

第 一 次 谈 话

贮水池石龟—— 里卡多·洛佩斯·霍尔丹遇刺——
布宜诺斯艾利斯的市界—— 英裔祖母—— 歌颂俄国革命的诗篇—— 佛罗里达大街和伯多大街的玩笑—— 探戈的起源—— 卢戈内斯和极端主义的错误—— 永恒的班奇斯—— 马塞多尼奥·费尔南德斯和舒尔·索拉尔—— 莱奥波尔多·马雷查尔—— 吉拉尔德斯、阿莫里姆和高乔人—— 洞察入微的罗伯托·阿尔特—— 阿梅里科·卡斯特罗的预言—— 庇隆主义者韦朗西斯科·德·克韦多—— 和蔼可亲的保罗·格罗萨克

索：豪尔赫·路易斯·博尔赫斯是在什么时候、什么地方出生的？

博：我出生于 1899 年 8 月 24 日。¹ 对此，我感到很高兴，因为我非常喜欢 19 世纪。尽管事实上 20 世纪已经降临世间，我们也很可以据此非难 19 世纪；不过我总觉得它不那么美妙。我出生在图库曼大街²，在埃斯梅拉达大街和苏伊帕恰大街之间³ 的那个街段。我至今仍记得，那时候，那个街段的房子，除了一家杂货店是座较高的建筑之外，都很低矮，而且都是按照阿根廷作家协会⁴ 的模式建造的，但我出生的那座房子是个例外，它要朴素得多。我是说，它有两扇铁窗，一扇大门正对着大街，上面还有一个带着门扣的门环。然后是门厅，之后是栅栏门，接着是大大小小的房间；旁边是院子和贮水池。贮水池的底部（这是我很久以后才知道的）有一只石龟为我们净水。我和我的外祖父母以及我父母长年累月都饮用由石龟净化的水，从来没过什么毛病；可现在要是想起喝石龟净化的水，就不免犯恶心了。我母亲回忆道，还是在她很小的时候，曾经听到一个奇特的枪声（90 年革命⁵ 的那种枪声除外）。我外祖父出去看了看，回来后说，刚才，里卡多·洛佩斯·霍尔丹将军⁶ 就在我家房后遇刺了。有人说，凶手是受乌尔基萨⁷ 家人的雇用，向将军寻衅，然后把他枪杀的。我认为，这并非真相实情。事实上是，洛佩斯·霍尔丹谋杀了此人的父亲，所以，他就去找洛佩斯·霍尔丹理论，后来一枪结果了他。凶手从图库曼大街逃窜，他被捕时已逃到佛罗里达大街⁸ 了。

索：当时，本市的建设到什么地方算是尽头？

博：我可以给你两种回答。当时，本市只建造到中美洲大街（就是现在的普埃伦东⁹ 大街）。这是我母亲说的，可她已经 95 岁高龄了。再后来，就有了空地、乡间别墅、砖砌的炉灶、一

个小湖、牧场、骑马的人和沿岸居民。不过，在我童年时代，我们就搬到了帕勒莫区¹⁰；当时，那是本市的一个尽头，而本市的建设恰恰就到太平洋大桥、到马尔多纳多河为止。我想，“鸽子”咖啡馆至今还在那儿罢。

索：过去是在那儿；现在是一家比萨饼屋了¹¹。

博：真是沧海桑田哪！好像谁在玩魔术似的！后来，那边的建设停顿了下来，可不久又在贝尔格拉诺区¹²，我想大概就是费德里科·拉克罗塞大街¹³吧，重新建设了。那时在这个地区，空地很多。马尔多纳多河好像到处（在帕勒莫区、比利亚·克雷布斯波区¹⁴，或者弗洛雷斯区的尽头）都营造出了声名狼藉的市区，营造出妓院遍布、恶势力横行的地区。

索：您就是在那儿给您的《玫瑰角的汉子》安排场景的吧？

博：是的；不过我把它安排到稍远一点的地方，安排到弗洛雷斯区还要过去的地方了；而且，我还编了一个不确定的日期。我是故意这么写的。因为我认为，作家永远也不应该试图去涉足当代的题材，也不要营造与现实丝丝入扣的环境氛围。这是因为，人们会立即发现错误。即便人们一时发现不了错误，他们也会使劲地四处寻找的。找啊找的，怎么也会找到的。所以，我总喜欢在我的短篇小说里营造不很确定的地点，而且故事总是发生在许多年以前。举个例子。《第三者》是我撰写的最好的短篇小说，故事就发生在图尔德拉¹⁶，发生在阿德罗格或洛马斯的郊区；时间大概在上世纪末或本世纪初。我故意这么写，是为了不让人对我说：“不对，这儿的人可不是这个样儿。”前几天，我碰到一个年轻人。他对我说，他要写一部有关一家名为“小酌”的咖啡馆的长篇小说，而这家咖啡馆就坐落在洪卡尔大街和埃斯梅拉达大街的拐角¹⁷。这就是说，他要写一部当代题材的长篇小说了。我对他说，咖啡馆不要用“小酌”这个名字，时间也

不要定在当代 否则,有人马上会对他说:‘这家咖啡馆的人可不这么说话。’或者会说:‘小说的氛围是虚假的。’所以,我认为,在时间和空间上保持一定的距离是适宜的。而且,我还认为,文学必须涉及当代题材这一观念,相对地来说,是一种新的观念。如果我没有搞错,那么,《伊利亚特》可能是在特洛伊陷落两百年或三百年之后才写成的。我认为,想象的自由要求我们在时间和空间里面寻找久远的题材;否则,就会像现在撰写科学幻想小说的人那样,在别的星球处世行事了。因为,如果不那样的话,我们多少就会被现实束缚住手脚,而文学也就太像新闻报道了。

索:您这是说,在某种意义上讲,您并不以心理文学为然?

博:不,我当然赞同心理文学了;而且,我还认为,一切文学,归根结蒂都是心理文学。情节是表现人物的方面和方式。胡安·拉蒙·希门尼斯¹⁸说过,他可以用跟原著不同的冒险故事构思出一部《堂吉诃德》¹⁹来。我认为,《堂吉诃德》一书最重要的是阿隆索·吉哈诺和桑丘的禀性。不过,我们也可以构思其他一些情节。对于这一点,塞万提斯在创作该书第二部时也注意到了。所以,我认为,第二部要远远超过第一部。我觉得不妥的是,文学与新闻报道、或者与历史混为一谈。我认为,文学应该是注重心理刻画的,应该是富有想象力的。我至少在独处一隅的时候,往往陷入沉思,进行构思。但是,我很可能告诉不了您(这里当然还因为我双目几乎失明)这个房间里椅子的数目。而您,却只要数一下,就知道了。

索:您是在什么时候、什么地方学会阅读的?

博:我现在记不得什么时候我还会不会阅读,这就是说,我很早就学会了。

索:您是先学会英文还是先学会西班牙文的?

博：当然是先学会西班牙文了。²⁰ 尽管我们在家里一视同仁地讲着两种语言。我母亲常常跟我和我妹妹开玩笑说：“你们是四分之一的混血儿。”因为她出身拉美裔门第，而我祖母却是英国人不过，我祖母是一个比许多阿根廷人都了解我国的英国女子，因为我祖父博尔赫斯上校²¹ 在“大战”²²、在乌拉圭、在东方师团（该师团曾在卡塞罗斯战役²³ 夺得帕洛马尔机场²⁴）、在卡尼亚达德洛斯莱昂内斯²⁵、在埃尔阿苏尔²⁶、在巴拉圭战争、在抗击洛佩斯·霍尔丹的骑兵的战斗中征战服役之后，曾任三条边境，即布宜诺斯艾利斯的北部和西部以及圣菲²⁷ 的南部的防务长官我的这位英国祖母曾经在胡宁²⁸ 生活过一段时间。那儿是这个世界的尽头，因为从胡宁再过去，就是被称之为腹地的地方了，就是印第安人的天下了。印第安人聚居最稠密的地方是一个名叫“帐篷”的市镇（那儿离胡宁很近）。之所以名为“帐篷”，是因为那儿确实是帐篷连成一片。我祖母告诉我，她曾经跟西蒙·科利克奥²⁹、卡特里埃尔³⁰ 以及一个库拉人³¹ 交谈过。

索：您在《阿莱夫》一书里，曾经写过一个短篇小说³²，讲的就是一个英国女子在印第安人中生活过的故事。

博：是的，一点不错。这正是我祖母讲的故事。我一点儿也没有添枝加叶。我刚刚开始写作的时候，我还以为，我受着19世纪这么多小说家的影响，一定得大量收集各种资料；但现在我却一反以往地认为，在我创作的时候，这类事情做得越少就越好这就是说，要是有人给我讲了一个故事，而这个故事又给我留下了深刻的印象，那么，最好的办法是我怎么听的就怎么写出来，而绝不要在书本里搜索什么背景材料。我承认，这还因为我不太勤快，再加上自己眼力不济，得劳驾别人为我寻找资料。不过，我仍然认为，一篇简短的小说，就像吉卜林³³ 早期写的短篇小说一样，可以是一篇非常厚重、非常名副其实的作品，而不

必非得写上十好几页不可。

索：那当然啰。您甚至认为，最优秀的短篇小说要经得住时间的磨练，常读常新。

博：是的。所以，我坚信，要是有人在一年之内听到四五个动人的故事，那么，这些故事一定是经过磨练的。如果认为由于这些故事均出自无名氏的手笔，因而也就谈不上什么磨练加工，那么，这种看法是错误的。恰恰相反 我认为，无论是仙女的故事，还是民间传说，甚至于人们常常听到的不人流的故事，往往都是很动人的。因为，随着人们不断地在口头上流传，其中的糟粕和渣滓也就都给淘洗干净了。所以，我们也许可以断言，一个民间故事甚至比多恩³⁴、贡戈拉³⁵或卢戈内斯³⁶的一首诗磨练加工得更为出色；因为后者均仅凭一个人的力量，而前者则是群策群力的结果。

索：您早年曾去过欧洲，到过瑞士，是不是？

博：我去了瑞士，到了日内瓦。这座城市我非常喜爱，是我拥有的一个故乡家园。我还有哪些家园？布宜诺斯艾利斯：那儿有我成长于斯的巴勒莫区³⁷，有我一直非常喜爱的南区；然后我要提的是日内瓦，我在那儿度过了青少年时期如此重要的岁月。至于我呆过几天又十分喜爱的城市，有爱丁堡、哥本哈根，还有西班牙的圣地亚哥·德孔波斯特拉³⁸。很奇怪，地理位置上并不显赫的地方总使我刻骨铭心。我在里维拉³⁹呆过十天，它与巴西接壤，那一边叫做圣安娜—杜利夫拉门图⁴⁰。我是和恩里克·阿莫里姆⁴¹一起去的。我发现，我在我的短篇小说里，往往情不自禁地回忆起我在圣安娜—杜利夫拉门图度过的那十天日子，回忆起那确实使我难以忘怀的地方：就在离我几步远的地方，有一个人被一枪送归黄泉。

索：您 1918 年正在洛迦诺，对不对？

博：对。我记得，有天我跟父亲穿过广场的时候，他对我说：“咱们去看看报牌（什么报纸我记不得了）说些什么。”报牌传递出的消息（而且是盼望已久的消息）是：德国人投降了。我们回到旅馆，把消息告诉母亲，说：“多好啊！战争结束了，胜利结束了！”

索：当时，俄国发生了共产主义革命。

博：是的，我还为俄国革命写了颂诗⁴³；当然，那时的俄国革命与今天的苏联帝国主义完全是两码事。想当初，我们是把俄国革命作为全人类开始享有和平交上好运来看待的。我父亲是无政府主义者，崇拜斯宾塞⁴⁴，读过《个人反国家论》。我记得，有一次我们在蒙得维的亚长期避暑时，我父亲对我说，要关注诸多事情，因为这些事情不久即将消失了。我由于生平见过这些事情，就可以讲给我的儿子或者孙子（我至今没有儿子也没有孙子）听。他还要我注意告示海报、旗帜、涂着不同颜色标明不同国家的地图、商店、教堂、教士、甚至海关，因为世界一旦统一，所有这一切都会随即消失，所有的差异都将被遗忘。当然，他的预言至今也未应验，不过我倒希望有朝一日能应验一下。但是，我要重申，我当时是把俄国革命作为全人类开始享有和平的象征来看待的，作为一种与今天的苏联帝国主义毫无共同之处的事情来看待的。

索：据我所知，这些诗篇没有收编出书。

博：我把这些诗都给毁了，何况，写得又很糟糕。

索：那会儿，您大概十八九岁吧。

博：是的；可我那会儿总想赶时髦，想当个表现主义诗人。我现在已不信什么文学流派了，我只相信个人的创作。

索：1919年，您旅居西班牙，参加了极端主义流派小组。

博：是的，这个小组是拉斐尔·坎西诺斯·阿森斯⁴⁵创建

的，我当时感到，他这么做是带有一点调侃意味的，有点像佛罗里达大街派和伯多大街派那场论争⁴⁶一样的玩笑。在我看来，现在人们对此似乎一本正经（马雷查尔⁴⁷早就说过⁴⁸）；然而，实际上，并不存在这样一场论争，并不存在这样两个派别，什么也不存在。所有这一切，都是埃内斯托·帕拉西奥⁴⁹和罗伯托·马里亚尼⁵⁰一手创造的。他们想，既然巴黎有文学晚餐聚会，而这儿又存在着两个敌对的、势不两立的派别，那么，将其公开亮相可能也不无裨益。于是，就搞成了两个派别。那时候，我在写有关布宜诺斯艾利斯沿岸及市郊风光的诗，因此，我问人道：“这两大派到底是什么派呀？”佛罗里达派和伯多派。”人们告诉我。我虽然住在伯多大街的延伸布尔内斯大街⁵¹，可从来没听说过伯多大街。“好吧，”我说，“那它们都是什么意思呢？”佛罗里达是市中心，伯多就是郊区。“那好，”我对他们说，“把我划到伯多派那边去吧。”已经晚了，你已经归佛罗里达派了。”行吧，”我说，“可归根结蒂，地理位置果真有那么重要吗？事实证明，像阿尔特⁵²这样的作家就同属两派，像奥利瓦里⁵³这样的作家也是如此。对此，我们从未认真过。可现在，我看有人反倒一本正经起来，甚至还要做什么考查。毫无疑问，马雷查尔提到过这件事情。

索：马雷查尔说过，这两派的活力要比他们文学禀性强得多，因为，按照他的说法，让奥利韦里奥·希龙多⁵⁴去卡利亚奥大街和科里恩特斯大街⁵⁵交叉路口指挥交通要远比他写的东西更为重要。

博：那是因为奥利韦里奥·希龙多虽身为作家，却从来不多发一词。奥利韦里奥·希龙多资助出版了《马丁·菲耶罗》杂志，不过也就变成了他个人的杂志了。但我并不认为，他使这本杂志产生了什么影响。我认为，他只是对地理位置、印制杂志感

兴趣……他写的东西，究竟算什么？说白些，无非是一阵阵喧闹罢了……我真摸不透，他不是一个像奥拉西奥·雷加·莫利纳⁵⁶或者像诺拉·兰赫⁵⁷那样重要的诗人。诺拉·兰赫写过一本书，叫做《童年笔记》，这是一本确确实实非常美的书！她在书里叙述了对门多萨⁵⁸的回忆。奥利韦利奥却把此事当作了一种笑料依我看，他像吉拉尔德斯⁵⁹一样，也是个毛头小伙子，他们倒是把探戈舞带到了巴黎，又让布宜诺斯艾利斯的老百姓接受了因为，布宜诺斯艾利斯民众原本是不愿意接受探戈舞的。我小时候（我是在一个穷区，在巴勒莫区，也就是卡列戈⁶⁰居住的那个区长大的）曾经看到男人们在街头动肩扭腰地跳这种舞。没有一个妇女跳这种玩意儿，因为她们知道这种舞声名狼藉，卢戈内斯曾讥之为“妓院爬虫”。可等她们了解到，这种舞是有教养的人跳的，就不计较了，就跳开了。不过，话又得说回来，老百姓对探戈舞的抵触情绪还是很大，仍然把它看成是放浪形骸的人跳的一种舞。可是依我看，探戈舞毕竟还不尽然如此，它是一种欢快的、动作很大的舞蹈，虽然坦率地说，有时也带点……猥亵的表情。探戈舞在巴黎被改编一新，搞得相当体面，还给添加了若干忧伤色彩；后来，有些人回到国内，专门从事探戈舞的整编工作。举个例子。探戈舞剧《拉昆帕西塔》就是这种改编的结果。还有加德尔⁶¹也是如此，他演唱探戈舞曲时运用的方法跟过去的老一套就完全不一样了对于探戈的起源，我一直非常感兴趣。我曾经和《黑姑娘》以及《菲利西娅》的作者萨博里多谈过话，和《恩特雷里奥斯人》以及我想是《唐璜》的作者埃内斯托·庞济奥⁶²谈过话，和巴勒莫的头面人物堂尼古拉斯·帕雷德斯谈过话，和我一个儿时极爱折腾的叔叔谈过话，和蒙得维的亚以及罗萨里奥⁶³的人谈过话。我还跟马尔塞洛·德尔马索⁶⁴交谈过。所有的人异口同声地告诉我的的是探戈的同一个起源。至于发源

地的说法不尽相同也是很自然的，比如在罗萨里奥，人们爱说探戈起源于罗萨里奥；在蒙得维的亚，就说起源于蒙得维的亚；而在布宜诺斯艾利斯，则说是起源于布宜诺斯艾利斯。但是不管怎么说，起源总是同一个。探戈来自放浪形骸的场所。这就是说，它起初并不来自民众，而来自一种举止轻狂的恶少和痞子兼而有之的那种氛围。其实，这一点是可以从它使用的乐器中看出来的；我曾经不止一次地描写过（对此我甚至可以写一本书）这件事。假如探戈为民众所接受，那么它的乐器就应该是在无论哪家杂货店都能听到的吉他，而不应该是价格昂贵的钢琴、笛子和小提琴了。后来，又加上了小手风琴。再后来，在拉博卡⁶⁵这个热内亚情调独具的市区，探戈给添上了非常伤感的情调，用一个使人伤心掉泪的词来形容，那就是意大利情调。当然，探戈的来源还是可以从乐器中看出来的。关于这一点，我们有马尔塞洛·德尔莫索⁶⁶的一首诗为证：

当探戈的旋律传出停顿的节拍，
他们俩就仿佛被火一般的热情激动，
蛇也似地扭结在一起……又好像一株
奇特的攀缘植物的枝桠
在大厅里雨点般的欢声笑语中开放。

“奥拉，我亲爱的！”那伙计一声吆喝，阴沉的舞伴
立即不顾脸面地向他献上热烈的羞处。
她的肉体犹如一堆篝火灼热的火舌，
抽打着那帮百姓情爱的忐忑颤动的五脏六腑。

这就是说，指的是那帮痞子，对不对？

于是，他们就老唱那句话，小提琴却拉了起来，
笛子也吹出谁也没有写过的音符。
可这时候，舞蹈家的节拍渐渐舒缓下来，
人不知鬼不觉，那一对慢慢地嘴对了嘴……

您瞧，笛子和小提琴。要是探戈为民众普遍接受，那它的乐器应该是吉他，而这正是米隆加⁶⁷之类的歌舞的主要乐器。当然，我也并不是说从来没有使用过吉他，或许，近年来也使用过。而小手风琴只是很久以后才使用的。

索：您最初写诗的时候，卢戈内斯还健在。请问，他对您的诗歌有何看法？

博：他一点儿也不喜欢。我认为，他完全有道理。不过，从另一方面来说，有一件事对我来说更为重要：我觉得，他对我本人倒很器重⁶⁸，这倒重要得多，是不是？有一件事足以证明这一点：那时候，我冒昧莽撞，对卢戈内斯有些不可原谅的（！）不恭。我认为，我这么做，是为了多少能摆脱卢戈内斯的吸引力，要知道我们这一代人都受到他很大的吸引。那时候，我们犯了一种幼稚病，宣称诗歌只有一种要素，那就是隐喻。这大约是1925年前后的事。我们那时候没有注意到，卢戈内斯虽然也犯了跟我们一样的错误，但是他已经幡然悔悟了，何况，他运用隐喻的手法远比我们高明得多。1909年他在诗集《伤感的朔望月》又添加了两要素：新颖的格律和变换的韵脚。一般说来，我并不相信一开始就会把事情搞糟的任何文学流派。我认为，极端主义的错误（何况，极端主义亦无足轻重）就在于它并没有丰富、反倒限制了文学。咱们举个例子。那时候，我们几乎全都不使用标点符号进行写作。要是能发明一套新的标点符号，那

多有意思啊！也就是说，能使文学更加“丰富多彩”了。极端主义把文学仅仅局限为采用隐喻这一手段。为什么要局限在隐喻这一手段里呢？要知道，隐喻是诸多修辞的一种方法，而且是经过亚里士多德等人定了下来了的。但我认为，极端主义的一个错误，恰恰是它要进行一场使艺术日益贫乏的革命。与其如此，我们还不如发明一套新式标点符号，还很容易办到。是不是容易我虽然没什么把握，不过，我们还真能发明创制出来。而与此相反，我们发动的那场革命却只是，只是什么？只是把文学降格为仅有隐喻这一种手段。卢戈内斯曾经这么干过，但他已经幡然悔悟了。我至今仍然记得，那时候，我们全都热衷于写有关月亮啊，黄昏啊之类题材的诗歌。毫无疑问，这是由于卢戈内斯的影响所致。我们只要写完一首诗，便把卢戈内斯的诗集《朔望月》找来对照，果然，他在那儿运用的隐喻比我们要强。卢戈内斯的影响在整个这种文学运动中是显而易见的。有一本我所推崇的书，比如说《堂塞贡多·松勃拉》吧，是一部不读卢戈内斯的《吟唱歌手》就难以理解的著作。因为，这两部作品风格大致相同，隐喻手法类似，形象刻画仿佛。不过，我发现，关于这一点，马雷查尔肯定早就论述过了。

索：他谈到过类似的事情：和卢戈内斯有过一场论争……

博：不错。不过，据我揣测，那场论争好像只是单方面的；因为，我并不认为，卢戈内斯已经意识到有这场论争。

索：马雷查尔说，他曾对卢戈内斯的诗集《我的过失》大加赞颂，并把自己的诗集《爱情的迷宫》一书特意献给他。在这本诗集里，马雷查尔严格遵循了隐喻及诗韵的所有规则，然而，卢戈内斯对之却不屑一顾，未作任何答复。

博：不过那是因为，卢戈内斯不会对借助他的声望反响而进行的一种革新产生兴趣，特别是他本人对这类的反响已经悔

悟了再说,《伤感的朔望月》一书又并非卢戈内斯作品的全貌。摆在那儿的,他还有《世纪颂》,还有《黄金时刻》,还有他的《幻想小说集》,还有《奇异的力量》,还有《萨缪托⁶⁹传》,还有《吟唱诗人》,而最后这本诗集,可以说是《马丁·菲耶罗》的一种再创造。

索:那么,你们几位,觉得稍早一些时候的诗人,例如恩里克·班奇斯⁷⁰怎么样?

博:我们可是把他看作是一位大诗人的!我们怎么能不这么看呢?他的诗,我们都能背下来!

索:班奇斯至少在诗韵方面,也主张古典主义。那么,你们当时为什么光批判卢戈内斯,而对班奇斯却优礼有加呢?

博:他们两人的情况是完全不同的。卢戈内斯这个人的个人声望很高。而班奇斯却与之相反,虽说也许比卢戈内斯更加伟大(如果诗人可以相互比较的话),但只是一位诗歌写得精美的诗人。卢戈内斯不仅对他的同时代人,而且对他的下一代人都有影响。诸如埃塞基耶尔·马丁内斯·埃斯特拉达⁷¹这么伟大的诗人,如果没有卢戈内斯,没有达里奥⁷²,简直是难以理解的。班奇斯的作品就不一样了,尽管也表现出现代主义的某些特色,但没有产生过什么影响。我的意思是说,如果没有他《陶瓮》那部诗集(班奇斯的其他诗集如《船》、《猎鹰的铃铛》、《赞美之书》等,依我之见,都不够分量,更不用说他的散文类作品了),那么,咱们这个世界将会贫乏得多;因为,我们显然失去了这些精美绝伦的十四行诗。可以毫不夸张地说,这些十四行诗确实是完美无瑕的。我们甚至可以这么说,你可以很容易地(或者说不是很容易,而是很可能)编制出卢戈内斯令人可笑的仿作,但是我并不认为就能编制出班奇斯的仿作。这是因为,班奇斯是一位遣词造句不受限制、因而风格也没有一定之规的诗人。班奇斯笔下的夜莺、黄昏或者孤寂等等,倒是和抒情诗以及挽歌的

题材完全相符的。而与之相反，我认为（我来找一个最简单的例子），要编制我的仿作是很容易的，我本人就可以办到，因为众所周知，我写的东西是一堆与时间、镜子、迷宫、匕首和面具进行的游戏。

索：也是与痞子和异教徒头头进行的游戏。

博：正如埃内斯托·萨瓦托⁷³所说，也跟痞子和异教徒头头⁷⁴进行了游戏。然而，从班奇斯身上，我们能看到什么？我们看到的是一个不幸在 1911 年不被女人喜爱的男人。但这一个人的不幸却给我们留下了《陶瓮》，确实，这本诗集已经留了下来。所以，我们把班奇斯看作是永久的。他是我们非常喜爱的一位诗人。写文章批他是很荒谬的，就跟写文章批济慈、批加尔西拉索⁷⁵一样，毫无意义。

索：您既然提到了可笑的仿作，那么，孔拉多·纳莱·罗斯洛⁷⁶模仿豪尔赫·路易斯·博尔赫斯写的短篇小说《哲学的凶杀》，您读过没有？

博：没有，我没有谈过这篇仿作。再说，我不也喜欢这类戏作。卢戈内斯说过：“就戏作本身而言，是一种短暂和低俗的品类。”毫无疑问，这么说就足够了。特别是卢戈内斯还拿这句话来攻击埃斯塔尼斯劳·德尔坎波⁷⁷的《浮士德》，虽说该书还有一些并非仿作的优点。

索：您是在什么时候、什么地方、怎么认识马塞多尼奥·费尔南德斯⁷⁸的？

博：马塞多尼奥·费尔南德斯是我父亲的好朋友。他们曾经打算在巴拉圭建立一个无政府主义据点。我父亲在 1898 年结了婚，没有参加建立据点这件事。但因此，马塞多尼奥·费尔南德斯就留在我早年的回忆里。我们在 1920 年或 1921 年从欧洲回国的时候，在码头上等候我们的，就有马塞多尼奥·费尔南

德斯

索：他这人怎么样？

博：他阴沉，很少说话，但为人谦和。他住在法院区或者巴尔瓦内拉区（就是十一区）的公寓房子里，他就是在那儿出生的他是个律师。他抽烟，喝马黛茶⁸¹，思考，写作；他写得很轻松，根本不把文学创作当作一回事。他是我生平最喜爱的对话者

索：作为一位文学家，您认为他的作品重要吗？

博：我说不好。因为，我在读马塞多尼奥的时候，我是用他的声音来阅读的，甚至是摆出他的脸部表情来阅读的。我不知道，和马塞多尼奥不相识的人阅读他的作品，能留下什么印象。比方说，比奥伊·卡萨雷斯⁸¹（我认为他是阿根廷一流作家）曾经对我说过，他从来就没有在马塞多尼奥的作品里发现什么好东西。不过，这是因为比奥伊不认识他。要是认识他，也就读懂他了。马塞多尼奥的确有个坏习惯：好造无用的新词。例如，他不说诗歌是一种美的艺术，偏说诗歌是一种美术。还有，他总劝我们作家在自己的作品上署上这样的名称：某某某，布宜诺斯艾利斯艺术家。诸如此类的傻事还不少吧，是不是？另外，他还十分相信布宜诺斯艾利斯，所以他总以为谁要是有点名气，那么这个人准有价值，因为，“难道布宜诺斯艾利斯还会搞错？”这种道理很怪，可他就是这么想的。我举个例子。我对他说过，我曾经看过帕拉维西尼⁸²的演出，我认为很糟糕。马塞多尼奥从来没有看过他的演出，但对他来说，只要有名气就行。“一个有名气的艺术家怎么会不好呢？难道布宜诺斯艾利斯会搞错吗？”这句话我都记住了。马塞多尼奥对我说：“在布宜诺斯艾利斯，要是知道大家要读一位作家的作品，你知道这意味着什么吗？现在，连加利西亚人⁸³都变得聪明了！你瞧乌纳穆诺⁸⁴，他

最近发表的东西还真不赖，为什么？因为他知道，因为他知道布宜诺斯艾利斯有人要读他的作品了。”这句话真荒唐。一个人写得好坏，难道就因为他知道有人要来读他的作品？

索：您刚才提到，马塞多尼奥爱造新词，不禁使我想起舒尔·索拉尔⁸⁵的形象来。您认为舒尔·索拉尔怎么样？

博：舒尔·索拉尔是完全不同的。舒尔·索拉尔虽大量编造新词，但他是根据一项计划、抱着丰富西班牙语这样一种想法来编造的，他造的字不像马塞多尼奥那样随心所欲。舒尔·索拉尔发现(我认为合情合理)，西班牙语太长，应该吸收英语的简洁性。舒尔·索拉尔是另一回事。舒尔·索拉尔是神秘主义的，是有幻觉的人，是画家，他跟马塞多尼奥截然不同。他们两人邂逅相遇，但彼此话不投机、格格不入。另外，舒尔·索拉尔博览群书，非常喜欢哲学。而马塞多尼奥·费尔南德斯却认为独自思考更有好处。一件事情，只要告诉马塞多尼奥外国有人或者以前有人说过，那他就弃置不顾了。我有一次对他说，我对斯堪的纳维亚国家的神话很感兴趣。可他却对我说：“斯堪的纳维亚国家的神话就好比……对面那个小修道院的神话。”他很喜欢，我也很喜欢埃斯塔尼斯劳·德尔坎波的《浮士德》，但是，他喜欢的理由却是有很多女士能把这本书背出来。他非常看重女士们的意见。然而，有人向他谈起《马丁·菲耶罗》⁸⁶，他却说：“你快跟那个记恨的意大利小子从那儿滚蛋吧！”不过，这倒跟那个时代合拍。那时候，《马丁·菲耶罗》被看成是不人流的平民作品，而《浮士德》却令人开怀大笑，常常动人心弦。不过，我想说明一点，就是他们这两个人总不能相安无事，彼此毫无相同之处。或许他们什么时候碰到过，但谁也不去答理谁。我觉得，他们俩谁瞧谁都别扭，觉得对方不是傻子，就是疯子。

索：您对马雷查尔的长篇小说《亚当·布宜诺斯艾利斯》有

什么看法？不知道您有没有读过？

博：没有，我没有读过。因为，我听说书里提到了我。写到我的东西，我是不读的……我对阿莉西亚·胡拉多⁸⁷（她是我的好朋友）说过：“你听着，你最近出的那本书，我不准备读了，因为写的就是我。这题目我不感兴趣，宁可读点随便什么其他东西”⁸⁸

索：话是这么说，不过，您在那本书里是一个人物，又起了别的名字⁸⁹

博：不错。不过我知道我在书里面。所以，我宁可避免了

索：我提这个问题是想知道，您虚构了那么多的人物，当自己变成小说里的一个人物时，您有什么感觉

博：我不知道，因为我没有读过那本书。再说，马雷查尔又成了民族主义分子，这使我们分道扬镳了。我想，他后来还成了庇隆⁸⁹主义者我最后一次见到他是在维多利亚·奥坎波⁹⁰的家里出门告别的时候，他对我说：“您知道吗，傅尔·赫斯，您写的东西我可从来没有喜欢过”我对他说：“嗯，我也不喜欢我写的东西。我是尽力来写作的，就这么回事。不过，您写的许多诗，我倒很喜欢。这么说来，咱们有一点是一致的：您可能会对我说，您写的东西很糟糕，因为作家总会这么想的。”我想，这是我最后一次跟他谈话

索：这是在什么时候？

博：具体日期我记不起来了

索：你们二位很年轻的时候就相识了，但是并不你我相称⁹¹，是不是？

博：我们很可能是你我相称的

索：可后来就互称“您”了