

CHESTERTON EN BORGES

La admiración que el escaso, el libresco, el escéptico Jorge Luis Borges sentía por el abundante, el vital, el católico Gilbert Keith Chesterton despierta la curiosidad del especialista en literaturas comparadas¹. Uno quisiera averiguar cuáles son sus íntimas afinidades

¹ A veces, para ahorrar espacio, indicaré algunas de las fuentes bibliográficas —sólo las que se citan repetidamente— con las siguientes abreviaturas en orden alfabético:

I. Obras de Borges: A-*El Aleph*, 1949; D-*Discusión*, 1932; F-*Ficciones*, 1944; HE-*Historia de la Eternidad*, 1936; HU-*Historia universal de la infamia*, 1935; J-*El jardín de senderos que se bifurcan*, 1941; OI-*Otras inquisiciones*, 1952; TE-*El tamaño de mi esperanza*, 1926.

II. Obras de Chesterton: AD-*Alarms and Discursions*, 1911; FFF-*Four faultless felons*, 1930; Incredulity-*The incredulity of Father Brown*, 1926; Innocence-*The innocence of Father Brown*, 1911; MT-*The man who was Thursday*, 1908; MWK-*The man who knew too much*, 1922; PL-*The poet and the lunatics*, 1929; PP-*The paradoxes of Mr. Pond*, 1937; Scandal-*The scandal of Father Brown*, 1935; Secret-*The secret of Father Brown*, 1927; Wisdom-*The wisdom of Father Brown*, 1914.

III. Trabajos críticos: Barrenechea-Ana María Barrenechea, *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*, 2.^a ed., Buenos Aires, 1967; Bibliografía-Nodier Lucio y Lydia Revello, «Contribución a la bibliografía de Jorge Luis Borges», *Bibliografía Argentina de Artes y Letras*, Buenos Aires, números 10-11, abril-septiembre 1961; *Borges on writing*, editado por Norman Thomas di Giovanni, Daniel Halpern y Frank MacShane, Nueva York, 1973 (se trata de conversaciones en Columbia University grabadas en cintas magnetofónicas en 1971); Burgin-Richard Burgin, *Conversations with Jorge Luis Borges*, 1968; Charbonnier-Georges Charbonnier, *Entretiens avec Jorge Luis Borges*, París, 1967; Giovanni-«Commentaries with Norman Thomas di Giovanni», *The Aleph and other stories*, Nueva York, 1970; Irby-James E. Irby, «Encuentro con Borges», *Universidad de México*, vol. XVI, núm. 10, junio 1962; Monegal-Emil Rodríguez Monegal, *Borges par lui-même*, París, 1970; Moreno-César Fernández Moreno, «Diálogo con Jorge Luis Borges», *La realidad y los papeles. Panorama y muestra de la poesía argentina*, Madrid, 1967.

e incompatibilidades. A veces una superficial afinidad termina por revelar una profunda incompatibilidad. Voy a indicar un solo caso. Chesterton y Borges son sofistas en el sentido de que suelen jugar con ideas en las que no creen y usar argumentos más ingeniosos que verdaderos (este sentido vulgar de la palabra 'sofista' exageró opiniones antisofistas de Platón y Aristóteles), pero si por sofística entendemos el arte de defender un conocimiento irremediamente subjetivo —Protágoras: «el hombre es la medida de todas las cosas»—, entonces Chesterton no es un sofista y Borges sí. Para el ortodoxo Chesterton hay una verdad, que es la administrada por la Iglesia católica, y desde ese punto de vista la filosofía y la ciencia modernas se reducen a una telaraña de sofismas: es justo, pues, que alguien, con sofisticado sentido del humor, le pase el plumero y limpie el universo. Para el heterodoxo Borges, en cambio, la sofística consiste en practicar con buen humor la filosofía y la ciencia modernas: las explicaciones del universo —incluyendo la católica— son, pues, divertidas hipótesis. Esta incompatibilidad entre catolicismo y escepticismo, a pesar de la afinidad entre sofistería y sofística, podría ilustrarse con un cuento de Chesterton —«The honour of Israel Gow», *Innocence*— que Borges incluyó en la primera serie de su antología *Los mejores cuentos policiales*. El inspector de Scotland Yard se siente perplejo ante objetos del castillo de Glengyle que se resisten a toda posible clasificación. El padre Brown, como buen sofista —en el sentido vulgar del término 'sofista'— propone varios sistemas para establecer conexiones en esa caótica enumeración de objetos, sólo que al hacerlo va descartando sus propios sistemas como falsos: la verdad viene de arriba y acabará por triunfar sobre el mero ingenio. Dice: «Ten false philosophies will fit the universe; ten false theories will fit Glengyle Castle. But we want the real explanation of the castle and the universe.» Compárese este distingo entre plurales «teorías» y una singular «verdad» con el escepticismo radical de Borges: «Notoriamente no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural. La razón es muy simple: no sabemos qué cosa es el universo... Cabe ir más lejos; cabe sospechar que no hay universo en el sentido orgánico, unificador, que tiene esa ambiciosa palabra. Si lo hay, falta conjeturar su propósito; falta conjeturar las palabras, las definiciones, las etimologías, las sinonimias del secreto diccionario de Dios» («El idioma analítico de John Wilkins», OI). Para Chesterton, un universo donde los objetos se multipliquen sin sentido «it's like the dream of an atheist» (*Ibid.*). Efectivamente, Borges, ateo, sueña el universo así. Podría ilustrar con otros ejem-

plos lo que he llamado 'afinidades' e 'incompatibilidades', pero por muchos que fueran no harían más que machacar en lo ya probado: esto es, que Borges, en el acto mismo de seguir las lecciones de su maestro Chesterton, consigue ser original. Conversando una vez sobre qué es originalidad en literatura, Borges la definió no como «novele-ría» que se afana en decir cosas nuevas, sino como la capacidad de «expresar lo que todos los hombres alguna vez han sentido o sentirán en su vida». Ser original, sí, pero —agregó— «ser original (aquí vuelvo a citar a mi maestro Chesterton) en el sentido de referirse a los orígenes de las cosas, es decir, a los orígenes esenciales. Dice Chesterton que si una persona tuviera el anhelo de alimentarse exclusivamente de caoba, la poesía no podría expresarlo. En cambio si a un hombre le sucede querer y no ser querido, o deplorar la ausencia o la muerte de alguien, entonces la poesía puede expresarlo, precisamente porque esas situaciones se dan muchas veces» (Moreno). Me hubiera gustado desarrollar, a propósito de Chesterton y Borges, un esquema crítico parecido al que Borges intentó sin desarrollar en su cotejo entre Chesterton y Kafka (OI). Desgraciadamente no dispongo de tiempo ni siquiera para limitarme a un estudio sobre las respectivas técnicas narrativas de Chesterton y Borges. Como, por otro lado, no quiero quedar ausente en este homenaje, ruego que se me disculpe por presentarme mal vestido, con un mero fichero sin imaginación y sin estilo. Alguien familiarizado con Chesterton y Borges tenía que encargarse de esta ingrata tarea. Es uno de los sacrificios que los profesores estamos obligados a hacer para el desbrozo de un campo de especialización. Mis datos son negativos: sí sirven ha de ser para que nadie tenga que repetir un esfuerzo inútil en busca de influencias insignificantes. No se me escapa que mi rastreo hubiera rendido más eligiendo a H. G. Wells en vez de G. K. Chesterton. En todo caso, lo pertinente sería examinar, a la luz de uno de sus autores favoritos, la originalidad de Borges, pero por el momento debo postergar este deseo.

I. INICIACION

1. PRIMERAS LECTURAS DE CHESTERTON

En 1962, Borges dijo que había leído a Chesterton muy temprano en su vida: «En cuanto a Stevenson, Kipling y Chesterton he leído sus narraciones tantas veces desde chico que ya casi las puedo

recrear íntegras en la memoria» (Irby). Según otro testimonio, descubrió a Chesterton exactamente en 1914 (Monegal). Sin embargo, no he encontrado menciones a Chesterton en ninguna de las primeras colecciones de ensayos: *Inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926), *El idioma de los argentinos* (1928). En este último libro dio una lista de sus lecturas de infancia —«La fruición literaria»— y allí figura Stevenson, pero no Chesterton. Me divierte imaginar que Borges oyó hablar de Chesterton a Alfonso Reyes. Cuando éste llegó a Buenos Aires como embajador de México (1927-1930) ya había traducido *Ortodoxia* (1917), *Pequeña historia de Inglaterra* (1920), *El candor del padre Brown* (1921) y *El hombre que fue jueves* (1922). Borges ha contado cómo Reyes fue para él una especie de mentor. Lo cierto es que se admiraban mutuamente. Han escrito uno sobre el otro, aun a propósito del tema común de la novela policial, pero que yo sepa sólo en una ocasión el nombre de Chesterton salió a relucir y mucho más tarde del período que aquí estoy revisando². La primera mención de Chesterton que he encontrado en Borges es de 1932. Ya poeta y ensayista, pero todavía no narrador, escribió un ensayo poético sobre «El arte narrativo y la magia», donde saludó de paso la estrategia de sorpresa en tres cuentos de Chesterton³.

2. ENSAYOS-CUENTOS Y CUENTOS-ENSAYOS

No era todavía narrador, aunque ya para entonces había publicado unas pocas páginas con arranques narrativos⁴. El narrador Borges

² Sobre Reyes como mentor, véase *Borges on writing*, pág. 80. James Willis Robb, «Borges y Reyes: una relación epistolar», *Humanitas*, Anuario del Centro de Estudios Humanísticos, Universidad de Nuevo León, 1967, páginas 257-70. En carta del 23 de diciembre de 1943, Borges pide autorización a Reyes para incluir en la antología de *Los mejores cuentos policiales* el de Chesterton, «La honradez de Israel Gow», que figuraba en *El candor del Padre Brown*, 1921, traducido por Reyes para la Editorial Calleja. En carta de 17 de noviembre de 1943, Reyes contesta: «Israel Gow está muy honrado. Esperemos que los sucesores de Calleja no reclamen.»

³ Se publicó primero en *Sur*, 5, verano de 1932. Fue recogido en D. Los párrafos dedicados a Chesterton, desglosados y ampliados, formaron parte de «Modos de G. K. Chesterton», *Sur*, 22 de julio de 1936.

⁴ En *El idioma de los argentinos*, 1928, las páginas de «Dos esquinas: Sentirse en muerte; Hombres pelearon». Las de «Hombres pelearon» nacieron en «Leyenda policial», *Martín Fierro*, 38 (26 febrero 1927) y se metamorfosearon,

salió sigilosamente del ensayista. También Chesterton había sido primero ensayista y después narrador, y, como en Chesterton, hay en Borges cuentos que parecen ensayos y ensayos que parecen cuentos⁵. La diferencia está en que la distancia entre el ensayo y el cuento fue mayor en Chesterton que en Borges, o, dicho con más palabras, si comparamos los mejores cuentos de ambos resulta que los de Chesterton, aunque siempre ricos en intenciones intelectuales, se independizan como género y usan con gran variedad los procedimientos clásicos —la descripción, la caracterización, el diálogo, la trama, los cambios de estructura, la multiplicidad de puntos de vista, las rupturas en las secuencias temporales y narrativas—, mientras que los de Borges son más uniformes —relatos lineales con un único punto de vista, poco diálogo, mínima descripción, casi nada de análisis psicológico— y sus esquemas podrían reducirse a ensayos futuros si es que no son prolongación de ensayos pasados. Una vez le dije a Borges —y él me aceptó el chiste con otro chiste— que era concebible un par de ediciones monstruosas de sus prosas completas: una en la que los cuentos fueran ilustraciones de sus ensayos y otra en la que los ensayos aparecieran como notas al pie de los cuentos.

primero, en «Hombre de las orillas», *Crítica*, 6 (16 septiembre 1933), y después en «Hombre de la esquina rosada» en HU. En *Evaristo Carriego*, 1930, también hubo páginas más o menos narrativas.

⁵ «El acercamiento a Almotásim», de Borges, se publicó, primero, como ensayo en HE, y sólo años después pasó a formar parte de un libro de cuentos: J. El ensayo «La biblioteca total» (*Sur*, 59, agosto de 1939) se convierte en el cuento «La biblioteca de Babel», J. En el ensayo «Fragmento sobre Joyce», *Sur*, 77, febrero de 1941, resumió un relato del que dijo: «que no he escrito ni escribiré», pero de allí sale el cuento «Funes el memorioso», *La Nación*, Buenos Aires, 7 junio 1942. Cuando se publicó «Examen de la obra de Herbert Quain», en *Sur*, 79, abril de 1941, hubo lectores que creyeron que se trataba de un ensayo, y como tal figura todavía en la clasificación de Bibliografía, a pesar de que Borges incluyó dichas páginas en J. En «El tiempo circular», HE, dice: «Yo imaginé hace tiempo un cuento fantástico, a la manera de Leon Bloy»; este cuento será «Los teólogos» (*Los Andes de Buenos Aires*, 14, abril de 1947). Según Borges, los primeros cuentos que se atrevió a escribir fueron «Pierre Menard, autor del *Quijote*» (*Sur*, 56, mayo de 1939) y «Tlón, Uqbar, Orbis Tertius» (*Sur*, 68, mayo de 1940), pero el primero fue un ensayo y el segundo fue ensayístico. Podríamos seguir con otros ejemplos, y también podríamos dar ejemplos semejantes de Chesterton. Baste recordar que «How I found the superman», que apareció entre los ensayos de AD, reapareció con el género cambiado en *Cuentos breves y extraordinarios*, 1955, antología editada por Borges y Bioy Casares.

3. «HISTORIA UNIVERSAL DE LA INFAMIA»

Este libro, de 1935, es el primero donde cuentos empiezan a desprenderse de ensayos⁶. No son originales —el mismo Borges ha de confesar en la reedición de 1954 que «falsean y tergiversan ajenas historias»—, pero son más narrativos que ensayísticos. Cuando publicó ficciones en *Crítica, revista multicolor de los sábados* entre agosto de 1933 y junio de 1934, Borges ya veía el libro⁷. Por lo pronto las escribió como parte de una serie y las publicó bajo el título que unificaría definitivamente al libro. Pues bien: esta idea de publicar relato tras relato con vistas a un volumen donde aparecieran ligados por un tema central quizá le vino de Chesterton, quien había hecho lo mismo en casi todas sus colecciones de cuentos a partir de *The Club of Queer Trades* (1903). Aún más: algunos de los títulos de los artículos recogidos en HU tienen esa «buena economía verbal» y esa concreta referencia a lo que de veras ocurre en el texto que Borges admiraba en los títulos de Chesterton (*Sur*, 22). Cotéjese, por ejemplo, los títulos de uno y otro: «El asesino moderado», de Chesterton, con «El asesino desinteresado», de Borges; «La venganza de la estatua», de Chesterton, con «La cámara de las estatuas», de Borges. Es muy posible, pues, que HU, en cuanto recopilación de artículos sueltos, tenga algo que ver con modelos de Chesterton. Lo cierto es que en el prólogo Borges dice: «Los ejercicios de prosa narrativa que integran este libro fueron ejecutados de 1933 a 1934. Derivan, creo, de mis relecturas de Stevenson y de Chesterton, y aun de los primeros *films* de Von Sternberg y tal vez de cierta biografía de Evaristo Carriego.» El nombre de Chesterton, que en esa primera página aparece como fuente, no figura, sin embargo, en el «Índice de fuentes» de la página última. La razón es

⁶ Cuando reedite en 1954 estas páginas, Borges dirá: «Son el irresponsable juego de un tímido que no se animó a escribir cuentos y que se distrajo en falsear y tergiversar (sin justificación estética, alguna vez) ajenas historias. De estos ambíguos ejercicios pasó a la trabajosa composición de un cuento directo —'Hombre de la esquina rosada'— que ha logrado un éxito singular y un poco misterioso» (prólogo a la edición de 1954, *Obras completas*, Emecé Editores, Buenos Aires).

⁷ Muchos años después, Borges dijo que al publicar sus artículos no pensó en libro, y un amigo lo incitó a recogerlos en HU (Charbonnier, 94); pero hay pruebas de una intención unificadora, como cuando comienza el artículo así: «el infame de este capítulo...». Para las fechas de cada artículo, véase Bibliografía.

que ninguno de los cuentos de HU repite una trama de Chesterton, lo cual no quita que en todos ellos haya un gusto muy chestertoniano por la paradoja y la trampa. En 1971 alguien le preguntó si era verdad que había escrito «Hombre de la esquina rosada» bajo la influencia de las películas de pistoleros de Josef von Sternberg, y Borges contestó que no sólo eso, sino que también bajo la de los cuentos de Chesterton: «I was thinking of Josef von Sternberg and of Chesterton all the time» (*Borges on writing*). Estas palabras son un eco de las del prólogo a HU: preguntado por un cuento de esa colección, acaso mecánicamente extendió a él la vaga influencia de Chesterton que había señalado para todo el libro, pues lo cierto es que «Hombre de la esquina rosada» es menos chestertoniano que algunos de los relatos vecinos. Aunque Borges ha dicho que «El espantoso redentor Lazarus Morell» está en deuda con Mark Twain y DeVoto, ese antihéroe que pretende ser un emancipador de esclavos y en verdad es un traficante de esclavos, sólo que más hábil, recuerda un truco dilecto de Chesterton. Creo también que Chesterton hubiera apreciado «El impostor inverosímil Tom Castro», más irónico que la fuente «The Tichborne Claimant», en la *Encyclopedia Britanica*, undécima edición, 1911 (después de todo, Chesterton ya había narrado irónicamente la impostura del actor Wilks que se hace pasar por el profesor Worms [MT, VIII]). Chestertoniano, me parece, es el comienzo de «El proveedor de iniquidades Monk Eastman», donde vemos una realidad sustituida por otra, una impresión corregida por lo real: «Perfilados bien por un fondo de paredes celestes o de cielo alto, dos compadritos envainados en seria ropa negra bailan sobre zapatos de mujer un baile gravísimo que es el de los cuchillos parejos, hasta que de una oreja salta un clavel porque el cuchillo ha entrado en un hombre, que cierra con su muerte horizontal el baile sin música.» El procedimiento de pintar un baile que bruscamente se desvanece y lo que queda son dos hombres batiéndose a duelo es típico del impresionismo de Chesterton (véase su práctica y su teoría en MT, XI). El argumento de «El incivil maestro de ceremonias Kotsuké no Suké», aunque tomado —según indica Borges en la bibliografía final— de A. B. Mitford, *Tales of old Japan*, Londres, 1912, tiene uno de esos esquemas que le divertían a Chesterton. En «El tintorero enmascarado Hákim de Merv» el protagonista, cubierto con misteriosa máscara, funda una religión. Sus secuaces creen que el ángel Gabriel le cortó la cabeza, se la llevó a Dios, la cabeza y Dios se miraron y luego esa cabeza que había visto a Dios volvió al cuerpo decapitado y desde entonces su mi-

sión es profetizar. Al final de una serie de maravillas le arrancan el velo: «la cara que había estado en los cielos era en efecto blanca, pero con la blancura peculiar de la lepra manchada». Esta estratagemma pertenece al repertorio de enmascarados de Chesterton: v. gr., «aquél lóbrego enmascarado de guantes negros que resulta después un aristócrata opugnador total del nudismo» (*Scandal*, citado por Borges en *Sur*, 10 julio 1935).

4. PRIMER ENSAYO SOBRE CHESTERTON

Justamente el año en que apareció HU, Borges publicó su ensayo «Los laberintos policiales y Chesterton» (*Sur*, 10 julio 1935). Borges, aunque allí se declara «el más devoto de sus lectores», observa que la quinta serie de las aventuras del detective de Chesterton (*Scandal*) es menos feliz que las anteriores. Con todo, recomienda para las antologías por lo menos dos de sus cuentos: «The Blast of the Book» y «The insoluble problem». La reseña es útil para buscar rasgos chestertonianos, tanto en las ficciones «de tímido» que Borges acaba de publicar cuanto en las que publicará a partir de entonces, ya con dominio del género. Al señalar la diferente actitud ante el crimen en la literatura argentina (en el *Martín Fierro*, por ejemplo) y en la literatura inglesa, Borges se refiere, sin identificarla, a una Teoría del Asesinato Moderado. «The Theory of Moderate Murder» es el capítulo V del primer relato —«The Moderate Murderer», FFF—, cuento donde el moderado Mr. Hume le mete un balazo a la pierna del gobernador para impedir que un extremista, por razones políticas, lo mate: «I shot a man to prevent his being shot.» Borges usa ese título para describir la característica de un género literario inglés agitado por dos pasiones incompatibles: la aventura y la legalidad. Y a continuación enumera las reglas en el juego entre criminales y detectives tal como Chesterton lo cultiva: un límite discrecional de seis personajes, declaración de todos los términos del problema, avara economía en los medios, primacía del cómo sobre el quién, el pudor de la muerte, necesidad y maravilla en la solución. «Chesterton —termina Borges— siempre realiza el *tour de force* de proponer una aclaración sobrenatural y de reemplazarla luego, sin pérdida, con otra de este mundo.»

5. SEGUNDO ENSAYO SOBRE CHESTERTON

En el año siguiente murió Chesterton y Borges le dedicó un ensayo aún más fervoroso: «Modos de G. K. Chesterton» (*Sur*, 22 julio 1936). Si antes se declaró «el más devoto de sus lectores» ahora condena a quienes desestiman las tramas de Chesterton: «qué están mintiendo los que tal cosa dicen y que el octavo círculo del infierno será su domicilio final». Y agrega: «Pienso que Chesterton es uno de los primeros escritores de nuestro tiempo —dice—, y ello no sólo por su venturosa invención, por su imaginación visual y por la felicidad pueril o divina que traslucen todas sus páginas, sino por sus virtudes retóricas, por sus puros méritos de destreza... La limpidez y el orden son constantes en las publicaciones de Chesterton.» Borges no celebra a Chesterton porque sea católico, o, mejor dicho, la apología del catolicismo que Chesterton emprende le resulta tolerable sólo porque es absurda, ilógica, inverosímil, fabuladora. Lo celebra, pues, por ser «un incomparable inventor de cuentos fantásticos. Desgraciadamente, procuraba educirles una moral y rebajarlos de ese modo a meras parábolas. Felizmente, nunca lo conseguía del todo». Luego Borges observa cómo Chesterton logra combinar las notas de horror fantástico y de análisis detectivesco en sus cuentos. Transcribiré unos pocos párrafos de este ensayo, intercalando entre corchetes los datos necesarios para la identificación de los cuentos a que Borges alude:

«Presenta un misterio, propone una aclaración sobrenatural y la reemplaza, sin pérdida, con otra de este mundo. Sus diálogos, su modo narrativo, su definición de los personajes y los lugares son excelentes.

...En los relatos policiales de Chesterton todo se justifica: los episodios más fugaces y breves tienen proyección ulterior. En uno de sus cuentos un desconocido acomete a un desconocido para que no lo embista un camión, y esa violencia necesaria, pero alarmante, prefigura su acto final de declararlo insano para que no lo puedan ejecutar por un crimen [“The Honest Quack”, FFF]. En otro, una peligrosa y vasta conspiración integrada por un solo hombre (con socorro de barbas, de caretas y de seudónimos) es anunciada con exactitud en el dístico:

*As all stars shrivel in the single sun
The words are many, but the Word is one.*

que viene a descifrarse después, con permutación de mayúsculas:

The words are many, but the word is One.

[“The loyal traitor”, FFF]. En un tercero, la *maquette* inicial —la mención escueta de un indio que arroja su cuchillo a otro y lo mata— es el estricto reverso del argumento: un hombre apuñalado por su amigo con una flecha, en lo alto de una torre [“The arrow of heaven”, *Incredulity*]. En otro, hay una leyenda al principio: un rey blasfematorio levanta con el socorro satánico una torre sin fin. Dios fulmina la torre y hace de ella un pozo sin fondo, por donde se despeña para siempre el alma del rey. Esa inversión divina prefigura de algún modo la silenciosa rotación de una biblioteca, con dos tacitas, una de café envenenado que mata al hombre que la había destinado a su huésped [“The botomless well”, MWK].»

Los próximos comentarios sobre Chesterton se multiplican en la sección «Libros y autores extranjeros», que Borges mantiene en *El Hogar*⁸. Así, en la entrega del 8 de enero de 1937, dice: «Por un detective razonador, por un Ellery Queen o padre Brown, hay diez coleccionistas de fósforos y descifradores de rastros», comentario que resuena como eco de la discusión sobre «pruebas» de Scotland Yard, en los cuentos de detectives, a base de «perdidas cajas de fósforos» («The Yellow Bird», PL). En la entrega del 19 de febrero de 1937 observa que una antología de Dorothy Sayers —*Tales of Detection*— se salva por la inclusión del cuento de Chesterton «El hombre del corredor». Por el contrario, en la entrega del 6 de enero de 1939 reprocha a Edward O'Brien que su antología *The Best Short Stories of 1938* no haya seleccionado ningún cuento que se asemeje a los excelentes de Chesterton. También reprocha a otras antologías la

⁸ *El Hogar: ilustración semanal argentina*, Buenos Aires. La primera vez que en la sección «Libros y autores extranjeros» he encontrado la firma de Borges es en la entrega del año XXXII, núm. 1.409 (16 octubre 1936). La última vez en la del año XXXV, núm. 1.551 (7 julio 1939). Se trataba de una sección quincenal. Hubo unos pocos saltos; en ciertas entregas aparecía, en vez de la sección regular, un artículo de Borges. Los comentarios, en su mayoría, están dedicados a la literatura en lengua inglesa; el autor más frecuentado es H. G. Wells; las referencias a Chesterton abundan.

omisión de Chesterton, como en el caso de *The Albatross Book of Living Prose* (1 abril 1938); en reseña de *The Oxford Book of Modern Verse*, de W. B. Yeats, había dicho, en entrega del 28 de mayo de 1937: «En cuanto a mí, he sentido físicamente la presencia de la poesía —y realmente no hay otro canon— en... “Lepanto”, de Chesterton.» Hay por lo menos dos gacettillas dedicadas a sendos libros de Chesterton: *The paradoxes of Mr. Pond* (XXXIII, 1439, 14 mayo 1937) y *Autobiography* (XXXIII, 1459, 1 octubre 1937). He aquí frases de ambas:

«La solución, en las malas ficciones policiales, es de orden material: una puerta secreta, una barba suplementaria. En las buenas es de orden psicológico: una falacia, un hábito mental, una superstición. Ejemplo de las buenas —y aun de las mejores— es cualquier relato de Chesterton... Los ocho cuentos del volumen son buenos. El primero —“The three horsemen of Apocalypse”— es en verdad extraordinario (*The paradoxes...*).

Gravemente observar que de todos los libros de Chesterton el único que no es autobiográfico es el libro *Autobiografía* no es una paradoja muy memorable, pero es casi la pura verdad. El padre Brown o la batalla naval de Lepanto o el libro que fulminaba a quienes lo abrían le han dado a Chesterton más oportunidad de ser Chesterton que esta labor autobiográfica... Como libro inicial y de iniciación, yo vindicaría más bien cualquiera de los cinco volúmenes de la gesta del padre Brown o el resumen de la época victoriana o *El hombre que fue jueves* o los poemas. En cambio, para quienes ya son amigos de Chesterton, este libro colmado y generoso bien puede ser una nueva ocasión de felicidad... Innecesario hablar de la magia y del brillo de Chesterton (*Autobiografía*).

II. REFERENCIAS A CHESTERTON DEL BORGES CUENTISTA

Llena así de Chesterton la cabeza, en la Nochebuena de 1938 Borges se la golpeó contra el filo de una ventana. La herida se le infectó en septicemia. De esa cabeza febril, delirante, surgió la vocación de cuentista, completamente armada y con un buho sobre el hombro, como Pallas Atenea. Fue así. Borges, temiendo haber

perdido sus facultades intelectuales, le pidió a la madre que le leyera *Out of the Silent Planet*, de C. S. Lewis. Al comprobar que sí entendía lo que le leían se sintió aliviado. Decidió entonces probarse en un género literario diferente de los que hasta entonces había escrito, de modo que si fracasaba siempre podría echarle la culpa a la novedad del género. «Pero durante muchos años yo me juzgué indigno de abordar el cuento como autor, aunque era un tipo de lectura que me agradaba mucho» (Moreno). El primer cuento que intentó fue «Pierre Menard, autor del *Quijote*»⁹. Primero Borges fue tímido: «Son el irresponsable juego de un tímido que no se animó a escribir cuentos», dijo en el prólogo de 1954 a HU. Después fue modesto. Preguntado por Irby si al empezar a escribir cuentos creía estar haciendo algo nuevo respondió: «No. Todo lo que he hecho está en Poe, Stevenson, Wells, Chesterton y algunos otros» (pág. 8). De Chesterton lo que más estima es el arte de argumentar una peripecia. En el «Prólogo» (2 noviembre 1940) a *La invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares, donde defendió la novela de aventuras contra la novela de psicologías, declaró el alto valor literario de las ficciones de Stevenson, pero con la reserva de que Chesterton urdía mejor las tramas: «Stevenson es más apasionado, más diverso, más lúcido, quizá más digno de nuestra absoluta amistad que Chesterton, pero los argumentos que gobierna son inferiores.» Lo que me importa destacar es que Borges se pone a escribir cuentos-cuentos en los años en que más admira a Chesterton. Ya vimos que el primer libro de ensayos donde se ocupó de cuentos de Chesterton fue *Discusión* (1932). En los ensayos del libro siguiente, *Historia de la eternidad* (1936), aparece una sola vez el nombre de Chesterton: en «El acercamiento de Almotásim», falsa reseña bibliográfica sobre una novela con mecanismo policial y sobrentendido místico: «Esa hibridación puede movernos a imaginar algún parecido con Chesterton», anota. En cambio, en *Otras inquisiciones* (1937-1952) —que son los años de mayor producción cuentística— hay siete referencias sueltas a Chesterton y un ensayo entero dedicado a él: «Sobre Chesterton». Primero las referencias:

«El lenguaje —ha observado Chesterton (G. F. Watts, 1904, página 91)— no es un hecho científico, sino artístico; lo inventaron guerreros y cazadores y es muy anterior a la ciencia ("Quevedo").

⁹ Compárese Giovanni, Irby, Charbonnier, Moreno con Leonor Acevedo de Borgos, «Propos», *L'Herne*, Paris, 1964.

Y Chesterton, sensible a lo romántico y a lo clásico ("El enigma de Edward Fitzgerald").

Esperanzas y utopías aparte, acaso lo más lúcido que sobre el lenguaje se ha escrito son estas palabras de Chesterton: 'El hombre sabe que hay en el alma tintes más desconcertantes, más innumerables y más anónimos que los colores de una selva otoñal... Cree, sin embargo, que esos tintes, en todas sus fusiones y conversiones, son representables con precisión por un mecanismo arbitrario de gruñidos y de chillidos. Cree que del interior de un bolsista salen realmente ruidos que significan todos los misterios de la memoria y todas las agonías del anhelo' (*G. F. Watts*, pág. 88, 1904) («El idioma analítico de John Wilkins», 8 febrero 1942).

Chesterton (*The man who was Thursday*, VI) imagina que en los confines occidentales del mundo acaso existe un árbol que ya es más, y menos, que un árbol, y en los confines orientales, algo, una torre, cuya sola arquitectura es malvada ("Sobre el *Vathek* de William Beckford", 4 abril 1943).

En cambio, la valerosa obra de Chesterton, prototipo de la sanidad física y moral, siempre está a punto de convertirse en una pesadilla. La acechan lo diabólico y el horror; puede asumir, en la página más inocua, las formas del espanto. Chesterton es un hombre que quiere recuperar la niñez... Como Chesterton... Wilde es de aquellos venturosos que pueden prescindir de la aprobación de la crítica y aun, a veces, de la aprobación del lector, pues el agrado que nos proporciona su trato es irresistible y constante ("Sobre Oscar Wilde", 1946).

Para todos nosotros, la alegoría es un error estético. ...Que yo sepa, el género alegórico ha sido analizado por Schopenhauer... De Quincey... Francesco De Sanctis... Croce... y por Chesterton (*G. F. Watts*, 83); en este ensayo me limitaré a los dos últimos. Croce niega el arte alegórico, Chesterton lo vindica; opino que la razón está con aquél, pero me gustaría saber cómo pudo gozar de tanto favor una forma que nos parece injustificable... Chesterton, para vindicar lo alegórico, empieza por negar que el lenguaje agote la expresión de la realidad... Declarado insuficiente el lenguaje, hay lugar para otros; la alegoría puede ser uno de ellos, pero no es un lenguaje del lenguaje, un signo de otros signos. Beatriz (digamos) no es un signo de la palabra *fe*; es un signo de la virtud valerosa y de las iluminaciones secretas que indica esa palabra. Un signo

más preciso que el monosílabo, más rico y más feliz. No sé muy bien cuál de los eminentes contradictores tiene razón ("De las alegorías a las novelas», 7 agosto 1949).»

El pasaje sobre la vindicación de la alegoría en Chesterton estampado en «Nathaniel Hawthorne», 7 septiembre 1949, repite con variantes el que cité anteriormente. De esta lista de digresivas referencias a Chesterton en OI he dejado para el final el ensayo entero que Borges le dedicó: «Sobre Chesterton». Apareció antes en *Los Anales de Buenos Aires*, núms. 20-22, octubre-diciembre 1947. En realidad, Borges reproduce aquí frases entresacadas de «Modos de Chesterton» (1936), ensayo éste que, según se vio, reproducía a su vez frases de «El arte narrativo y la magia» (1932). Ya se sabe que Borges suele autoplagiarse aun en páginas del mismo libro¹⁰. La frase que desde 1932 perdura es la clave: que Chesterton «presenta un misterio, propone explicaciones de tipo demoníaco o mágico y las reemplaza, al fin, con otras que son de este mundo». Sólo que ahora Borges deduce de la pasión con que Chesterton practica ese *tour de force* el secreto de su personalidad:

«...en ellas [esas breves ficciones] creo percibir una cifra de la historia de Chesterton, un símbolo o espejo de Chesterton. La repetición de su esquema a través de los años y de los libros (*The man who was Thursday, The poet and the lunatics, The paradoxes of Mr. Pond*) parece confirmar que se trata de una forma esencial, no de un artificio retórico... Poe y Baudelaire se propusieron... la creación de un mundo de espanto; es natural que su obra sea pródiga de formas del horror. Chesterton, me parece, no hubiera tolerado la imputación de ser un tejedor de pesadillas..., pero invenciblemente suele incurrir en atisbos atroces. Pregunta si acaso un hombre tiene tres ojos o un pájaro tres alas; habla, contra los panteístas, de un muerto que descubre en el paraíso que los espíritus de los coros angélicos

¹⁰ Sobre la costumbre de Borges de trasladar párrafos enteros de un artículo a otro hay datos en Manuel Ferrer, *Borges y la Nada*, Londres, 1971, páginas 148-64. Datos sobre Chesterton, en pág. 154. Borges debe de haber considerado que «sobre Chesterton» era su mejor contribución al tema, pues recogió esas páginas en *Antología personal*, 1961: «Mis preferencias han dictado este libro. Quiero ser juzgado por él, justificado o reprobado por él» (prólogo); y la *Nueva antología personal*, 1968, las conserva, a pesar de desprenderse de otras.

tienen sin fin su misma cara; habla de una cárcel de espejos; habla de un laberinto sin centro; habla de un hombre devorado por autómatas de metal; habla de un árbol que devora a los pájaros y que en lugar de hojas da plumas; imagina (*The man who was Thursday*, VI) que en los confines orientales del mundo existe un árbol que ya es más, y menos, que un árbol y en los occidentales, algo, una torre, cuya sola arquitectura es malvada. Define lo cercano por lo lejano, y aun por lo atroz; si habla de sus ojos, los llama con palabras de Ezequiel (1, 22) *un terrible cristal, si de la noche, perfecciona un antiguo horror* (*Apocalipsis*, 4, 6) y la llama un *monstruo hecho de ojos*. No menos ilustrativa es la narración «How I found the Superman»... Tales ejemplos, que sería fácil multiplicar, prueban que Chesterton se defendió de ser Edgar Allan Poe o Franz Kafka, pero que algo en el barro de su yo propendía a la pesadilla, algo secreto, y ciego, y central.

Este Chesterton es más parecido a la idea que Borges tenía de él que a la idea que Chesterton tenía de sí mismo. Sospecho que Borges se dejó impresionar por «The nightmare» (AD) y en cambio no prestó atención a «Magic and fantasy in fiction» (*Sidelights*, 1932). Chesterton diferencia aquí entre la literatura de lo *sobrenatural*, donde la fantasía reconoce la libre existencia de agentes de Dios, y la literatura de lo *preternatural*, donde la magia viene de opresivos agentes del diablo; y prefiere el cielo al infierno en términos que no dan sitio a la interpretación de Borges. Porque Chesterton es religioso, el mundo de los ateos le parece grotesco. De modo similar, sólo que al revés, Goya, por ser un hombre formado con las ideas racionalistas del Siglo de las Luces, dibujaba en sus Caprichos, no partos de una imaginación delirante, sino pesadillas, monstruos, horrores, supersticiones que se apoderan del hombre cuando renuncia a la razón. Mas mi propósito no es hablar de lo mucho que dijo Chesterton, sino de lo poco que Borges tomó de él. Se ha visto que en las siete referencias a Chesterton que aparecen en OI Borges suele repetir los mismos títulos, las mismas citas. Parte del material que vino a parar a esa colección había sido publicado en sueltos de *El Hogar*. Y, en efecto, en este taller encontramos idénticas referencias a Chesterton. Por ejemplo, en un comentario a *Modes of Thought*, de A. N. Whitehead (*El Hogar*, XXXV, 1536, 24 de marzo de 1939), Borges cita un párrafo del *G. F. Watts* de Chesterton: el mismo que aparecerá en «El idioma analítico de John Wilkins», *La Nación*, 8 de febrero de 1942, y en OI).

Si uno juzgara con criterio estadístico, el libro de Chesterton que más impresionó a Borges fue *G. F. Watts*. Tal juicio sería precipitado. Hay que comprender la idiosincrasia de Borges. No era un crítico, a pesar de su penetración crítica, ni profesor, a pesar de que años después ocupará una cátedra de literatura inglesa, ni siquiera periodista, a pesar de que con sus artículos se procuraba un salario. Todo lo que él escribía tenía un aire de diario íntimo. Borges era un lector hedonista. Su biblioteca lucía inmensa porque sus lecturas no eran las corrientes en el público argentino, pero era en verdad una biblioteca muy limitada. Su memoria asombraba como monstruosa porque era capaz de recitar largas tiradas, pero observemos que sus recuerdos son siempre los mismos. Se le pegaba una lectura porque le interesaba vivamente; y porque era parte de una experiencia vital —para él la vida era literatura— esa lectura solía acudir una y otra vez en la conversación y, cuando se hizo conferenciante, en sus conferencias. Hay algo monótono en Borges: la monotonía de los originales. El era consciente de ello. Con su habitual sinceridad ya se había confesado en «Acotaciones» (TE): «Conozco la enteriza labor de Shaw y en *Santa Juana* no he tropezado con el menor auto-plagio: cosa que mi pobreza se maravilla.» A continuación voy a juntar las referencias ensayísticas a Chesterton posteriores a OI más datos sueltos que prueban la sostenida devoción de Borges:

«Chesterton, en alguno de sus relatos, compara el universo de los ateos con un laberinto sin centro (Prólogo a Herman Melville, *Bartleby*, 1944). [Se refiere a Chesterton, «The asylum of adventure», PL: «Nothing for you has a central stalk of sanity. There is no core to your cosmos. Your trouble began with being an atheist».]

O, si los ejemplos concretos son preferibles, pensemos en *Manalive*, de Chesterton, que es una visible montaña de simplicidad y un abismo de divina sabiduría... Chesterton, apenas ayer, escribía: «La novela bien puede morir con nosotros» («Vindicación de *Bouvard et Pecuchet*», *La Nación*, 14 de noviembre de 1954; agregado a reedición de *Discusión*, 1957).

Lo cierto es que Chesterton es un gran poeta, con un lenguaje rico y lleno de vida... Y como cuentista es aún más extraordinario (Irby. De paso, en este «encuentro» se dice que Borges, en 1962 profesor visitante en la Universidad de Texas, en Austin, comparó de memoria versos de Dante, Góngora, Swinburne y Chesterton).

—Entonces, cuáles serían, a su juicio, las épocas de apogeo de la literatura?

—Por mi parte puedo hablar con cierta autoridad de las literaturas de lengua inglesa, y pienso que no hay actualmente en Inglaterra escritores comparables a Shaw, a Chesterton, a Wells... (Alejandra Pizarnik e Ivonne A. Bordelois, «Entrevista con Jorge Luis Borges», *Zona Franca*, Caracas, I, 2, septiembre de 1964).

Sus personajes entran en escena como actores, sus vívidos e irreales paisajes perduran en nuestra memoria... Algo quedó en él, sin embargo, que propendía a lo horrible: la más famosa de sus novelas, *El hombre que fue jueves*, se subtitula «Pesadilla». Hubiera podido ser un Edgar Allan Poe o un Kafka; prefirió —debemos agradecerle— ser Chesterton. Su obra más famosa la constituyen los cuentos del padre Brown. Cada uno de ellos sugiere un hecho fantástico que luego se resuelve racionalmente (*Introducción a la literatura inglesa*, 1965, en colaboración con María Esther Vázquez).

Chesterton, who was a very witty and a very wise man, said of someone who had been accused of imitating Virgil that a debt to Virgil is like a debt to nature. It is not a case of plagiarism (*Borges on writing*, 1973). [Referencia a un pasaje sobre Tennyson en Chesterton, *The Victorian Age in Literature*, 1913].

Borges, hablando sobre el oficio de poeta, cita a Chesterton: «only one thing is needful —everything» (*Ibid.*).

Como antólogo Borges no olvidó a Chesterton. *Antología de la literatura fantástica* (1940) reproduce los fragmentos de MWK: «El árbol del orgullo» y una página de «The bottomless». *Los mejores cuentos policiales*, primera serie, selección y traducción de A. Bioy Casares y J. L. Borges (1943), reproduce «El honor de Israel Gow», *Innocence*. En la segunda serie (1951) reproduce «Los tres jinetes del Apocalipsis», PP, que ya había traducido y publicado con una ilustración de su hermana Norah en *Los Anales de Buenos Aires* (15-16, mayo-junio de 1947). En *Cuentos breves y extraordinarios* (1955), en colaboración con A. Bioy Casares, reproduce «Cómo descubrí al superhombre», de Chesterton, AD.

He confeccionado una lista, lo más completa que me ha sido posible, de las referencias a Chesterton del ensayista Borges. Con este fondo será más fácil interpretar lo poco de Chesterton que pasó a los cuentos de Borges. Chesterton lo reafirmó en su idea de que en un

cuento la trama es principal —véase *Borges on writing*, p. 46—, pero no copió tramas de Chesterton. Y ya es hora de examinar los cuentos de Borges para ver qué tienen de chestertoniano.

III. PIZCAS DE CHESTERTON EN FICCIONES DE BORGES

Como ya dije, no hay ficción de Borges que derive directamente de otra de Chesterton, pero hay reflejos. Enumeraré algunos ejemplos en orden cronológico:

1. «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», *Sur*, 68, mayo de 1940 (F). En uno de los pasajes de este cuento se comenta que, desde el punto de vista de la raza de idealistas de Tlön, la teoría realista del conocimiento era absurda y aun escandalosa. Chesterton, que como buen católico creía en la epistemología realista de Tomás de Aquino, consideraba que lo absurdo, y aun lo escandaloso, era el idealismo y el solipsismo. (Véase «The crime of Gabriel Gale», PL.)

2. «El jardín de senderos que se bifurcan», 1941 (F). El chino Yu Tsun mata a Stephen Albert para que los periódicos, sin querer, al publicar la noticia del asesinato transmitan a los alemanes el nombre de la ciudad que deben bombardear: Albert. En «The blue cross», *Innocence*, el padre Brown hace cosas raras por la calle para que esas excentricidades sirvan de pistas y señales que transmitan un mensaje a la Policía. No establezco una filiación directa entre ambos cuentos: me limito a sugerir una ocurrencia parecida. El mismo Borges ha señalado por lo menos dos veces (véanse Irby, Burgin) el carácter chestertoniano de este cuento suyo:

IRBY.—¿Por qué en «El jardín de senderos que se bifurcan» prosigue el protagonista con su plan de matar a Stephen Albert aun después de haber descubierto que éste es como un hermano espiritual suyo?

BORGES.—«El jardín de senderos que se bifurcan» es, como muchos cuentos de Chesterton, un cuento detectivesco y poético a la vez. Como «La muerte y la brújula», que también escribí pensando un poco en Chesterton, tiene muchas cosas *worked in, inlaid*.

BURGIN.—Me gusta «El jardín de senderos que se bifurcan», pero a usted no tanto, ¿verdad?

BORGES.—Sí, como cuento de detectives es bueno.

BURGIN.—Creo que es algo más que cuento de detectives.

BORGES.—Bueno, debería serlo porque, después de todo, me estaba respaldando Chesterton, y Chesterton sabía cómo sacar partido de un cuento de detectives.

3. «La muerte y la brújula», *Sur*, 92, mayo de 1942 (F). Ya se ha visto, en el diálogo con Irby que acabo de transcribir, que Borges afirmaba haber escrito este cuento «pensando un poco en Chesterton». Más adelante, en ese mismo diálogo, cuando le preguntan por qué situó la geometría del crimen en un Buenos Aires estilizado, Borges es más preciso en la indicación de su fuente:

«Quería una ciudad con cuatro puntos bien definidos, con los que podría trazar el esquema cuadrilátero del cuento... Aunque se ha dejado engañar fatalmente, Lönnrot tiene la perspicacia de ver que un laberinto más sencillo y más estricto sería el de una sola línea. Como le dije antes, escribí «La muerte y la brújula» siguiendo un poco a Chesterton; es posible que, al añadir ese detalle de la línea recta, pensara en un cuento suyo que se llama «The three horseman of Apocalypse» [PP], que Bioy Casares y yo hemos traducido y para el cual mi hermana Norah ha hecho unas ilustraciones muy lindas.

En «La muerte y la brújula» —como en «El muerto» y varios otros cuentos— Borges presenta el tema del personaje que fabrica la realidad, que arregla los acontecimientos como un novelista arregla sus episodios. Chesterton, en «The blue cross», *Innocence*, hace que un personaje diga: «The criminal is the creative artist; the detective only the critic.» En «The dagger with wings», *Incredulity*, un personaje dice: «Now this man had in him a very noble power to be perverted; the power of telling stories. He was a great novelist; only he had twisted his fictive power to practical and to evil ends; to deceiving men with false facts instead of with true fiction.» Este asesino, como Scharlach, enriquece su crimen con morfologías, sólo que se equivoca al creer que el padre Brown, por ser sacerdote, seguirá pistas sobrenaturales. Scharlach, por el contrario, acierta al contar con la curiosidad de Lönnrot. En realidad el detective aficionado Lönnrot se equivoca y el policía Treviranus acierta, lo cual invierte una de las convenciones del gé-

nero. Chesterton comentó esa convención en «The mirror of the magistrate», *Secret* —cuento que Borges menciona en un par de ocasiones—, que comienza con una conversación entre Bagshaw, un detective de la policía, y Underhill, un aficionado a la investigación policial: «Ours is the only trade», said Bagshaw, «in which the professional is always supposed to be wrong. After all, people don't write stories in which hairdressers can't cut hair and have to be helped by a customer; or in which a cabman can't drive a cab until his fare explains to him the philosophy of cab-driving». La quinta abandonada de Triste-le-Roy es simétrica, como lo es el castillo en «The worst crime in the world», *Secret*. También es posible que Borges pensara en otras invenciones de Chesterton. Esas engañosas sentencias del cuento de Borges —«La primera letra del Nombre ha sido articulada», «La segunda letra del Nombre ha sido articulada», «La última de las letras del Nombre ha sido articulada»— muy bien podrían provenir de los engañosos versos de Chesterton —«The words are many, but the Word is one», «The words are many, but the word is One»— en «The loyal traitor», FFF.

4. «El milagro secreto», *Sur*, 101, febrero de 1943 (F). Borges dijo a Irby: «Una vez... una chica me preguntó por qué había puesto a principios de «El milagro secreto» aquel partido de ajedrez... Recordé de pronto que había incluido ese detalle para obtener un efecto de contraste. Al final del cuento el protagonista escribe el tercer acto de su comedia en un instante. Queda bien, pues, que al principio haya un juego de ajedrez que se demora a través de generaciones y generaciones. Esa fue, creo, la justificación del partido de ajedrez dentro de la economía del cuento.» Chesterton era maestro en estos contrastes. Por ejemplo, en «The worst crime in the world», *Secret*, hay deliberado contraste entre el comienzo (galería de pinturas futuristas) y el final (castillo medieval con armaduras del siglo XIV). En cuanto a la idea esencial del cuento —una súbita dilatación en el tiempo vivido por Hladik— ¿no trae al recuerdo pasajes de Chesterton como éste?: «That single split-second, and all that was really hidden in it, lies open before God as large and luminous as an eternity» («The house of the Peacock». PL).

5. «Tema del traidor y del héroe», *Sur*, 112, febrero de 1944 (F). Se comienza con una declaración de fuentes: «Bajo el notorio influjo de Chesterton (discurridor y exornador de elegantes misterios)... he imaginado este argumento que escribiré tal vez y que ya de algún modo me justifica.» ¿Será influjo de «The sign of the broken sword», *In-*

nocence? Aquí un militar corrompido asesina al oficial que le exige la renuncia y para ocultar el cadáver ordena una fatal carga; así, muchos cadáveres ocultan el del asesinado. Sobrevivientes lo ahorcan y juran, para salvar el honor de Inglaterra, no descubrir el secreto del general traidor, quien recibe honores póstumos como héroe de guerra. En Borges también se trata de una conspiración para convertir a un traidor en héroe. Muy atinadamente Ronald Christ («A modest proposal for the criticism of Borges», *The cardinal points of Borges*, editado por Lowell Dunham e Ivar Ivask, 1971) aconseja a los traductores que tengan en cuenta el gusto por la lengua inglesa de Borges; palabras como *notorio* deberían traducirse como 'notorious', si bien el significado es favorable en español y desfavorable en inglés; pero en el caso de «bajo el notorio influjo de Chesterton» no acierta Christ al proponer «under the notorious influence of Chesterton», pues la intención, aquí, es señalar que esa influencia es evidente, obvia, fácil de notar.

6. «Deutsches Requiem», *Sur*, 136, febrero de 1946 (A). El narrador protagonista de este cuento, odiosa encarnación de la violencia nazi y símbolo de un infame destino político-nacional, responde a una idea que Borges expresó antes, en su reseña a un libro de G. K. Chesterton: *The end of the armistice* (*Sur*, núm. 70, julio de 1940): «He comprobado que ningún refutador del nazismo puede inculcar la abominación de ese régimen que inspiran —invenciblemente— sus defensores. Los libros canónicos de Rosenberg y de Hitler, los folletos iracundos de Ludendorff... son de un efecto saludable y casi instantáneo. Basta someterse a unas páginas, o a las ilustraciones y al índice, para aborrecer la doctrina que recomiendan. De la obra póstuma de Chesterton, *The end of the armistice*, diré (supremo elogio) que es casi tan operativa como ellos.» Borges ha dicho que «la forma del cuento ['Deutsches Requiem'] es como la de ciertos monólogos dramáticos de Robert Browning —'Caliban', por ejemplo, o los que integran *The Ring and the Book*—donde personajes indefendibles tratan de justificarse» (Irby, p. 7). Borges estimaba los poemas de Browning como cuentos e imaginó que los habría disfrutado más si hubieran estado en prosa y no en verso: «Cultivó [Browning] los monólogos dramáticos; personajes imaginarios o reales, Napoleón III y Caliban, se muestran y se justifican... Su obra capital se titula *El anillo y el libro*. Diez personas distintas entre las cuales están los protagonistas, el asesino y la asesinada, el presunto amante, el fiscal, el abogado defensor y el Papa, narran minuciosamente la historia de un crimen. Los hechos

son idénticos pero cada protagonista cree que sus acciones han sido justas. Si Browning no hubiera elegido el verso sería un gran cuentista, no inferior a Conrad o a Henry James» (*Introducción a la literatura inglesa*, 1965, pp. 46-47). Es muy posible que esta interpretación de *The Ring and the Book* como novela de intriga venga de Chesterton: *Robert Browning*, 1903, cuyo capítulo séptimo está dedicado a analizar los valores narrativos del poema: «*The Ring and the Book* is of course, essentially speaking, a detective story... He saw that the truth had not been told until he had seen in the villain the pure and disinterested gentleman that most villains firmly believe themselves to be... Everything that was profound, everything, indeed, that was tolerable in the aesthetes of 1880, and the decadents of 1890, has its ultimate source in Browning's great conception that every one's point of view is interesting, even if it be a jaundiced or a blood-shot point of view.»

7. «El muerto», *Sur*, 145, noviembre de 1946 (A). Dejemos la palabra a Borges, en el epílogo a *El Aleph*: «Azevedo Bandeira, en ese relato... es también una tosca divinidad, una versión mulata y cimarrona del incomparable Sunday de Chesterton.» Sunday es protagonista de *The man who was Thursday*, novela pesadillesca.

8. «El inmortal», *Los Anales de Buenos Aires*, 12, febrero de 1947 (A). Barrenechea observa que «en la concepción del horror que inspira la ciudad de los inmortales... parecen haber influido sus lecturas de algunos autores ingleses: Chesterton, *El hombre que fue jueves*» (n., pág. 39).

9. «La casa de Asterión», *Los Anales de Buenos Aires*, 15-16, mayo-junio de 1947 (A). Borges, en el epílogo a A: «A una tela de Watts, pintada en 1896, debo 'La casa de Asterión' y el cadáver del pobre protagonista.» Esa tela aparece reproducida en una lámina del libro de Chesterton *G. F. Watts*, London, 1902, que Borges cita y comenta hasta el cansancio, según hemos visto. Chesterton habla de la «brutalidad bobá» del Minotauro de Watts y lo interpreta como una reacción moral, entre estoica y puritana, contra las crueldades de la ciudad moderna.

10. «La escritura del Dios», *Sur*, 172, febrero de 1949 (A). El mago Tzinacán ve en la piel viva de un jaguar los caracteres con que Dios escribió una sentencia secreta para que alguna vez la descifrara su elegido. En Chesterton, «The yellow bird», PL: «...for

those fantastic fishes had been to me like the hieroglyphics of a message, which the fiery finger of God had thus written in red-hot gold».

11. «Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto», *Sur*, 202, agosto de 1951 (A). Este cuento fue su despedida del género detectivesco. Había escrito «El jardín de senderos que se bifurcan» y «La muerte y la brújula». Había dirigido, con Bioy Casares, la colección *El Séptimo Círculo* en una importante colección editorial. Oigamos a Borges:

«The amount of reading required in the selection of these books rid me, in time, of my boyish craze for the general run of such games and puzzles. «Ibn Hakkan [Abenjacán el Bojarí] turned out to be my swan song. My first two exercises of 1941 and 1942 were, I think, fair attempts at Chestertonian storytelling. When I wrote «Ibn Hakkan», however, it became a cross between a permissible detective story and a caricature of one. The more I worked on it, the more hopeless the plot seemed and the stronger my need to parody. What I ended up with I hope will be read for its humor (Giovanni).»

Como quiera que sea, este cuento no es menos chestertoniano que los anteriores. Lo es no por la calidad, sino porque acumula piruetas, peripecias, paradojas y problemas privativos de Chesterton.

a) Típico de Chesterton —atípico de Borges— es el diálogo.

b) En Chesterton hay alusión a laberintos, descripciones de arquitecturas como si fueran laberintos y aun acciones que transcurren en laberintos: «The curse of the golden cross», *Incredulity*. En «The fairy tale of Father Brown», *Wisdom*, el príncipe Otto vive temeroso en centro de laberintos: «He lived almost entirely in a little room that was in the very center of the enormous labyrinth of all the other rooms.»

c) «En mi cinto estaba la daga...; la desnudé y le atravesé la garganta.» Frase parecida en «The arrow of heaven», *Incredulity*.

d) Casas impenetrables: *Ibidem*.

e) Asesino hace aparecer a asesinado como fantasma: lo mismo en «The man with two beards», *Secret*.

f) En el cuento de Borges un príncipe pasa como su primo muerto; en «The dagger with wings», *Incredulity*, un hombre usurpa el papel del hermano a quien ha matado. El tema del asesino que toma el lugar del asesinado y se hace pasar por él está también en «The

worst crime in the world» y «The chief Mourner of Marne», ambos en *Secret*, y en «The purple wig», *Wisdom*.

g) Borrar el rostro de tres muertos para que el rostro del asesinado no revele que la intención fue disimular su identidad. Este principio —llamado «del bosque que oculta el árbol»— está en «The sign of the broken sword», *Innocence*. Dice el padre Brown: «Where would a wise man hide a leaf? In the forest... If there were no forest, he would make a forest. And if he wished to hide a dead leaf, he would make a dead forest... And if a man had to hide a dead body, he would make a field of dead bodies to hide it in.»

h) La correspondencia de la casa (monstruosa) con el habitante (monstruoso). Chesterton, en MT, I, dice: «The stranger who looked for the first time at the quaint red houses could only think how very oddly shaped the people must be who could fit in them.»

12. *Manual de zoología fantástica*, México, 1957 [en colaboración con Margarita Guerrero]. Amplió el *Manual* de 1957 en *El libro de los seres imaginarios*, Buenos Aires, 1967, y aún más en *The book of imaginary beings*, Nueva York, 1969. Referencias a Chesterton: «aquel árbol soñado por Chesterton, que devoró los pájaros que habían anidado en sus ramas y que, en la primavera, dio plumas en lugar de hojas» («El Borametz»); «Del pasaje anterior del Apocalipsis derivó Chesterton su ilustre metáfora de la noche: 'un monstruo hecho de ojos'» («Haniel, Kafziel, Azriel y Aniel») [del poema «A second childhood»]; «Chesterton, 'The mirror of madmen'» («The double») [sólo en la edición inglesa; errata por «The mirror of the magistrate», *Secret*].

13. *El Congreso*, 1971. En su «An autobiographical essay», añadido a la edición de *The Aleph and other stories 1933-1969*, Nueva York, 1970, Borges había dicho: «At present I am finishing a long tale called «The Congress». Despite its Kafkaian title, I hope it will turn out more in the line of Chesterton. The setting is Argentine and Uruguayan. For twenty years, I have been boring my friends with the raw plot. Finally, I came to see that no further elaboration was needed.» Ahora que se ha publicado —*El Congreso*, Buenos Aires, 1971— es fácil ver por qué Borges pensó que estaba en la línea de Chesterton: como en *The man who was Thursday*, la descripción de una empresa para formar un Congreso del Mundo se convierte en una alegoría; Alejandro Glencoe es una especie de Sunday; su discurso final, como el de Sunday, disuelve la alegoría en una ambigua metafísica.

sobre la naturaleza del universo y la condición humana. Borges, que siempre había reducido sus personajes a esquemas, ahora, con procedimientos más visuales, los hace «visibles» —el mismo Borges atribuirá esta «visibilidad» a la influencia de Chesterton —y a pesar del ambiente rioplatense vemos entre los conspiradores cabelleras rubias y rojas, oímos apellidos nórdicos y leemos que «la raíz» del cuento está en un libro de Carlyle. Alejandro Ferri, el narrador protagonista, dice haber publicado un *Breve examen del idioma analítico de John Wilkins*. El ensayo que publicó Borges con parecido título, «El idioma analítico de John Wilkins», termina con una larga cita de Chesterton. Me sería difícil probarlo, pero sospecho que *El Congreso*, de Borges, tiene algo que ver con un plan de novela colectiva inspirada en una de las locuras de Macedonio Fernández. Por lo menos en su prólogo a la antología *Macedonio Fernández*, Buenos Aires, 1961, Borges cuenta «el proyecto de gran novela fantástica situada en Buenos Aires y que empezamos a escribir todos... En esta novela inconclusa [*El hombre que será presidente*] bien puede haber algún involuntario reflejo de *El hombre que fue jueves*».

IV. TÉRMINO Y ENVÍO

No he entrevistado a Chesterton en las ficciones ni de *El Hacedor*, 1960, ni de las *Crónicas de Bustos Domecq*, 1967, ni del *Elogio de la sombra*, 1969, ni de *El informe de Brodie*, 1970, ni de las reediciones aumentadas de sus libros anteriores, como no sea en transparencias de fantasma que se retira después de haber dado su lección. Tampoco quiero extender mi pesquisa a los cuentos que Borges escribió en colaboración con Bioy Casares, pero conste que también en ellos se nota la presencia de Chesterton. En «Las noches de Goliadkin» (H. Bustos Domecq, *Seis problemas para don Isidro Parodi*, 1942) un ladrón se disfraza de padre Brown. Más: profiere una paradoja —«perder el alma para salvarla»— a la manera del padre Brown. Sólo que hubiera sido falso que Isidro Parodi, un preso inculto, en la cárcel citara correctamente a Chesterton; para crear la ilusión de la autenticidad de su carácter, los autores ponen en su boca un error deliberado: «un cura que saca el nombre de las revistas de Nick Carter».

Aunque esta investigación ha sido laboriosa el resultado es magro. No hay ningún cuento de Borges cuya trama principal repita, continúe o invierta otra de Chesterton. Los argumentos de Chesterton

que se entretienen en un cuento entero de Borges están tan reducidos que ya no son reconocibles. No son, en verdad, argumentos, sino mínimas unidades narrativas, elementos, funciones chestertonianas como las del enmascarado, el doble, el laberinto, la sorpresa, los espejos, los equívocos, los símbolos, la realidad geometrizada.

A lo largo de mi estudio he venido dejando caer observaciones sobre las semejanzas y desemejanzas entre Chesterton y Borges. No voy a resumirlas. Quisiera, eso sí, incitar a alguien para que compare las respectivas teorías del cuento que operan en Chesterton y en Borges. En lo que se refiere a Borges habría que juntar las frases sueltas que escribió sobre el tema y, sobre todo, que confesó a los muchos interlocutores que en los últimos años lo asaltaron con aparatos electrónicos y han creado, si no un nuevo Borges, por lo menos un nuevo género borgiano: la conversación grabada. El día en que se desentrañe de páginas y cintas su orgánica teoría del cuento se verá mejor lo que aprendió de Chesterton y, habiéndolo aprendido, luego resolvió no poner en práctica. Borges era incapaz de elaborar literariamente sus percepciones visuales. El lento proceso de su ceguera no explica esta distracción, desinterés o indiferencia por lo que sus ojos alcanzaban a ver o ya habían visto. Quizá haya que explicarlo más bien por su modo de ser y por su obstinado antirrealismo. Sea lo que fuese, lo cierto es que, por lo general, no describe con lujo de detalles las cosas, personas o paisajes de sus cuentos. Pues bien: Chesterton —que era un atleta óptico— le enseñó el arte de la descripción. Habría que reunir las interesantes opiniones de Borges sobre la «visibilidad» en la literatura realista y fantástica: un punto de partida podrían ser sus conversaciones con Giovanni, Charbonnier, Burgin y otros (véase la bibliografía en nota 1). Un ejemplo, este fragmento grabado por uno de sus interlocutores:

BURGIN.—You love painting and architecture don't you?
I mean, your stories seem to me very vivid visually.

BORGES.—Are they really visual, or does the visibility comes from Chesterton?

En suma, sólo una pizca de Chesterton ha entrado en la composición de los cuentos de Borges. Creo, sin embargo, que la lectura de Chesterton lo ponía en tensión, y con la mente así agudizada concebía sus juegos y practicaba sus ejercicios.

ENRIQUE ANDERSON IMBERT
Harvard University, Cambridge, Massachusetts.
(EE. UU.)