

JORGE LUIS BORGES Y G. K. CHESTERTON

GILLIAN GAYTON

Con su acostumbrada humildad, Jorge Luis Borges nos ha revelado a lo largo de su obra las fuentes y las claves de su obra en prosa. Sobresale entre éstas la influencia de varios autores ingleses de fines de siglo, de los cuales G.K. Chesterton parece haber sido el predilecto del maestro argentino. Este aspecto de la obra borgiana, señalado repetidas veces por el autor mismo, ha sido menospreciado por los críticos anglófonos, quienes no llegan a comprender las calidades que encuentra Borges en Chesterton.¹

Los críticos de habla española, al mencionar el influjo inglés sobre Borges, se limitan más bien a repetir las afirmaciones del autor, que se encuentran esparcidas por los ensayos, los prólogos y las entrevistas.² Sugiere Barrenechea que el empleo borgiano del adjetivo puede haber sufrido el influjo de Chesterton y Stevenson: ambos ejemplos que cita provienen de referencias hechas por Borges mismo a dichos autores.³ Manuel Ferrer, Ricardo Paseyro, Alicia Jurado y Jaime Alazraki señalan ciertos anglicismos en el vocabulario y la expresión borgianos, y admiten que el elemento imaginativo en su obra deriva sin duda de la literatura fantástica e irreal inglesa.⁴ Pero que yo sepa, hasta ahora no se había hecho ningún examen detallado de este influjo inglés en la obra de Borges, influjo que sin embargo el escritor argentino reconoce a menudo.

Borges admira y se refiere a Chesterton más que a nadie. En "El acercamiento a Almotásim," su primera tentativa en el campo de ficción, describe el método chestertoniano que emplea como "el mecanismo policial y su *undercurrent* místico."⁵ Cita a lo largo de su obra la sentencia de Chesterton en G.F. Watts que, puesto que el lenguaje por sí mismo no basta para describir todos los matices del alma, hay que emplear otras formas de lenguaje, entre las cuales la alegoría y la fábula.⁶ Analiza en "Sobre Oscar Wilde" y "Sobre Chesterton" lo que es, para él, la cualidad más caracterizadora del estilo chestertoniano, es decir, su tendencia a sugerir el horror, a "asumir las formas del espanto."⁷ En otra parte lo describe así: "Il y a quelque chose d'assez baroque et en même temps très spontané . . . Et puis, il y a des métaphores assez éblouissantes."⁸

Tal vez la observación más significativa que hace Borges refiriéndose al influjo de Chesterton en su propia obra es la que se halla en una de sus conversaciones con Richard Burgin. Dice éste, "Your stories seem to me very vivid visually," a lo que contesta Borges, "Are they really visual, or does the visibility come from Chesterton?"⁹ Yo creo que aquí Borges se refiere a ciertos efectos fatídicos de la luz y a la apariencia amenazadora de objetos inanimados, a menudo edificios, que se encuentran por toda la obra de Chesterton y por tanto en la suya.

Para examinar estos dos elementos estilísticos, el mecanismo policial y el *undercurrent* monstruoso o fantástico, me limitaré a estudiar tres cuentos de Borges que él

mismo ha caracterizado como chestertonianos, "El jardín de senderos que se bifurcan," "La muerte y la brújula," y "Tema del traidor y del héroe." Del primero de estos tres, asevera Borges que al escribirlo tenía como ejemplo a Chesterton, quien sabía sacar el mejor partido del cuento de detectives, y que es, "comme beaucoup de contes de Chesterton, un conte détectivesque et poétique à la fois."¹⁰ En otra parte califica este cuento de "policial; sus lectores asistirá a la ejecución y a todos los preliminares de un crimen cuyo propósito no ignoran pero que no comprenderán, me parece, hasta el último párrafo."¹¹

Varios de los cuentos chestertonianos de Father Brown (los cuales han ejercido el mayor influjo en Borges) siguen el mismo patrón, notablemente "The Secret Garden," "The Sins of Prince Sarradine," "The Perishing of the Pendragons" y "The Curse of the Golden Cross." En todos estos relatos una serie de elementos puramente barrocos tienden a desviar la atención del lector de la sencillez del acontecimiento principal, un asesinato: en todos sigue el lector un crimen de punta a cabo mas sin darse cuenta de su verdadera significación hasta el desenlace.

El elemento extrínseco, barroco, en "El jardín de senderos que se bifurcan" consiste, claro está, en la coincidencia de que Albert, la víctima del espía chino, sea a la vez el que ha conseguido descifrar el libro laberíntico del ilustre antepasado del espía. El tema del laberinto se insinúa al principio del cuento: para alcanzar la casa de Albert, Yu Tsun debe doblar a la izquierda en cada encrucijada, y mientras sigue este laberinto de senderos que se bifurcan, medita sobre el laberinto perdido de su antepasado. Albert, al explicarle el significado del libro, sugiere al mismo tiempo que la vida, cual la novela de Tsui Pen, ofrece en cada encrucijada posibilidades infinitas y que en uno de los tiempos posibles, Yu Tsun es su enemigo. De este modo, un elemento poético, extrínseco, se emplea para enriquecer la trama escueta, para proporcionarle más significación, más profundidad.

Emplea Chesterton una técnica parecida en "The Sins of Prince Sarradine." El acontecimiento principal de este cuento es un duelo que resulta ser un asesinato, puesto que la víctima predestinada ha cambiado de identidad con la víctima efectiva, y por lo tanto es culpable de la muerte de ésta. En el relato de Chesterton los dos testigos se acercan al lugar de estos acontecimientos, una casa aislada en medio de unas marismas, por un laberinto de arroyos tortuosos, y ven la casa como "a thing of repetition and monotony."¹² El elemento poético de esta historia consiste en una serie de espejos colgados de las paredes de la casa, a los que se refiere repetidas veces. "The many mirrors repainted in successive frames . . . the same figure" (p. 108). "The mirrors . . . that multiplication of human masks" (p. 109). Los espejos simbolizan a Paul, Prince Sarradine y

a su hermano Stephen, quienes son reflejos el uno del otro; éste, al personificar a aquél, muere en su lugar. "The riddle of the house of mirrors" (p. 112) sólo se resuelve al final del cuento, cuando se revela el príncipe. El simbolismo de los espejos en el cuento de Chesterton, como el del laberinto en el cuento borgiano, ha proporcionado a una sencilla historia policiaca otra dimensión de misterio y de pavor.

La segunda técnica estilística que ha aprendido Borges de Chesterton, lo que él mismo ha llamado "visibility," puede verse en la descripción del paso de Yu Tsun por Ashgrove. "La luna baja y circular parecía acompañarme... El vago y vivo campo, la luna, los restos de la tarde, obraron en mí... la tarde era íntima, infinita."¹³ La sugerencia de la falacia patética, típica de las descripciones de paisajes en la obra de Borges, también se halla en toda la obra de Chesterton. En "The Perishing of the Pendragons" hay "something romantic and even secret in the very form of the landscape."¹⁴ Al principio de "The Man Who Was Thursday," la extraordinaria puesta del sol tiene la misma intimidad que encuentra Borges en la luz crepuscular: "The whole was close about the earth, as to express nothing but a violent secrecy. The very empyrean seemed to be a secret."¹⁵ En un pasaje parecido de "The Strange Crime of John Boulnois" un hombre que se acerca a una casa donde ha de cometerse un asesinato siente que "the atmosphere was growing more intense: there was in the sadness more violence and secrecy."¹⁶ En "El sur" de Borges, Dahlmann, quien ha de morir en un duelo, mira como se pone el sol sobre la pampa. "Todo era vasto, pero al mismo tiempo era íntimo y, de alguna manera, secreto... La soledad era perfecta y tal vez hostil."¹⁷ Es una técnica característica tanto de Borges como de Chesterton emplear esta clase de descripciones en pasajes que representan el momento de calma antes de la tempestad, en los que el protagonista a punto de enredarse en una situación dramática siente en la luz una calidad melancólica, como si fuera un presagio de sucesos venideros.

Según Borges, el cuento "La muerte y la brújula" lo escribió pensando en Chesterton.¹⁸ Es una historia de detectives, pero invertida. Lönnrot, el detective, es acechado y finalmente asesinado por un criminal que ha preparado para él una serie de indicios que le conducen a una conclusión lógica, el lugar en que ha de morir. La primera frase del cuento—"De los muchos problemas que ejercitaron la temeraria perspicacia de Lönnrot, ninguno tan extraño," etc.—parece casi parodiar los comienzos del clásico cuento policiaco inglés (compárese "This queer incident, in some ways the queerest of the many that came his way, happened to Father Brown," etc. al principio de "The Insoluble Problem" [p. 690]), y el final del cuento es el final tradicional al revés. Por regla general, al final de un cuento policiaco el detective hace un resumen del misterio y de los indicios que le han permitido resolverlo: al final de "La muerte y la brújula" es el asesino quien hace el resumen y luego mata al detective. Muchos elementos en este cuento, tanto estructurales como estilísticos, recuerdan la ficción de Chesterton. Entre los más interesantes son el laberinto,

los espejos, el pájaro de mal agüero y la casa que parece agrandarse, efectos todos que sirven para hacer el relato "détectivesque et poétique à la fois."

El uso que hace Chesterton de la imagen del laberinto ha sido estudiado, no muy detenidamente, por Christ:¹⁹ es harto conocido en la obra de Borges. Un ejemplo de Chesterton no notado por Christ, que puede haber influido en "La muerte y la brújula," se encuentra en "The Curse of the Golden Cross." Un arqueólogo que explora un laberinto cretense es perseguido por el ruido de pasos, y oye una voz desconocida jurar asesinarle por medio de un plan de una perfección artística. Después, el arqueólogo sigue recibiendo "signs and symbols and queer impersonal messages" del que intenta matarle,²⁰ mensajes algo parecidos a los que recibe Lönnrot de Scharlach. El protagonista en el cuento chestertoniano es perseguido a través de un laberinto por el que ha de asesinarle: en el cuento de Borges el protagonista se dirige hacia quien le asesinará a través de una casa laberíntica.²¹

Sería disparatado afirmar que Borges aprendió la imagen de los espejos en Chesterton—ya sabemos que desde su niñez le obsesionaban—pero se pueden notar paralelos. Los espejos alucinantes en "The Sins of Prince Sarradine," "the repetitions of the glass-panelled room" (p. 111), se parecen mucho a las "inútiles simetrías y repeticiones maniáticas" del cuento borgiano "La muerte y la brújula" (p. 153), y en ambos relatos tienen un valor simbólico. El príncipe y su hermano en el relato chestertoniano son, como Scharlach y Lönnrot, dos caras de la misma moneda, reflejos el uno del otro.²²

Al enterarse Lönnrot que ha de morir, "Ya era de noche; desde el polvoriento jardín subió el grito inútil de un pájaro" (p. 157). El pájaro de mal agüero también se encuentra en "The Sins of Prince Sarradine"; antes de comenzar el duelo, "the bitter still boomed, as announcing some small but dreadful destiny" (p. 112). Mientras sube Lönnrot al segundo piso de Triste-le-Roy, rendido y aturdido por las complejidades laberínticas de la casa, ésta le parece irse agrandando (p. 154). De la misma manera en "The Perishing of the Pendragons": "Father Brown was perhaps a little fanciful in his fatigue, but he almost thought the whole place must be growing larger, as things do in a nightmare" (p. 260).

El último cuento de Borges que me propongo estudiar es "Tema del traidor y del héroe," del cual dice el autor, "Bajo el notorio influjo de Chesterton (discurridor y exornador de elegantes misterios)... he imaginado este argumento."²³ La historia, según él, puede haber acontecido en algún estado sudamericano, mas él ha escogido situarla en Irlanda a principios del siglo XIX. Sus compañeros se enteran de que Fergus Kilpatrick, el supuesto patriota, los ha traicionado. Para que la noticia de su perfidia no comprometa la causa (puesto que Kilpatrick es un héroe nacional), le condenan a morir como víctima de un supuesto asesinato político. Así al darle la pena de muerte, le hacen un mártir cuyo fallecimiento beneficia la causa del patriotismo, y le erigen una estatua en su honor. La verdadera historia de

la deslealtad de Kilpatrick la descubre su biznieto, quien se decide a guardar el secreto (se supone por el honor de Irlanda), y publica un libro para honrar a Kilpatrick.

El cuento de Chesterton que, a mi parecer, proporcionó el "notorio influjo" es "The Sign of the Broken Sword." Se supone que el general St. Clare, héroe y mártir, en homenaje del cual se han levantado estatuas por toda Inglaterra, haya sido alevosamente asesinado por el líder de los patriotas brasileños a quien se había rendido. Descubre Father Brown que el general, que había perdido la batalla deliberadamente a fin de que se quedara inadvertido entre centenares de ingleses muertos el cadáver de un soldado inglés asesinado por él, fue en efecto ahorcado por sus soldados al enterarse éstos de lo que había hecho. Sin embargo, por el honor de Inglaterra, dejaron suponer que había sido asesinado por los brasileños, y el oficial que había descubierto la perfidia de su general escribió más tarde un libro que contaba tan sólo su heroísmo. Como Kilpatrick, St. Clare es ajusticiado por haber traicionado a sus compatriotas, y su muerte se atribuye a los enemigos de su país para que la causa del patriotismo sea así, paradójicamente, impulsada.

Comparten estos dos cuentos otra característica frecuente en los relatos de Borges y Chesterton, es decir, que lo que ve la mayoría no es en realidad lo que sucede. Otros cuentos de Borges que caben en esta categoría son "Abenjacán el Bojarí muerto en su laberinto," "Emma Zunz," y "El milagro secreto." Emplea Chesterton la misma clase de mistificación en "The Sins of Prince Sarradine," "The Chief Mourner of Marne" y "The Secret Garden." El intercambio de identidades, estratagema que se halla en más del treinta por ciento de los cuentos de Father Brown, ocurre en "Abenjacán el Bojarí" y "La forma de la espada." De estos dos relatos, aquél es casi una parodia de un cuento de Father Brown. "La forma de la espada" se parece mucho a "The Chief Mourner of Marne," relato en el que un hombre que ha matado a su bienhechor y luego le ha personificado, finalmente confiesa su crimen.

A los ejemplos dados de la influencia de Chesterton en Borges se podrían añadir otros muchos. La afición de aquél a describir las calles y los edificios de Londres corresponde al amor de éste por los barrios de Buenos Aires. Ambos autores se sirven de descripciones de los esplendores finales de la puesta del sol para presagiar una muerte inminente. El largo cuento de Borges *El congreso* (Buenos Aires, 1971), del que Borges dijo "I hope it will turn out in the line of Chesterton,"²⁴ tiene claro antecedente en *The Man Who Was Thursday*, novela que ya inspiró el carácter de Acevedo Bandeira en "El muerto."²⁵ Glencoe y Twirl en el relato de Borges corresponden aquél a Sunday y éste a Gregory en la novela chestertoniana, y el Congreso, con sus propó-

sitos mal definidos pero grandiosos, parece ser El Concejo de los Días refundido.

La influencia de Chesterton en la ficción de Borges ha sido, pues, según he demostrado, notable, mas es dudoso que todos los ejemplos citados de tal influjo sean el resultado de una elección consciente de parte de Borges. "Quant à Stevenson, Kipling et Chesterton, j'ai lu tellement souvent leurs narrations depuis mon enfance, que je peux presque les restituer intégralement de mémoire."²⁶ A mi juicio, Borges se propuso escribir historias fantásticas de detectives a lo Chesterton, pero es probable que sus manierismos estilísticos hayan brotado espontáneamente de tanto releer al autor inglés.

Es interesante considerar por qué Borges admira tanto a Chesterton, y por qué los críticos han desdeñado este aspecto de sus escritos. Creo que no se ha prestado suficiente atención a lo que opina Borges de sus propios cuentos. Al preguntarle Irby si consideraba nuevos y revolucionarios sus relatos, contestó, "Non. Tout ce que j'ai fait est dans Stevenson, Poe, Wells, Chesterton" (p. 398). En otra parte afirma, "He intentado . . . la redacción de cuentos directos . . . no soy, ni he sido jamás . . . un fabulista ni un predicador de parábolas . . . Mis cuentos quieren distraer o conmover."²⁷ Lo que llama Borges "el thrill," o "el kick," de la literatura²⁸ es precisamente lo que encuentra en Chesterton y lo que procura reproducir en su propia obra.

Está claro que la mayoría de los críticos o desdeñan o aceptan sólo de muy mala gana la afición de Borges por Chesterton y sus contemporáneos. Hay varios motivos de este menosprecio del influjo inglés. Lo esencial del problema parece ser que la opinión crítica se ha empeñado en considerarle a Borges como a un autor sumamente moderno, y su obra como un sistema completo metafísico al que debe ajustarse cada cuento, cada poema y cada ensayo.²⁹ Esta búsqueda de lo profundo y lo grave en su obra trae consigo varias suposiciones erróneas. La más burda insiste en que Borges, como escritor de primera categoría, está influido sólo por autores de igual o superior estatura. (Ya que la mayoría de los críticos son hispanoparlantes, o bien franceses o norteamericanos, o simplemente no conocen la obra de los ingleses de la época eduardiana, o la consideran de pacotilla.) Mas la verdad es que Borges trata la literatura de una manera totalmente alegre, aunque novedosa; todo lo leído viene a ser harina de su molino. Su diletantismo y el encanto que tienen para él las palabras y las ideas de por sí le hacen más afín a los escritores eduardianos que a los reconocidos "maestros" del siglo xx. A mi juicio, Borges no es un autor en absoluto moderno, y sus gustos literarios se configuraron en obras publicadas antes de la primera guerra mundial.

McGill University

- ¹ Véanse George Steiner, "Tigers in the Mirror," *The New Yorker*, 20 junio 1970, p. 116; Ronald J. Christ, *The Narrow Act. Borges' Art of Illusion* (New York, 1969), pp. 43 y 46; John Updike, "The Author as Librarian," *The New Yorker*, 30 octubre 1965, pp. 227-8; Martin S. Stabb, *Jorge Luis Borges* (New York, 1970), pp. 81-4.
- ² Ana María Barrenechea, *Expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges* (Méjico, 1957), pp. 30, 63, 70.
- ³ Véanse el prólogo a *Evaristo Carriego, Obras completas*, IV (Buenos Aires, 1955), p. 9; prólogo a *Historia universal de la infamia*, OC, III (Buenos Aires, 1954), p. 7; *Historia de la eternidad*, OC, I (Buenos Aires, 1953), pp. 135 y 143; *El Aleph*, OC, VII (Buenos Aires, 1957), p. 177.
- ⁴ *Borges y la nada* (London, 1971), pp. 73, 149, 154; "Ce qui gêne ma vue," *L'Herne* (Paris, 1964), p. 117 (edición de la revista en homenaje a Borges); *Genio y figura de Jorge Luis Borges* (Buenos Aires, 1964), p. 136; y *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges* (Madrid, 1968), pp. 133, 161, 189.
- ⁵ *Historia de la eternidad*, p. 135.
- ⁶ "Nathaniel Hawthorne," *Otras inquisiciones*, OC, VIII (1960), pp. 76-7.
- ⁷ *Otras inquisiciones*, pp. 118, 120-3.
- ⁸ "Entretiens avec Napoléon Murat," *L'Herne*, p. 387.
- ⁹ *Conversations with Jorge Luis Borges* (New York, 1969), p. 99.
- ¹⁰ *Conversations*, p. 35, y "Entretiens avec James E. Irby," *L'Herne*, p. 394.
- ¹¹ En el prólogo a *Ficciones*, OC, V (1956), p. 11.
- ¹² *The Father Brown Stories* (London, 1929), p. 105. De aquí en adelante, toda cita de la obra de Chesterton se referirá a esta edición.
- ¹³ *Ficciones*, p. 102.
- ¹⁴ *Father Brown Stories*, p. 256.
- ¹⁵ Edición publicada en Nueva York, sin fecha, p. 4.
- ¹⁶ *Father Brown Stories*, p. 297.
- ¹⁷ *Ficciones*, p. 192.
- ¹⁸ "Entretiens avec James E. Irby," p. 394.
- ¹⁹ *The Narrow Act*, pp. 169, 203-4.
- ²⁰ *Father Brown Stories*, p. 390-2.
- ²¹ A propósito de laberintos, es interesante notar que Borges halló la fuente de inspiración para "La casa de Asterión" en la tela de G.F. Watts "El minotauro" (véase el epílogo a *El Aleph*, p. 177). Es muy probable, por tanto, que encontrara por primera vez este cuadro en el libro de Chesterton sobre Watts, el cual cita repetidas veces. Cabe pensar que algunos elementos de "La casa de Asterión" fueran sugeridos por la larga descripción del laberinto cretense en "The Curse of the Golden Cross."
- ²² Véanse Marcial Tamayo y Adolfo Ruiz-Díaz, *Borges, enigma y clave* (Buenos Aires, 1955), pp. 39 y ss.
- ²³ *Ficciones*, p. 137.
- ²⁴ "Profiles. Autobiographical Notes," *The New Yorker*, 19 septiembre 1970, p. 98.
- ²⁵ Véase el prólogo a *El Aleph*, p. 177.
- ²⁶ "Entretiens avec James E. Irby," p. 401.
- ²⁷ En el prólogo a *El informe de Brodie* (Buenos Aires, 1970), p. 9.
- ²⁸ Véanse el prólogo a *Obra poética 1923-1966*, OC, II (1964), y *Conversations*, pp. 122 y 140.
- ²⁹ Por ejemplo, véase Christ, *The Narrow Act*, p. 97.