

DANIEL BALDERSTON

*El precursor velado:
R. L. Stevenson
en la obra de Borges*

Traducción de
EDUARDO PAZ LESTON

EDITORIAL SUDAMERICANA
BUENOS AIRES

Introducción	7
I. Juegos de niños y lecturas infantiles	13
II. "Enérgica fijación": estasis y cinesis en la escena visual	42
III. El cuento breve: selección, exageración, caricatura	63
IV. Más allá del dualismo: Tratamiento del motivo del doble	95
V. El asesinato considerado como una de las bellas artes	123
VI. La dudosa paternidad: peligros y placeres de la colaboración	153
Conclusiones	175

IMPRESO EN LA ARGENTINA

Queda hecho el depósito que previene la ley 11.723. © 1985, Editorial Sudamericana S.A., calle Humberto I 531, Buenos Aires.

ISBN 950-07-0283-5

Título del original en inglés:
Borges's Frame of Reference: The Strange Case of Robert Louis Stevenson

© 1981, Daniel Balderston
© 1982, revisada

Introducción

Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVIII, las etimologías, el sabor del café y la prosa de Stevenson... (OC, 808).¹

A lo largo de los años Borges ha desconcertado a sus críticos al insistir en la importancia que tienen para él escritores como Stevenson, Wells, Chesterton y Kipling, y más aún al declarar que toda su obra deriva de estos y otros escritores.² George Steiner comenta: "Los escritores para él más significativos, que sirven casi de máscaras alternativas de su propia persona, son De Quincey, Stevenson, Chesterton y Kipling. Sin duda estos son maestros, pero de carácter tangencial"³ mientras que Williams Gass ridiculiza a Borges por "un gusto que sigue siendo adolescente, un gusto apaciguado en un rincón tranquilo, y una mente seriamente interesada en ciertas formas dudosas o inmaduras, formas que deben ser superadas, no meramente utilizadas"⁴ como los cuentos fantásticos, las novelas de aventuras y los relatos policiales. Lo extraño de estos comentarios es que, en lugar de entender por qué Borges está "seriamente interesado" en tales escritores y sus invenciones, los críticos mencionados lamentan que no se ocupe de lo que a ellos les interesa. El juego crítico, desarrollado en

¹ OC significa *Obras completas* de Borges, Buenos Aires, Emecé, 1974.

² Véase entrevista de Irby, incluida como apéndice a "The Structure of the Stories of Jorge Luis Borges" (La estructura de los cuentos de Jorge Luis Borges), tesis doctoral, University of Michigan, 1962, pág. 314, también publicada en Irby, Murat y Peralta: *Encuentro con Borges*, Buenos Aires, Galerna, 1968.

³ Steiner, "Tigers in the Mirror", *The New Yorker* 46:18 (20 de junio de 1970), pág. 116. También incluido en Jaime Alazraki: *Jorge Luis Borges: El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1976, pág. 245.

⁴ Gass, *Fictions and the Figures of Life*, New York, Knopf, 1970, pág. 124.

numerosas entrevistas de años recientes, y al que Borges accedió con perverso deleite, es preguntarle qué piensa de Larra, Austen o Mann, con previsibles (y a menudo deleitables) réplicas de Borges.⁵ Sin embargo, es razonable preguntarse si no sería más provechoso que la atención de la crítica se dirigiera a entender por qué Borges se interesa en los que él declara sus precursores, y de qué manera las lecturas que hizo de ellos influyeron en sus escritos. Al hacerlo cabría esperar que se llegara a un conocimiento más profundo de la inteligencia crítica y creativa de Borges, y la perspicacia con que se refiere a sus precursores podría ayudarnos a recuperar o revelar aspectos de las obras de aquellos autores que han escapado a la atención de los críticos.

En la misma entrevista en que Borges manifiesta su falta de interés por una larga serie de escritores del siglo XIX y modernos, un nombre reaparece insistentemente como el de su maestro: Robert Louis Stevenson. Primero lo menciona entre los modelos de *Historia universal de la infamia* (OC, 239), y luego lo considera como "cierto amigo muy querido que la literatura me ha dado" en el prólogo a *Elogio de la sombra* (OC, 975). El famoso catálogo de cosas predilectas en "Borges y yo" incluye una sola referencia literaria y es a la prosa de Stevenson. El nombre de Stevenson, pues, funciona para Borges como criterio de cualidad literaria y talismán personal.

Esta doble cualidad que Borges le atribuye a Stevenson —a la vez maestro literario y "amigo personal"— en ninguna parte está mejor representada que en su *Introducción a la literatura inglesa*, que incluye uno de los pocos pasajes extensos⁶ que Borges ha dedicado al escritor escocés:

⁵ Un ejemplo de tal intercambio: durante una conferencia sobre la poesía de Borges en el Dickinson College de Pennsylvania, en abril de 1983, un eminente crítico español le preguntó a Borges cómo podía afirmar que Eça de Queiroz era el mejor escritor peninsular del siglo XIX cuando en ese siglo hubo en España cuatro grandes escritores. Borges, traviesamente, preguntó cómo se llamaban. "Larra, Bécquer, Galdós y Clarín", respondió el crítico español. Borges comentó: "Mi sentido pésame, entonces".

⁶ Otro extenso pasaje es el reciente prólogo de Borges para la traducción de las *Fábulas* de Stevenson que realizó con Roberto Alifano. El prólogo cita el famoso poema de Stevenson, "Requiem", y se refiere al autor como un hombre ético (véase OC, pág. 975), y dice de las fábu-

La breve y valerosa vida del escocés ROBERT LOUIS STEVENSON (1850-94) fue una lucha contra la tuberculosis, que lo persiguió de Edimburgo a Londres, de Londres al sur de Francia, de Francia a California, y de California a una isla del Pacífico, donde, al fin, lo alcanzó. Pese a tal asechanza, o tal vez urgido por ella, ha dejado una obra importante, que no contiene una sola página descuidada, y sí muchas espléndidas. Uno de sus primeros libros, las *Nuevas mil y una noches*, anticipa la visión de un Londres fantástico, y fue redescubierto mucho después por su fervoroso biógrafo Chesterton. Esta serie incluye la historia de *El Club de los suicidas*. En 1886 publicó *El extraño caso del doctor Jekyll y del señor Hyde*; debe observarse que esta breve novela fue leída como si fuera un relato policial y que la revelación de que los dos protagonistas eran realmente uno tiene que haber sido asombrosa. La escena de la transformación le fue dada a Stevenson por un sueño. La teoría y la práctica del estilo lo preocuparon siempre; escribió que el verso consiste en satisfacer una expectativa en forma directa y la prosa en resolverla de un modo inesperado y grato. Sus ensayos y cuentos son admirables; de los primeros citaremos *Pulvis et Umbra*; de los segundos *Markheim*, que narra la historia de un crimen. De sus extraordinarias novelas solo recordaremos tres: *La resaca*, *El señor de Ballantrae*, cuyo tema es el odio de dos hermanos, y *Weir of Hermiston*, que ha quedado inconclusa. En su poesía alterna el inglés literario con el habla escocesa. Como a Kipling, la circunstancia de haber escrito para niños ha disminuido acaso su fama. *La isla del tesoro* ha hecho olvidar al ensayista, al novelista y al poeta. Stevenson es una de las figuras más queribles y más heroicas de la literatura inglesa (OC, 845).⁷

Nótese el tono laudatorio: la vida de Stevenson fue heroica, merecedora del fervor de Chesterton (y el nuestro), mientras que su obra fue extraordinaria, asombrosa, admirable.

En este breve resumen de la vida de Stevenson, Borges distorsiona sutilmente la relación entre sus viajes y su enfer-

las: "En la vasta obra de Stevenson este libro es un libro lateral, una breve y secreta obra maestra. Aquí también están su imaginación, su coraje y su gracia", *Fábulas*, Buenos Aires, Legasa, 1983, pág. 11. Al usar el adjetivo *lateral* Borges emplea uno de los términos más importantes de su vocabulario crítico, ya que para él lo supuestamente marginal a menudo constituye una especie de centro secreto. Véase Sylvia Molloy, *Las letras de Borges*, Buenos Aires, Sudamericana, 1979, pág. 60. En el prólogo citado Borges escribe: "En todas (las fábulas) se combinan cosas heterogéneas, y "Casi en cada renglón hay una sorpresa", frases que por poco no convierten a Stevenson en un poeta ultraísta.

⁷ OCC significa *Obras completas en colaboración* de Borges, Buenos Aires, Emecé, 1979.

medad,⁸ haciendo que los viajes parezcan el esfuerzo heroico y desesperado de un hombre que lucha incesantemente por arrebatarle tiempo a la muerte (una suerte de versión decimonónica escocesa de Jaromir Hladik). La muerte de Stevenson en Samoa se convierte, pues, en la culminación de su vida y la confirmación de su leyenda como héroe literario, una idea que también se encuentra en los versos que Borges dirige a Stevenson en su poema "Blind Pew":

*A ti también, en otras playas de oro,
te aguarda incorruptible tu tesoro:
la vasta y vaga y necesaria muerte (OC, 826).*

Así alcanza Stevenson, con su vida y su muerte, la categoría de mito.

Entre las obras de Stevenson, Borges destaca los relatos de índole policial, señalando que *Treasure Island* ha dado la imagen de un escritor para niños en vez de un novelista y ensayista serio,⁹ imagen que Borges considera más apropiada. (Stevenson hubiera objetado esta dicotomía, como después veremos.) Borges atribuye a Stevenson la invención de un "Londres fantástico"¹⁰ que más tarde encontraremos en Chesterton. El adjetivo *fantástico* sugiere que el tercer miembro de la serie es el propio Borges, un autor siempre consciente de haber creado a sus precursores.

La creación de sus precursores (comentada en los ensayos sobre Kafka y Hawthorne), el infinito juego de los espe-

⁸ Por ejemplo, el viaje de Stevenson a California tras de Fanny Osbourne fue una empresa temeraria, con gran riesgo para su salud, y su muerte en Samoa fue provocada por una hemorragia cerebral, no una hemorragia pulmonar. Véase J. C. Furnas, *Voyage to Windward*, New York, William Sloane, 1951, págs. 172-75.

⁹ Extrañamente, Ronald Christ sostiene que el Stevenson que interesó a Borges fue "seguramente el Stevenson de *Treasure Island* y *Kidnapped* (Raptado)" y no el ensayista o el crítico. Véase *The Narrow Act: Borges' Art of Allusion*, New York, New York University Press, 1969, pág. 58.

¹⁰ En una entrevista realizada en 1978, Borges me dijo que Stevenson creó "a fairy London" (un Londres feérico), frase tomada de un ensayo de Andrew Lang, "Mr. Stevenson's Works" (Las obras del señor Stevenson), incluido en *Essays in Little* (Ensayos en miniatura), New York, Scribner's, 1891, pág. 28.

jos enfrentados, lo confirma un pequeño detalle de su *Introducción a la literatura inglesa*. La frase que Borges atribuye al ensayo de Stevenson sobre el estilo, "que el verso consiste en satisfacer una expectativa en forma directa y la prosa en resolverla de un modo inesperado y grato", es una adecuada síntesis de varias ideas expresadas en el ensayo de Stevenson,¹¹ pero textualmente se asemeja más a una frase de uno de los primeros ensayos de Borges, "La simulación de la imagen", en el que se refiere a "el verso, juego de satisfacer una expectativa... la prosa, juego de chasquearla infinitamente".¹² Al citar a Stevenson, Borges se cita a sí mismo citando a Stevenson. El precursor es distanciado y velado por medio de la alusión. La infinita serie de citas dentro de citas en que todos los originales se pierden (el texto de Borges): un nuevo avatar de la paradoja de Zenón.

¹¹ Stevenson escribe: "para hombres dotados de igual facilidad es mucho más fácil escribir versos bastante agradables que una prosa razonablemente interesante: porque en prosa la forma misma debe ser inventada, y las dificultades surgen antes que puedan ser resueltas", Stevenson, *Works*, edición Thistle, New York, Charles Scribner's Sons, 1897-98, XXII, 250. (Todas las subsiguientes referencias a Stevenson pertenecen a esta edición.) En la página siguiente agrega: "En prosa, la oración gira en torno a un eje, bellamente equilibrado... El oído registra y es singularmente gratificado por este retorno y equilibrio; mientras que en el verso todo es desviado hacia la medida (XXII, 251). Y más adelante dice: "La prosa debe ser rítmica... pero no métrica. Puede ser cualquier cosa, pero no debe ser verso" (XXII, 256).

¹² *El idioma de los argentinos*, Buenos Aires, M. Gleizer, 1928, pág. 91.

I

Juegos de niños y lecturas infantiles

Las lentas hojas vuelve un niño y grave
sueña con vagas cosas que no sabe.
"Lectores" (OC, 892).

En un ensayo de 1927, "La fruición literaria",¹ Borges anuncia lo que constituye una de las piedras angulares de su estética, que la relectura es preferible a la primera lectura: "debo confesar (no sin lástima y conciencia de mi pobreza) que releo con un muy recordativo placer y que las lecturas nuevas no me entusiasman".² Aquí las palabras clave son "recordativo placer": la relectura resulta placentera (como debería serlo toda lectura), y nos procura el especial placer de hacernos recordar nuestras tempranas lecturas de la misma obra, y nos hace comprender, por lo tanto, cuánto hemos cambiado con el tiempo y cómo los textos que leemos son reescritos constantemente por el tiempo y por otras lecturas. Este es el origen de la idea expresada en posteriores y decisivos textos de Borges como "Pierre Menard" y "El inmortal", pero el acento no recae en las formas en que el texto cambia con el tiempo sino en el lector. Borges continúa refiriéndose a las primeras lecturas: "Ya tiendo a contradecirles la novedad, a traducirlas en escuelas, en influencias, en combinación".³ Hace hincapié, pues, en el placer que proviene de la relectura, ¿y qué puede ser más intenso que el "recordativo placer" de releer libros leídos por primera vez en la infancia?

¹ Publicado primero en *La Prensa*, enero de 1927, y reunido al año siguiente en *El idioma de los argentinos*.

² *El idioma de los argentinos*, pág. 102.

³ *Ibid.*, pág. 103.

No es sorprendente, entonces, que el ensayo empiece con un catálogo de lecturas de infancia, un ejemplo prototípico de las series heterogéneas de Borges:

Sospecho que los novelones policiales de Eduardo Gutiérrez y una mitología griega y el *Estudiante de Salamanca* y las tan razonables y tan nada fantásticas fantasías de Julio Verne y los grandiosos folletines de Stevenson y la primera novela por entregas del mundo: Las mil y una noches, son los mejores goces literarios que he practicado. La lista es heterogénea y no puede confesar otra unidad que la consentida por la edad tempranísima en que los leí. Yo era un hospitalario lector en este anteayer, un cortesísimo indagador de vidas ajenas y todo lo aceptaba con venturosa y álcere resignación... Cada cuento era una aventura y yo buscaba lugares condignos y prestigiosos para vivirla: el descanso más empinado de la escalera, un altillo, la azotea de la casa.⁴

Por cierto no es casual que uno de los escritores mencionados en esta variada lista, Robert Louis Stevenson, hizo reflexiones muy parecidas sobre las lecturas de infancia en su ensayo "A Gossip on Romance" (Una charla sobre la novela romántica de aventuras) (1882):

En todo lo que sea digno de llevar el nombre de lectura, el proceso mismo debería ser absorbente y voluptuoso; deberíamos gozar de un libro, arrancados de nosotros mismos, y levantarnos de la cuidadosa lectura llena la mente de una bulliciosa, caleidoscópica danza de imágenes, incapaces de dormir o de pensar con continuidad. Si el libro es elocuente, las palabras deberían romper como las olas en nuestros oídos, y el relato, siempre que sea un relato, debería repetirse en mil imágenes coloreadas al ojo. En busca de este último placer leemos tan atentamente, y amamos tanto nuestros libros, en el radiante, agitado período de nuestra niñez (XIII, 327).

Para Stevenson y para Borges, pues, las lecturas de infancia resultan placenteras, indiscriminadas e imaginativas, y una experiencia más intensa, más aventurada de lo que puede ser una lectura crítica, madura.

Otras referencias de Borges a sus lecturas de infancia difieren de "La fruición literaria" y también difieren entre sí en todos los aspectos excepto en la insistencia sobre la importancia de *Las mil y una noches* y de Stevenson. La más conocida es el discurso que Borges pronunció en 1945 en la Socie-

⁴ Ibid., pág. 104.

dad Argentina de Escritores, agradeciendo el premio que le habían otorgado:

Palermo del cuchillo y la guitarra andaba (me aseguran) por las esquinas, pero quienes poblaron mis mañanas y dieron agradable horror a mis noches fueron el bucanero ciego de Stevenson, agonizando bajo las patas de los caballos, y el traidor que abandonó a su amigo en la luna, y el viajero del tiempo, que trajo del porvenir una flor marchita, y el genio encarcelado durante siglos en el cántaro salomónico, y el profeta velado del Jorasán, que detrás de las piedras y de la seda ocultaba la lepra.⁵

Borges se refiere a la muerte de Pew al principio de *Treasure Island* (La isla del tesoro), a dos libros de Wells, a *Las mil y una noches* y al velado profeta (tema de uno de los cuentos de *Historia universal de la infamia*); deberíamos señalar que Borges elige escenas particularmente vívidas de cada uno de los libros mencionados. Alicia Jurado, en *Genio y figura de Jorge Luis Borges*, que se basa en conversaciones con el autor sobre su vida y su obra, cuenta:

En inglés leyó *Las mil y una noches*, que tanto persistieron en su imaginación; los cuentos y las novelas de Kipling, Stevenson, Wells, Dickens, Mark Twain; las mitologías griega y escandinava. Recuerda con especial afecto *La isla del tesoro*, *Los primeros hombres en la luna* y una novela de Douglas, *The House with Green Shutters*.⁶ En español leyó, de muy corta edad, el Cid y el Quijote, y también, las novelas de Eduardo Gutiérrez; estaba muy orgulloso porque en *Juan Moreira* se hacía mención de su abuelo, el coronel Borges.⁷

⁵ Publicado en *Sur*, N° 129, julio de 1945, y reimpresso fragmentariamente en el prólogo de *Evaristo Carriego*, OC, 101.

⁶ George Douglas era el seudónimo del novelista escocés George Douglas Brown, cuyo único libro, *The House with the Green Shutters*, se publicó en 1901. Francamente no puedo creer que un chico pueda terminar de leer esta novela naturalista tan lenta y aburrida, que además de un tono y un tema difíciles, ofrece el adicional desaliento de abundantes palabras en dialecto escocés. Quizá Borges recuerde el libro, y lo asocie a su primera infancia, debido a la descripción de un chico que se esconde en un desván para leer, una imagen más bien semejante a "La fruición literaria": "lo que a un niño le gusta es el secreto de un desván para él y sus libros; él es allí el señor de su imaginación...", New York, McClure, Phillips and Co., 1901, pág. 64.

⁷ *Genio y figura de Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1964, pág. 28.

En la entrevista con Ronald Christ publicada en *Paris Review*, Borges dice que las primeras novelas que leyó fueron los *Jungle Books* (Libros de la jungla) y *Treasure Island* ("un libro muy lindo"), pero que la "primera novela de verdad", la "primera novela inglesa que he leído enteramente", fue *The House with the Green Shutters*.⁸ En el "Ensayo autobiográfico" que escribió en inglés para la traducción de *El aleph* (y que se publicó en versión castellana en el diario *La Opinión*), se refiere otra vez a *Treasure Island*:

La primera novela que leí enteramente fue *Huckleberry Finn*. Después vino *Roughing it* y *Flush Days in California*. También leí a Captain Marryat, *Los primeros hombres en la luna* de Wells, Poe, una edición en un volumen de las obras de Longfellow, *Treasure Island*, Dickens, *Don Quijote*, *Tom Brown's School Days*, los cuentos de hadas de Grimm, Lewis Carroll, *The adventures of Mr. Verdant Green* (un libro ahora olvidado), la traducción de Burton de *Las mil y una noches*.⁹

Y en una de mis conversaciones con él, mencionó que había leído a Eduardo Gutiérrez y dos libros de Stevenson, *Treasure Island* y *New Arabian Nights* (Nuevas noches árabes), cuando tenía ocho o nueve años.

El común denominador de todas estas listas es una preferencia por los llamados "libros para niños", novelas de aventuras, y en particular por *Treasure Island*. Diferentes libros fueron mencionados como la "primera novela" leída por el joven Borges, pero *Treasure Island* siempre ocupa un lugar prominente en la lista de primeras novelas; además, el Borges maduro a menudo comenta que *Treasure Island* es "un libro muy bueno, por otra parte", como me dijo en una conversación; el "por otra parte" significa una concesión al común desdén de los adultos por los "libros para niños" (un desdén compartido a menudo por Borges). Y *Treasure Island* suele aparecer yuxtapuesto a las novelas de Eduardo Gutiérrez, especialmente *Juan Moreira*, con el comentario que hace el Borges maduro de que el niño disfrutó indiscriminadamente

⁸ *Paris Review*, 40 winter-spring 1967, pág. 131.

⁹ *The Aleph and Other Stories 1933-1969*, traducción y edición al cuidado de Norman Thomas di Giovanni, New York, E.P. Dutton, 1970, pág. 209. La versión castellana, con el título de "Memorias", apareció en *La Opinión*, el 17 de setiembre de 1974, 2ª sec., págs. 11-xx111.

de ambos escritores, sin darse cuenta de que Stevenson era mejor escritor que Gutiérrez. Stevenson y Gutiérrez comparan el interés por la valentía y la infamia (temas que también gustan a Borges), y el empleo de la forma folletinesca. Sus "grandiosos folletines", como acertadamente los llama Borges, utilizan las técnicas de la novela popular de aventuras (personajes estereotipados, suspenso, melodrama), aunque de una manera que los distingue de los demás folletines de la época.

No resulta sorprendente que el joven Borges hubiese leído a Stevenson y a Gutiérrez, Stevenson fue el escritor más popular del mundo inglés durante los primeros años de este siglo, y Gutiérrez ocupó un lugar equivalente en la Argentina. Quizá no está de más señalar que Borges, en la vejez, recuerda muy claramente y con cierta emoción tanto *Juan Moreira* como *Treasure Island*, e insiste en que ha releído las novelas de algunos de los autores predilectos de su niñez —especialmente Stevenson y Wells— "tantas veces desde chico que ya casi las puedo recrear íntegras en la memoria".¹⁰ En el caso de Stevenson, sin embargo, las numerosas referencias a lo largo de los años indican que Borges ha leído con gran atención hasta las obras más oscuras y olvidadas de Stevenson, y que sus relecturas en varias etapas de su carrera han particularizado varios aspectos de la multifacética personalidad y los escritos de Stevenson. Stevenson es para él "cierto amigo muy querido que la literatura me ha dado" (*OC*, 975): un autor predilecto, un amigo querido.

En *Aspects of the Novel* (Aspectos de la novela), E. M. Forster se refiere al apego que sentimos por los libros que leímos en la niñez. Primero, con respecto a Walter Scott, dice:

...a muchos de la vieja generación les fue leído en voz alta cuando eran niños; se entrelaza con felices recuerdos sentimentales, con vacaciones o residencia en Escocia. Lo quieren realmente por la misma razón por la que quise y sigo queriendo *The Swiss Family Robinson*. Podría hablarles ahora de *The Swiss Family Robinson* y sería una conferencia apasionada debido a las emociones sentidas en la niñez. Cuando mi inteligencia decaiga enteramente no me ocuparé más de la gran literatura. Volveré a la costa romántica donde "el barco chocó produciendo una terrible

¹⁰ Disertación de Irby, pág. 320.

conmoción", arrojando a cuatro semidioses llamados Fritz, Ernest, Jack y el pequeño Franz, junto con su padre, su madre y un almohadón que contenía todos los artefactos necesarios para residir unos diez años en el trópico. Ese es mi eterno verano, eso es lo que significa para mí *The Swiss Family Robinson* ¿y no es todo eso lo que significa Sir Walter Scott para algunos de ustedes? ¿Es realmente algo más que un medio de recordar la temprana felicidad? Y hasta que nuestra inteligencia decaiga ¿acaso no debemos dejar de lado todo esto cuando intentamos entender un libro?¹¹

En las páginas siguientes, Forster muestra que la fama de Scott descansa sobre una base más sólida que la que ese párrafo supone —su habilidad para narrar, "el primitivo poder de mantener al lector en suspenso y jugar con su curiosidad".¹² Pero deja en pie su rechazo de los "libros para niños", y muestra poco interés en la técnica que da vida a la "costa romántica" y al "tierno verano".

En cambio, el interés de Stevenson por el funcionamiento de la imaginación infantil constituye una de las corrientes principales de sus obras de crítica, y su propósito de entender la literatura infantil y la literatura popular es parte legítima de una investigación de la creación y recepción de las obras de ficción, el intento de entender un libro en un sentido menos estrecho, y epistemológicamente más válido, que el que estaba implícito en la frase de Forster. Considera que la facilidad del niño para creer y para ponerse a soñar está vitalmente relacionada con la busca de la verosimilitud y de las escenas visualmente evocativas emprendida por el novelista.

En uno de sus primeros ensayos incluido luego en *Virginius Puerisque* (1881), "Child's Play" (Juego infantil), Stevenson considera la imaginación infantil como esencialmente pasiva: "Los niños... pueden ver bastante bien, pero apenas saben mirar" (XIII, 137), y añade:

¹¹ *Aspects of the Novel*, London, Edward Arnold & Co., 1949; publicado primero en 1927, págs. 32-33. Forster, por otra parte, no tenía ninguna afición por los relatos de Stevenson; véase Furbank, *E. M. Forster: A Life*, New York, Alfred Knopf, 1975, vol. II, pág. 45.

¹² *Ibid.*, pág. 33. Por supuesto, lo mismo se podría decir de *The Swiss Family Robinson*, si bien Stevenson objetaba en 1882 que "encontraron un artículo tras otro, un animal y otro animal, desde vacas lecheras hasta pertrechos militares, todo un lote, pero la selección no fue presidida por un gusto orientador, no hay un dejo o un gusto característico en las mercaderías enviadas; y esas riquezas dejan fría la imaginación"; los llama "esa aburrida familia" (XIII, 338).

Los adultos son los que crean los cuentos infantiles; los niños se limitan a preservar celosamente el texto. Una de las razones por las cuales *Robinson Crusoe* es tan popular entre los jóvenes, es que acierta en esta materia con su nivel; Crusoe siempre recurría a algún expediente y tenfa que *jugar*, literalmente, a una gran variedad de profesiones; y además el libro trata enteramente sobre herramientas, y no hay nada que deleite tanto a un muchacho... Y esta necesidad de acción manifiesta y de figuras revela un defecto en la imaginación de los jóvenes que les impide desarrollar sus novelas en la intimidad de su corazón... "El arte por el arte" es su lema; y los actos de los adultos sólo son interesantes como materia prima para un juego. Ni Théophile Gautier, ni Flaubert echarán sobre la vida una mirada más insensible, o colocarán la imitación por arriba de la realidad; y remedarán una ejecución, una agonía, o el funeral del joven de Nain, con toda la alegría del mundo (XIII, 141-141-43).

Stevenson dice que los jóvenes son "partidarios de la verosimilitud" (XIII, 146) pero indiferentes a la verdad en sus fantasías, "apasionados por los sueños y despreocupados de las realidades" (XIII, 147).

Ya he citado un breve fragmento de la más importante obra crítica de Stevenson, "A Gossip on Romance" (1882), en la que afirma que el niño extrae un placer particular de las narraciones que actúan sobre la imaginación visual, esas narraciones por él llamadas "pictóricas o productoras de imágenes" (XIII, 335). Dice que esta facultad de la imaginación interviene en la acción en razón de los incidentes narrativos: "Todos, ...y cada uno con su fantasía particular, leemos en la infancia libros de cuentos, no por su elocuencia o por sus personajes o por su pensamiento, sino por alguna cualidad del hecho bruto" (XIII, 328), y relaciona con el ensueño nuestra disposición a sumergirnos en un cuento: "Algo sucede como hubiéramos querido que nos sucediera; alguna situación, en que nos hemos demorado en nuestra fantasía, se desarrolla en el cuento con detalles seductores y apropiados" (XIII, 339).¹³ Recapitulando, dice que "las narraciones son para los adultos lo que los juegos son para los niños" (XIII, 340), relacionando así estrechamente este ensayo con otro anterior que ya mencionamos.

¹³ Agrega que en nuestros ensueños jugamos con ideas negativas, tales como la de nuestra propia muerte, lo que significa una asombrosa anticipación de las ideas de Freud sobre el funcionamiento de los sueños, y especialmente del ensayo "Sobre el poeta y el ensueño".

En "Popular Authors" (Autores populares) (1888), Stevenson se ocupa de una serie de escritores cuyos libros describe como "huevos no empollados de los cuentos árabes; hechos para ser recitados; infalibles (si son contados así) en cautivar a un público de niños o de personas ignorantes... Cuentos como los que un hombre, o como los que un niño, se cuenta de noche, no sin sonreír, antes de caer dormido" (XIV, 330). Cuando le pide a un marinero que le recomiende un libro que sea una pintura fiel de la vida de un marinero, le recomienda un libro de esta clase: "la mera divagación soñolienta de un hombre en cama, ya tediosa, ya extravagante —siempre intensamente falsa— con respecto a la vida tal cual es, a menudo coincide agradablemente con las esperanzas de los niños sobre cómo debería ser la vida" (XIV, 333). Más adelante, en el mismo ensayo, cuando trata de definir qué rasgos distinguen a los relatos "intelectuales", parece contradecir algunas de sus propias conclusiones en "A Gossip on Romance": comparando a G. P. R. James ("un autor de clase alta") con J. F. Smith ("un periodista de folletines"), señala que es James, y no Smith, quien hace hincapié en una narración rápida, mientras que Smith da más importancia al estudio de caracteres que a las peripecias (XIV, 341). Llega a la conclusión de que el sello de la narrativa popular es una cualidad onírica nebulosa que puede ser desarrollada de varias maneras: "Los relatos no eran verdaderos con respecto a lo que los hombres ven; lo eran con respecto a lo que los lectores soñaron" (XIV, 342). Aquí nuevamente acude al ejemplo de los niños:

Tratemos de recordar cómo la fantasía obra en los niños; con qué selectiva parcialidad lee, dejando a menudo sin comprender la mayor parte del libro, pero fijando la atención en el resto y viviéndolo; y qué apasionada impotencia revela —qué poder de adopción, qué debilidad para crear. Pareciera que las cosas no suceden de manera muy distinta con los lectores ignorantes. No anhelan penetrar en las vidas de otros sino contemplarse en situaciones diferentes; ardiente pero impotentemente preconcebidas. La imaginación... del autor popular acude aquí en auxilio, proporciona un conjunto de circunstancias a esas aspiraciones fantasmales, y conduce a los lectores adonde ellos quieren. Adonde ellos quieren: ésa es la cuestión; a otra parte no irían (XIV, 342-43).

Y, por superficiales o falsos que sean los personajes de tales narraciones, "(el lector... mientras está leyendo emigra hacia tales personajes; bajo su nombre escapa a la estrecha

prisión de la trayectoria individual, y sacia su avidez de otras vidas" (XIV, 344). "Avidez de otras vidas": Borges nunca cita la frase textualmente, pero está implícita en frases como "el codicioso de almas"¹⁴ y "un curioso de vidas",¹⁵ en la frase ya citada de "La fruición literaria", "indagador de vidas ajenas", y en situaciones como el desesperado intento de Otálora de desplazar a Bandeira en "El muerto", y en el anhelo de Zaid de ser Abenjacán el Bojarí.¹⁶

Un ensayo posterior, "Random Memories: 'Rosa quo Locorum'" (Al azar de los recuerdos: 'Rosa quo Locorum'), escrito probablemente en 1893 o 1894 pero publicado póstumamente en 1898, retoma el asunto de la imaginación infantil desde un ángulo ligeramente diferente: Stevenson recuerda los cuentos y los himnos que le leyeron antes de aprender a leer, y la impresión que le dejaron las palabras y las imágenes. Dice que "el niño piensa mucho en imágenes, las palabras están muy vivas para él, frases que contienen una imagen elocuente más allá de su valor" (XXII, 437-48). Recuerda haber dibujado una serie de imágenes para ilustrar el salmo vigésimo tercero: "En esta sarta de imágenes creo que consistía la esencia del salmo; creo que no tenía nada más que decirme" (XXII, 439), y cuenta que además de las imágenes "procuraba escuchar deliciosos argumentos que más adelante pudiera yo representar" (XXII, 440).

Y luego se refiere al modo en que se aprende a leer:

Cuando se pasa de la literatura que se escucha a la literatura que se lee, se realiza un acto importante y peligroso. No son pocos los que pierden, creo, una gran proporción de su placer; ... desde ese momento leen únicamente con los ojos y nunca más vuelven a oír la melodía de las palabras bellas o la marcha del período majestuoso... Pero es un acto peligroso para todos; implica madurar; se podría decir que es un segundo destete. En el pasado elegían los demás; elegían, asimilaban, leían en

¹⁴ *Obra poética*, Buenos Aires, Emecé, 1964, pág. 17. En *Obras completas* este verso del poema "Las calles" perteneciente a *Fervor de Buenos Aires* fue cambiado de "Son todas ellas para el codicioso de almas/una promesa de ventura" a "Son para el solitario una promesa" (OC, 17).

¹⁵ *El tamaño de mi esperanza*, Buenos Aires, Editorial Proa, 1926, pág. 35.

¹⁶ Véase Sylvia Molloy, *Las letras de Borges*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1979, págs. 24-26, 94-95.

alta voz para nosotros y cantaban en el tono adecuado a su voz, los libros de la niñez. En el futuro sólo podemos acercarnos a las silenciosas, inexpresivas letras de imprenta, como pioneros; y la elección de nuestras lecturas depende de nosotros de ahí en adelante (XXII, 441).

A propósito del relato de San Agustín sobre la lectura silenciosa de San Ambrosio, Borges advierte una especie de "segundo destete" que dejaría su huella en la historia de la civilización occidental: "el extraño arte que iniciaba, el arte de leer en voz baja, conduciría a consecuencias maravillosas. Conduciría, cumplidos muchos años, al concepto del libro como fin, no como instrumento de un fin" (OC, 714). Stevenson, en su descripción de la hazaña modesta del niño que aprende a leer, observa una consecuencia similar del "segundo destete", una apreciación de nuestros primeros libros como fines en sí: "Quizá Lang tenga razón, y nuestros primeros amigos en la tierra de los relatos son siempre los más reales" (XXII, 444).¹⁷

La ilusión de que el mundo narrativo es real resulta fácil para el lector infantil, aun cuando lo que lee es evidentemente "irreal". Resulta más difícil para el lector adulto, como señala Stevenson en "A Gossip on Romance":

Ningún arte produce ilusiones; en el teatro nunca olvidamos que estamos en el teatro; y mientras leemos un relato, adoptamos una actitud vacilante, ya meramente aplaudiendo el mérito de la representación, ya condescendiendo en la fantasía, a participar activamente con los personajes. Esto último constituye el triunfo del relato romántico: cuando el lector juega conscientemente a ser el protagonista, la escena es una buena escena... No es el personaje sino el incidente lo que nos persuade para que abandonemos nuestra reserva. Algo sucede como deseamos que nos suceda a nosotros mismos; alguna situación que hemos acariciado en nuestra fantasía, se realiza en el relato con detalles seductores y apropiados. Entonces nos olvidamos de los personajes; entonces echamos a un lado al protagonista; entonces nos zambullimos

¹⁷ Lang escribe en "Adventures Among Books": "La gente habla, en las novelas, sobre las delicias de un primer amor. Uno puede aventurarse a dudar si cada uno sabe exactamente cuál fue su primer amor, ya se trate de un hombre o de una mujer, pero sobre nuestros primeros amores en los libros no puede haber error. Fueron, y siguen siendo, los más queridos; después de la adolescencia la literatura pierde su frescura", *Adventures Among Books* (Aventuras entre libros), London, Longmans, Green & Co., 1905, pág. 23. El ensayo se publicó en *Scribner's Magazine* muchos años antes de ser incluido en el libro.

en persona dentro del relato y nos bañamos en fresca experiencia; y sólo entonces, decimos que estuvimos leyendo una novela de aventuras (XIII, 339).

Es interesante observar que para Stevenson, el momento de lo que Coleridge llamó una "voluntaria suspensión de la incredulidad" está inmediatamente precedido por una "actitud vacilante": el lector podría estar perfectamente consciente de la "irrealidad" de la ficción, y sin embargo ser atrapado por ella un momento después, como pasa abruptamente don Quijote de ser un espectador imparcial a ser un apasionado participante en el episodio del retablo de Maese Pedro. En realidad, parecería más probable que la ilusión de verosimilitud surgiera para Stevenson de una narrativa evidentemente no realista —unida como lo está al ensueño, la fantasía y la imaginación— que de una narrativa que se ocupe de la realidad cotidiana.

En su primera carta a Henry James, escrita poco después de la publicación de "The Art of fiction" (El arte narrativo) de James y de su propio "A Humble Remonstrance" (Una humilde protesta), Stevenson le pregunta a James si no podría modificar levemente su técnica narrativa "¿y dar a los incidentes un tono, no diría más enérgico sino un poco más enfático —como si fuera un episodio de las viejas (así llamadas) novelas de aventuras?" (XXIII, 404). De igual manera, al principio de "A Gossip on Romance", ya citado, señala entre paréntesis, que "el relato, *siempre que sea un relato*, debería repetirse en mil imágenes coloreadas al ojo". Una de las principales contribuciones de Stevenson a la narrativa británica de su época fue su insistencia en que los relatos fueran relatos, que comunicaran alguna anécdota, un incidente que actuara de manera directa sobre la imaginación, y sobreviviera más claramente en la memoria, que "el tintineo de las cucharas de té y el énfasis del cura" (XIII, 333) de la novela social. Al hacer que gran parte de su obra narrativa sea una forma más refinada de la novela de aventuras para niños, se alió con la tendencia más pronunciadamente episódica de la narrativa de su tiempo, y aun cuando finalmente muchos de sus relatos no corresponden a esta categoría, es evidente la importancia que tenía para Stevenson el arte narrativo —la dicha de contar cuentos en *The Dynamiter* (El dinamitero), de tramar aventuras burlescas en *New Arabian Nights* y *The Wrong Box* (El

cajón equivocado), de fantasear sobre piratas y un tesoro enterrado en *Treasure Island*, de imaginar novelas históricas de aventuras en *The Black Arrow* (La flecha negra) y *Kidnaped* (Raptado).

Borges levanta la misma bandera en varias de sus obras más combativas. En el prólogo a *La invención de Morel* de Bioy Casares se refiere a la relativa importancia que tiene en la novela la peripecia y el personaje (uno de los temas principales de "A Gossip on Romance"), e insiste como Stevenson en que, sin peripecias o aventuras, el relato no es un relato. Cita a Stevenson de manera bastante equívoca:

Stevenson, hacia 1882, anotó que los lectores británicos desdeñaban un poco las peripecias y opinaban que era muy hábil redactar una novela sin argumento, o de argumento infinitesimal, atrofiado. José Ortega y Gasset —*La deshumanización del arte*, 1925— trata de razonar el desdén anotado por Stevenson... (A) boga por la novela "psicológica" y opina que el placer de las aventuras es inexistente o pueril. Tal es, sin duda, el común parecer de 1882, de 1925 y aun de 1940. Algunos escritores (entre los que me place contar a Adolfo Bioy Casares) creen razonable disentir.¹⁸

Al yuxtaponer las citas de Stevenson y Ortega, sugiere aparentemente que Stevenson *disculpaba* la insistencia en las cucharas de té y la conversación tranquila, cuando en realidad, como sabemos, siempre prefirió las "aventuras al aire libre". Sin embargo la argumentación y la terminología de Borges provienen de Stevenson:

Por otra parte, la novela "psicológica" quiere ser también novela "realista": prefiere que olvidemos su carácter de artificio verbal y hace de toda vana precisión (o de toda lánguida vaguedad) un nuevo toque verosímil... La novela de aventuras, en cambio, no se propone como una transcripción de la realidad: es un objeto artificial que no sufre ninguna parte injustificada.¹⁹

¹⁸ *La invención de Morel*, Buenos Aires, Emecé, 1972; 1ª edición, 1940, pág. 11. Dada la insistencia de Stevenson en los hábitos de lectura asociados con "el brillante, agitado período de la adolescencia" (XIII, 327), es interesante señalar que Ortega condena las novelas de aventuras por considerarlas *pueriles*.

¹⁹ *Ibid.*, pág. 12.

Es interesante observar que usa el término "novela de aventuras", ya que otro describiría más adecuadamente la novela de Bioy —"novela fantástica", quizá, o "novela de argumento imaginativo"— dado que la denominación "novela de aventuras" se usa evidentemente para recordar el texto de Stevenson comentado al principio del prólogo.

Bioy Casares, en su posdata de 1965 al prólogo que escribió en 1940 para la *Antología de la literatura fantástica* (compilada con Borges y Silvina Ocampo), también expresa una opinión muy semejante a la de Stevenson:

Los compiladores de esta antología creíamos entonces que la novela, en nuestro país y en nuestra época, adolecía de una grave debilidad en la trama, porque los autores habían olvidado lo que podríamos llamar el propósito primordial de la profesión: contar cuentos.²⁰

De igual manera, Borges y Bioy, en su prólogo a *Cuentos breves y extraordinarios*, declaran: "Uno de los muchos agrados que puede suministrar la literatura es el agrado de lo narrativo".²¹ En ambos prólogos, pues, Bioy y Borges expresan su desdén por el relato que no cuenta un cuento y abogan por un fuerte componente *narrativo* dentro del relato: el contar algún episodio o incidente.

El fantasma creado por Borges y Bioy es muy parecido al de Stevenson: la novela realista que se propone copiar algún aspecto de la vida contemporánea, antes que inventar primero un argumento y luego crear un ambiente apropiado. Stevenson ridiculiza el entusiasmo británico por las cucharas y la conversación; Borges y Bioy a menudo ridiculizan la tendencia rural de la novela argentina, más interesada en los nombres exactos de las partes de una montura que en contar un argumento cautivante, el tipo de narrativa definido por Borges como "mera verosimilitud sin invención".²² A esta literatura oponen "la literatura fantástica", estrechamente vinculada con las ideas de Stevenson sobre la novela románti-

²⁰ *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires, Sudamericana, 1976, pág. 16.

²¹ *Cuentos breves y extraordinarios*, Buenos Aires, Losada, 1973; 1ª edición, 1953, pág. 7.

²² Nota sobre *Las ratas* de José Bianco, en *Sur*, N° 111, enero de 1944, pág. 78.

ca y la novela de aventuras, que aspiran a no perder jamás su cualidad esencial de ser, como dice Borges, un objeto artificial.

Una obra de ficción es un objeto artificial, sin embargo en el caso de ser valiosa deberá tener la apariencia de una vida propia, representar a la realidad. Tanto Stevenson como Borges se interesan en la paradójica "vida" de que están imbuidas las obras de ficción, y en la precaria y engañosa "realidad" de sus personajes. Dado que las obras de arte son puramente artificiales y que los personajes de ficción son, como dice Stevenson en un ensayo poco difundido, "sólo sartas de palabras y partes de libros" (XIV, 370), su investigación sobre la realidad ficticia se ocupa del funcionamiento de la imaginación del lector, de las técnicas que "nos persuaden para que abandonemos nuestra reserva" (XIII, 339), como dice Stevenson en "A Gossip on Romance". Para ambos escritores la mejor manera de hacer del lector un activo colaborador en el proceso de la creación consiste en combinar dos impulsos contrarios: dirigirse hacia abstracciones generalizadas, por un lado, y hacia "detalles sorprendentes" (XIII, 338), por el otro. Un proceso de abstracción y simplificación hace evidente la artificialidad de la obra, como dice Stevenson en sus consejos a un joven escritor al final de "A Humble Remonstrance":

En esta época del detalle, que recuerde las épocas de lo abstracto, los grandes libros del pasado, los hombres valerosos que vivieron antes que Shakespeare y antes que Balzac. Y como nudo de la cuestión, que tenga presente que su novela no es una transcripción de la vida, que deba ser juzgada por su exactitud, sino una simplificación de algún aspecto o momento de la vida, que se sostenga o que caiga por su significativa simplicidad (XIII, 357).

El fijar la atención en "detalles sorprendentes", sobre todo cuando resaltan contra un fondo escaso y abstracto que acentúa la diferencia entre arte y vida, sirve para que el lector una mediante relaciones causales hechos aislados en el argumento. Al imaginar otros contextos no expresados en el relato, el lector procura explicar la presencia de detalles sorprendentes y misteriosos. La frase de Stevenson, "persuadir al lector" es muy apropiada para describir este doble proceso de retirarse en la abstracción y de excitar la imaginación del lector con detalles fascinantes.

Así como Stevenson aconseja a los escritores que recuerden las "épocas de lo abstracto", en su importante ensayo "La postulación de la realidad" (1931) Borges, contra la opinión de Croce, asume la defensa del clasicismo, que se caracteriza no tanto por la expresión o representación de la realidad (el modo romántico, según Borges) sino por el mero "registro", asumiéndola como algo dado y resumiéndola como un concepto:

El autor nos propone un juego de símbolos, organizados rigurosamente sin duda, pero cuya animación eventual queda a cargo nuestro. No es realmente expresivo: se limita a registrar una realidad, no a representarla. Los ricos hechos a cuya póstuma alusión nos convida, importaron cargadas experiencias, percepciones, reacciones; éstas pueden inferirse de su relato, pero no están en él. Dicho con mejor precisión: no escribe los primeros contactos de la realidad, sino su elaboración final en concepto (OC, 217-18).

Nótese la insistencia en la colaboración del lector: la eventual "animación" o realización del mundo imaginario depende de ella; la mención de incidentes en el relato se parece a una invitación ("nos convida"); la plena significación del relato no está expresada sino *inferida*, ya que muchas de las acciones y reacciones que son necesarias para una serie causal están ausentes del texto escrito y son proporcionadas por el lector imaginativo.

La insistencia de Stevenson en la diferencia entre vida y arte está expresada de manera persuasiva en "A Humble Remonstrance":

Nuestro arte se ocupa, y está destinado a ocuparse, no tanto en lograr que un relato sea verosímil sino típico; no tanto en captar los lineamientos de cada hecho sino en dirigirlos todos hacia un fin común. Para la confusión de impresiones, todas poderosas pero todas discretas, que la vida presenta, substituye una serie artificial de impresiones... (S) i alguna palabra mirara hacia otra parte, el libro sería más vigoroso, más claro, y (casi diría) más pleno sin ella. La vida es monstruosa, infinita, ilógica, abrupta e intensa; en cambio, una obra de arte es nítida, finita, autosuficiente, racional, fluida y castrada. La vida se impone por la energía bruta, como sucede con el trueno inarticulado; el arte es captado por el oído, entre los ruidos mucho más fuertes de la experiencia, como una música artificialmente compuesta por un músico discreto. Un teorema no compite con la vida; y un teorema es un justo y luminoso paralelo para una obra de arte. Ambos son razonables, ambos falsos con respecto a los hechos brutos; ambos inherentes a la naturaleza, aunque ninguno la representa. La novela, que es una obra de arte, existe, no por

sus semejanzas con la vida, que son forzadas y materiales, como un zapato sigue consistiendo de cuero, sino por su inconmensurable diferencia con la vida, que es deliberada y suficiente, y es a la vez el método y el sentido de la obra (XIII, 349-50).

Borges ha citado en varias ocasiones la frase sobre las palabras que miran todas hacia la misma dirección,²³ la serie de adjetivos: "nítida, finita, autosuficiente, racional, fluida y castrada" es un resumen apropiado del arte minimalista de sus cuentos; y la comparación de una obra de arte con un teorema resulta curiosamente borgeana, como lo demuestran las importantes comparaciones en algunos de sus cuentos entre arte y geometría: los triángulos y rombos y laberínticas líneas rectas en "La muerte y la brújula", las galerías hexagonales de la biblioteca de Babel, las ruinas circulares en el cuento del mismo nombre que son una imagen del eterno retorno que gobierna al universo. La frase "ambos (la obra de arte y el teorema) inherentes a la naturaleza, aunque ninguno la representa" repercute en "La postulación de la realidad": "se limita a registrar una realidad, no a representarla." Y la oposición básica entre vida caótica y arte ordenado reaparece en "El arte narrativo y la magia": "Ese recelo de que un hecho terrible pueda ser atraído por su mención, es impertinente o inútil en el *asiático desorden del mundo real*, no así en una *novela*, que debe ser un *juego preciso* de vigilancias, ecos y afinidades" (OC, 231, subrayado por mí).

Borges, refiriéndose a Gibbon en "La postulación de la realidad", dice que es fácil percibir "el carácter mediato de esta escritura, generalizadora y abstracta hasta lo invisible" (OC, 217): la esencia del modo clásico o abstracto que Borges defiende junto con Stevenson es su carácter *mediato*, el hecho de que es dependiente, pero está separado de otras realidades, y que sólo las representa *indirectamente* (de ahí la preferencia por palabras como "inherente", "registrar", "inferir"). En cambio, la característica del modo romántico, según Borges, es que el autor se impone al lector mediante el énfasis y las verdades a medias ("de carácter impositivo más bien: su método continuo es el énfasis, la mentira parcial", OC, 219):

²³ Véanse entrevistas con Ronald Christ en *Paris Review*, No 40, Winter-Spring 1967, pág. 148, y con Rita Guibert en *Seven Voices*, New York, Knopf, 1972, pág. 100.

en vez de dejar lugar en el texto para inferencias y la imaginación, el sentido es impuesto como una totalidad. Stevenson, como ya vimos, lamenta el excesivo énfasis de textos como *The Swiss Family Robinson*; de igual manera, en un interesante artículo sobre *Fables in Song* de Lord Lytton, se refiere a la moderna "fábula metafísica":²⁴

...la moraleja tiende a convertirse en algo indeterminado y vasto. Ya no es posible agregarla, en un rótulo, al final de la obra, como el nombre que se escribe debajo de una caricatura; y la fábula empieza a adquirir la misma jerarquía que otras formas de la creación literaria, como algo demasiado ambicioso, a pesar de sus mínimas dimensiones para ser resumido en una fórmula sucinta sin que pierda todo lo que tiene de más profundo y sugestivo (XXII, 195-96).

Para ambos escritores, entonces, parte del impacto de la impersonalidad y la abstracción del clasicismo es la posibilidad de que un texto permanezca de algún modo abierto y ambiguo, y resulte sugestivo por su mismo carácter incompleto.

Stevenson, como vimos, recomienda a los escritores de esta "época del detalle" que "recuerden las épocas de lo abstracto". En una carta escrita al mismo tiempo que "A Gossip on Romance" dice a su corresponsal: "Continúe atestigüando libremente contra el realismo" (XXIII, 337; obsérvese el matiz evangélico protestante del verbo "atestigüar"). En otra, contrapone el arte realista al arte idealista: "Cada uno, de acuerdo a su método, trata de salvar y perpetuar el mismo significado o encanto; uno suprimiendo, el otro imponiendo detalles" (XXIII, 339). En cartas posteriores lamenta sentirse atrapado por el carácter realista de su época: "Cómo recobrase, cómo escapar de la embrutecedora *particularidad* del relato" (XXIV, 357), y también: "Me he vuelto demasiado realista" (XXIV, 349). En "A Note on Realism" (Una nota sobre el realismo) Stevenson señala que Sir Walter Scott inauguró la "admisión del detalle" en la novela, una innovación de la que más tarde abusaron los autores naturalistas y otros

²⁴ A su vez, los cuentos de Borges han sido llamados a menudo "ficciones metafísicas" o fábulas. Véase introducción de James Irby a *Labyrinths*, New York, New Directions, 1962, pág. xvii.

que "empezaron a mimar con hechos... al famélico relato" (XXII, 267).²⁵ El elemento recurrente de todas estas observaciones despectivas sobre el realismo es la queja de que se le permitió a los "hechos" o "detalles" o "particularidades" dominar la novela hasta tal punto que ya no hay lugar para que funcione la imaginación del lector, ni tampoco esa economía que es característica de un buen estilo (XXIV, 109).²⁶

Chesterton, en su libro sobre Stevenson, hace notar que la novela victoriana se caracteriza por una riqueza de detalles aparentemente superflua que contribuye a darle intimidad y calor humano:

...las mejores novelas victorianas tenían mucho relleno. Pero el relleno victoriano tiene algo a su favor; como lo tenía la tapicería victoriana. La comodidad no siempre es algo desdeñable, cuando su otro nombre es hospitalidad; y Dickens y Thackeray y Trollope daban a sus personajes una enorme hospitalidad. Sin afectación y con toda cordialidad, estaban contentos de verlos; y especialmente contentos de volver a verlos. De ahí su afición por las series y por las historias continuadas de una familia... Y esta repetición, esta divagación, incluso este relleno, confirmaron de manera extrañamente confusa la realidad de los personajes. Así como el relleno de los muebles victorianos hizo que la gente se sintiera realmente a gusto, también el relleno de las novelas victorianas hizo que el lector se sintiera a gusto con los personajes.²⁷

Continúa diciendo que Stevenson, al suprimir el relleno, impidió que el lector se sintiera a gusto con los personajes, porque éste "no puede quitarse de encima la impresión de que sabe muy poco acerca de ellos".²⁸ Stevenson reconoce que utilizaba muy poco los detalles meramente superfluos; en la carta en que lamenta la "embrutecedora particularidad

²⁵ En sus conversaciones con Sábato, Borges recuerda este fragmento al responder al comentario de Sábato de que el naturalismo es la forma de contar más falsa, "(p)orque la realidad es infinita y el naturalismo no puede abarcarla", cuando declara: "Stevenson dijo que el que tenía la culpa era Walter Scott. Pero que él lo había hecho para describir ambientes medievales", *Diálogos*, Buenos Aires, Emecé, 1976, págs. 170-71.

²⁶ Borges formula quejas similares sobre las novelas de su tiempo; dice que Proust, por ejemplo, escribió páginas a las cuales "nos resignamos como a lo insípido y ocioso de cada día". (*Prólogos*, pág. 23.)

²⁷ *Robert Louis Stevenson*, pág. 150-51.

²⁸ *Ibid.*, pág. 15.

del relato", hace una parodia del estilo siguiente: "Roland se aproxima a la casa; tenía puertas verdes y celosías en las ventanas; y había una pala en el último escalón." ¡Al diablo con Roland y la pala!" (XXIV, 357). Por otro lado, da mucha importancia al empleo sutil de cierta clase de detalles.

Dos clases de detalles atraen especialmente su atención: los que unen distintos momentos de un relato (actuando como *leitmotifs*) o que ayudan a reforzar una escena particularmente importante (y emblemática), y los que llevan al lector a inventar una historia para justificar la presencia de un detalle inexplicado o anómalo. Aun cuando notamos la falsedad de las metáforas, podemos clasificar esas dos clases de detalles como los que actúan ya sea *dentro* del texto (como *leitmotifs* o emblemas) o *fuera* (y más allá) del mismo.

La clase principal de detalle interno analizada en "A Gossip on Romance" es el uso de la escena sensacional, en que "(l)os hilos de un relato se entrelazan cada tanto y forman un diseño en la trama" (XIII, 332), y que será analizada detenidamente en el capítulo siguiente. Algunos de los ejemplos que da son Robinson Crusoe retrocediendo ante la huella y Ulises doblando el arco: es decir, cuadros vívidos, ademanes estáticos. Borges elige ejemplos similares en algunas de sus críticas cinematográficas,²⁹ y en "La postulación de la realidad" define esta técnica como "la invención circunstancial", tomando un ejemplo de *La gloria de don Ramiro*, de Larreta, en que una sopera tenía candado para proteger su contenido de los hambrientos sirvientes. Agrega algunos ejemplos de las novelas extremadamente plausibles de Defoe (sin especificar incidentes, si bien la fea olla de arcilla de Robinson, su empalizada y el descubrimiento de la huella surgen en la memoria del lector) y de *El hombre invisible* de Wells (en que el protagonista piensa en todo tipo de disfraces para ocultar su invisibilidad), y comenta que estos escritores "no frecuentan otro proceder que el desenvolvimiento o la serie de esos pormenores lacónicos de larga proyección" (OC, 221), aduciendo por último que las películas de Sternberg también están hechas de "significativos momentos" (OC, 221). Cabe observar que mientras ambos escritores se ocupan de cierto tipo de detalles,

²⁹ Edgardo Cozarinsky, ed., *Borges y el cine*, Buenos Aires, Sudamericana, 1974, págs. 28, 63.

Stevenson pone más énfasis en la escena sensacional y Borges en el uso del leitmotiv, una diferencia que también puede notarse en sus relatos.

El detalle anómalo que lleva al lector fuera o más allá del texto tiene aquí mayor interés, puesto que está evidentemente relacionado con el intento de "persuadir" al lector, de desafiar o excitar su imaginación, y lograr como sea su participación en el proceso creador. Stevenson primero se ocupa de esta técnica al principio de "A Gossip on Romance", donde se refiere a la atracción que ejercen ciertos lugares y momentos en nuestra imaginación "para que los incluya en el relato adecuado" (XIII, 330). Dice que de igual manera algunos acontecimientos en la vida "son vanos e inconvincentes de por sí, y sin embargo parecen el comienzo de una pintoresca novela de aventuras, que el descuidado autor no ha relatado" (XIII, 331). Más adelante agrega, comentando un episodio en un libro reciente, *A Sailor's Sweetheart* (La novia del marinero) de Clark Russell, que "perspectivas enteras de relatos secundarios, además del principal, resplandecían desde ese descubrimiento, como resplandecen desde un detalle asombroso en la vida" (XIII, 338).³⁰ En un artículo sobre los cuentos de Julio Verne, publicado en *The Academy*, en junio de 1876 (seis años antes de escribir "A Gossip on Romance"), da un ejemplo admirable de un detalle de esta clase:

³⁰ Las referencias de Stevenson a *A Sailor's Sweetheart* son las siguientes: "Encontré el otro día, en un nuevo libro, *A Sailor's Sweetheart*, de Clark Russell, una pizca del mismo interés (como en *Robinson Crusoe*). Toda la historia del bergantín *Morning Star* está muy correctamente sentida y animosamente escrita; pero la ropa, los libros y el dinero satisfacen la mente del lector como si fueran alimentos. Se trata aquí del estereotipado, legítimo interés en el descubrimiento de un tesoro. Pero hasta el descubrimiento de un tesoro puede ser aburrido... (Da ejemplos de *Swiss Family Robinson* y *La isla misteriosa* de Verne). Pero las doscientas setenta y ocho libras de oro australianas a bordo del *Morning Star* cayeron sobre mí como una sorpresa esperada; perspectivas enteras de relatos secundarios, además del principal, resplandecían desde ese descubrimiento, como resplandecen desde un detalle asombroso en la vida; y yo fui hecho, por el momento, tan feliz como el lector tiene derecho a serlo" (XIII, 338). En *A Sailor's Sweetheart*, el narrador, segundo de abordaje del bergantín *Waldershare*, llega al *Morning Star* a causa de un accidente; cuando inspecciona la cabina del maestro, encuentra "un arca de tamaño mediano de caoba oscura, con la tapa abierta y en posición vertical. Estaba llena de ropa y de libros; y al costado

Estos cuentos suyos no son verdaderos, pero no caen del todo bajo el rótulo de imposibles... Se contenta con sobrepasar lo posible, y nada más... como si originariamente hubiera preparado los hechos para una Sociedad culta, y sólo por una ocurrencia les sacara provecho en un cuento fantástico... Esta mezcla, estos fines opuestos, dan un sabor peculiar y muy original a su obra...

... Obsérvese, por ejemplo, la habilidad con que nos mantiene interesados durante los ochenta días del viaje de Phineas Fogg alrededor del mundo. Lo tiene a Fix, el detective, sobre sus huellas desde el principio hasta el final ¡una excitación continua para el lector! Y Fix sirve también para otro fin, porque la orden de detención que él espera a puerto tras otro nos obliga a no perder de vista a Londres, y de esa manera

había una pequeña repisa con una tapa, que encontré llena hasta la mitad de libras de oro australianas, todas flamantes como si estuvieran recién salidas del troquel. En ese momento no las conté, pero vi después que había doscientas setenta y ocho de esas monedas. Parecía un lugar extraño donde dejar tanto dinero, pero ahí estaba" (*A Sailor's Sweetheart* London, Sampson Low, Marston & Company, 1896, "nueva y económica edición"; publicada primero en 1880, págs. 187-88). Más adelante encuentra más dinero en la cabina del capitán (pág. 189). Reflexiona sobre los motivos que habría tenido la tripulación para abandonar la nave con tanta prisa, dejando comida sobre la mesa y cantidades tan grandes de dinero en los cajones, mientras aún estaba básicamente entera, y comenta: "Pero cada naufragio constituye un gran enigma hasta que se cuenta su historia. Entonces resulta de lo más sencillo; pero en noventa y nueve casos sobre cien es imposible llegar a nada parecido a la verdad a partir de las pruebas intrínsecas que uno encuentra en un buque abandonado" (pág. 193). Después, cuando algunos de sus hombres vacían con una bomba el casco y bajan a la cabina que estuvo anegada, el narrador compara sus sentimientos con los del "explorador de una ciudad enterrada, como Nínive y Pompeya" (pág. 281), y la vista de las hamacas, de una bolsa marinera y de una Biblia empapada le hace pensar en los marineros desconocidos, sintiendo un "acongojado interés" y horror por esos hombres, y terror de que el buque estuviera maldito (págs. 281-82). Obviamente Stevenson leyó todo el libro con gran atención, como que hay ecos del mismo en *The Wrecker* y *The Merry Men* (Los hombres alegres). Russell, en el prólogo, declara que el relato se basa en un hecho real, y sus afirmaciones son repetidas por el protagonista, que dice en un momento determinado: "Si todo esto fuera ficticio no ahorraría ningún esfuerzo en demostrarles, basándome en la experiencia de otros, que este encuentro con mi novia, después de haber soportado tantos peligros, fue una circunstancia infinitamente menos sorprendente que cientos de las coincidencias en que abunda la historia naval. El mar está lleno de asombro, pero eso se debe a su desasosiego..." (pág. 219). La preocupación de Russell por la veracidad contribuye a que su libro sea ocasionalmente tedioso e informativo; Stevenson, cuando escribió *The Wrecker*, juiciosamente eligió simplificar los detalles náuticos.

nos ayuda a darnos cuenta de la distancia recorrida. Otro recurso para el mismo fin, y aún más ingenioso, es el mechero de gas que Passepartout deja encendido en el apuro de la partida. Alrededor del mundo se nos recuerda de manera irritante que hay una trémula llamita en Savile Row. Continuamente se nos hace retroceder en la imaginación a ese punto de partida...³¹

El descubrimiento de una suma de dinero en *A Sailor's Sweetheart* es importante porque el origen del dinero queda sin explicar; el enigma o misterio, aunque no tiene consecuencias para la trama, induce a meditaciones que llevan al lector más allá del texto. En cambio, el ejemplo del libro de Verne cumple una función más bien limitada en la trama: presta tensión al viaje al proporcionar un punto de referencia, y ayuda al lector a ganar una perspectiva, a considerar la aventura desde fuera. Stevenson aconseja al joven escritor, al final de "A Humble Remonstrance", que evite las tramas secundarias (XIII, 356), sin embargo el uso de detalles anómalos da una ilusión de riqueza o de profundidad en el relato al abrir "perspectivas de relatos secundarios", haciendo superfluo el uso de tramas secundarias.

El obvio paralelo entre los relatos de Stevenson, a los ejemplos de descubrimiento de tesoros que figuran en "A Gossip on Romance", es la lista de cosas encontradas en el baúl de Billy Bones en *Treasure Island*:

Debajo de (alguna ropa), la miscelánea comenzó: un cuadrante, una caja de lata, varios cigarros, dos pares de excelentes pistolas, un pedazo de una barra de plata, un viejo reloj español y algunas otras baratijas de fabricación extranjera, un par de compases engastados en bronce, y cinco o seis caparazones raras de las Indias Occidentales. A menudo me he puesto a pensar por qué motivo habría llevado esas caparazones en su vida errante, culpable y acosada.

...Debajo había una vieja capa marinera, blanqueada con sal marina en más de un viaje. Mi madre la levantó con impaciencia, y allí estaban delante de nosotros, las últimas cosas que había en el baúl, un envoltorio atado con un pedazo de hule, que parecían ser papeles, y una bolsa de lona, que emitía, al tocarla, el tintineo del oro (II, 31).

Aquí el lector se ve obligado a ir más allá del texto, a inventar (o al menos a vislumbrar) las historias que ocultan esos compases, ese reloj, esas caparazones.

³¹ *Works*, edición Vailima, New York, Charles Scribner's y London, William Heinemann, 1923, XXIV, pág. 125, 127.

Borges se refiere a una técnica similar en "La postulación de la realidad" cuando dice que otra forma de la propuesta clásica a la realidad ficticia "consiste en imaginar una realidad más compleja que la declarada al lector y referir sus derivaciones y efectos" (OC, 219), y da como ejemplo los primeros versos de *Mort d'Arthur*, en que el lector tiene que hacer deducciones e inferencias para llenar el relato más bien parcial sobre la muerte del rey Arturo. Más adelante declara que esta técnica "suele funcionar a pura sintaxis, a pura destreza verbal" (OC, 221), porque los detalles anómalos tienden a ser conjunciones copulativas y adjetivos heterogéneos que obligan al lector a leer a través del texto. Sin embargo, los ejemplos que da de Tennyson y Morris dependen en realidad para su efecto, al menos parcialmente, de la mención de detalles superfluos tanto como el ejemplo que da Stevenson tomado de Verne del mechero de gas: Borges cita de Tennyson "y la luna era llena" y "salvo que el viento las contara" de Morris. Ambas nos abren "perspectivas de relatos secundarios" de manera muy parecida a cómo, en *The Sailor's Sweetheart*, el dinero lleva al lector más allá del texto.

Para ambos escritores, pues, cierta clase de detalles —leitmotivs, emblemas y detalles anómalos— puede ser utilizada para inducir al lector a que participe activamente en el proceso creador, apropiándose del relato. La imaginación de algún modo es impredecible para ellos, pero puede ser persuadida o provocada. La lectura imaginativa es para ambos sumamente placentera; Stevenson es quizá más elocuente acerca del placer ("En todo lo que merezca llevar el nombre de lectura, el proceso mismo debería ser absorbente y voluptuoso", XIII, 327)³² pero Borges es igualmente entusiasta al referirse al placer que experimentó cuando fue súbitamente arrebatado por un libro. Dos importantes ensayos tempranos, "La fricción literaria" y "La supersticiosa ética del lector", por ejemplo, se ocupan de desechar las ideas críticas que impiden a los lectores modernos apreciar plena y directamente un relato. En el segundo ensayo, Borges dice de los lectores modernos:

³² Borges parafrasea este fragmento en una nota sobre Gerchunoff, "El estilo de su fama", en *Davar* 31-33 (Abril de 1951), pág. 105, y en *Introducción a la literatura inglesa* (OCC, 838).

Subordinan la emoción a la ética, a una *etiqueta* indiscutida más bien. Sé ha generalizado tanto esa *inhibición* que ya no van quedando lectores, en el sentido ingenuo de la palabra, sino que todos son críticos potenciales (OC, 202, subrayado por mí).

Tal vez resulte asombroso pensar que este difícil escritor moderno desee que haya lectores ingenuos, aunque en cierto sentido hay oculto en él un lector ingenuo: insistente y reiteradamente recuerda sus lecturas de infancia, se ha interesado en (y ha trabajado con) temas y formas populares como historias sobre compadritos y milongas y películas, y algunos de sus cuentos (especialmente "Hombre de la esquina rosada") han tenido cierta popularidad.³³ Como ha observado V. S. Pritchett sobre los cuentos de gauchos: "La tarea del escritor en cada cuento —generalmente hay una pelea— es encontrar el punto crítico del machismo, como si lo cincelara en una piedra dura, fría".³⁴

Un espléndido ejemplo de este punto crítico (citado, además, por Pritchett) ocurre al final del cuento "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz". El cuento comienza con una descripción del padre de Cruz que, según Borges (no Hernández), tuvo una pesadilla la noche antes de morir en un combate, y despertó con sus gritos a su compañera, si bien la pesadilla no nos es revelada (un detalle anómalo de la clase que ciertamente nos invita a imaginar un "relato secundario"). El hijo crece, después de una breve estadía en Buenos Aires, y llega a ser sargento de la policía rural en un fortín (si bien su historia, según Borges, "abundan los hiatos"; OC, 562). No conocía su destino hasta que una noche "por fin vio su propia cara, ... por fin oyó su nombre" (OC, 562). Borges recuerda a sus lectores los ejemplos de Alejandro que "vio reflejado" su destino en la historia de Aquiles, y Carlos XII que conoció el suyo a través de Alejandro, y Cruz, que no sabía leer, dice Borges,

³³ Sin embargo, Borges se parece más bien a Forster en su rechazo de la cultura y la tradición populares. A menudo lo hemos visto fascinado por algo que intelectualmente condena. Un ejemplo interesante de esta actitud dual se trasluce en una carta al diario *La Prensa*, publicada en setiembre de 1978, cuando peligraban las relaciones entre Chile y Argentina. En esa carta Borges aduce el ejemplo de Stevenson que, en sus relatos, incluye figuras violentas como son los piratas sin ser él uno de ellos. Véase *La Prensa*, 6 de setiembre de 1978, 1ª sección, pág. 7.

³⁴ *The Myth Makers*, New York, Random House, 1979, pág. 177.

vio el suyo en un encuentro y un hombre. Ordena a la tropa que capture al desertor, y luego súbitamente se da cuenta que ya había vivido ese momento, que el otro es él mismo, y que debe pelear junto a él contra sus propios soldados:

Comprendió su íntimo destino de lobo, no de perro gregario; comprendió que el otro era él. Amanecía en la desafortunada llanura; Cruz arrojó por tierra el quepis, gritó que no iba a consentir el delito de que se matara a un valiente y se puso a pelear contra los soldados, junto al desertor Martín Fierro (OC, 563).

Como dijo Stevenson: "No es el personaje sino la peripecia lo que nos persuade para que abandonemos nuestra reserva. Algo sucede como desearíamos que nos sucediera a nosotros mismos; alguna situación, que hemos acariciado mucho tiempo en nuestra imaginación, se realiza en el relato con seductores y apropiados detalles" (XIII, 339). Las referencias librescas a Alejandro y Carlos XII no están tan fuera de lugar como podría parecer: Cruz, aunque no sepa leer, se aproxima a la historia o a la situación del otro como un lector ingenuo, y es "persuadido para que abandone su reserva" mediante una serie de detalles anómalos, tales como el involuntario recuerdo de la muerte de su padre, la aparición que surge de una tiniebla "indescifrable", la cara del otro casi devorada o borrada por sus largos cabellos y su barba ("parecían comerle la cara"; OC, 563). Esta escena sensacional consiste en una transformación: la transformación de un policía en bandido, la transformación del lector en participante, y la transformación de un libro venerable, "capaz de casi inagotables repeticiones, versiones, perversiones" (OC, 561), en una breve, intensa escena de un cuento. Esta transformación se logra mediante una combinación de memoria (Cruz evoca a su padre, el narrador a Alejandro y otras figuras análogas y al *Martín Fierro*) y valerosa imaginación (la identificación de Cruz con el otro, el propósito de Borges de acercarse a un clásico, no como algo fijo y muerto sino como una posible ocasión para un nuevo cuento, en este caso un "relato secundario" sugerido, pero no desarrollado, en el texto original). Y la transformación, deberíamos recordar, es un proceso mágico.

En "El arte narrativo y la magia" (1932), Borges sostiene que la literatura de imaginación es como la magia porque

no sólo se rige por las reglas de este mundo sino también por las del otro:

...el problema central de la novelística es la causalidad. Una de las variedades del género, la morosa novela de caracteres, finge o dispone una concatenación de motivos que se proponen no diferir de los del mundo real. Su caso, sin embargo, no es el común. En la novela de continuas vicisitudes, esa motivación es improcedente, y lo mismo en el relato de breves páginas y en la infinita novela espectacular que compone Hollywood con los plateados *ídola* de Joan Crawford y que las ciudades releen. Un orden muy diverso los rige, lúcido y atávico. La primitiva claridad de la magia (OC, 230).

Más adelante resume la realización de "milagros" en la magia diciendo que "todas las leyes naturales lo rigen, y otras imaginarias" (OC, 231), y después aplica este principio de causalidad mágica a la narrativa: "Todo episodio, en un cuidadoso relato, es de proyección ulterior" (OC, 231). Llega a la conclusión de que, en la causalidad mágica, "profetizan los pormenores" (OC, 232). Los detalles no sólo son importantes, pues, para persuadir al lector; anuncian lo que ocurrirá, y ayudan a que se cumpla. Más aún, están ligados por un proceso causal a una totalidad artística o imaginativa, una "unidad de efecto". Este punto de vista sobre la importancia del detalle en un relato es muy diferente del expresado por Chesterton, quien dice que una riqueza de información, de detalles superfluos, nos da una sensación íntima de "realidad". Porque para Borges, como para Stevenson, "nuestro arte se ocupa, y está destinado a ocuparse... no tanto en captar los lineamientos de cada hecho sino en dirigirlos todos hacia un fin común" (XIII, 349).

Ningún cuento ejemplifica mejor que "El Aleph" el "mágico" uso del detalle para unir varios incidentes en una totalidad difusa. Fue influido, según Borges (OC, 629), por "The Crystal Egg" de Wells, cuento sobre un objeto de forma oval que refleja misteriosamente al espectador lo que ocurre en Marte, aunque no tiene la ambición totalizadora del cuento de Borges. Dado que al ver el Aleph el narrador, cuyo nombre es Borges, percibe la totalidad del universo visible, no es sorprendente que confiese su frustración al tratar de describir lo que vio:

Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato; empieza, aquí, mi desesperación de escritor. Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca? Los místicos, en análogo trance, prodigan los emblemas... Quizá los dioses no me negarían el hallazgo de una imagen equivalente, pero este informe quedaría contaminado de literatura, de falsedad. Por lo demás, el problema central es irresoluble: la enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito (OC, 624-25).

La solución del narrador es enumerar los distintos elementos de su visión, dando así de manera parcial y fragmentaria una impresión de vasto desorden (o de un orden que está más allá del entendimiento humano, "una realidad más compleja que la declarada al lector"):

Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres)... vi en un cajón del escritorio (y la letra me hizo temblar) cartas obscenas, increíbles, precisas, que Beatriz había dirigido a Carlos Argentino, vi un adorado monumento en la Chacarita, vi la reliquia atroz de lo que deliciosamente había sido Beatriz Viterbo, vi la circulación de mi sangre oscura, vi el engranaje del amor y la modificación de la muerte, vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo (OC, 625-26).

Algunos críticos han pensado en Dante al referirse a esta serie heterogénea, se podría decir, casi tan persuasivamente, que toda la visión recuerda el juego de un niño con un caleidoscopio.

En realidad, lo que prevalece en el cuento es un espíritu lúdico infantil, desde el tono fingidamente serio con que empieza ("noté que las carteleras de fierro de la Plaza Constitución habían renovado no sé qué aviso de cigarrillos rubios": OC, 617), hasta el placer que Carlos Argentino siente por los sinónimos y el narrador por los diversos villanos que se proponen desalojar a Carlos Argentino de su casa y cuyos apellidos empiezan con Z. La sirvienta de Carlos Argentino lo llama "el niño" (OC, 623), y éste dice que descubrió el Aleph en su niñez:

Es mío, es mío: yo lo descubrí en la niñez, antes de la edad escolar. La escalera del sótano es empinada, mis tíos me tenían prohibido el descenso, pero alguien dijo que había un mundo en el sótano. Se refería, lo supe después, a un baúl, pero yo entendía que había un mundo. Bajé secretamente, rodé en la escalera vedada, caí. Al abrir los ojos, vi el Aleph (OC, 623).

Cuando el narrador desciende al subsuelo, busca en vano el baúl (OC, 624): el problema de referencia, que confundió a Carlos Argentino de niño, también lo preocupa, puesto que tampoco sabe lo que está buscando. Carlos Argentino coloca una almohada para que él se siente en la oscuridad, como si ambos se prepararan para un juego equívoco; la misma visión está llena de connotaciones sexuales (las cartas obscenas, la antes "deliciosa" Beatriz, "el engranaje del amor"); y Carlos Argentino jocosamente lo arranca de su visión, como si se tratara de un juego prohibido: "Tarumba habrás quedado de tanto curiosear donde no te llaman" (OC, 626).

El mismo subsuelo es otro de esos prestigiosos lugares donde fantasear, aunque no es un lugar tan adecuado para leer como las partes superiores de la casa, como dice Borges en "La fruición literaria": "Cada cuento era una aventura y yo buscaba lugares condignos y prestigiosos para vivirla; el descanso más empinado de la escalera, un altillo, la azotea de la casa".³⁵ Y deberíamos recordar lo que Stevenson dijo sobre las lecturas de infancia: "llena la mente de una abstraída, caleidoscópica danza de imágenes, incapaces de dormir o de pensar con continuidad" (XIII, 327). Esa línea da una idea más aproximada de "El Aleph" que los epígrafes tomados de *Hamlet* y *Leviatán*: la propia visión es realmente una "caleidoscópica danza de imágenes", el narrador ya no puede dormir, y su habilidad para pensar con continuidad ha sido interrumpida, como lo demuestra la serie heterogénea.

Para ambos escritores, entonces, las lecturas de infancia son una piedra de toque que sirve para juzgar todas las lecturas posteriores. La lectura de infancia es ejemplar porque es apasionada, ingenua, imaginativa y lúdica; el niño, si bien "está apegado a la verosimilitud", no le incumbe que el mun-

³⁵ *El idioma de los argentinos*, pág. 101.

do "real" esté adecuadamente representado en un relato sino que el relato tenga coherencia interna. "Los relatos son para los adultos lo que los juegos son para los niños": ninguno de los dos escritores modificaría esta afirmación diciendo "algunos relatos" o "los mejores relatos" o "mi relato preferido". El relato, todo relato, es narración, ensueño, fantasía: la literatura que no sea así, que meramente aspire a representar o copiar la realidad externa, no es ni creadora ni interesante.

Para ambos escritores, la manera más eficaz de persuadir al lector "para que abandone su reserva" es un relato que se ocupe de incidentes o aventuras antes que del estudio de caracteres. Al analizar la mecánica de esta "persuasión", piensan en su propia experiencia como lectores, especialmente los momentos que ellos consideran más placenteros, y en su opinión los más altos logros del arte narrativo son aquellos en que un texto sugiere un relato con el objeto de que sea completado por el lector imaginativo. Tales momentos seductores parecen descansar especialmente en el uso de detalles, de cosas que son anómalas en el contexto y que exigen ser tenidas en cuenta, y de escenas emblemáticas, que evocan imágenes visuales en el "ojo de la mente" del lector.

II

*"Enérgica fijación": estasis
y cinesis en la escena visual*

La tarea que intento llevar a cabo, gracias al poder de la palabra escrita, es haceros oír, haceros sentir... es, antes que nada, haceros ver.

Conrad¹

En el prólogo escrito en 1946 para la traducción de algunos bocetos californianos de Bret Harte, Borges observa que Harte comparte con Chesterton y Stevenson "la invención (y la enérgica fijación) de memorables rasgos visuales",² y recuerda como ejemplo la escena que se encuentra al final de *The Outcasts of Poker Flat* (Los expulsados de Poker Flat), en la cual un naípe es clavado a un pino, debajo del cual yace el cadáver de un tahur. El paréntesis es muy significativo; el detalle visual no sólo es inventado, está *fijado* o detenido, produciendo el efecto de una pausa repentina, un cuadro estático que interrumpe el curso de la narración. Para Stevenson, como ya hemos visto, este proceso corresponde a la esencia misma de la narración; "el relato, siempre que sea un relato, (debería) repetirse en mil imágenes coloreadas al ojo" (XIII, 327), o aun de manera más elocuente:

Los hilos de un relato se entrelazan cada tanto y *forman un diseño en la trama*; los personajes adoptan cada tanto una actitud, los unos ante los otros o ante la naturaleza, que *graba el relato en la memoria como una ilustración*. Crusoe retrocediendo ante la huella de un pie, Aquiles gritando contra los troyanos, Ulises doblando el enorme arco, Christian que huye tapándose los oídos con las manos: cada uno de ellos es un momento culminante de la leyenda, y cada uno quedó im-

¹ Prólogo a *El negro del "Narciso"*, en la edición crítica de Norton, Robert Kimbrough, ed., New York, Norton, 1979, pág. 147.

² *Prólogos*, pág. 83.

preso en el ojo de la mente para siempre. Podemos olvidarnos de otras cosas; olvidaremos las palabras, por bellas que sean; olvidaremos el comentario del autor, aunque haya sido ingenioso y exacto, pero estas *escenas memorables*, que ponen la marca definitiva de la verdad en un relato y colman, de una vez, nuestra capacidad de goce simpático, las adoptamos de tal modo en el seno de nuestra mente que ya nada podrá borrar o debilitar esa impresión. Es esta, pues, *la función plástica de la literatura*: dar cuerpo a un personaje, pensamiento o emoción en algún *acto o actitud que impresione de manera notable al ojo de la mente* (XIII, 332-333, subrayado por mí).³

Las reiteradas imágenes visuales de este fragmento hacen hincapié en el efecto de estasis que es decisivo para la "escena memorable": una imagen queda grabada en el ojo de la mente (o en el seno de la mente, como dice Stevenson de modo tan peculiar en la penúltima oración) interrumpiendo el llamado "flujo" narrativo. El relato, "siempre que sea un relato", consiste en una serie de imágenes, de manera que la narración, lejos de fluir, salta de una a otra.⁴ Así, para Stevenson, la velocidad narrativa es menos importante que la intensidad de la impresión producida en la imaginación.⁵

Stevenson hace remontar el precoz desarrollo de su imaginación visual a los relatos e himnos que solía leerle su niñera (véase la referencia a "Rosa quo Locorum" en el primer capítulo), y al teatro en miniatura fabricado por un tal Skelt con que jugaba en su infancia. En un ensayo titulado "A Penny Plain and Twopence Coloured" (Simple un penique coloreado dos peniques) dice que lo característico de ese

³ Este fragmento ha sido comentado brevemente por Edgardo Cozarinsky en *Borges y el cine*, págs. 16-20, y por Sylvia Molloy, págs. 123-35. Véase también la insistencia de Brecht (citado en el capítulo V, nota 15) y de Alfonso Reyes (citado más adelante, pág. 165) en el sentido de que el arte de Stevenson es "fílmico" o "cinematográfico", una aseveración que podría haber estado mejor justificada en ambos casos si se hubiesen referido al citado fragmento de "A Gossip on Romance", a pesar del obvio anacronismo.

⁴ En su *Robert Louis Stevenson and the Fiction of Adventure*, Cambridge, Harvard University Press, 1964, Robert Kiely sostiene la opinión contraria al decir que Stevenson quería que la novela "estuviera constituida por una serie interminable de episodios agitados y agotados, sin pausa entre unos y otros", una especie de "movimiento perpetuo" (pág. 32). Es obvio que no ha tomado en cuenta el citado fragmento de "A Gossip on Romance".

⁵ Véase Capítulo I, pág. 14.

teatro (*Skeltery*) era "como revolcarse en la materia prima de los libros de cuentos" (XIII, 308), que "cada hoja que dábamos vuelta era otra mirada fugaz en el oscuro y delicioso relato" (XIII, 308), y que la cualidad teatral asociada al nombre de Skelt es la de la "gran época del melodrama" (XIII, 311). MacKenzie, en su excelente (y lamentablemente todavía inédito) estudio, comenta:

Uno de los principales recursos que el melodrama ofrecía a su indagación poética era la escena sensacional, ese recurso del teatro de repertorio que lleva generalmente la acción dramática a un clímax moral y visualmente satisfactorio... Desde las escenas del Teatro en miniatura... aprendió el principio de comunicar la intensidad pasional mediante una acción detenida. Sus mejores escenas dramáticas están dotadas de una quietud que intensifica el impacto de la emoción.⁶

Más adelante relaciona el teatro en miniatura y el melodrama con la manera como Stevenson crea un personaje:

El melodrama también ofrecía la atracción visual de los personajes estereotipados: el villano siniestro envuelto en una capa negra, la heroína de cabellos dorados, el bondadoso anciano de barba y cabellos blancos... Atraído por la eficacia de los aspectos externos de la caracterización melodramática, Stevenson aprendió a sacar partido de los estereotipos: a conservar su familiar y atractivo aspecto mientras dotaba a sus naturalezas morales de una ambigüedad que resultaba un desafío para el lector.⁷

En el capítulo titulado "La filosofía del gesto" de su libro sobre Stevenson, Chesterton también observa una relación entre la "exterioridad" de los personajes de Stevenson y la escena visual:

Lo que un crítico llamó el defecto de exterioridad estaría yo inclinado a atribuir a la falacia de la interioridad. Quizá esto sería mejor reconocido si lo llamara yo la falacia de la "psicología". Existe la idea de que un novelista serio debería limitarse a la parte interna del cerebro humano. Sin embargo los relatos de Stevenson abundan en escenas de pantomima: en el sentido estricto de acción animada o ademán.⁸

⁶ "Experiments in Romance: Theory and Practice in the Fiction of Robert Louis Stevenson", tesis doctoral, Univ. de Toronto, 1974, págs. 79-80. Los subrayados son míos.

⁷ Ibid., pág. 80. Los subrayados son míos.

⁸ Chesterton, págs. 168-69.

Alfonso Reyes, en su ensayo sobre las *Nuevas noches árabes*, también hace hincapié en la concepción externa no psicológica del personaje:

Toca levemente, y de un modo elemental, la psicología de sus personajes, prefiriendo sugerirla con imágenes visuales: con los folios y los frascos de tinta del Rvdo. Mr. Rolles; con el ajedrez y las afeminadas maneras de Harry Hartley; con la flauta de Francis Scrymgeour. Esto produce rapidez, facilita el fluir del cuento.⁹

Y Reyes relaciona esta exterioridad con el modelo del libro, *Las mil y una noches*:

(S)e descubre la unidad del tratamiento. Hay algo pictórico y plástico en ambos casos. Ambas obras han surgido de un mismo arte... un arte que parece preferir, para todos los motivos patéticos o risueños, los solos elementos visibles, y combinarlos en bellos equilibrios. La intriga se desarrolla con la sana regularidad de un juego mecánico. Aun cuando sonrían los ligeros, he de definirlo en la mejor forma de encuentro: es un arte cinematográfico.¹⁰

Al usar una metáfora que Stevenson no hubiera entendido, Reyes da un sentido nuevo a la afirmación de que "un relato, siempre que sea un relato, (debería) repetirse en mil imágenes coloreadas al ojo".

Todos estos críticos, pues, incluyendo a Borges, señalan que resulta decisivo para los relatos de Stevenson el uso de la imaginación visual. Borges se refiere especialmente al uso de imágenes visuales para fijar episodios clave en la memoria del lector. MacKenzie, por su parte, piensa que al detener la acción del relato en las "escenas memorables", Stevenson intensifica el impacto emocional; también subraya la utilidad que presta lo visual cuando se crean personajes, por decirlo así, desde lo "externo" en lugar de hacerlo desde lo "interno". Chesterton y Reyes coinciden en que la presentación externa

⁹ "Las 'Nuevas noches árabes' de Stevenson" (publicado primeramente en 1913), en Reyes, *Obras completas*, vol. XII, México, Fondo de Cultura Económica, 1960, pág. 16. Los subrayados son míos.

¹⁰ Ibid., pág. 17. Los subrayados son míos.

¹¹ En otra parte del libro dice: las descripciones de los personajes de Stevenson rara vez son estáticas y más bien son descripciones dinámicas; y se refieren más bien a lo que un hombre hizo o dijo que a su aspecto" (pág. 122, subrayado por mí).

de un personaje es una alternativa real del tratamiento psicológico; Chesterton, al destacar el uso que Stevenson hace del gesto y de la acción en la descripción de un personaje;¹¹ Reyes, al observar que esta forma de caracterización es indirecta, que depende de leves pinceladas, que antes que afirmar sugiere, pero que también sirve al curso de la narración, haciéndola fluir con más rapidez, probablemente porque elimina las descripciones que caracterizan a muchas novelas del siglo XIX.

Dado que estas evaluaciones corroboran la tendencia de Stevenson a confiar en las escenas visualizadas, es interesante señalar que, para Coleridge, confiar en la memoria visual es característico de una mente inculta. En un ensayo sobre *Romeo y Julieta*, escribe:

Hay que mencionar otro rasgo característico de la ignorancia de la Nodriza: en todas sus reminiscencias acude al recuerdo de circunstancias visuales. La gran diferencia, en tal sentido, entre una mente culta y una mente inculta es la siguiente: la mente culta recordará el pasado mediante series regulares de causa y efecto, mientras que la mente inculta recuerda el pasado enteramente por imágenes coincidentes o hechos que ocurrieron en forma simultánea.¹²

Si tenemos en cuenta la justificación que Stevenson hace de la "escena memorable" y la confrontamos con la opinión de Coleridge, una vez más —como ocurre con su defensa de los "libros para niños" o los relatos de aventuras, o con su interés en el melodrama y otros géneros olvidados— habremos interpretado el ensayo de Stevenson desde un punto de vista adecuado, no meramente como una elegante curiosidad sino como una declaración polémica.

Sin duda corresponde dar algunos ejemplos de esta técnica visual. Como abundan en las obras de ficción de Stevenson, me limitaré a citar algunos ejemplos tomados de sus libros más conocidos, especialmente los comienzos y lo que podría considerarse como "escenas memorables". *Treasure Island* (La isla del tesoro), empieza con una serie de detalles visualmente reveladores:

El señor Trelawney, el Dr. Livesey y los demás caballeros habíendome pedido que escriba todos los pormenores de la Isla del Tesoro,

¹² *The Portable Coleridge*, I.A. Richards, ed., New York, Viking, 1950, págs. 421-22.

desde el principio hasta el final, sin omitir nada excepto la situación geográfica de la isla, y ello porque todavía existe allí un tesoro que no ha sido desenterrado, tomo la pluma en el año de gracia de 17 --, y vuelvo a los tiempos en que mi padre tenía la posada "Almirante Benbow", y el viejo y curtido marino, con la cicatriz de un sablazo, se alojó por primera vez bajo nuestro techo.

Lo recuerdo como si fuera ayer caminando con dificultad hasta la puerta de la posada, con su cofre que lo seguía en una carretilla; un hombre alto, fornido, corpulento, de tez avellanada; la coleta sucia de brea que le caía sobre un hombro de su manchado capote azul; sus manos ásperas y con cicatrices, con uñas negruzcas, rotas; y la cicatriz del sablazo que le cruzaba una mejilla, de un color blanco sucio, lívido. Lo recuerdo mirando alrededor del cobertizo y silbando para sí mientras lo hacía, y luego prorrumpiendo en esa vieja canción marinera que luego tan a menudo cantó:

"Son quince que disputan el cofre de aquel hombre muerto
¡Yo-ho-ho, y una botella de ron!" (II, 3).

Lo curioso de esta primera visión de Billy Bones es que, a pesar de la insistencia en cierta movilidad ("caminando con dificultad", "mirando alrededor del cobertizo", "prorrumpiendo en esa vieja canción marinera"), el cuadro que se ofrece tiene mucho de la "enérgica fijación" de una ilustración. La entera descripción está incluida en el paréntesis de la doble mención de la cicatriz de un sablazo: una marca externa que es significativa porque permite al lector inferir bastante sobre el pasado y el carácter del hombre.¹³ Los otros detalles visuales, si bien numerosos, son introducidos en una serie que los hace rápidamente imaginables: después de la evocación inicial de "el viejo y curtido marino, con la cicatriz de un sablazo", se nos informa sobre su estatura y su color, luego sobre su coleta y sus hombros, después sobre sus manos y otra vez más adelante (con el agregado de nuevos detalles específicos) sobre la cicatriz del sablazo. No hay ningún intento de proporcionar un catálogo completo de los atributos físicos del hombre: los que eligió son especialmente notables

¹³ Quizá debido a su utilidad para la caracterización "externa", las cicatrices tienen una gran importancia en los relatos de Stevenson y de Borges. Al final de mi segunda conversación con él, por ejemplo, Borges se refirió al ex dictador del Paraguay que aparece en las *New Arabian Nights* como "el que tiene la cicatriz de un sablazo en la mejilla" (Entrevista, 15 de agosto de 1978). En sus propias obras de ficción la más sorprendente es "esta cicatriz que me afrenta" en "La forma de la espada" (OC, 494).

para el "ojo de la mente", así como atractivos para el oído.¹⁴

La muerte del ciego bucanero Pew, en *Treasure Island*, que Borges recuerda tan vívidamente de su lectura infantil del libro,¹⁵ abunda también en cosas vistas (y oídas), y ofrece un ejemplo interesante de un momento estático logrado en medio de un gran movimiento. Los compañeros de Pew oyen el ruido de los jinetes que se acercan y abandonan al hombre ciego en el camino:

Justo en ese momento oyéronse los cascos de unos caballos que llegaban al galope y cuatro o cinco jinetes aparecieron sobre la loma, a la luz de la luna, y se precipitaron a todo galope por el declive.

Pew vio su error, y gritando se volvió y corrió derecho hasta la zanja, cayendo en ella. Pero en un segundo estaba de pie nuevamente, y otra vez arremetió, ahora completamente enloquecido, colocándose debajo del más próximo de los caballos que se acercaban.

El jinete trató de salvarlo, pero fue en vano. Pew cayó lanzando un grito que atravesó la noche; y los cuatro cascos lo pisotearon y cocearon y siguieron de largo. Cayó sobre su costado, luego suavemente se desplomó boca abajo y no volvió a moverse (II, 39).

Aquí la frase "Pew vio su error" está dotada de rica ambigüedad: el ciego, por supuesto, no ve los caballos, sin embargo visualiza toda la escena y se siente aterrado por su visión (así como el lector "ve" a través de la descripción verbal).

A diferencia del movimiento estático logrado en medio del furioso movimiento de la escena que corresponde a la muerte de Pew, uno de los momentos más dramáticos y mejor conocidos de *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde) comienza despacio, para después cobrar velocidad:

Unos dos meses antes del asesinato de Sir Danvers, salí a correr una de mis aventuras, regresé muy tarde y me desperté al día siguiente en mi cama con sensaciones un poco raras. En vano miraba a mi alrededor; ... algo seguía insistiendo en que yo no estaba donde estaba, que yo no me había despertado donde parecía estar sino en el cuartito de

¹⁴ En lo que respecta a las ideas de Stevenson sobre el uso de la aliteración y la asonancia en la prosa, véase "Some Technical Elements of Style in Literature" (Algunos elementos técnicos del estilo literario). En esta descripción obsérvese algunas frases como "sus manos ásperas y con cicatrices, con uñas negruzcas, rotas" (*with black, broken nails*).

¹⁵ Véase prólogo a *Evaristo Carriego* (OC, 101).

Soho donde solía dormir en el cuerpo de Edward Hyde. Sonreí para mis adentros, y de acuerdo a mi psicología empecé perezosamente a analizar los elementos de esta ilusión, sin que por eso dejase de caer de cuando en cuando en un cómodo adormecimiento matutino. Aun seguía así, cuando, en uno de los momentos en que estaba más despabilado, mis ojos fueron a posarse sobre mi mano. Ahora bien, la mano de Henry Jekyll (como a menudo habrás notado) tenía un aspecto profesional por su forma y tamaño: era grande, firme, blanca y proporcionada. Pero la mano que ahora yo veía, con bastante claridad, a la luz amarillenta de una mañana en el centro de Londres, descansando entreabierta sobre las ropas de la cama, era flaca, nervuda, nudosa, de una oscura palidez y sombreada por un vello negro, espeso. Era la mano de Edward Hyde.

Debí de quedarme mirándola, con los ojos fijos, por más de medio minuto, sumido como estaba en la mera estupidez del asombro, antes de que el terror se despertara en mi pecho tan repentina y pasmosamente como un golpe de platillos; y saltando de la cama, corrí hasta el espejo. Ante la visión que encontraron mis ojos, mi sangre se transformó en algo exquisitamente fino y helado. Sí, me había acostado como Henry Jekyll; me había despertado como Edward Hyde (VII, 359).

Después de la paradójica declaración inicial acerca de la extraña sensación que Jekyll tiene ("algo seguía insistiendo en que yo no estaba donde estaba"), esta escena depende de dos visiones: la mano y la cara en el espejo. En ambos casos el uso del posesivo parece ocultar lo que realmente exacerba: el problema de la identidad. "Mis ojos fueron a posarse sobre mi mano": el verbo implica que las partes del cuerpo tienen cierta autonomía, que no son partes del mismo conjunto. Esta sospecha se confirma con la siguiente descripción de la mano: "la mano que ahora veía... descansando entreabierta sobre las ropas de la cama", esa mano tiene cierta autonomía, al descansar, como lo haría un cuerpo entero, sobre la cama. Igualmente, "la visión que encontraron mis ojos" es una visión aterradora porque "la visión" es precisamente "mis ojos", pero esos ojos no pertenecen a Jekyll sino a Hyde. Lo que comenzó como un perezoso ensueño se ha transformado en una pesadilla despierta; la transformación se efectuó por medio de una metonimia, la figura de la contigüidad, que funciona a través del ojo errabundo del recostado narrador.

En *The Master of Ballantrae* (El mayorazgo de Ballantrae), una de las "escenas memorables" es sin duda el duelo iluminado con velas, entre los hermanos Durie; al mayorazgo lo abandonan dándolo por muerto, pero cuando el narrador, el sirviente Mackellar, vuelve a recoger las velas, encuentra lo siguiente:

Uno de los candeleros estaba derribado, con la vela apagada. La del otro ardía regularmente, proyectando un gran círculo de luz sobre el suelo cubierto de escarcha. Dentro de ese círculo, en virtud del contraste y de la amenazadora oscuridad, todo parecía más claro que de día. Y, en el medio, estaba la mancha de sangre; y, un poco más lejos, la espada del señor Henry, con su empuñadura de plata; pero ningún rastro del cadáver. El corazón me latía con fuerza contra las costillas, sentí que los cabellos me tiraban, mientras permanecía ahí mirando fijo; tan extraño era el espectáculo, tan espantosos los temores que despertaba. Miré a derecha e izquierda; el piso era tan duro que no podía revelar nada. Me quedé escuchando hasta que los oídos me dolieron, pero a mi alrededor la noche parecía hueca como una iglesia vacía; ni siquiera una ola se movía en la orilla; hubiese podido oírse la caída de un alfiler.

Apagué la vela, y la oscuridad cayó sobre mí; era como si me rodeara una muchedumbre... (IX, 133).

Esta descripción es un estudio sobre la "fuerza del contraste": el claroscuro, utilizado por Stevenson en varios textos, es un medio para obtener la brillante iluminación de un mágico círculo de luz que denota una ausencia, la del cadáver del mayorazgo. La ausencia de un cuerpo visible es un estímulo para la facultad auditiva de Mackellar, y el fragmento es un estudio de contraste en lo que respecta al oído. Hacia el final del primer párrafo, la noche le parece hueca "como una iglesia vacía", pero cuando sopla la vela, la oscuridad es "como si me rodeara una muchedumbre". Incapaz de ver, su imaginación cede al terror, y llena el vacío con presencias amenazadoras; súbitamente se siente encogido en su ceguera como nunca se sintió cuando podía ver lo que no estaba allí.

En cada una de las escenas examinadas, Stevenson redobla la atención del lector proporcionando un mínimo de elementos visuales fácilmente imaginables. En varias escenas la acción se detiene en un punto culminante, y el impacto visual de la escena se refuerza mediante efectos de luz como el claroscuro. De igual manera el lector se siente inducido a visualizar la escena desde un punto de vista particular por medio de la presencia inmóvil del narrador, que a menudo la observa desde una perspectiva distante aunque no desapasionada.

Quizá por su interés en las "escenas memorables", que tanto dependen de la imaginación visual, Stevenson se interesó mucho en las ilustraciones que se hicieron para sus libros. A diferencia de James, que insistía en que ninguna ilustración debía ser una descripción directa de un relato, Stevenson quería que las descripciones fueran tan exactas como fuera posi-

ble, como se ve en esta carta al ilustrador de "La playa de Falesá":

Sólo lo conozco por las iniciales G. B., pero usted ha hecho unas ilustraciones extraordinariamente vívidas y satisfactorias para mi cuento "La playa de Falesá" y yo deseo escribirle y agradecerle expresamente por el esmero y el talento que ha demostrado. ¡Tantas personas pueden hacer ilustraciones en blanco y negro! Tan pocas pueden ilustrar un cuento o siquiera leerlo. Usted ha demostrado poder hacer ambas cosas, y su creación de Wiltshire es una verdadera iluminación del texto. Así exactamente era como Wiltshire se vestía y ese era el aspecto que tenía y usted ha logrado con precisión la línea de la nariz. Ha estado realmente inspirado... En cuanto al efecto general de las islas es todo lo que podía desearse; en verdad sólo tengo que hacer una crítica, y es que en el segundo plano de Case, cuando toma el dólar de la cabeza del señor Tarleton —la cabeza (*head*), no la mano (*hand*), como imprimieron esos tontos—, los nativos tienen un aspecto excesivamente africano.

Pero lo importante es que usted se ha tomado el trabajo de ilustrar mi cuento en vez de dibujar cuidadosas ilustraciones en blanco y negro de personas que conversan sentadas. Dudo que haya dejado sin representar ningún incidente pictórico (XXIV, 316-17).

La gratitud que Stevenson expresa en esta carta surge de la impresión de que uno de sus lectores se le ha adelantado: ha luchado en este y otros cuentos por imprimir imágenes visuales en la imaginación o el "ojo de la mente" del lector, y en este caso el éxito que el artista ha obtenido al representar las imágenes visuales es una prueba de que su lucha no ha sido vana. En la frase "su creación de Wiltshire es una verdadera iluminación del texto", y en la frase final, "dudo que haya dejado sin representar un solo incidente pictórico", la estrecha relación entre las artes hermanas estudiada bajo el rótulo de *Ut pictura poesis* aquí se invierte: las palabras "pictórico" e "iluminación" son meras metáforas, ya que lo verdadero es la representación verbal. La imagen verbal "pictórica" es anterior a la ilustración.

Teniendo en cuenta estas últimas páginas, que muestran el interés que Stevenson tenía por el aspecto visual del relato, tanto en lo teórico como en lo práctico, y que reúnen algunos ejemplos de consenso crítico sobre la influencia decisiva de lo visual en su narrativa, puede sorprender que Stevenson en los últimos años de su vida eligiera restarle importancia a este elemento en sus obras de ficción. Uno de sus lectores más

fieles y atentos, Henry James, al leer *Catriona*, lamentó que su imaginación visual se sintiera "subalimentada"; Stevenson le replicó, en una carta sorprendente por su vehemencia:

Su júbilo con respecto a "Catriona" me hizo bien, y aun más que observara, de manera tan sutil y acertada, la privación de sentido visual que hay en ese libro. Es cierto, y salvo que realice un gran esfuerzo —y estoy convencido, como un paso adelante, de esa necesidad—, será todavía más cierto en el futuro. *Oigo* hablar a la gente, y la *siento* actuar, y eso me parece que es la ficción. Mis dos fines podrían ser descritos como:

1. Guerra contra el adjetivo.
2. Guerra contra el nervio óptico.

Si reconocemos que, en literatura, vivimos en la época del nervio óptico ¿durante cuántos siglos la literatura pudo arreglárselas sin que hubiera ningún signo de ello? Sin embargo, tendré en cuenta su carta (XXIV, 377).

El fragmento a que James se refería¹⁶ era la descripción, que figura en el capítulo XXIII de la novela, del trayecto entre Rotterdam y Leyden que David y Catriona hacen a pie, en su mayor parte de noche. Stevenson ha intercalado en ese capítulo algunos breves pasajes descriptivos:

Una vez que pasamos las casas no había ni luna ni estrellas que nos guiaran; solamente la blancura del camino en el medio y una negrura de callejuela de ambos lados. Caminar era además extraordinariamente difícil debido a una escarcha negra que cayó súbitamente al amanecer y convirtió esa carretera en una extensa pista de patinaje (VI, 262-63).

Resultaba una tarea espeluznante caminar en la noche cerrada, viendo solamente sombras y oyendo sólo nuestros pasos (VI, 265).

La lluvia pasó antes que el día; era una mañana barrosa cuando llegamos a la ciudad de Delft. Las casas de tejados rojos ofrecían un agradable espectáculo de ambos lados del canal... (VI, 266).

Ese camino de Delft a La Haya es justo cinco millas de hermosa avenida sombreada de árboles, con un canal de una mano, y de la otra excelentes praderas para el ganado. Era un lugar realmente agradable (VI, 267).

¹⁶ Henry James and Robert Louis Stevenson, pág. 239. James dice: "Hacia el final usted... transporta a sus personajes, en una o dos líneas, de Leyden a Dunkerke sin que haya la más leve alusión a toda la pintura ambiente de un camino del siglo XVIII". Se equivoca con respecto a las ciudades: en el capítulo XXIII, "Viajes por Holanda", del cual se tomaron las frases citadas, los dos personajes caminan de Rotterdam a Leyden; en el capítulo XXIX, Catriona deja a David en Leyden y se va con su padre a Dunkerke.

Pero estas descripciones son meras interrupciones de los diálogos que constituyen la parte central del libro, diálogos llenos de equívocos en que ambos jóvenes tratan de disimular el amor que sienten el uno por el otro, y por tal motivo se infligen un dolor infinito. Buena parte del libro está ocupada, como diría Chesterton, por el "interior del cerebro humano", el cerebro de David Balfour en este caso: sus remordimientos por las turbias relaciones que mantiene con Catriona y con Barbara Grant, sus responsabilidades con su amigo Allan Breck y con James of the Glens a quien podría salvar de la horca con su testimonio. Quizá Stevenson no dependa de manera absoluta de los diálogos y los monólogos interiores, pero James tiene razón al decir que la imaginación visual del lector está hambrienta (aunque no tan hambrienta como la del lector de su propia *Edad ingrata*, publicada cinco años después de la muerte de Stevenson, que consiste casi enteramente de conversaciones).

La otra gran obra narrativa del último período de Stevenson, la inconclusa *Weir of Hermiston* (*Weir de Hermiston*), también tiene por objeto representar en forma dramática las complejidades morales de las relaciones humanas —no tanto a través de confrontaciones verbales como de gestos y acciones estilizados—, si bien el final previsto para esta novela, en el cual un juez de la Corte suprema condenaría a su propio hijo a la horca, hubiera sido una escena tan "sensacional" como la de cualquiera de sus primeras novelas. Sin embargo, en lo que queda de la novela, Stevenson evita de manera extraña la "escena memorable"; la nota visual no falta, pero se la utiliza para sugerir la "escena sensacional" que hubiera podido ser pero que fue desviada, como cuando Archie, el hijo, observa la ejecución en la horca de un hombre condenado por su padre:

En la mañana señalada él estaba en el lugar de la ejecución. Contempló al populacho burlón, al cobarde infeliz. Siguió mirando por un rato cierta parodia de la devoción que parecía despojar al infeliz de su última pretensión a la hombría. Luego siguió el instante brutal de la extinción, y el vil columpiarse de los restos como los de un muñeco roto. Se había preparado para algo terrible, no para esa trágica mezquindad. Permaneció un momento en silencio, y después... "Denuncio este asesinato que es un desafío a Dios", gritó; y su padre, aunque hubiera repudiado el sentimiento, habría reconocido la voz potente con que fue expresado (XX, 31).

El hecho de evitar el melodrama en la escena anterior es muy diferente de esa característica de lo que Stevenson llamaría "las épocas de lo abstracto", aquellos "siglos en que la literatura se las arregló prescindiendo de lo visual. Aquí el autor, como el personaje, estaba obviamente "preparado para algo terrible", pero la escena melodramática resultó repentinamente falsa. Si tenemos en cuenta esta escena se entiende mejor por qué razón Stevenson declara que uno de sus "fines" era "Muerte al nervio óptico", a pesar de la evidente insatisfacción que esa tendencia le causaba, como lo dice en su carta a James: la reacción de apartarse de la escena visual era a la vez voluntaria e involuntaria. No podía dejar de sentir en sus últimas obras la "trágica mezquindad" del sensacionalismo melodramático y estaba buscando a tientas una nueva síntesis de lo abstracto y lo visual.

Según José Bianco, hace algunos años Borges estaba entusiasmado con el epigrama "Muerte al nervio óptico" y lo citaba con frecuencia.¹⁷ Sin embargo, Borges no reconoce por escrito que Stevenson cambiara de parecer y de práctica con respecto al uso de elementos visuales, y cuando se le preguntó sobre la mencionada frase dijo que "no era una máxima demasiado buena", y agregó:

Pero, por supuesto, si dijo eso era porque se daba cuenta que corría el riesgo de ser demasiado visual. Pienso que, en cierto sentido, se estaba defendiendo a sí mismo. La mayoría de los escritores no tiene por qué decirlo. Por ejemplo, en el caso de Henry James nunca se ve nada, y no creo que él haya visto nada; no creo que hubiera reconocido en la calle a uno de sus personajes. Todo era —como se dice en Escocia— *very innerly* (muy interior) ¿no?¹⁸

Bioy Casares se refiere de manera aún más enfática al hecho de que Stevenson dependía de los elementos visuales:

Me parece muy importante lo que dice Stevenson, que el que escribe narraciones tiene que hacer llegar al lector imágenes vívidas. Me parece que tiene razón, y es una idea que ha sido muy útil para mí, por-

¹⁷ Entrevista, 27 de agosto de 1978.

¹⁸ Entrevista, 15 de agosto de 1978. También en las conversaciones con Burgin, pág. 70, dice que James no reconocería a sus personajes.

que cuando estoy escribiendo como James de repente me doy cuenta y añado algo al estilo de Stevenson. Es importante para el lector, el lector lo agradece, porque *ve* lo que está leyendo y se siente más atraído.¹⁹

Pero cuando se le recordó que Stevenson evitaba lo visual en sus últimas obras, insistió en que eso no tenía importancia: "como uno puede ver a los autores como figuran en la eternidad, en la eternidad no se arrepintió, allí está, uno puede admirarlo".²⁰ Así tanto Borges como Bioy tratan de restar importancia al cambio de opinión de Stevenson, uno diciendo que era un mecanismo defensivo contra la tendencia a ser demasiado visual; el otro, en cambio, alegando que fue como si nunca Stevenson lo hubiera dicho, que para Dios y los ángeles las narraciones de Stevenson son visualmente evocativas.

Es interesante, teniendo en cuenta la afirmación de Borges de que "muerte al nervio óptico" era sólo un mecanismo de defensa, comprender que las propias obras de ficción de Borges han sufrido un cambio similar. En sus primeros cuentos, escritos bajo la influencia directa de Stevenson (como lo declaró entonces, y como veremos más detalladamente en el próximo capítulo), trató de aislar detalles visuales —gestos, aspecto, indumentaria— que pudieran caracterizar instantáneamente a sus creaciones y, por así decirlo, externamente, sin necesidad de entrar en su psicología. Más recientemente, ha tratado de apartarse de lo visual (aunque algunos cuentos como "El otro duelo" y "El Evangelio según Marcos" siguen siendo intensamente visuales por depender de las "escenas memorables"). Borges ha señalado con respecto a este cambio:

(En *Historia universal de la infamia*) Yo buscaba la forma de escribir cuentos pero era muy tímido, de manera que empecé escribiendo una serie de parodias —digamos que empecé diciendo la verdad y luego pasé a la invención—, pero yo estaba —creo que lo dije en el prólogo— imitando (*aping*) a Stevenson y a Chesterton... Cuando escribí ese libro me esforzaba por algo que después no intenté: yo quería ser continuamente visual, porque iba al cine y quería que todas las páginas que escribiera fueran como una escena en un teatro o en la pantalla... pero ahora creo que es mejor, para un libro, que no sea visual... Por ejemplo, ahora,

¹⁹ Entrevista, 27 de agosto de 1978.

²⁰ Entrevista, 27 de agosto de 1978.

cuando escribo no uso nunca colores. No quiero ser pintoresco. Detesto esa clase de cosas. Trato de ser directo, digamos, y más o menos natural.²¹

El comentario de Borges no parece del todo sincero, porque si bien sus primeras narraciones son deliberadamente visuales, nunca son "pintorescas", y tampoco en su prosa utilizó el color de manera decorativa como lo hicieron, por ejemplo, los decadentes ingleses y los escritores modernistas hispanoamericanos.²²

En realidad, el interés de Borges por el uso de imágenes visuales es muy anterior a sus biografías infames. En un ensayo sobre la metáfora publicado en 1921, y que pertenece a su período ultraísta, dice:

Nuestra memoria es, principalmente, visual y secundariamente auditiva. De la serie de estados que eslabonan lo que denominamos conciencia, sólo perduran los que son traducibles en términos de visualidad o de audición... Ni lo muscular ni lo olfatorio ni lo gustable, hallan cabida en el recuerdo, y el pasado se reduce, pues, a un montón de visiones barajadas y a una pluralidad de voces. Entre éstas tienen más persistencia las primeras, y si queremos retrotraernos a los momentos iniciales de nuestra infancia, constataremos que únicamente recuperamos unos cuantos recuerdos de índole visual...

Nombrar un sustantivo cualquiera equivale a sugerir su contexto visual, y hasta en palabras de subrayadísima intención auditoria como *violín*—*tambor*—*vihuela*, la idea de su aspecto precede siempre a la de su sonido y se opera casi instantáneamente.²³

²¹ Entrevista 15 de agosto de 1978. El uso del verbo "imitando" (*apine*) recuerda la famosa frase de Stevenson "lo imitaba empeñosamente" (*played the sedulous ape*) (XIII, 212), discutida en el capítulo VI.

²² Según Chesterton, Stevenson también se entregó a esta práctica al introducir, por ejemplo, un sirviente que trae limones en la escena del asesinato de Appin en *Kidnapped* (Raptado), por la mera razón de que los limones son de un color amarillo brillante (Chesterton, pág. 31). Y, en verdad, el sirviente, con "una red de limones (para hacer punch) que colgaban del arzón delantero; como acostumbraban los viajeros sibaríticos en esta región del país" (V, 145) parece algo extraordinariamente fuera de lugar en esa escena.

²³ "La metáfora", *Cosmópolis* 35 (Nov. 1921), págs. 396-97.

Fuera del lenguaje de la psicología experimental, la aseveración de que las imágenes visuales persisten en la memoria y de ahí, por deducción, que la literatura debería buscarlas, es fundamentalmente la misma que hace Stevenson en "A Gossip on Romance", "Rosa quo Locorum" y en otra obra, como ya hemos visto.

En "La simulación de la imagen" (1927), Borges es aún más categórico acerca de la importancia de lo visual en literatura:

El más recibido de (los) errores (de la historia de la literatura) es presuponer que las imágenes comunicadas por el escritor deban ser, preferentemente, visuales. La etimología ampara ese error: *imago* vale por simulacro, por aparecido, por efigie, por forma, a veces por vaina,... aunque también por eco—*vocalis imago*— y por la concepción de una cosa...

La falacia de lo visual manda en literatura.²⁴

Ya en este fragmento Borges muestra la contradictoria actitud hacia lo visual en la literatura escrita que caracteriza sus declaraciones más recientes: la preocupación por lo visual en literatura es una falacia o un error, pero por falso o engañoso que fuere, *cuenta*, por ser una parte necesaria, hasta inevitable, de la traducción de palabras escritas a un significado o un relato. La palabra escrita seduce al lector con imágenes visuales que, aunque enteramente imaginarias, son irresistibles.

Otro de los ensayos en que Borges se refiere explícitamente a la "falacia de lo visual" es "Sobre la descripción literaria" (1942). En este ensayo, Borges ataca a Gabriel Miró y a otros escritores que ingenuamente confían en la habilidad del lector para imaginar una totalidad a partir de una serie de menciones de detalles visuales:

Otro método censurable es la enumeración y definición de las partes de un todo. Me limitaré a un solo ejemplo:

Ofrecía sus pies en sandalias de gamuza morada, ceñidas con una escarcha de gemas... sus brazos y su garganta desnudos, sin una luz de joyas; sus pechos, firmes, alzados; su vientre, hundido, sin regazo, huyendo de la opulencia nacida en la cintura; las mejillas, doradas; los ojos, de un resplandor enjuto, agrandados por el antimonio; la boca,

²⁴ *El idioma de los argentinos*, pág. 84.

con el jugoso encendimiento de algunas flores; la frente, interrumpida por una senda de amatistas que se extraviaba en su cabellera de brillos de acero, repartida sobre los hombros en trenzas de una íntima ondulación (Miró).

Trece o catorce términos integran la caótica serie; el autor nos invita a concebir esos *disjecta membra* y a coordinarlos en una sola imagen coherente. Esa operación mental es impracticable: nadie se aviene a imaginar los pies del tipo X y añadirles una garganta del tipo Y y mejillas del tipo Z...

Lo anterior no quiere vedar toda enumeración. Las de los Salmos, las de Whitman y las de Blake tienen valor interjectivo; otras existen verbalmente, aunque son irrepresentables.²⁵

A diferencia de Stevenson, Borges parecería sostener que cualquier descripción literaria es "irrepresentable", pero expresa particular desconfianza de aquellas descripciones (como la citada) que dependen de la acumulación de *disjecta membra*. Al final del artículo se refiere a "El arte narrativo y la magia", en que defiende el "procedimiento indirecto" usado por Morris en *The Life and Death of Jason* (La vida y la muerte de Jasón) para evocar la presencia de los centauros. La diferencia entre el método *directo* de describir y el método *indirecto* de evocar una totalidad con detalles aislados es similar a lo que Chesterton considera como el contraste entre la forma utilizada por Stevenson para caracterizar personas en movimiento y las descripciones más estáticas practicadas por otros novelistas del siglo XIX:

La misteriosa vivacidad del rostro de Alan Breck, la "danzante locura, a la vez seductora y alarmante" de sus ojos, surge ante nosotros, en las primeras páginas de la descripción, tan claramente como una fotografía coloreada; y esas pocas palabras hicieron que se pavoneara la pequeña y animada figura de chaqueta azul y botones de plata y la jactanciosa espada. Pero toda la operación es tan poco convincente como el truco de un prestidigitador. Es como ver algo a través del resplandor de un relámpago; hay en esa iluminación una suerte de engaño. Porque en el fondo de todo lo que participa de la magia hay cierta burla.²⁶

En las estáticas descripciones características de la "época del nervio óptico en literatura", la "época de lo particular", el escritor dependía de una suerte de adormecimiento de la

²⁵ *Sur* 97 (oct. 1942), pág. 152.

²⁶ Chesterton, pág. 152.

imaginación del lector, logrado por la catalogación de las innumerables partes de una totalidad. Stevenson, como dice Chesterton, prefiere un "realismo (casi) irreal... rápido".²⁷ para escoger "detalles sorprendentes" como los llamativos botones de Alan Breck, y sorprender al personaje en movimiento, o, como lo formula MacKenzie (con más eficacia, pienso), en una suerte de "acción detenida". El término clave para las descripciones de Stevenson, estén o no en movimiento, es *cinético*, que participa del espíritu y la energía del movimiento, opuesto a las descripciones estáticas de Miró y otros.²⁸

Es interesante señalar, pues, que en sus propias obras de ficción Borges logra una síntesis notable de cinetismo y estasis en sus descripciones visuales. En muchos de sus cuentos el momento culminante es aquel en que un observador inmóvil (a veces hasta inválido) vislumbra una serie de imágenes relampagueantes de un universo en frenético movimiento, muy especialmente en la extensa oración de "El aleph" citada en el capítulo anterior ("Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde..."). Varias otras series son sintácticamente similares:

Lönnrot (en "La muerte y la brújula") echó a andar por el campo. Vio perros, vio un furgón en una vía muerta, vio el horizonte, vio un caballo plateado que bebía el agua crapulosa de un charco. Oscurecía cuando vio el mirador rectangular de la quinta de Triste-le-Roy... (OC, 504).

(Dahlmann en "El Sur") (v)io casas de ladrillo sin revocar, esquinas y largas, infinitamente mirando pasar los trenes; vio jinetes en los terrosos caminos; vio zanjas y lagunas y hacienda; vio largas nubes luminosas que parecían de mármol, y todas estas cosas eran casuales, como sueños de la llanura (OC, 527).

²⁷ *Ibid.*, pág. 153.

²⁸ Reinaldo Arenas en una entrevista reciente hace un comentario similar sobre las novelas de Alejo Carpentier: "En las novelas de Carpentier llega un momento en que los personajes están tan connotados por la historia —no ya en lo que dicen (porque prácticamente no pueden decir nada) sino en el mismo movimiento— que no se pueden mover: cada vez que se mueven hay que connotar el paso que dan, la época de la alfombra que pisan, el paño con que se cubren el cuerpo, el mueble donde finalmente se sientan; es decir, que hay que agotar el contexto tan fielmente que llega un momento en que, por ejemplo, el personaje de Sofía, de *El siglo de las luces*, casi no puede moverse con toda la utilería con que Carpentier la provee" (*Vuelta*, IV: 47 oct. 1980, pág. 25).

En estas y otras descripciones similares, las series de verbos en pretérito perfecto hacen que las visiones sean nítidas pero consecutivas: momentos relampagueantes que parecen casi simultáneos por juxtaposición pero que son consecutivos debido al tiempo del verbo. La obvia analogía es con el montaje cinematográfico rápido practicado por Eisenstein y Sternberg. Esta analogía está confirmada por la insistencia en que el observador se parece al "ojo de una cámara": es estático, receptivo, no parpadea. Así el Borges de "El aleph" es un observador paciente, quieto, sentado en el sótano de la casa de Carlos Argentino, y Dahlmann observa desde la ventanilla de un tren. De manera aún más sorprendente, Recabarren en "El fin", Hladík en "El milagro secreto" y Funes en "Funes el memorioso" están paralizados. De Funes, por ejemplo, el narrador observa:

Me dijeron que no se movía del catre, puestos los ojos en la higuera del fondo o en una telaraña. En los atardeceres, permitía que lo sacaran a la ventana. Llevaba la soberbia hasta el punto de simular que era benéfico el golpe que lo había fulminado... Dos veces lo vi atrás de la reja, que burdamente recalcaba su condición de eterno prisionero: una, inmóvil, con los ojos cerrados; otra, inmóvil también, absorto en la contemplación de un oloroso gajo de santonina (OC, 486).

La gratitud de Funes por su fulminación: el otorgamiento de una estasis privilegiada, hasta de un éxtasis místico.²⁹

Se podría suponer que el uso que Borges hace de las imágenes visuales estaría asociado a su interés en el cine, y su alejamiento de lo visual a su progresiva ceguera.³⁰ Sin embargo, si consideramos su caso junto con el de Stevenson (que

²⁹ Fulminación deriva del latín *fulmen*, rayo. Véase "La busca de Averroes": "Sé que desapareció bruscamente, como si lo fulminara un fuego sin luz" (OC, 587). Véase también cómo Stevenson describe las listas de Whitman: "cuadros breves—breves y vívidos como cosas vistas a través de un relámpago" (XIV, 106), y cómo Chesterton se refiere a las descripciones de Stevenson: "Es como ver algo a través de un relámpago" (pág. 153).

³⁰ Sin embargo, dos críticos previenen contra la ecuación demasiado simple entre los cuentos de Borges y su interés en el cine. Cozarinsky dice que Borges trató de lograr una "magia lúcida: poco importa si guiado por las posibilidades que el cine le develaba en las narraciones de sus escritores preferidos, o que éstas le permitían advertir en el cine" (pág. 20). Guillermo Sheridan, en un comentario al libro de Cozarinsky,

vivió antes de la época del cine y que nunca estuvo ciego) veremos los peligros latentes en tales ideas. Al igual que el tratamiento que Stevenson da a las imágenes visuales, las técnicas de Borges son primordialmente reacciones contra modelos literarios considerados defectuosos, porque adormecen al lector llevándolo a la sumisión en vez de obtener su activa participación en el proceso imaginativo. En vez de describir lenta y cuidadosamente una escena, ambos escritores prefieren ponerla en movimiento prestando atención al contraste, iluminando detalles visuales brillantes (y fácilmente imaginables por el hecho de ser escasos) y gestos melodramáticos. En ambos escritores, pues, una posterior disminución de lo visual es una reacción contra un inveterado hábito mental, una reacción contra cierta exageración en sus escritos previos y que es quizá independiente de la circunstancia biográfica. El hecho de que Borges se refiera al alejamiento de Stevenson de la descripción visual como una manera de defenderse del "peligro de ser demasiado visual", es pues un comentario revelador de su propio cambio similar de énfasis. En ambos casos, sin embargo, el cambio de énfasis no era más que eso: es evidente que los cuentos más recientes de Borges tales como "El otro duelo", "El evangelio según Marcos" y "Pedro Salvadores" descansan explícitamente en escenas sensacionales así como las últimas obras de Stevenson descansan en el melodrama hábilmente evitado pero sin embargo presente para el lector. El hecho de que la "visibilidad" de las obras de ficción de ambos escritores es puramente textual se puede comprobar en la respuesta que da Borges a Richard Burgin:

Burgin: A usted le gusta la pintura y la arquitectura ¿no es así? Quiero decir que sus cuentos me parecen visualmente muy vívidos.

Borges: ¿Son realmente visuales o la visibilidad proviene de Chesterton?³¹

agrega que para Borges el cine era "un juego, una nueva, aunque menos capacitada, referencia cultural, como las Enciclopedias o los mapas arcaicos o las lenguas muertas; en fin, una nueva fuente de 'lectura'". "La crítica cinematográfica de Borges", en *Revista de la Universidad de México* 30: 4, dic. 1975-en. 1976, pág. 13.

³¹ Burgin, pág. 114. James también usa la palabra "visibilidad" en este sentido textual, en la carta sobre *Catrina* (Henry James and Robert Louis Stevenson, pág. 239).

De igual manera, Stevenson insiste en el "ojo de la mente", en que el estilo literario es "luminoso para la mente" (XXII, 249). La "visibilidad", la técnica que consiste en hacer visible para el lector el mundo ficticio, es una de las principales contribuciones de Stevenson a las obras de ficción de Chesterton, y de Stevenson y Chesterton a las de Borges.

III

El cuento breve: selección, exageración, caricatura

Por lo general, en toda obra de arte, se narra antes que nada la actitud del autor, si bien en la actitud puede estar implícita toda una experiencia y teoría de la vida.

R. L. Stevenson (XXII, 282)

En 1935, en el prólogo a la primera edición de una serie de cuentos breves sobre villanos diversos (publicada previamente en el diario *Crítica*), Borges escribe:

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 Sternberg y tal vez de cierta biografía de Evaristo Carriego. Abusan de algunos procedimientos: las enumeraciones dispares, la brusca solución de continuidad, la reducción de la vida entera de un hombre a dos o tres escenas. (Este propósito visual rige también el cuento "Hombre de la esquina rosada".) No son, no tratan de ser, psicológicos (OC, 289).

Aclara lo que quiere decir por esas influencias en el prólogo a la antología *La muerte y la brújula* (1951), al referirse a "Hombre de la esquina rosada":

Lo escribí influido por los films americanos de Sternberg y por la lectura de Stevenson; supe que un cuchillero de los Corrales vino una vez a provocar a un cuchillero de Palermo, cuya reputación le estorbaba, y me propuse referir esa historia hermosa, conservando la voz y la entonación de los duros protagonistas, pero sujetando los hechos a una técnica escénica o coreográfica.¹

Resumiendo los puntos clave de esas dos declaraciones más bien complejas, observamos: primero, que los estudios no tienen una intención psicológica (o interior), sino en cam-

¹ *La muerte y la brújula*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1951, pág. 11.

bio que se concentrarán en la exterioridad (de una manera escenográfica o coreográfica); segundo, que esa exterioridad se logrará principalmente captando la imaginación visual del lector ("propósito visual"); y tercero, que se utilizan algunas técnicas para causar en el lector un impacto más visual que psicológico, especialmente las enumeraciones heteróclitas (que recurren a elementos de un ambiente determinado que no guardan entre sí otra relación que no sea sintáctica), la ruptura de la continuidad narrativa, y la reducción de una vida a dos o tres escenas emblemáticas. Algunas de esas técnicas —el uso de enumeraciones heteróclitas y el rompimiento de la continuidad narrativa— no deben mucho a Stevenson (el segundo, por ejemplo, proviene evidentemente del montaje cinematográfico rápido, perfeccionado a fines de la década del veinte por Sternberg y Eisenstein), pero la insistencia en una presentación externa, no psicológica, de los personajes, lograda mediante escenas emblemáticas, proviene sin duda de la teoría sobre la novela de aventuras presentada en los diversos textos que hemos comentado.

En razón de la insistencia del prólogo, y las subsiguientes referencias de Borges a tales influencias,² es sorprendente que no se haya estudiado más detenidamente las formas específicas en que *Historia universal de la infamia* "deriva" de las relecturas que Borges hizo de Stevenson y Chesterton, de su temprana biografía de Carriego y de las películas de Sternberg. La mayor parte de la atención crítica se ha centrado en los diez títulos de la bibliografía agregada al volumen, que empieza con la *Vida en el Mississipi* de Mark Twain (la fuente principal para la historia de Lazarus Morell) y termina con una obra apócrifa, *Die Vernichtung der Rose*, supuestamente traducida del árabe por un tal Alexander Schulz (coincide con el verdadero nombre de un amigo argentino de Borges del período ultraísta, Xul Solar), quien supuestamente proporcionó información sobre el Profeta velado. Además de preocuparse por esta bibliografía, varios críticos descubrieron que

² Véase, por ejemplo, María Esther Vázquez, *Borges: Imágenes, Memorias, Diálogos* (Caracas, Monte Avila, 1977), pág. 47; en una conversación que sostuvo conmigo, Borges dijo: "Cuando escribí ese libro (*Historia universal de la infamia*), yo lo "imitaba empeñosamente" (I was playing the sedulous ape) a Stevenson. Por supuesto, Stevenson era muy delicado, y yo más bien torpe" (entrevista, 15 de agosto de 1978).

un libro no mencionado por Borges en el prólogo, *Vies imaginaires* (Vidas imaginarias) de Marcel Schwob, tiene semejanzas misteriosas con el libro de Borges: los cuentos tienen aproximadamente la misma extensión, muestran igual interés en pillos de toda clase y presentan a los personajes de una manera deliberadamente artificiosa.³

Schwob declara en el prólogo que los historiadores tienden lamentablemente a dejarnos en la ignorancia sobre ciertos pormenores que ayudan a nuestra comprensión de las figuras históricas —las cáscaras de naranja que el Dr. Johnson llevaba en los bolsillos, por ejemplo⁴— mientras, por lo contrario, "El arte se opone a las ideas generales, describe lo individual, desea lo único. No clasifica; desclasifica",⁵ y más adelante:

El arte del biógrafo consiste precisamente en la selección. No debe preocuparse por ser verdadero; debe crear un caos con rasgos humanos. Leibniz dice que Dios, para crear el mundo, eligió lo mejor entre lo posible. El biógrafo, como una divinidad inferior, sabe elegir lo que es único entre los posibles humanos.⁶

La insistencia de los críticos en el texto citado, por más que la justifiquen las circunstancias externas (algunos cuentos de Schwob fueron publicados en el suplemento de *Crítica* donde primero apareció *Historia universal de la infamia*),⁷ palidece un poco cuando se comprende que Schwob se ha limitado a hacer una paráfrasis parcial del prólogo de uno de sus escritores predilectos:

³ Véase, por ejemplo, Roger Caillois, prólogo de *Histoire de l'infamie/Histoire de l'éternité*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1951, págs. 291-306; artículos de Suzanne Jill Levine, Norman Thomas Di Giovanni y otros en *Review* 8-10 (1973); Manuel Ferrer, *Borges y la nada*, London, Tamesis, 1971, págs. 167-72. Caillois, Levine y Ferrer insisten en la importancia de Schwob.

⁴ *Vies imaginaires*, Paris, Gallimard, 1957, pág. 15.

⁵ *Ibid.*, pág. 10.

⁶ *Ibid.*, pág. 22.

⁷ Véase Jorge B. Rivera, "Los juegos de un tímido: Borges en *Crítica*", en *Borges*, Colección Letra Abierta N° 1, Buenos Aires, Editorial El Mangrullo, 1976, págs. 45-54. Sobre el interés de Schwob en Stevenson, véase su "Robert Louis Stevenson", en *Oeuvres complètes*, Paris, François Bernouard, 1927, vol. IV, págs. 64-74, y Pierre Champion, "Marcel Schwob et Stevenson" en *Revue Universelle*, 1° de diciembre de 1926, págs. 528-541.

El autor de estudios breves, al tener que condensar en pocas páginas los acontecimientos de toda una vida, y el efecto en su propia mente de muchos volúmenes diversos, está obligado, por sobre todas las cosas, a hacer lógica y sorprendente esa condensación. Pues no tiene otra justificación que presentar un resumen breve, razonado y memorable. Forzosamente, omite de su narración todas las circunstancias más neutras; eso, de por sí, debido a la negativa exageración a que me he referido en el texto, otorga a la materia que se tiene entre manos un brillo falso y aparente. También por la necesidad del caso, el autor está obligado a proyectar sobre su tema una iluminación particular, a la manera de un artificio pictórico. Como le sucedió a Hales con Pepys, casi tuvo que romper el cuello del modelo para obtener las sombras adecuadas del retrato. Únicamente desde un solo lado puede representar su tema... Procura, quizá, una diferenciación antes que una verdadera caracterización... y tenemos en el mejor de los casos algo parecido a una caricatura, y en el peor una calumnia (XIV, 2-3).

El proceso de selección, o como Stevenson lo llama, de "negativa exageración"⁸ está, pues, en el fondo de su propia exploración y la de Schwob del cuento breve de tema histórico. El problema que suscita la presentación de un personaje tiene más relación con la verosimilitud que con la verdad histórica: crear una versión plausible, aun cuando eso signifique "recortarles la carne de los huesos", como dice Stevenson en una carta (XXIII, 109), presentar una figura desde un solo lado, desde un solo punto de vista. Como dice más adelante en el prólogo de *Familiar Studies of Men and Books*, "debería omitir lo que no pueda animar" (XIV, 4). Pero esta omisión resultó inconveniente en el caso de su libro de "estudios familiares", porque en él se ocupaba principalmente de figuras históricas muy conocidas, algunas de ellas lo bastante recientes como para que todavía hubiese personas que las

⁸ En el ensayo sobre Thoreau, Stevenson dice: "Escuchar una melodía, ver una hermosa mujer, un río, una gran ciudad o una noche estrellada, es causar la desesperación de un hombre debido a sus recursos liliputienses en el arte del lenguaje. Ahora, para lograr ese énfasis que al parecer nos está vedado por la misma naturaleza del instrumento, el método adecuado a la literatura es la selección, que es una suerte de exageración negativa" (XIV, 133). Stevenson hace observaciones parecidas sobre lo inadecuado del lenguaje en sus ensayos sobre Hugo (XIV, 20-21) y Whitman (XIV, 91-92) y en una carta a su primo R. A. M. Stevenson (XXIV, 432). Borges señala en el epílogo a *Historia de la noche*, Buenos Aires, Emecé, 1977, pág. 139, que Stevenson considera al lenguaje "absurdamente inadecuado".

recordaran —su "Burns" provocó controversias en Escocia y no fue incluido en la enciclopedia para la cual había sido encargado (XXIII, 120), y un amigo de Thoreau, el Dr. Japp, señaló varios aspectos de la personalidad de Thoreau que habían sido omitidos. (En cambio, Schwob al ocuparse principalmente de figuras más antiguas y oscuras, pisaba terreno más firme.) Pero también en sus obras de ficción Stevenson creaba caracteres de esa manera típica: "el único arte", dice en una carta, "es el arte de omitir" (XXIII, 339) y esta "exageración negativa" tiende a que sus personajes parezcan "débiles", como lo lamentaba Chesterton:

El verdadero defecto de Stevenson como escritor... era que, por haber simplificado demasiado, había perdido algo de la cómoda complejidad de la vida real. Todo lo trató con una economía de detalles y una supresión de lo superfluo que tenía finalmente algo de rígido y antinatural... Y no puede ser más claramente formulado sino diciendo que las figuras planas del teatro de Skelt sólo podían ser vistas desde un solo lado. Son aspectos o actitudes humanos antes que hombres.⁹

Sea o no un defecto, sabemos por el prólogo de *Familiar Studies* que esta "simplificación", como Chesterton la llama, era deliberada. En el prólogo hay varias palabras clave que aparecen una y otra vez en los prólogos de *Historia universal de la infamia*: condensación, exageración, caricatura. Así, en el primer prólogo, Borges menciona la "reducción de la vida entera..." y el "propósito visual" que caracterizan a sus cuentos; en el segundo prólogo (edición de 1954), define un estilo barroco como el que "deliberadamente agota (o quiere agotar) sus posibilidades y que linda con su propia caricatura", y recuerda el ejemplo de Lang que reescribe la *Odisea* de Pope: "la obra ya era su parodia y el parodista no pudo exagerar su tensión" (OC, 291).

Por lo demás, ambos escritores caracterizan a los libros que presentan como esbozos tomados no de la vida sino de los libros. Stevenson dice que sus biografías "no son sino lecturas de un literato vagabundo" (XIV, 2),¹⁰ mientras que

⁹ Chesterton, págs. 149-50, pág. 156.

¹⁰ Véase también su insistencia en que la literatura y la pintura están basadas en la imitación, no de la vida sino de otro arte, en una carta a su primo, el pintor R. A. M. Stevenson (XXIV, 109).

Borges, en el segundo prólogo, se refiere a sus primeras obras de ficción como "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" (OC, 291). La caracterización que da Stevenson de sí mismo como un "literato vagabundo" no puede sino recordarle al lector de Borges el principio del ensayo sobre Groussac en *Discusión*: "Soy un lector hedónico..." (OC, 233). Ambos escritores insisten en el *placer* de la lectura, y sin embargo ambos están algo avergonzados del placer que extraen de un acto de vagancia intelectual, de juego irresponsable.

A excepción del prólogo de Stevenson, *Familiar Studies of Men and Books* no parece influir de manera demasiado directa en *Historia universal de la infamia*: los esbozos son mucho más extensos que los de Borges, se refieren en su mayor parte a cuestiones literarias y morales antes que a gestos y acciones que preocupan a Borges (y a Stevenson en otros textos) y, lo que es más importante, carecen del tono burlón y paródico que caracteriza al libro de Borges. Sin embargo hay contactos en el nivel temático: el japonés de Stevenson, Yoshida-Torajiro, es un héroe puro (como el Kuranosuké de Borges) dispuesto a soportar por su causa cualquier humillación personal; su Villon es una paradójica mezcla de "estudiante, poeta y ladrón", en quien "todo se encuentra yuxtapuesto" (XIV, 173), más bien como el oximorónico "espantoso redentor" Morell de Borges; su Pepys y su Knox son hasta cierto punto hipócritas e impostores, como Morell o Tom Castro.¹¹ Sin embargo, más interesantes son los comentarios que Stevenson hace mientras reflexiona sobre otras personas: el libro es una fuente de improvisadas observaciones críticas que pueden muy bien relacionarse con su teoría de la novela de aventuras, pero que son quizá más sorprendentes por haber sido hechos al pasar. A propósito de las nóminas de Whitman, por ejemplo, observa:

¹¹ Ambos escritores están fascinados por personajes que usan varios seudónimos: cf. el Villon de Stevenson, Eastman, Castro y otros personajes de Borges.

No conozco cosas mejores en la literatura que los breves cuadros —breves y vívidos como cosas vistas a través de un relámpago—, con los cuales trata de inculcar la idea de misericordia en el corazón del mundo (XIV, 106).¹²

Su Thoreau descubre el valor que tiene la anécdota para animar los escritos morales: "el verdadero asunto que atañe a la literatura es la narración" (XIV, 133-34). Su Pepys se ocupa de la idea de posar en público y en privado; Stevenson observa que esto es igualmente cierto de todos nosotros:

Escribamos o hablemos, debemos disfrazarnos de algún modo cuando nos dirigimos a nuestros semejantes; en cierto momento percibimos nuestro carácter y nuestros actos desde un lado en particular... No hay falsedad en esto, porque, por ser el hombre un animal proteico, rápidamente comparte y cambia con su compañía y ambiente; y estos cambios representan lo mejor de su educación mundana. Adoptar una postura de una vez para siempre, y seguir por la vida marchando como un tambor mayor, significa ser intensamente desagradable para los otros y por añadidura un tonto para uno mismo (XIV, 246-47).

También con respecto al *Diario* de Pepys, llama el "hacer reminiscencias una suerte de placer de rebote" (XIV, 250).¹³ Pero más importante es el ensayo sobre Hugo, donde reflexiona acerca del contraste entre drama y narración, o de una manera más general, entre mimesis y artificio:

En el drama la acción se desarrolla principalmente mediante cosas que permanecen al margen del arte; es decir, cosas reales, y no convenciones artísticas de cosas... Ahora todas esas cosas, que permanecen como eran en la vida, y no son transmutadas en una convención artística, son terriblemente porfiadas y difíciles de manejar; y de ahí que para el dramaturgo haya muchas limitaciones resultantes en tiempo y espacio... Cuando pasamos a la novela de aventuras, vemos que ocurre de otra manera. Aquí nada se reproduce directamente para nuestros sentidos. No sólo la concepción principal de la obra sino el escenario, los accesorios, el mecanismo por el cual esta concepción nos resulta inteligible, han pasado por el crisol de una mente ajena, y surgen todos

¹² Cf. Randall Jarrell, *Poetry and the Age*, New York, Alfred Knopf, 1953, pág. 121.

¹³ Cf. Borges: "Que un individuo quiera despertar en otro individuo recuerdos que no pertenecieron más que a un tercero, es una paradoja evidente. Ejecutar con despreocupación esa paradoja, es la inocente voluntad de toda biografía" (OC, 113).

en forma de palabras escritas. Al haberse perdido gradualmente ese realismo que hemos descrito (en el drama), el arte gana evidentemente en libertad y capacidad. Así la pintura, en la cual los redondos contornos de las cosas son llevados a una tabla plana, es mucho más libre que la escultura, en la cual aquellos conservan su solidez. Sólo renunciando a esas identidades el arte gana verdadera fuerza. Y lo mismo ocurre con las novelas si las comparamos con el teatro. La narración continua es la tabla plana en la cual el novelista lo proyecta todo. Y si, en consecuencia, pierde mucho en intensidad queda compensado por un mayor dominio del tema... Se siente igualmente incapaz, si lo considera desde un solo punto de vista —igualmente capaz si lo considera desde otro— de reproducir un color, un sonido, un contorno, un argumento lógico, una acción física (XIV, 19-21).

Un libro sólo está constituido por las palabras que lo componen —Stevenson toma este lugar común y observa que el "sólo" es a la vez una ventaja y una desventaja. El hecho de que la realidad de un libro sea puramente verbal significa que el escritor de narraciones está libre de la necesidad (y hasta de la posibilidad) de mimesis; su arte es enteramente artificial.

En un ensayo incluido en el mismo volumen que los *Familiar Studies* de la edición Thistle (pero no en la edición Tusitala utilizada por Borges en los años cuarenta),¹⁴ "Some Gentlemen in Fiction" (Algunos caballeros de ficción), Stevenson analiza detenidamente lo que trae aparejado el hecho de que la realidad literaria es puramente verbal. En este poco conocido, y más bien peculiar ensayo, se pregunta qué es lo que permite identificar como un caballero a un personaje de ficción, y por qué razón algunos escritores (incluso un patricio como Fielding) parecen incapaces de crear un caballero, mientras que otros (incluso un burgués como Richardson) lo consiguen. Pero en el proceso de reflexionar sobre el asunto (hoy de un interés relativo), se pregunta qué significa crear un personaje:

No hay empresa más delicada que crear un personaje —seleccionando, describiendo ciertos actos, ciertos discursos, quizá (aunque esto

¹⁴ En su ensayo sobre Dante en *La Nación* (30 de mayo de 1948), Borges cita la pág. 110 de *Ethical Studies* de Stevenson. El título y el número de la página corresponden solamente a la edición Tusitala. También, en una de sus conversaciones conmigo, recuerda haber poseído las obras completas de Stevenson en pequeños volúmenes azules —la edición Tusitala (entrevista, 6 de setiembre de 1978).

resulta más bien superfluo) algunos detalles del aspecto físico, con el fin de que todo se cohesionese y repercuta en la mente del lector como una nota única de personalidad—, porque el éxito en ninguna parte es menos comprensible que en este caso. Nos encontramos con un hombre, su conversación nos parece chispeante; y sin embargo, si anotamos taquígraficamente cada palabra, nos asombraría por su esencial insignificancia. El encanto provenía de la presencia física, la mirada elocuente, el comentario inimitable de la voz; y todo esto ha sido excluido de las páginas de la novela (XIV, 361).

Luego cita a un conocido, un escritor de obras de ficción que se había sorprendido cuando los personajes "se separaron del papel plano" (XIV, 361), pero que observaba:

Y sin embargo qué milagro más insignificante; con qué vida incompleta estaban dotados mis personajes; y cuando todo estaba dicho; qué poco sabía de ellos! Me proporcionaban una forma de palabras; consistían de una forma de palabras; detrás y más allá no había nada (XIV, 361-62).

Stevenson prosigue llamando a los personajes "indolentes muñecos ventriloquistas" (XIV, 362) y "muñecos verbales" (XIV, 365), tras lo cual observa:

Estos muñecos verbales (por así llamarlos otra vez) son cosas de origen dividido: el soplo de vida podría ser una emanación de su hacedor, pero ellos mismos son sólo sartas de palabras y partes de libros; habitan la literatura y pertenecen a ella; la carne y la sangre de que están dotados son la convención, el artificio técnico, el gusto por la técnica, las necesidades mecánicas del arte (XIV, 370).

Borges no se refiere a este ensayo hasta 1945, diez años después de publicar *Historia universal*, pero lo hace con frecuencia, y con aprobación, a fines de los años cuarenta.¹⁵ (Más recientemente ha citado la frase "sólo sartas de palabras y partes de libros" para manifestar su desacuerdo.)¹⁶ Pero su libro significa una investigación de las formas en que los per-

¹⁵ Véase, por ejemplo, "Moral y Literatura" en *Sur* N° 126 (abril 1945), pág. 71; "Nota sobre el Quijote" en *Realidad* 2:5 (set.-oct. 1947), pág. 235; "El seudo problema de Ugolino" en *La Nación*, 30 de mayo de 1948.

¹⁶ Véase, por ejemplo, entrevista con Georges Charbonnier, *El escritor y la obra* (México: Siglo XXI, 1967), págs. 51-52.

sonajes son "sólo sartas de palabras y partes de libros". Al tomar personajes de otros textos, no de la vida, y al insistir en su naturaleza libresca (véase por ejemplo, *OC*, 320), parece negar el "origen dividido" de que habla Stevenson, ya que en este caso no hay ninguna "emanación personal" de su momentáneo autor. Al insistir tanto en el primer prólogo como en la bibliografía sobre la falta de originalidad de sus cuentos, parecería otorgarles, en realidad, un "origen dividido" al segundo grado: por una parte, Stevenson, Chesterton, Sternberg; por la otra, Twain, DeVoto y los demás.

Un estudio cuidadoso de los cuentos de infamia demuestra que, si no hay una "emanación personal", habría al menos un principio ordenador impuesto a los cuentos tales como fueron contados y vueltos a contar en las fuentes publicadas, una innovación estilística y técnica estrechamente relacionada con la amanerada artificialidad de Stevenson, Chesterton y Sternberg. Muy a menudo los cuentos difieren de sus fuentes por la introducción o exageración de leitmotivs —atributos que se adhieren como adjetivos a los personajes (como Borges dice en "El muerto", *OC*, 548) tales como las mascotas de Eastman, la obsesión del Profeta velado por las máscaras, los espejos y la ceguera, o el insistente uso de los dobles en el cuento sobre el caso Tichborne, "el impostor inverosímil Tom Castro". Quisiera detenerme en este último cuento debido a su vinculación con el mundo de Stevenson, no sólo histórica —por ser imaginado en la época victoriana y por tratar de un mundo de villanos e impostores al que Stevenson era tan afecto— sino técnica, debido a la tendencia hacia la caricatura y la "exageración negativa" que Stevenson considera un elemento necesario del cuento breve.

La fuente que Borges declara para "El impostor inverosímil Tom Castro" era el artículo de Thomas Seccombe sobre el caso Tichborne que figura en la onceava edición de la *Encyclopaedia Britannica*.¹⁷ Seccombe (1866-1923) era profesor de historia en la Universidad de Londres, autor de *The Age of Johnson* y numerosos ensayos, secretario de redacción del

¹⁷ *Ency. Brit.*, 11th ed., New York, Encyclopaedia Britannica, 1911, Vol. XXV, págs. 932-33.

Dictionary of National Biography, y un colaborador frecuente de esa edición de la *Encyclopaedia*.¹⁸ Su artículo sobre el caso Tichborne todavía puede encontrarse, aunque bastante abreviado, en ediciones más recientes de la *Encyclopaedia*.

El hecho de que Seccombe fuera un erudito bastante peculiar está demostrado por sus prólogos a *Las asombrosas aventuras del barón de Munchhausen* y a *Lavengro* de Borrow, así como por su colaboración en el volumen preparado por él y titulado *Twelve Bad Men: Original Studies of Eminent Scoundrels By Various Hands* (Doce hombres malos: estudios originales de pillos eminentes por varios autores).¹⁹ En el prólogo a este libro, Seccombe²⁰ declara:

La costumbre de blanquear ha resultado tan perjudicial a la biografía como el peor vestigio de mojigatería o parcialidad en las páginas de la historia. Ya no quedan, por supuesto, hombres realmente malos en Inglaterra, de manera que es natural suponer que el procedimiento tiene poca demanda. Pero muchas figuras pintorescas del pasado han padecido esta desfiguración filistea... El villano ha sido desterrado al cuento policial, y cada desviación del sendero de la mera moral colectiva es explicada por el temperamento artístico o por la excentricidad psicológica... Afortunadamente para los aficionados a lo pintoresco, hay todavía espíritus selectos cuyos robustos vicios han desafiado la insidiosa influencia de la investigación: hombres a los que por cierto sería prematuro blanquear de algún modo. Esta obra, pues, reconoce como su principal finalidad la rehabilitación del hombre malo en su nativa maldad.²¹

Como vemos el propósito es más bien similar al que anima *Historia universal de la infamia*: aceptar el carácter "pintoresco" de los antihéroes al considerarlos puramente malos, sin admitir el atenuante de la "excentricidad psicológica". Sin embargo, por su forma difiere notablemente del libro de Borges, ya que consiste de largas, áridas disquisiciones sobre las carreras de varios pillos y abunda en apartes mo-

¹⁸ Escribió artículos sobre Boswell, Dickens, Dostoiévsky, W. S. Gilbert, Smollett, Leslie Stephen y Vanbrugh, entre otros, y colaboró en los artículos sobre literatura inglesa, Samuel Johnson, Marlowe y Swift.

¹⁹ New York, Brentano's, s. f.

²⁰ El prólogo no está firmado, pero es razonable atribuírselo a Seccombe, el editor.

²¹ *Twelve Bad Men*, págs. xvii-xviii.

rales y didácticos. El relato de Seccombe sobre el perjurio Titus Oates, por ejemplo, se extiende a lo largo de sesenta páginas y describe detalladamente las diversas publicaciones del perjurio y su carrera en los tribunales de Carlos II como testigo experto en delatar (imaginarias) conspiraciones católicas contra el monarca.

En cambio, el artículo que Seccombe escribió sobre el caso Tichborne para la *Encyclopaedia*, se parece bastante por su forma y contenido al cuento de Borges. Ambos refieren la historia del caso Tichborne desde la perspectiva ortodoxa que sostiene que el verdadero Roger Charles Tichborne murió en 1854, que el reclamante era un impostor inverosímil cuyo verdadero nombre era Arthur Orton, hijo de un carnicero de Wapping. (Estas fueron las conclusiones a que llegó el jurado en el juicio penal de 1873-74; estudios más recientes, especialmente el libro de Woodruff que data de 1957, ponen en duda la identificación del reclamante y especulan que el verdadero Tichborne puede no haber muerto en 1854 y que su carrera posterior puede haberse perdido en ambigüedades.) Los relatos de Borges y de Seccombe son similares en extensión, y los detalles concuerdan en su mayor parte. Un estudio superficial de las divergencias de Borges con la fuente —el artículo de Emir Rodríguez Monegal titulado “Borges: Lector Britannicae”— señala que Borges intensifica la importancia del sirviente negro Bogle, convirtiéndolo en cerebro de la conspiración; el inadecuado conocimiento que Rodríguez Monegal tiene de los documentos históricos en que se basa el artículo de Seccombe le impide evaluar plenamente las innovaciones de Borges.²²

²² Seccombe no cita para su artículo ninguna fuente, pero como escribía cuando aún el caso era un recuerdo bastante reciente, cabe suponer que, de algún modo, se basó en las informaciones de los diarios y en las miles de páginas de las actas judiciales. Habría que señalar, por ejemplo, que la versión publicada del resumen hecho por el Presidente del Tribunal Supremo Cockburn en el segundo juicio, *The Queen Against Thomas Castro* (La reina contra Thomas Castro), llega a unas mil seiscientas páginas, llevó un mes entero enunciarlo en el tribunal y —según Gilbert, *The Claimant*, London, Constable, 1957, pág. 221— pesa más de ocho libras. Seccombe disponía de una importante fuente publicada, *The Tichborne Case* (1899) (El caso Tichborne), de J. B. Atlay (1899) reimpresso en 1912 en la serie de juicios notables. El artículo de Atlay sobre Orton en el *Dictionary of National Biography*, London: Oxford University Press, 1921-22, Supplement: vol. XXII,

El relato de Borges empieza con una explicación del título “El impostor inverosímil Tom Castro”: “Ese nombre (Tom Castro) le doy porque bajo ese nombre lo conocieron por calles y por casas de Talcahuano, de Santiago de Chile y de Valparaíso, hacia 1850, y es justo que lo asuma otra vez, ahora que retorna a estas tierras —siquiera en calidad de mero fantasma y pasatiempo del sábado” (OC, 301). En realidad Orton no usó el nombre de Tomás Castro hasta cerca de 1862 después de haber estado varios años en Australia; el originario Tomás Castro fue un hombre que él había conocido en la ciudad de Melipilla, Chile (hecho mencionado por Seccombe). Melipilla sirvió de importante argumento en los juicios, porque mientras Orton y el reclamante habían estado inequívocamente allí durante un tiempo, el verdadero Roger Tichborne puede no haber visitado la ciudad en uno de sus numerosos viajes entre Valparaíso y Santiago, y por cierto no pudo haber estado allí más de diecisiete días —mientras Tomás Castro estaba en el Perú. No hay que yo sepa ninguna prueba de que Orton hubiera estado en Talcahuano, puerto situado al sur de las ciudades mencionadas. Es evidente por la frase citada que Borges no conocía otra fuente que no fuera Seccombe, porque hubiera descubierto para su deleite que Tichborne y el reclamante habían pasado por Buenos Aires, caracterizada por el primero como “una gran ciudad; tiene cerca de 100.000 habitantes, pero hay poco o nada que ver allí”;²³ mientras que el segundo se encontró, cerca de Córdoba, con uno de los personajes predilectos de Borges, Sir Richard Burton.²⁴ Aun sin saber que los personajes del cuento pasaron por su ciudad natal, Borges empieza el cuento con palabras de bienvenida, de retorno al hogar —“ahora que retorna

págs. 1108-1110, se parece mucho a la versión de Seccombe, por su forma, contenido y hasta por su fraseología ocasional.

²³ Cockburn, *The Queen Against Thomas Castro* (London, Henry Sweet, 1874), vol. I, pág. 258, y Maugham, *The Tichborne Case* (El caso Tichborne), London, Hodden & Stoughton, 1936, págs. 45-46. Maugham, que fue más adelante Lord Chancellor, era hermano del novelista. Neruda le dedica dos artículos al “barón de Melipilla”, entre 1968 y 1970, recogidos en *Para nacer he nacido*, Barcelona, Seix Barral, 1978.

²⁴ Burton “pensaba que el paso de los Andes era imposible para un hombre del tamaño y la condición del reclamante” —Maugham, 133.

a estas tierras"— señalando que el retorno se realiza bajo los auspicios del diario *Crítica* que publicaba un suplemento los días sábado. Después de dar el nombre y el lugar de origen de Orton, y una fecha de nacimiento inventada: 7 de junio de 1834²⁵, Borges continúa:

Sabemos que (Orton) era hijo de un carnicero, que su infancia conoció la miseria insípida de los barrios bajos de Londres y que sintió el llamado del mar. El hecho no es insólito. *Run away to sea*, huir al mar, es la rotura inglesa tradicional de la autoridad de los padres, la iniciación heroica (*OC*, 301).

Así el cuento empieza con el regreso del fantasmal Orton a América del Sur, y una exploración de las exigencias contrarias de familia y mar: un comienzo muy evocativo de muchos relatos imaginarios británicos, especialmente el de *Treasure Island* citado en el capítulo anterior, y quizá aún más el de *Robinson Crusoe* ("Por ser el tercer hijo de la familia, y por no haberseme enseñado ningún oficio, mi cabeza empezó a llenarse desde muy temprano con pensamientos de viaje... nada me satisfaría como hacerme marinero.")²⁶ Borges cita del Salmo 107 las virtudes de la vida marina y luego continúa:

Orton huyó de su deplorable suburbio color rosa tiznado y bajó en un barco a la mar y contempló con el habitual desengaño la Cruz del Sur, y desertó en el puerto de Valparaíso. Era persona de una sosegada idiotez. Lógicamente, hubiera podido (y debido) morir de hambre, pero su confusa jovialidad, su permanente sonrisa y su mansedumbre infinita le conciliaron el favor de cierta familia de Castro, cuyo nombre adoptó. De ese episodio sudamericano no quedan huellas, pero su gratitud no decayó, puesto que en 1861 reaparece en Australia, siempre con ese nombre: Tom Castro (*OC*, 301).

Habría que señalar que la mayor parte de la temprana historia de Orton es inventada: Seccombe sólo proporciona la más escueta información sobre Orton: hijo de un carnicero de Wapping, nacido en 1834, "que había desertado de un buque velero en Valparaíso, en 1850, y había recibido mucho afecto en Melipilla de una familia Castro cuyo apellido adop-

²⁵ Según Woodruff (pág. 462), Orton había nacido el 20 de marzo de 1834; Seccombe solamente da el año, no el mes ni el día.

²⁶ *Robinson Crusoe* (Everyman's Library Edition, London, Dent, 1975), pág. 2 y passim. Véase también el comienzo de *Moby Dick*.

tó durante su estadía en Australia". Borges, al darle la bienvenida a América del Sur, lo asocia al mito anglosajón del joven inquieto que se escapa en un barco, una asociación más bien gratuita. Orton fue impulsado a hacerse a la mar por consideraciones económicas, como lo demuestra el documento histórico que presenta a un Orton urgido por la estrechez económica (aunque Roger Charles Tichborne sí rompió con su familia, defendiéndose en una carta donde le dice a su madre: "La vida que sigo se adapta demasiado a mi gusto para que me apresure a dejarla").²⁷ Al colorear de rosado las casas de Wapping las asocia con la imagen de Buenos Aires que aparece en sus primeros poemas. Por otra parte, el empleo del apellido Castro se basa en la supuesta gratitud de Orton para con sus amigos chilenos, pero las actas del proceso sugieren que obró de esa manera porque había sido acusado de robar caballos en el interior de Australia. Los detalles de la estadía australiana son vagos en el relato de Seccombe e inexactos en el de Borges: Orton llegó a Australia en 1853, no en 1861, y adoptó el apellido Castro unos años después, hacia 1862. La caracterización de Orton como estúpido pero agradable es muy diferente de la versión de Seccombe (que lo describe como "enormemente gordo, con pelo ondulado de color castaño claro... ignorante e iletrado", y agrega que durante los procesos "el reclamante demostró una ignorancia, una astucia y una tenacidad de perro dogo al afrontar descaradamente las discrepancias y los absurdos de sus declaraciones, que probablemente nunca fueron superadas en la historia del delito"). Otros relatos otorgan a Orton por lo menos las virtudes del coraje y de una ecuanimidad caballeresca, que se acercan más a la versión de Borges que a la de Seccombe.

Borges toma luego un detalle de Seccombe — "En Sydney conoció a un tal Bogle, un negro sirviente" (Seccombe había dicho: "En Sydney, también, se vinculó con un tal Bogle, sirviente negro de un ex *baronet*")— sin especificar, puesto que Seccombe significativamente no lo hace, que el antiguo amo de Bogle era Sir Edward Doughty, tío de Roger Charles Tichborne. Borges va mucho más allá que Seccombe al adornar el cuento en este punto:

²⁷ Cockburn, vol. I, pág. 260 y Woodruff, pág. 29.

Bogle, sin ser hermoso, tenía ese aire reposado y monumental, esa solidez como de obra de ingeniería que tiene el hombre negro entrado en años, en carnes y en autoridad. Tenía una segunda condición, que determinados manuales de etnografía han negado a su raza: la ocurrencia genial. Ya veremos luego la prueba. Era un varón morigerado y decente, con los antiguos apetitos africanos muy corregidos por el uso y abuso del calvinismo. Fuera de las visitas del dios (que describiremos después) era absolutamente normal, sin otra irregularidad que un pudoroso y largo temor que lo demoraba en las bocacalles, recelando del Este, del Oeste, del Sur y del Norte, del violento vehículo que daría fin a sus días (OC, 301).

Fuera de los ofensivos estereotipos raciales, y el aparente error de suponer que Bogle era calvinista, parece que era católico como sus patrones,²⁸ el personaje está admirablemente concebido, de un modo típico del siglo XIX: con algunas pocas características físicas referidas a un código cultural (los manuales de etnografía, los apetitos africanos), y a través de un rasgo individual intensamente imaginado (el temor supersticioso a las encrucijadas). Como observa correctamente Rodríguez Monegal, "Borges invierte la 'verdadera' historia: su Bogle sale del segundo plano y se convierte en la fuerza intelectual que está detrás de Orton".²⁹ Borges ahora lo yuxtapone brillantemente a Orton:

Orton lo vio un atardecer en una desmantelada esquina de Sidney, creándose decisión para sortear la imaginaria muerte. Al rato largo de mirarlo le ofreció el brazo y atravesaron asombrados los dos la calle inofensiva. Desde ese instante de un atardecer ya difunto, un protectorado se estableció: el del negro inseguro y monumental sobre el obeso tarambana de Wapping (OC, 301-302).

La evocación de un aspecto poco presentable de Sydney, donde extraños personajes se encuentran como por obra de la providencia, parecería derivar de un fragmento que está hacia el final de *The Wrecker*:

Todas las mañanas el alba detrás del faro despertaba (a Norris Carthew) de la modorra; y se ponía de pie y contemplaba el mudable oriente, los lentes que se descolorían, la ciudad libre del humo y el puer-

²⁸ Asiste a misa en Tichborne: Woodruff, pág. 58.

²⁹ "Borges, Lector Britannicae", *Review* 8-10 (Spring 1973), pág. 34.

to con muchos barcos y muchos mástiles que se volvía paulatinamente nítido a sus ojos... El día pasó, la luz se extinguió, el verde y frondoso distrito reverberaba con lámparas o permanecía en la sombra, y otra vez empezaba la ronda nocturna, mujeres remolonas, hombres al acecho, gritos repentinos, un ruido de pasos fugitivos... Muchas cosas extrañas oyó, y vio algunas que fueron abominables. Gracias a una de estas últimas fue como pudo liberarse del Dominio. La lluvia arreció durante un tiempo... y una mañana se sentó cerca del comienzo de la calle Macquarrie, hambriento, porque no había desayunado, y mojado, como lo estaba desde hacía varios días, cuando llamaron su atención los gritos de un animal en peligro (X, 394-95).

Carthew salva un perro de ser torturado por un grupo de vagabundos como él, y su acto de heroísmo atrae la atención de un joven llamado Hamstead, que "era el último hombre que se hubiera entrometido, porque su discreción superaba con creces su valentía; pero se apresuró a felicitarlo a Carthew y advertirle que no siempre sería tan afortunado" (X, 395). Más significativo que los posibles paralelos textuales es el hecho de que la escena en la cual Orton ayuda a Bogle a cruzar la calle, ante su mutuo terror y asombro, coincide evidentemente con la idea que Stevenson tenía de la "escena memorable": un momento prácticamente estático que se graba en la mente del lector como una intensa imagen visual, un "acto o actitud... que impresione de manera notable al ojo de la mente". Es el primero, en el cuento, de varios momentos similares, y el más importante porque establece una relación de mutua dependencia entre el negro brillante pero supersticioso y el blanco valiente pero corto de alcances. Forman uno de esos clásicos pares de dobles, que ocupan su lugar junto a Don Quijote y Sancho, Huck y Jim, Laurel y Hardy.

Borges empieza ahora a mostrar la elaboración de la impostura: Orton y Bogle leen en un diario un triste aviso en que se pide noticias de Roger Charles Tichborne, quien supuestamente naufragó once años atrás, en abril de 1854. Borges dice erróneamente que en esa fecha Orton estaba todavía en Chile (donde en realidad había estado en 1849-50; en 1854 residía en Australia), cambia, de *Bella* a *Mermaid* (Sirena),³⁰

³⁰ Rodríguez Monegal, "Borges, Lector Britannicae", pág. 34, dice que el cambio se debe a las asociaciones poéticas de la palabra *Mermaid* (Sirena), pero yo agregaría que *Bella*, como nombre de barco, resulta inverosímil para las personas de habla española.

el nombre del barco en que Tichborne naufragó, y declara también erróneamente que se dirigía a Liverpool, mientras que el *Bella* estaba destinado a Kingston, lugar desde el cual Tichborne pensaba continuar a Nueva York. Fiel a su fuente, Borges dice que el barco se hundió; otras fuentes, más cautelosas, se limitan a decir que el barco partió de Río a Kingston y que nunca más se supo de él, si bien se encontró uno de sus botes dado vuelta en el mar. Borges prosigue, afirmando que Tichborne se había ahogado:

Entre los que perecieron estaba Roger Charles Tichborne, militar inglés criado en Francia, mayorazgo de una de las principales familias católicas de Inglaterra. Parece inverosímil, pero la muerte de ese joven afrancesado, que hablaba inglés con el más fino acento de París y despertaba ese incomparable rencor que sólo causan la inteligencia, la gracia y la pedantería francesas, fue un acontecimiento trascendental en el destino de Orton, que jamás lo había visto. Lady Tichborne, horrorizada madre de Roger, rehusó creer en su muerte y publicó desconsolados avisos en los periódicos de más amplia circulación. Uno de esos avisos cayó en las blandas manos funerarias del negro Bogle, que concibió un proyecto genial (OC, 302).

La elección de la palabra *mayorazgo* en vez de *hijo primogénito* (Seccombe dice meramente "nieto mayor" de Sir Edward Tichborne e "hijo mayor" de Sir James Francis Doughty-Tichborne) indica que Borges ha quedado bien impresionado con el título *The Master of Ballantrae*, traducido generalmente en español como *El mayorazgo de Ballantrae*, a pesar del hecho de que *mayorazgo*, en español, se refiere más a la propiedad reunida por las leyes de progeneritura que al poseedor del título bajo tales leyes. Una palabra clave del título del cuento es recogida otra vez en este fragmento —"Parece *inverosímil*, pero..."—: *verosimilitud*, esa cualidad de un relato que convence a quien lo escucha, ya sea el relato falso o verdadero, es el tema del cuento en su totalidad, como lo demostrará Borges en la sección siguiente, "Las virtudes de la disparidad". La información de que Tichborne fue educado como un francés y que hablaba inglés con acento francés proviene de Seccombe, si bien queda claro por las actas del proceso de que el francés de Tichborne era tan defectuoso como lo era su inglés; Seccombe también informa que Lady Tichborne era una "monomaniaca" que se negaba a aceptar la muerte de su hijo, aunque no especifica como hacen varias de

las otras fuentes que aparentemente defendió la causa de su hijo y más adelante la del impostor en gran parte para crear dificultades a sus parientes políticos a quienes despreciaba.

En la siguiente sección, que muestra las virtudes de la disparidad cuando hay que convencer al público de la autenticidad de la impostura, Borges obtiene de Seccombe la información de que Tichborne era delgado con pelo negro oscuro,³¹ mientras que Orton era muy gordo con el pelo ondulado color castaño claro. Una interesante oposición no basada en el relato de Seccombe es la que hay entre lo afilado de los rasgos de Tichborne ("con los rasgos agudos") y lo borroso de los rasgos de Orton ("rasgos de una infinita vaguedad"), y una diferencia similar en sus formas de hablar: Tichborne era muy locuaz, y su discurso se caracterizaba por "la palabra de una precisión ya molesta"; la conversación de Orton era "ausente o borrosa". La vaguedad o la indeterminación del impostor es una ventaja a su favor. Aún más las inmensas y obvias discrepancias entre él y Roger Charles Tichborne:

...nos consta que (Bogle) presentó un Tichborne fofo, con sonrisa amable de imbécil, pelo castaño y una inmejorable ignorancia del idioma francés. Bogle sabía que un facsímil perfecto del anhelado Roger Charles Tichborne era de imposible obtención. Sabía también que todas las similitudes logradas no harían otra cosa que destacar ciertas diferencias inevitables. Renunció, pues, a todo parecido. Intuyó que la enorme ineptitud de la pretensión sería una convincente prueba de que no se trataba de un fraude, que nunca hubiera descuidado de ese modo flagrante los rasgos más sencillos de convicción. No hay que olvidar tampoco la colaboración todopoderosa del tiempo: catorce años de hemisferio austral y de azar pueden cambiar a un hombre (OC, 302-3).

Esta profunda penetración en el genio de la impostura en modo alguno deriva de Seccombe: aparentemente Borges llegó por sí solo a la conclusión de que la eficacia del plan provenía de su extrema improbabilidad, de su total inverosimilitud. Pero, lo que es no menos interesante, el Dr. Kenealy, abogado del reclamante en el segundo juicio (penal), sostuvo con toda seriedad que las discrepancias eran prueba de que no había fraude en el reclamo:

31 Si bien el aviso de Lady Tichborne afirmaba que su pelo era castaño claro, esta declaración luego fue negada en el testimonio judicial: cf. Maugham, págs. 30, 51.

...las historias del acusado sobre el naufragio del *Bella* son ridículas. Igualmente absurda es su negativa de que jamás había pertenecido al regimiento de carabineros, así como su declaración de que había sido soldado raso en el regimiento 66. *Un impostor nunca hubiera contado historias tan improbables*, mucho menos hubiera contradecido a su madre en ningún punto.³²

Dos versiones del caso, relativamente recientes, también hacen hincapié en lo improbable de la impostura intentada por Orton como prueba de que todavía hay un misterio no resuelto en la identidad del reclamante. Michael Gilbert en su libro *The Claimant* (El reclamante) dice que la prueba del caso establece que el reclamante era Orton, pero añade:

No obstante hay un misterio, un misterio que el estudio de la prueba vuelve cada vez más enigmático.

¿Cómo pudo el reclamante, careciendo de educación, de recursos y casi de todo parecido físico con el hombre al que trataba de imitar, cómo pudo tener éxito de un modo tan extraordinario y hasta un grado tan asombroso?³³

Para Gilbert la respuesta a esta y otras preguntas se encuentra en el estudio de otros casos de impostura, que muestran la credulidad de los testigos. Pero para Douglas Woodruff el asunto no se resuelve tan fácilmente, y la identidad del reclamante sigue siendo una incógnita. En su libro *The Tichborne Claimant: A Victorian Mystery* (El reclamante de Tichborne: un misterio victoriano) señala que si, detrás de la impostura, hubiera habido una conspiración, se habría elegido un candidato más adecuado:

No había ninguna asociación o grupo; y si lo hubiera habido, podemos estar seguros que habrían elegido y adiestrado a un candidato más plausible, algún joven de un medio social mejor que Wapping y la maleza australiana. Lo hubieran preparado para el papel que tenía que interpretar... Los procuradores de la familia tenían razón en desaprobarnos los avisos de la madre y en considerarlos como una invitación para que alguien tratara de organizar una imitación exitosa. Sólo que nadie lo intentó, porque no hubo ni organización ni preparación en los actos del reclamante.³⁴

32 Citado en Maugham, pág. 333, subrayado por mí.

33 Gilbert, *The Claimant*, pág. 217.

34 Woodruff, pág. 451.

Woodruff sostiene que hay una probabilidad psicológica mayor de que Tichborne, en vez de Orton, fuera el reclamante:

Sostener que el reclamante era Roger Tichborne, que había adoptado la vida de los nativos en la maleza y cuyo período de trabajo regular y matrimonio en Wagga representaba los primeros pasos elementales de regreso a la vida civilizada explicaría, de todos modos, la reafirmación gradual de una personalidad que supo muy bien cómo comportarse. Resulta psicológicamente más verosímil que la idea de que Arthur Orton, empezando desde el principio, pero aprendiendo incesantemente, logró adquirir ciertos refinamientos y modales de un caballero, si bien el muchacho carnicero de Wapping siempre volvía a aparecer.³⁵

Woodruff añade: "En la medida en que este libro ha sido, en realidad, una biografía, muestra un hombre muy distinto del ignaro pero magistral maquinador, con su inteligencia siempre aplicada al vasto y horripilante fraude, de la versión aceptada",³⁶ y concluye:

La identidad legalmente demostrada ante el acusado era tan sorprendente en su improbabilidad, y suponía coincidencias tan convergentes y extraordinarias, y tanto surgió más adelante para echar dudas sobre ello, que los que no necesitan, como necesitan jueces, jurados y abogados, decidirse por una cosa o la otra, podrían contentarse con callar. La gran duda sigue en suspenso. Ahora, seguramente, para siempre, ya que su clave hace mucho que se ha perdido entre el irresponsable desorden, los engaños y los seudónimos efímeros, y los homicidios, de la maleza victoriana, subsiste un misterio; y el extraño enigma del hombre que se perdió no tiene en la historia otro nombre que el que le otorgó la opinión pública de sus días: el reclamante.³⁷

La afirmación de Borges de que "la enorme ineptitud de la pretensión sería una convincente prueba de que no se trataba de un fraude" denota una gran perspicacia: interesante, teniendo en cuenta la declaración de que los cuentos no son, no pretenden ser, psicológicos. Pero esta perspicacia se limita a la admisión de la impostura, no a la interioridad del personaje *per se*: el Bogle de Borges es un brillante manipulador de

35 Ibid., pág. 455.

36 Ibid., pág. 456.

37 Ibid., pág. 459. Neruda también insiste en la existencia de un enigma: *Para nacer he nacido* pág. 284.

superficies, de apariencias, y las utiliza para convencernos de que no es lo mismo ver que creer, que el reclamante debe ser Tichborne porque no se le parece en nada.

Borges dice que los reiterados avisos de Lady Tichborne pidiendo noticias de su hijo revelaban su voluntad de reconocer a un reclamante, y añade que el "siempre servicial" Orton la complació escribiéndole, informándole en su carta, como pruebas decisivas de su identidad, que tenía dos lunares en la tetilla izquierda, y recordándole el incidente ocurrido en su niñez cuando fue atacado por un enjambre de abejas. El dijo que al recibir la comunicación, que estaba llena de errores de ortografía, ella pasó varios días releyéndola con lágrimas de júbilo, antes de encontrarse con los recuerdos mencionados en la carta. Los documentos históricos son igualmente extraños. (Seccombe dice meramente que "la primera carta de él a Lady Tichborne no solo era ignorante e iletrada, sino que se remitía a circunstancias —sobre todo a un lunar y a un incidente ocurrido en Brighton— que ella admitió no recordar".) En su carta el reclamante se refiere a "cosas que sólo pueden ser conocidas de usted y yo para convencerla de mi identidad... Principalmente (Mamely), la marca de color marrón a mi costado, y el estuche de los naipes en Brighton".³⁸ Lady Tichborne, en una carta al abogado australiano que se ocupaba del asunto, dice: "Creo que mi Roger confunde todo como en un sueño, y yo creo que es mi hijo, aunque su declaración difiere de la mía".³⁹ Ella no recordaba, pues, los detalles que él le sugería, pero la explicación de que su memoria es confusa equivale a lo mismo: ella está deseosa de reconocerlo, no importa cómo.

El encuentro histórico del reclamante con Lady Tichborne fue un acontecimiento curioso. El reclamante llegó a París el 10 de enero de 1867 y envió un mensaje a Lady Tichborne diciéndole que no se sentía del todo bien para visitarla. Consumida de impaciencia, fue ella quien lo visitó en su hotel al día siguiente, "una oscura tarde de enero", según Seccombe. En un cuarto apenas iluminado, el reclamante estaba tendido en la cama de cara a la pared, y no se volvió ni siquiera entonces para ver a su madre supuesta. Ella dijo que lo reco-

³⁸ Cockburn, vol. I, pág. 461, y Maugham, pág. 54.

³⁹ Maugham, pág. 65.

noía porque se parecía al padre, y porque sus orejas se parecían a las del tío. El presidente del Tribunal Supremo comenta en su resumen: "Todo el asunto presenta el aspecto de algo que podría haber sido contado en una de las novelas más cómicas de Smollett. Por cierto que parece un extraño encuentro".⁴⁰ La versión de Borges, tan extraña como el hecho real, es mucho más dramática, una verdadera "escena memorable":

El dieciséis de enero de 1867, Roger Charles Tichborne se anunció en ese hotel (el de Lady Tichborne). Lo precedió su respetuoso sirviente, Ebenezer Bogle. El día de invierno era de muchísimo sol; los ojos fatigados de Lady Tichborne estaban velados de llanto. El negro abrió de par en par las ventanas. La luz hizo de máscara: la madre reconoció al hijo pródigo y le franqueó su abrazo (OC, 303).

La eficacia de esta versión deriva sobre todo de la atención que se le presta a la luz: el oscuro interior inundado de luz, los ojos de Lady Tichborne cegados primero por las lágrimas, después por el sol, con la luz sirviendo de máscara que ayuda al reconocimiento. Esta elección de la luz, que no debe nada a Seccombe o a la historia, en cambio debe mucho a las narraciones de Robert Louis Stevenson, quien, como observaron varios críticos, siempre fue sensible a los efectos del clarooscuro y otros efectos lumínicos especiales.⁴¹ Obsérvese, por ejemplo, la iluminación de una escena al comienzo de *The Body Snatcher* (El ladrón del cadáver) en la cual uno de los delincuentes, ahora un médico respetado, es reconocido por uno de sus antiguos compinches:⁴²

Había sólo dos escalones desde el pequeño zaguán hasta la puerta de la vieja posada George; la ancha escalera de roble llegaba casi hasta la calle; había lugar para una alfombra turca y nada más entre el umbral y el último peldaño; pero todas las noches este pequeño espacio estaba

⁴⁰ Cockburn, vol. I, pág. 648; véase también Gilbert, pág. 73, para el testimonio de Coyne, el sirviente de Lady Tichborne.

⁴¹ Véase Chesterton, págs. 29-37, y Mackenzie, págs. 71-80 y *passim*. Obsérvese también que Borges da a Bogle el primer nombre de Ebenezer —su verdadero nombre era Arthur— que seguramente deriva de Ebenezer Scrooge de Dickens y del Ebenezer Balfour de Stevenson en *Kidnapped*, el tío malvado que manda raptar a su sobrino.

⁴² Bioy Casares admira mucho esta escena (entrevista, 27 de agosto de 1978).

brillantemente iluminado, no sólo por la luz sobre la escalera y el gran farol debajo del letrero sino por el cálido resplandor de la ventana del bar. Así la posada de George se anunciaba luminosamente a los transeúntes en la calle fría. Fettes caminó con paso firme hasta el lugar, y nosotros que seguíamos detrás, vimos cómo los dos hombres se encontraron, al decir de uno de ellos, cara a cara. El Dr. Macfarlane era un hombre sagaz y vigoroso. Su cabello blanco hacía resaltar su semblante pálido y plácido, aunque enérgico... No cabía duda que se llevaba bien con su edad, luciendo, como lo hacía, riqueza y consideración; y era sorprendente por su contraste ver a nuestro borrachín de zaguán —calvo, sucio, granujiento y envuelto en su vieja capa de barragán— arrostrarlo al pie de la escalera.

—Macfarlane —dijo gritando un poco, más como un heraldo que como un amigo.

El gran médico se detuvo en el cuarto escalón, como si la familiaridad del trato sorprendiera y de algún modo escandalizara su dignidad.

—¡Toddy Macfarlane! —repitió Fettes.

El londinense casi tambaleó. Durante el más veloz de los segundos miró fijo al hombre que estaba delante de él, miró de reojo hacia atrás como asustado y luego dijo en un murmullo de asombro:

—¡Fettes, tú! (VIII, 408-9).

En el cuento de Stevenson la luz, en vez de servir de máscara para un falso reconocimiento, enfoca el desenmascaramiento del doctor, tan perturbado por el encuentro que huyó rápidamente, dejando caer sus lentes de oro en el rincón. En ambos casos, sin embargo, un interior brillantemente iluminado sirve de lugar privilegiado para una anagnórisis, ya sea correcta o equivocada.

En la sección siguiente, "Ad Majorem Dei Gloriam",⁴³ Borges comenta que esa feliz escena de reconocimiento debería coronar la historia, dejando a los principales protagonistas felices con lo que piensan tener, pero que el Destino ("la infinita operación incesante de millares de causas entreveradas") no dejó que el cuento acabara aquí, puesto que Lady Tichborne murió en 1870 y otros miembros de la familia le hicieron un juicio a Orton por usurpación de propiedad que no le correspondía. La verdadera historia es mucho más complicada. Lady Tichborne murió en 1868, no en 1870, y el primero de los dos grandes juicios, el juicio civil de 1871-72, fue una acción de lanzamiento iniciada por el reclamante contra

⁴³ Por casualidad, este es el lema de Stonyhurst, el colegio de Roger Tichborne, y durante el juicio se le preguntó al reclamante si sabía qué significaban las iniciales A.M.D.G. Véase Maugham, pág. 227.

miembros de la familia Tichborne. Al final del caso el reclamante fue enjuiciado por perjurio en una causa penal que duró ciento ochenta y ocho días y concluyó con una sentencia de catorce años de trabajos forzados. El título de Borges deriva de un plan ideado por Bogle para despertar la simpatía pública hacia el reclamante fingiendo que era víctima de una intriga de los jesuitas. A Bogle se le ocurre esta idea durante una caminata que constituye la tercera "escena memorable" del cuento:

Bogle pensó que para ganar la partida era imprescindible el favor de una fuerte corriente popular. Requirió el sombrero de copa y el decente paraguas y fue a buscar inspiración por las decorosas calles de Londres. Era el atardecer; Bogle vagó hasta que una luna del color de la miel se duplicó en el agua rectangular de las fuentes públicas. El dios lo visitó. Bogle chistó a un carruaje y se hizo conducir al departamento del anticuario Baigent. Este mandó una larga carta al *Times*, que aseguraba que el supuesto Tichborne era un descarado impostor. La firmaba el padre Goudron, de la Sociedad de Jesús. Otras denuncias igualmente papistas la sucedieron. Su efecto fue inmediato: las buenas gentes no dejaron de adivinar que Sir Roger Charles era blanco de un complot abominable de los jesuitas (OC, 304).

Una vez más la "escena memorable" no deriva de Seccombe ni de ninguna de las otras versiones, y una vez más Borges ha evocado una escena que hubiera podido corresponder a *The New Arabian Nights* o a *The Dynamiter*, relatos de un Londres nocturno donde tantos personajes salen a caminar en busca de inspiración o de aventuras.⁴⁴

La versión que da Borges del juicio, "El carruaje", es extrañamente enredada, confunde episodios de ambos juicios y a su vez combina ambos juicios en uno solo. Empieza por decir que el juicio duró ciento noventa días, un número redondo que deriva de los ciento ochenta y ocho días del juicio penal, pero superior a los ciento dos días del juicio civil. Borges dice que se presentaron alrededor de cien testigos en apoyo del reclamante, que es el número que da Seccombe para el

⁴⁴ Por ejemplo, las aventuras nocturnas del Príncipe Florizel que culminan con el descubrimiento del Club de los suicidas (I, 3-4), la "aventura del *hansom cab*" (I, 76-78) del Teniente Brackenburý Rich y el intento de los tres ociosos por convertirse en detectives en *The Dynamiter* (III, 11-13, 84).

juicio civil (en el juicio penal el número se acercaba a trescientos). El juicio permite una reiteración de la extraña lógica que funcionaba en el caso:

Sus partidarios no cesaban de repetir que no era un impostor, ya que de haberlo sido hubiera procurado remedar los retratos juveniles de su modelo. Además, Lady Tichborne lo había reconocido y es evidente que una madre no se equivoca (OC, 304).

El último argumento fue el que realmente utilizó el Dr. Kenealy al final de su largo discurso a favor del reclamante en el juicio criminal:

"Señores, burlaos si queréis del instinto maternal y paternal. Pisoteo con menosprecio vuestra burla; y digo que los instintos maternales y paternales son imperecederos y avasalladores en el corazón y el alma humanos. Ese instinto que demostró a la difunta señora que éste era su hijo, era un instinto verdadero y perfecto, que ni vosotros ni yo, ni nadie puede resistir, sino que debería admirar y venerar; y apelo a vosotros en nombre de ese divino instinto maternal, que le indicaba que ese hombre era su hijo, —para encontrar— y sin duda por vuestro veredicto encontraréis, y deleitaréis a toda la nación inglesa por ese veredicto —que éste es Roger Tichborne."⁴⁵

Borges sostiene que todo anduvo más o menos bien para el reclamante hasta que la "antigua querida" de Orton apareció en el recinto para testificar en contra de él; en realidad, el testimonio de Mary Ann Loder ("su antigua novia", como dice Seccombe) no fue tan decisivo en el juicio como el testimonio de la antigua novia de Tichborne, Mrs. Radcliffe, y los abundantes testimonios sobre tatuajes y otras marcas físicas. Borges hace que Bogle reaccione ante el testimonio de Mary Ann Loder saliendo otra vez a caminar, la última como resultó:

...requirió galera y paraguas y fue a implorar una tercera iluminación por las decorosas calles de Londres. No sabremos nunca si la encontró. Poco antes de llegar a Primrose Hill, lo alcanzó el terrible vehículo que desde el fondo de los años lo perseguía. Bogle lo vio venir, lanzó un grito, pero no atinó con la salvación. Fue proyectado con violencia contra las piedras. Los mareadores cascos del *Jamelgo* le partieron el cráneo (OC, 304-5).

45 Maugham, pág. 338.

Esta última "escena memorable" ha sido totalmente inventada por Borges. El viejo Bogle no sufrió en realidad tal accidente, sino que sobrevivió para ser testigo él mismo en los juicios, y murió algunos años después que el reclamante fuera enviado a prisión.⁴⁶ Pero la invención se parece extrañamente a una escena que he tenido ocasión de mencionar, ya que impresionó a Borges en su niñez: la muerte de Pew en *Treasure Island*:

Justo en ese momento oyéronse los cascos de unos caballos que llegaban al galope y cuatro o cinco jinetes aparecieron en la loma a la luz de la luna, y se precipitaron a todo galope por el declive.

Pew vio su error, y gritando se volvió y corrió derecho hasta la zanja, cayendo en ella. Pero en un segundo estaba de pie nuevamente, y otra vez arremetió; ahora completamente enloquecido, colocándose debajo del más próximo de los caballos que se acercaban.

El jinete trató de salvarlo, pero fue en vano. Pew cayó lanzando un grito que atravesó la noche; y los cuatro cascos lo pisotearon y cocearon y siguieron de largo. Cayó sobre un costado, luego suavemente se desplomó y no volvió a moverse (II, 39).

La serie de actos es la misma, si bien el desastre de Pew dura unos momentos más: ambos perciben que viene el vehículo, ven el peligro (aun cuando Pew es ciego), gritan, tratan de escapar y son pisoteados. Borges es grandilocuente al describir los cascos —"los mareadores cascos del *Jamelgo*"— pero Stevenson es retóricamente más eficaz —"los cuatro cascos lo pisotearon y cocearon y siguieron de largo"—. Así, las cuatro "escenas memorables" del cuento —Orton ayudando a Bogle a cruzar la calle, Bogle abriendo de par en par las cortinas de la habitación donde Orton se encuentra con Lady Tichborne, la caminata de Bogle por Londres bajo la luna color de miel y la muerte de Bogle— son desconocidas para la historia (y para Thomas Seccombe, fuente de Borges), y asombrosamente similares a momentos dramáticos de los relatos de Stevenson, o a la idea de la escena sensacional expresada en "A Gossip on Romance".

El retrato que Borges traza del reclamante después de ser puesto en libertad se parece al de Seccombe, pero hay otra vez una intensificación de la historia original, una tendencia hacia la condensación, la exageración y la caricatura.

46 Véase Woodruff, págs. 382, 387.

El reclamante, dice Borges, era un mero espectro cuando se separaba de Bogle, el genio que lo habitaba. Cuando fue liberado,

...recorrió las aldeas y los centros del Reino Unido, pronunciando pequeñas conferencias en las que declaraba su inocencia o afirmaba su culpa. Su modestia y su anhelo de agradar eran tan duraderos que muchas noches comenzó por defensa y acabó por confesión, siempre al servicio de las inclinaciones del público (OC, 305).

Seccombe se limita a decir que, cuando Orton dejó la cárcel en 1884, "el veleidoso público no se interesó en él. La sensación de diez años atrás no podía ser galvanizada mediante conferencias o alternadas confesiones de impostura y reiteraciones de inocencia". El artículo de Atlay sobre Orton en el *Dictionary of National Biography* es un poco más claro al respecto:

En 1895 había publicado en el diario "People" una confesión firmada en la que describía el comienzo del fraude y los medios por los cuales había sido llevado a cabo. Se dice que después se retractó y que el nombre grabado en su ataúd era "Sir Roger Charles Doughty Tichborne".⁴⁷

No hay que yo sepa ninguna prueba de que siguiera las inclinaciones del público al empezar un discurso defendiéndose y luego pasando al modo confesional. La confesión publicada en "People", según Woodruff, era un intento desesperado de conseguir los medios para mantener a su mujer y sus hijos; no tenía la alternativa de publicar un relato autobiográfico de su vida como Roger Charles Tichborne porque eso hubiera expuesto al editor a un pleito por calumnias, a raíz de su condena por perjurio. Woodruff añade que con el dinero de la confesión, el reclamante se embarcó en una última aventura en materia de autoabastecimiento: un estanco de tabaco en Islington⁴⁸ —retiro parecido más bien al del Príncipe Florizel en *The Dynamiter*, que se hizo pasar por el estanco Theophilus Godall, con un negocio en Soho. Así la vida imita al arte.

47 DNB, Suplemento, vol. XXII, pág. 1110.

48 Woodruff, pág. 439.

Hay tres principales indicios de la influencia de Stevenson en el cuento de Borges sobre el caso Tichborne: uso de escenas memorables, tendencia a la caricatura y la simplificación en la descripción de los protagonistas y uso de dobles. Este último punto será tratado más a fondo en el próximo capítulo. Pero no deberíamos terminar la fascinante historia del reclamante sin señalar que, así como el artículo de Seccombe empieza diciendo que el nombre de Roger Charles Tichborne llegó a ser proverbial (afirmación que repite las palabras del Presidente del Tribunal Supremo Cockburn al principio de su gran discurso),⁴⁹ la confirmación de que el caso estaba muy difundido puede encontrarse en un par de referencias que aparecen en las obras de Stevenson.

En una carta a Mrs. Fairchild desde Samoa en 1892, Stevenson describe de esta manera su nueva casa:

Nos preguntaron el otro día si Vailima era el nombre de nuestra estafeta de correo, y nos reímos. ¿Sabe usted que, aunque estamos a tres millas de la ciudad metrópolis, no tenemos camino y nos traen las provisiones en la alforja? ¿Y sabe usted —o más bien debería decir, puede creer— o (según la frase del viejo caso Tichborne) le sorprendería saber, que todo lo que usted leyó sobre Vailima —o Subpriorsford, como la llamo (por Abbotsford, la casa de Sir Walter Scott)— es totalmente falso, y no tenemos máquina para hacer hielo, ni luz eléctrica, ni más obras sanitarias que la cisterna de los cielos, y un solo baño y apenas una habitación por persona? (XXIV, 300).

La referencia al caso no es muy sorprendente, aunque indica una curiosa familiaridad con los menores detalles de los pleitos: la frase "le sorprendería saber que..." fue usada en una serie de preguntas que sugieren la respuesta, por Lord Coleridge, abogado de la familia Tichborne en el juicio civil, y fue enérgicamente objetada por Serjeant Ballantine, abogado defensor del reclamante.⁵⁰ Stevenson era, por supuesto, un abogado por haber estudiado derecho, y ocasionalmente muestra un interés en el lenguaje y los procedimientos jurídicos; la serie "sabe usted... puede creer... le sorprendería saber" es un estudio sobre la retórica de la insinuación, aspecto

49 Cockburn, vol. I, pág. 356.

50 Véase Gilbert, pág. 154, y Maugham, pág. 217.

subyacente del caso Tichborne, que dependió de la credulidad de los testigos.⁵¹

La otra referencia de Stevenson al caso Tichborne es mucho más significativa, puesto que gravita sobre el texto en que aparece (no como la referencia en la carta a Mrs. Fairchild, típica de la retórica ampulosa, irónica, que Stevenson practica en sus cartas). El capitán Wicks, personaje del relato de Carthew al final de *The Wrecker*, presentado anteriormente como el (falso) Capitán Trent en el relato preliminar de Loudon Dodd, cuenta en Sydney la historia de un barco australiano, el *Sueño*, a sus compañeros Hadden y Carthew:

Grant Sanderson era el propietario (del *Dream*); era rico y loco, y finalmente se enfermó de fiebre en algún lugar de Fly River, y se murió... Bien, resultó que Grant Sanderson había dejado muchos testamentos y muchas viudas, y nadie podía sacar en claro cuál era el documento legítimo. Todas las viudas hicieron pleitos a todas las demás, y todos los testamentos tenían en el alcázar una firma de abogados tan larga como el brazo de uno de ustedes. Me dicen que fue uno de los enredos más complicados, fuera del caso Tichborne; el Camarero mayor no supo qué pensar, y tampoco el Ministro de Justicia; y durante todo ese tiempo el *Dream* yacía pudriéndose cerca de Glebe Point (X, 412).

Una vez resuelto el caso, el barco fue ofrecido en venta; los tres aventureros lo compran y lo rebautizan con el nombre de *Currency Lass*, con el capitán que adopta el apellido Kirkup para evitar la mala reputación y las dificultades legales asociadas con su antiguo apellido Wicks. Más tarde, después de una avería, los "Currency Lassés" abandonan el antiguo *Dream* y toman el bote grande, en el cual llegan finalmente a la isla de Midway. Son recogidos por el *Flying Scud*, pero el Capitán Trent del *Scud* los llevará a Hawaii sólo si le pagan una suma exorbitante; casi accidentalmente se produce una pelea, la tripulación del *Flying Scud* muere asesinada y el barco es hundido por el incompetente Capitán Kirkup (alias Wicks), y la antigua tripulación del *Currency Lass*, al

51 Por ejemplo, testigos potenciales del reclamante eran entrevistados primero por uno de sus agentes que, por lo visto, preparaba el terreno para un reconocimiento, luego, cuando reconocían al reclamante, se les pedía inmediatamente que firmaran a tal efecto una declaración jurada, en presencia del abogado del reclamante. Véase Maugham, págs. 105-10.

ser recogida por un barco de guerra británico, se ve obligada a pasar por la tripulación del *Flying Scud*. Uno de los miembros de la tripulación del barco de guerra es un ex discípulo de Norris Carthew, y lo llama por su verdadero apellido cuando suben a bordo; Carthew, despojado súbitamente de su seudónimo Goddedaal, cae desmayado. El cuento es, enteramente, "uno de los enredos más complicados; fuera del caso Tichborne", y mucho más complejo que la historia de Grant Anderson y el *Dream*; comparte con el caso Tichborne una localidad común, Australia, llena de imaginativos vagabundos que no tienen nada mejor que hacer que inventar complicados planes que tratan de realizar sin éxito,⁵² y el tema común de la impostura que implica el intento de adoptar nuevas identidades. (Nótese los cambios de nombre del *Dream* y los varios seudónimos del Capitán Wicks). Como señala Maugham a propósito del caso Tichborne:

El sendero del impostor está lleno de peligros y dificultades, porque tiene que identificarse plenamente con el individuo al que representa. Algo al menos debe saber de todos los hechos importantes de la vida de este último...

Sin embargo, el impostor tiene otra dificultad. No sólo debe atar el hilo de su vida al del hombre que está suplantando sino que debe cortar el hilo de los diversos vínculos que lo atan a relaciones y amigos de su propia vida pasada. En la medida de lo posible, debe evitar la posibilidad de ser reconocido y saludado por hermanos o hermanas reprobadores, tías inoportunas, novias con recuerdos alarmantes, y amistades persistentes...

Cualesquiera fuesen los delitos de que era culpable el reclamante, cualesquiera sea la opinión que uno tenga de sus inclinaciones morales y de sus mezquinas, crueles y vergonzosas mentiras dichas durante una serie de años para apoyar un fraude demasiado prolongado, no debemos negarle algo de la virtud que según el Dr. Johnson es la más importante de todas: el valor.⁵³

Carthew se ve ante la segunda dificultad aquí mencionada —reconocimiento de un viejo conocido— muy al principio de su impostura, y sin embargo él y sus camaradas de a bordo, sin faltarles valor ni inventiva, logran mantener la impostura

52 Véase también *The Ebb-Tide*, otro relato de vagabundos imaginativos "en la playa" situada en los mares del Sur, y la intriga que traman y tratan de llevar a cabo.

53 Maugham, págs. 70-72.

en San Francisco el tiempo necesario para vender los restos del naufragio y desaparecer. La impostura, con sus placeres y dificultades concomitantes, es el tema central de *The Wrecker*; las muchas viudas de Grant Sanderson y el *Dream* que se pudre proporcionan una referencia aparentemente casual del caso Tichborne, pero el hecho de que sea casual desmiente el común marco de referencia de ambos relatos.

Historia universal de la infamia es un laberinto de referencias, por el hecho de que las fuentes de los cuentos son tan variadas y a menudo tan oscuras, y sin embargo —como creo haberlo demostrado— el marco de referencia básico, lo que infunde a los cuentos una aparente vitalidad, es, como Borges lo proclamó en su prólogo, el arte narrativo de Robert Louis Stevenson. De Stevenson proviene la tendencia a economizar y la exageración en los personajes, el anhelo de “visibilidad” y de escenas sensacionales y la obsesión por ciertas variedades de pícaros.

IV

*Más allá del dualismo:
Tratamiento del motivo del doble*

...así me acerqué firmemente a esa verdad, cuyo parcial descubrimiento me ha condenado a tan espantosa ruina: en realidad el hombre no es uno sino dos. Digo dos porque el estado de mi propio conocimiento no pasa de ese punto. Otros vendrán, otros me sobrepasarán en la materia; pero me aventuro a adivinar que el hombre será finalmente conocido como un mero gobierno de múltiples, incompatibles e independientes ciudadanos.

Dr. Jekyll (VII, 351).

Jekyll, dividido por su duplicidad en dos mitades, una moralmente ambigua, la otra completamente malvada, se pregunta si acaso el hombre es no meramente dos sino muchos: una salida del maniqueísmo que lo restringe y que empobrece el relato. Borges, en su nota sobre una de las muchas malas películas que se basaron en *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, sugiere un planteo similar del problema:

Más allá de la parábola dualista de Stevenson y cerca de la *Asamblea de los pájaros* que compuso (en el siglo XII de nuestra era) Farid ud-din Attar, podemos concebir un film panteísta cuyos cuantiosos personajes, al fin, se resuelven en uno, que es perdurable (OC, 286).

Ambos escritores están fascinados por el motivo del doble debido a la utilidad que presta en la creación de caracteres que pueden ser identificados por oposición de uno contra otro, es decir, definidos desde fuera, sin recurrir a una engañosa psicología. Sus puntos de vista son diferentes: Stevenson busca dramatizar las nuevas ideas sobre psicología profunda presentando un alma dividida contra sí misma, pero logra la (melo)dramática “escena memorable” concentrán-

dose en las superficies contrastantes, como cuando el Dr. Jekyll se despierta para descubrir que su mano se ha convertido en la mano de Mr. Hyde y su cara, en la cara del otro. Borges, convencido de que la psicología freudiana no ayuda a entender la artificialidad de la literatura ni permite tener conciencia de que los personajes de ficción son "sólo sartas de palabras y partes de libros", nos presenta numerosos cuentos con personajes que se oponen unos a otros para mostrar su esencial inexistencia. Ambos tratan de ir más allá del doble, aunque por diferentes razones: Stevenson, para superar el poderoso maniqueísmo que divide su mundo puritano en luz y sombra, aunque esa división resulte atractiva para el ojo; Borges, para completar su aniquilación de la persona ficticia inaugurada por la conciencia de que dos personas podrían no ser sino una para un dios insondable e ilimitado (*OC*, 556). Así, para Stevenson y para Borges, el motivo del doble llega a asociarse con el del eterno retorno: el yo, fragmentado en dos partes, luego en muchas, ocasionalmente se vislumbra que sea uno solo, más allá de la apariencia de multiplicidad. La frase que Borges tomó de De Quincey como epígrafe para *Evaristo Carriego* —"una forma de verdad, no de verdad coherente y central, sino de verdad angular y dividida"¹— es una luminosa imagen de esta idea.

Como lo aclara el relato de Jekyll al final del *Strange Case*, éste se encontró dividido en dos mitades, no una enteramente buena y otra enteramente mala, sino una atormentada e hipócrita, aunque más buena que mala (Henry Jekyll), y la otra totalmente malvada: "Además, la maldad... había dejado en ese cuerpo una impronta de deformidad y decadencia. Y sin embargo cuando miré ese horrible ídolo en el espejo, yo no era consciente de ninguna repugnancia, sino más bien de

¹ De un ensayo titulado "The Poetry of Pope" (La poesía de Pope), *Collected Writings*, Masson, ed., London, A. & C. Black, 1897, vol. XI, pág. 68. En este ensayo, en el que De Quincey hace su famosa distinción entre "la literatura de conocimiento" y "la literatura de poder", dice a propósito de "The Essay on Man", que "peca principalmente por falta de un principio central, y por lo tanto por falta de toda coherencia entre los pensamientos sueltos. Pero, considerados como pensamientos sueltos, vistos como fragmentos y brillantes aforismos, la mayoría de estos pasajes tiene una forma de verdad; no de verdad coherente y central, sino de verdad angular y dividida".

un brinco de bienvenida. Esto, también, era yo" (VII, 355). El texto niega explícitamente el difundido error de que Jekyll era bueno y Hyde malvado (VII, 354-56, 361), aunque Jekyll declara que la droga misma era imparcial, y podría haber dado vida indistintamente a un ángel en vez de un espíritu maléfico, si Jekyll se hubiese interesado en liberar el lado puramente angélico de sí mismo. Es interesante observar que Victoria Ocampo, en su nota sobre una anterior versión cinematográfica de la novela, la película muda con John Barrymore, comete el error de decir que Jekyll era un ángel² a la vez que hace una interesante observación sobre la fuerza y la debilidad del cine:

No admite la pantalla, a mi entender, las ideas, los sentimientos que no se exteriorizan de modo rápido. Una agresión a mano armada es el final inmediato de los odios que allí se desenvuelven.³

El hecho de que también la narrativa sólo admitirá ideas con dificultad lo demuestra la perenne interpretación falsa del relato de Stevenson, del cual retenemos las "escenas memorables" —la niñita pisoteada, el asesinato de Carew, el despertar de Jekyll como Hyde y la transformación delante del Dr. Lanyon— tal vez mejor que el intrincado análisis moral de Jekyll en su relato final.

Borges critica las películas, especialmente la versión de Spencer Tracy (1941), porque invariablemente suponen que el mal representado por Hyde es el sexo, mientras que para Stevenson es la crueldad y la hipocresía. Acertadamente recuerda la lista que da Stevenson en "A Christmas Sermon" (Un sermón de Navidad) de las "manifestaciones de lo verdaderamente diabólico —la envidia, la malignidad, la mentira mezquina, el silencio mezquino, la verdad calumniadora, el detractor, el pequeño tirano, el malhumorado envenenador de la vida de familia" (XV, 304), y comenta que el sexo no incumbe a la ética salvo que esté mezclado a la traición, a la codicia o a la vanidad (*OC*, 285). Así, Borges está interesado

² *Testimonios*, primera serie, Madrid, Revista de Occidente, 1935, págs. 68-69; el artículo data de junio de 1921.

³ *Ibid.* págs 69-70.

en la representación de las ideas en el cine, y menos dispuesto que Victoria Ocampo a censurar las tergiversaciones o simplificaciones del relato de Stevenson.⁴ Debido a la intención visual de las narraciones de Stevenson, y a su insistencia en que las cuestiones morales y las diferencias psicológicas sean dramatizadas en escenas estáticas, sensacionales, Borges tiene razón al percibir que los relatos de Stevenson se prestan a la representación cinematográfica y al insistir en que las versiones cinéticas de esos relatos sean fieles a sus impulsos básicos.

De acuerdo con esa percepción, formula su crítica más eficaz de la versión de Spencer Tracy de *Jekyll and Hyde*, y junto con ella de todas las versiones cinemáticas previas (y posteriores), al afirmar que habría que mantener el suspenso sobre la identidad de los dos protagonistas:

En el libro, la identidad de Jekyll y de Hyde es una sorpresa: el autor la reserva para el final del noveno capítulo. El relato alegórico finge ser un cuento policial⁵; no hay lector que adivine que Hyde y Jekyll son la misma persona; el propio título nos hace postular que son dos. Nada tan fácil como trasladar al cinematógrafo ese procedimiento. Imaginemos cualquier problema policial: dos actores que el público reconoce figuran en la trama...; pueden usar palabras análogas, pueden mencionar hechos que presuponen un pasado común; cuando el proble-

⁴ Véase Eigner, *Robert Louis Stevenson and Romantic Tradition*, Princeton, Princeton University Press, 1966, págs. 148-49; su perspectiva de las películas es similar a la de Borges. Véase también las instrucciones de Nabokov a sus estudiantes para que se olviden de las películas (*Lectures on Literature*, Fredson Bowers, ed., New York, Harcourt Brace Johanovich, 1980, pág. 179. Nabokov también hace comentarios sobre Stevenson en su correspondencia con Edmund Wilson (*The Nabokov-Wilson Letters*, Simon Karlinskym ed., New York, Harper Row, 1973, págs. 241, 246, y en *Strong Opinions*, New York, McGraw Hill, 1979, págs. 83, 90. En este último libro hay comentarios interesantes sobre Borges (págs. 44, 80, 184).

⁵ Véase la opinión discrepante de Nabokov: "Por favor olviden completamente, desrecuerden, borren, desaprendan, entreguen al olvido cualquier noción que puedan tener de que 'Jekyll y Hyde' es una suerte de relato de misterio, un relato policial o una película. Es muy cierto, desde luego, que la novela corta de Stevenson, escrita en 1885, es uno de los antepasados del moderno relato de misterio... El relato de Stevenson es —Dios bendiga su alma pura— cojo como relato policial. No es ni una parábola ni una alegoría, porque en ambos casos sería de mal gusto. Tiene, sin embargo, su propio encanto como "fenómeno estilístico" (ibid., págs. 179-80).

ma es indescifrable, uno de ellos absorbe la droga mágica y se cambia en el otro (OC, 285).

Por supuesto que exagera cuando dice que ningún lector imagina que Jekyll y Hyde son la misma persona, puesto que poco después de su publicación este relato fue el tema de innumerables sermones y artículos periodísticos, de modo que pocos lectores podrían haberse sorprendido incluso en 1886, mucho menos hoy, pero es acertada su observación de que la estructura del libro, y su mismo título, tratan de ocultar o demorar la revelación de esa identidad.⁶ Borges intenta un ardid similar en el cuento "Tema del traidor y del héroe", cuyo título sugiere que Kilpatrick era un héroe traicionado por un traidor, una sugerencia mantenida a lo largo de casi todo el cuento, y, supuestamente, sostenida en el relato final de Ryan. La película de Bertolucci basada en el cuento, *Strategia del ragno*, es sumamente eficaz al mantener en suspenso el hecho de que el supuesto héroe era en realidad un traidor —excepto para aquellas personas del público que ya conocen el cuento de Borges.⁷ El cuento de Borges es más simple y más eficaz que la novela corta de Stevenson porque postula, no la identidad de dos personas distintas, sino la coexistencia en una persona de dos posibilidades o tendencias contradictorias (heroísmo y traición), sugiriendo que una podría ser usada para ocultar la otra. De tal manera Borges evade el "asunto de las sales" (XV, 264), que es obviamente el punto débil del relato, por más que Stevenson insiste en que esa escena le fue dada en un sueño y no se atrevía a modificarla (XV, 264).

En el segundo capítulo examinamos brevemente la escena en que el Dr. Jekyll despierta como Mr. Hyde y se da cuenta de que ha sido transformado involuntariamente cuando observa la mano peluda del otro y luego la cara en el espejo. Los espejos tienen gran importancia en el relato: el laboratorio

⁶ Pero véase Eigner: "El lector que llega como un novicio al relato (es casi imposible encontrar actualmente un lector así) no sabe que Jekyll y Hyde son la misma persona hasta que ha leído casi las tres cuartas partes de la obra, y para este lector la impresión todavía es fuerte" (págs. 144-45).

⁷ Véase Cozarinsky, págs. 125-31.

del Dr. Jekyll está "amueblado con un espejo móvil de cuerpo entero" (VII, 310), espejo que presencia las transformaciones de Jekyll y la muerte de Hyde (VII, 354-55). Los espejos son abominables, como proclama el Profeta velado en *Historia universal de la infamia* (OC, 327), una doctrina reafirmada por Bioy Casares en "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" (OC, 431-32).⁸ En el ejemplo posterior, la doctrina de los gnósticos de Uqbar es que el universo visible es una ilusión o, más precisamente, un sofisma (como la realidad del texto literario o como los personajes que en él aparecen), y que los espejos y la cópula son abominables porque lo multiplican y lo propagan. De ahí que haya un horror especial asociado con la aparición de los espejos en textos literarios que tratan de dobles, ya que por medio del reflejo o de la duplicación, la existencia del personaje de ficción no está afirmada sino borrada.⁹ Los vampiros no se ven reflejados en el espejo; el Averroes de Borges ve cómo se desvanece su imagen en el espejo en el momento en que el autor pierde fe en la existencia de su personaje (OC, 587). Pero seguramente ningún momento de la narrativa puede ser más extraño y horrible como cuando Jekyll contempla la imagen del otro, "ese horrible ídolo", y siente "un brinco de bienvenida... A mis ojos sostenía una imagen más vívida del espíritu, parecía más explícito y único, que el semblante imperfecto y dividido a que estaba acostumbrado hasta entonces a llamar mío" (VII, 355). La

⁸ Cuando M. P. Montecchia le preguntó por qué su obra está llena de espejos, Borges le respondió: "procede de una obsesión, un temor que yo tenía cuando era chico, que era el gran ropero hamburgués de tres cuerpos con espejos. Estaba en mi dormitorio. Entraba la luz del hall que se encontraba al lado. Yo me veía reflejado tres veces, triplicado en el espejo. Además la cama era de caoba, o sea que también actuaba como un espejo. De tanto en tanto abría los ojos para ver si uno de mis dobles o mis triples se había movido. ¿Y si lo hacen, pensaba yo, voy a morir de espanto?" Hubiera podido decirle eso a mis padres, quienes habrían cerrado la puerta y puesto fin a la obsesión, pero como me daba cuenta de que era un temor que tenía algo de locura (es sabido, la niñez es tímida), nunca conté nada. Actualmente, gracias a la ceguera, estoy libre de los espejos. Pero está presente en toda mi obra literaria" (Montecchia, *Reportaje a Borges*, Buenos Aires, Ediciones Crisol, 1977, págs. 96-97).

⁹ Véase Otto Rank, *The Double: A Psychoanalytic Study*, traducción de Harry Tucker Jr., Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1971, págs. 9, 15, 21-22, 77 y passim.

frase hecha "a mis ojos" adquiere aquí un nuevo significado, mientras los ojos de Jekyll miran a los ojos de Hyde en el espejo: un momento extraño de reconocimiento y bienvenida. Un anhelo de franqueza, lleva a Jekyll a ir más allá en la duplicidad y la división: no es extraño que se entregue a una hipótesis sobre la existencia de "múltiples, incompatibles e independientes ciudadanos", puesto que la división del yo en dos partes, el reconocimiento del otro en el espejo, lo lleva a una conciencia de "la guerra perenne entre mis miembros" (VII, 351).

En un cuento anterior sobre dobles, "Markheim" (1885; escrito en 1884), los espejos son abominables "conciencias de mano", recordatorios de viejos pecados e invitaciones a futuros actos de violencia. Cuando Markheim le pide al predero que le muestre un regalo de Navidad para su "futura señora", y el predero elige un espejo de mano del siglo XV, Markheim, enojado, le pregunta: "¿Por qué? ¡Mire aquí — mire allí dentro — mírese! ¿Le gusta mirarlo? ¡No! ni yo — ni hombre alguno" (VII, 106), y comenta:

"Le pido... un regalo de Navidad, y usted me da esto — este maldito recuerdo de los años, los pecados, las locuras — ¡esta conciencia de mano! ¿Lo hizo adrede? ¿Qué se proponía? Dígame" (VII, 106).

Un momento después, dice: "Hablemos de nosotros; ¿por qué tendríamos que usar esta máscara? Seamos confidenciales" (VII, 107). Y un momento después, cuando el impaciente prestamista le pide que se decida si va a comprar alguna cosa, lo mata de una puñalada. La presencia del espejo, de la "conciencia de mano", ha producido un extraño desmascaramiento, y la visión de su verdadero rostro sólo puede ser resuelta por Markheim mediante un acto de violencia contra el agente de la revelación, el predero.¹⁰ Y, después de cometer el asesinato, mientras revisaba el negocio buscando la caja de caudales, Markheim "se sobresalta hasta el fondo del alma por los reflejos ocasionales": "En muchos ricos espejos,

¹⁰ Tal vez el cuento está parcialmente basado en *Crimen y castigo*, que Stevenson leyó en traducción francesa poco antes de la primavera de 1886, cuando lo comentó en una carta a J. A. Symonds. Véase Edgar Knowlton, "A Russian influence on Stevenson", *Modern Philology* XIV (Dic. 1916), págs. 449-454, y Eigner, págs. 128-30.

algunos de diseño local, algunos de Venecia o Amsterdam, vio su cara repetida y repetida, como si fuera un ejército de espías; sus propios ojos lo vieron y lo detectaron..." (VII, 109-10). En la sala encuentra "varios espejos altos de pared, en los cuales se vio desde distintos ángulos, como un actor en un escenario" (VII, 117). Llega a ser "consciente de una presencia" mientras merodea por la casa buscando la caja fuerte: "y ahora era algo sin rostro, y sin embargo tenía ojos con que ver; y otra vez era una sombra de sí mismo; y otra vez también era la imagen del vendedor muerto, reanimado por la astucia y el odio" (VII, 111). Cuando su destino o su *Doppelgänger* aparece, la vista se le nubla:

Markheim permaneció de pie y lo miró con todos sus ojos. Quizá una película se interponía en su visión, pero los contornos del recién-venido parecían cambiar y vacilar como los de los ídolos de la tienda a la luz de la vela; y por momentos pensó que lo conocía; y también pensó que algo se le parecía; y siempre, como un bulto de terror viviente; estaba en el fondo convencido de que esto no pertenecía ni a la tierra ni a Dios (VII, 118).

Los ídolos (la palabra griega significa "apariciones" o "espectros" así como "imágenes de falsas deidades" y deriva del verbo *idon*, ver), como la visión de Jekyll del "horrible ídolo del espejo", son presencias fantasmales que le hacen recordar su inexistencia. Mira fijo y reconoce en el otro una semejanza consigo mismo. Sin embargo lo percibe como una cosa: el encuentro con el otro, produciéndose como se produce después de una involuntaria confrontación consigo mismo en todos aquellos espejos, lo hace gritar de dolor. Cuando el otro le dice que lo conoce, responde: "¡Conocerme!... ¿Quién lo puede? Mi vida no es sino una parodia y una calumnia contra mí mismo" (VII, 119), aunque dice que, si contara con el tiempo, podría *descubrirse* (VII, 120). El forzado descubrimiento lo conduce a su aniquilación, como observa Swift en *A Tale of a Tub*:

En la Medida en que la Credulidad es una Posesión de la Mente más pacífica que la Curiosidad, tanto más preferible es la Sabiduría, que habla de la Superficie, que esa supuesta Filosofía que penetra en las Profundidades de las Cosas, y luego regresa gravemente con Informaciones y Descubrimientos, que en el fondo no sirven para nada... (E) en la

mayor parte de los Seres Corporales, que han caído bajo mi Conocimiento, lo *Externo* ha sido infinitamente preferible a lo *Interno*...¹¹

Los muchos espejos le han mostrado imágenes de sí mismo; el doble es algo sobrenatural, perverso; y él, como observó Stevenson con respecto a todos los personajes de ficción, no es sino un títere, una sarta de palabras, una mera superficie ("una superficie de imágenes", como dice Borges: *OC*, 291).

En varios otros relatos de Stevenson y Borges, el encuentro con el otro se caracteriza por la violencia: la revelación de una verdad "angular y dividida" es como el despedazamiento de un espejo. Así, el tío demente en "The Merry Men", obsesionado por el poder del mar, atrae a los barcos a un peligroso arrecife para que naufraguen, y él mismo es inducido a morir ahogado por un misterioso hombre negro que viene del mar; así, Otálora en "El muerto" llega a obsesionarse con los accesorios del poder pertenecientes al caudillo que ha desplazado, Azevedo Bandeira, hasta que el vacío de la victoria abruptamente se le revela cuando es desdeñosamente suprimido por orden de Bandeira, que todo el tiempo ha dominado la situación. La revelación implica una transgresión o violación del yo, del otro o de las normas de la realidad textual.

Una anécdota que obsesionó a Stevenson desde su niñez fue la historia del Diácono Brodie, un ebanista y diácono de Edimburgo que de noche se convertía en un asaltante de casas. En 1884 completó *Deacon Brodie or the Double Life* (El diácono Brodie o la doble vida), una pieza teatral escrita en colaboración con su amigo Henley, que, si bien es una obra mediocre, constituye evidentemente una forma embrionaria de *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. Brodie declara al comienzo de la obra que su padre, inválido a raíz de una apoplejía, "vive su vida perdida en la mía" (XX, 178): el tema de la existencia indirecta es importante a lo largo de la obra. Brodie declara, en una escena melodramática al final del primer acto: "¡Abajo el diácono y arriba el ladrón!... Hay algo, a pesar de todo,

11 *A Tale of a Tub*, A. C. Guthkelch y D. Nichol Smith, eds., London, Oxford University Press, 1958, pág. 173.

en la hipocresía. Si fuéramos tan buenos como parecemos ¿qué sería del mundo?... (D)e noche somos nuestros yo desnudos" (XX, 191). Refiriendo uno de sus asaltos, dice: "Me sentí como un hombre en un cuento" (XX, 200), señalando que estaba enmascarado cuando irrumpió en la casa de un amigo con el cual acababa de cenar. Al final, cuando queda desenmascarado dice: "Me paro al borde de la tumba, dejando atrás toda mi vida perdida, como un horror en que pensar, como un frenesí, como un sueño que ha pasado" (XX, 268), y muere llorando por "la vida nueva" (XX, 269). A diferencia de Jekyll, su hipocresía o "duplicidad" (XX, 209) no encuentra expresión en la división de sí mismo en dos yo; más bien semejante a Kilpatrick en "Tema del traidor y del héroe", su doble vida consiste en roles opuestos, facetas antagónicas de una personalidad. Es tierno con su padre y su hermana, por ejemplo, y bondadoso de día con los amigos que asalta de noche, y como Markheim, su vida criminal está dedicada a la esperanza de una vida nueva y mejor en el futuro.

Uno de los cuentos recientes de Borges, titulado, lo que es interesante, "El informe de Brodie", es el relato de una vida doble que, sin duda, debe mucho a Swift y a Conrad, pero también algo más que un apellido a Stevenson. David Brodie, misionero escocés en el centro del Brasil o de Africa, refiere sus experiencias entre un pueblo al que llama los Yahoos, cuyas costumbres son grotescamente diferentes de las nuestras, aunque a su manera han establecido una moral y una tradición como, por ejemplo, en su mutilación del rey y en la adoración de un dios llamado Estiércol, "un ser mutilado, ciego, raquíico y de ilimitado poder" (OC, 1076). Brodie cuenta cómo luchó junto con los Yahoos contra los hombres mono, matando a dos de ellos con su escopeta. Al final del cuento, después de admitir que los Yahoos son quizá el pueblo más bárbaro de la tierra, insiste en que tenían cosas a su favor, y que no lamenta haber luchado junto a ellos (OC, 1078). El misionero, en vez de predicar el cristianismo a los Yahoos, termina predicando su filosofía al gobierno de la reina Victoria; su informe es tan atenuado que su ironía puede pasar inadvertida. Esta transgresión, con toda seguridad, responde a un orden muy diferente al del latrocinio del Diácono Brodie, pero hay semejanzas más allá del apellido, la vocación clerical y la nacionalidad: ambos asumen una conducta que saben equivocada por una mezcla de curiosidad y pasión,

debido a que anhelan una existencia indirecta, una vida nueva.

Otro cuento de Stevenson que trata de dobles y violencia es "The Merry Men", un cuento de naufragios en una isla al oeste de la costa de Escocia. (La isla, llamada Aros en el cuento, estaba inspirada en Earraid, que Stevenson visitó en compañía de su padre; también sirvió de escenario para un incidente de *Kidnapped*, (y se refiere a ella en un ensayo: XIII, 250-57). El narrador, un muchacho, va a visitar a su tío, Gordon Darnaway, y a su prima Mary, poco después que naufragó allí un barco noruego, el *Christ-Anna* (o *Christiania* o *Christiana*). El tío está obsesionado por el naufragio, y sin duda era en parte responsable. Se espera otro barco, un yate español que busca los restos del *Espiritito Santo*, perdido allí en la derrota de la Armada invencible; el narrador se ve envuelto en la excitación de la caza del tesoro, y al principio del cuento se zambulle en la maraña que envuelve al viejo barco español, apareciendo primero con la hebilla de un zapato:

La vista de esta pobre reliquia humana me conmovió profundamente, pero no con esperanza ni con temor, sólo con una desolada melancolía. Lo tuve en mi mano, y al pensar en su dueño sentí la presencia de un hombre real. Su rostro curtido, sus manos de marinero, su voz marina ronca de cantar en el cabrestante, el mismo pie que había usado esa hebilla y andado tanto por las torcidas cubiertas —todo el hecho humano de él, un ser como yo, con cabellos y sangre y ojos que ven, me persiguió en ese soleado, solitario lugar, no como un espectro sino como un amigo al que había ofendido vilmente (VII, 32).

Lo que había encontrado, pues, estimula su imaginación, más bien como el descubrimiento del tesoro en *The Sailor's Sweetheart* de Russell o los contenidos del baúl en *Treasure Island*, y el joven crea un doble mediante una fantasía compasiva. Cuando vuelve a zambullirse, reaparece con el hueso de una pierna, y huye del lugar sintiendo temor y repugnancia, como si verdaderamente el otro fuera "un amigo al que había ofendido vilmente" al turbar su acuática sepultura. El resto del cuento trata de la naturaleza dual de esa fantasía compasiva: el tío está fascinado por el peligroso bajío a la vez que desea que el naufragio se repita; el sobrino continúa sintiendo temor y repugnancia, pero también algo parecido a la curiosidad y a la avidez por una experiencia indirecta, mien-

tras observa la terrible locura de su tío.¹² Los dos observan el naufragio del barco de los cazadores de tesoro españoles a raíz de un ventarrón —el tío regocijándose del poder del mar, el sobrino avergonzado de la reacción de su pariente— y juntos se encuentran con el único sobreviviente del naufragio, el hombre negro “surgido del mar”. El sobrino trata de comunicarse con el negro por medio de señas; el tío, tal vez convencido de que el sobreviviente era el diablo (según Stevenson, “(e)n Escocia era común creer que el diablo tomaba el aspecto de un hombre negro”: VII, 134), o tal vez convencido, como piensa el sobrino, que el negro es el sobreviviente de un barco naufragado anteriormente, el *Christ-Anna*, que “retornaba de entre los muertos” (VII, 65), un “fantasma” (*bogle*) (VII, 17), al verlo huye, loco de furia, y es perseguido por el negro hasta el oleaje:

Nunca hubo un final más abrupto. En esa playa empinada podían perder pie con sólo dar un salto; ninguno podía nadar; el negro resurgió por un momento con un grito ahogado; pero la corriente los llevaba rápidamente mar adentro; y si llegaron nuevamente a aparecer, que sólo Dios puede saberlo, hubiera sido diez minutos después, en el extremo más lejano de Aros Roost, donde los pájaros marinos revolotean para pescar (VII, 67-68).

“The Merry Men” es importante como ejemplo de la manera en que el motivo del doble lleva dentro de sí el impulso de formar una serie, puesto que cada incidente o persona que se considera complementaria de algo en el cuento y que pareciera completar una secuencia narrativa requiere en realidad otras añadiduras o duplicaciones. El naufragio del *Christ-Anna* en el lugar donde siglos antes había naufragado el *Espíritu Santo* resulta de algún modo adecuado debido a los nom-

¹² En un momento dado el tío exclama: “¡Oh, señores, ... el horror —el horror del mar!” (VII, 18), y Eigner ya señaló (pág. 241) que Conrad evidentemente tomó de este cuento las famosas últimas palabras de Kurtz; habría que agregar que la relación entre Marlow y Kurtz, la fascinación con la experiencia de alguien que está sobre el abismo, es notablemente parecida a la que existe aquí entre el sobrino y el tío, y que la elección de Marlow como narrador deriva de la mezcla de indiferencia y compromiso por parte del sobrino, el estremecimiento de la participación cortado después del hallazgo del hueso y reemplazado por el estremecimiento vicario de observar al tío.

bres religiosos de los barcos; pero, a su vez, requiere la pérdida del barco español (también apropiado, debido al naufragio de la Armada invencible) e incontables barcos futuros. El negro le recuerda al tío el hombre al que mató, y por un peculiar sentido del justo castigo perecen juntos, pero lo abrupto y lo repentino del final deja al lector con la sensación de que el cuento fue interrumpido en la mitad. Ese impulso en la narración, estudiado por Todorov en “Les hommes-récits”¹³, está implícito en la idea de Stevenson de que los momentos clave de un relato abren la narración, ofreciendo “perspectivas enteras de relatos secundarios” para que sean vislumbradas por el lector imaginativo: así, la imagen del hombre que una vez había usado la hebilla de zapato aparece ante el sobrino “como la presencia de un hombre real”. En el cuento la entrelazada cadena de causa y efecto contiene un mensaje calvinista sobre las infinitas manifestaciones del pecado original, como dice el tío: “Hay en ese mar un recio golpe del viejo pecado del mundo; es cosa de los infieles; y cuando se levanta y el viento brama —el viento y el mar son como parientes, creo yo— y los hombres alegres (*merry men*), galanes retozones, soplando y acometiendo, y almas puras en el trance de la agonía luchando solas contra la noche con sus barquitos —bien, se apodera de mí como un encantamiento (*glamour*)”¹⁴ (VII, 54-55). Admitiendo la excitación que siente cuando observa la acción destructiva del mar, y la afinidad que descubre con el mar, confiesa que es un demonio: un juicio que seguramente involucra a su vez al sobrino, y al lector, puesto que ellos también sienten la excitación, por vicaria que fuere, de observar o imaginar un naufragio que desparece “como un sueño” (VII, 51).

Un proceso similar de *suppléments* requeridos para llenar una secuencia narrativa es observable en *Treasure Island*, combinado allí como en “The Merry Men”, con una serie de muertes violentas y la excitación del narrador de participar vicariamente en las operaciones del mal. En los primeros capítulos del libro, los villanos se suceden en serie unos a otros

¹³ *Poétique de la prose* (París, Editions du Seuil, 1971), págs. 78-91.

¹⁴ La palabra escocesa *glamour* deriva de *grammar* (gramática) (OED), y se refería originalmente, como en este caso, a encantamiento mágico o a hechizo.

como centros de atención, hasta que ese lugar es definitivamente ocupado por Long John Silver. Es interesante señalar que todos ellos son de algún modo lisiados: Billy Bones tiene una cicatriz, a Black Dog "le faltan dos dedos de la mano izquierda" (II, 12), Pew es ciego y a Silver le falta la pierna izquierda. Bones muere de apoplejía cuando Black Dog le da la Mancha negra, y Pew es pisoteado por los caballos de los hombres que vienen a rescatar a Jim Hawkins y su madre en el "Admiral Benbow". Como Hawkins se entera, cuando a bordo oye por casualidad a los conspiradores, Silver, Bones y Pew pertenecían a la tripulación del barco pirata de Flint, el *Walrus*, en la época en que se había enterrado el tesoro. La historia que Hawkins escucha del "hombre de la isla", el cimerón Ben Gunn, llena la historia previa de otros asesinatos necesarios para preservar el tesoro y el relato. Flint, según Gunn, desembarcó en la costa con seis marineros para enterrar el tesoro, y volvió "mortalmente blanco" y solo, después de haber enterrado a los marineros junto con el tesoro (II, 115). Y —para completar el círculo de los mortíferos *suppléments* o "hommes-récits" (como dice Todorov)— Gunn, al final del libro, aterroriza a los cazadores del tesoro escondiéndose entre los árboles y cantando "Quince hombres que disputan el cofre del hombre muerto" en una "voz débil, aguda, temblorosa" —la voz de Flint, muerto hace mucho tiempo (II, 245).

Varios cuentos de Borges tienen una dinámica similar a "The Merry Men", aunque se rigen por diferentes teologías.¹⁵ En "Los teólogos", el profeta del eterno retorno, Euforbo, proclama que la hoguera en que arde no es sino parte del laberinto de fuego (OC, 552), una profecía confirmada por la muerte primero de Juan de Panonia en otra hoguera, y luego por la del doble y rival de Juan, Aureliano, que es fulminado por un rayo. El narrador dice que Aureliano descubrió en el paraíso que para Dios él y Juan formaban una sola persona; esta conclusión es confundida por la presencia de Euforbo al comienzo del cuento, lo que rompe la simple dualidad de los rivales e implica una serie infinita.

¹⁵ Debo la siguiente argumentación a Sylvia Molloy, págs. 80-84.

En "Historia del guerrero y la cautiva", hay un paralelo explícito entre los casos de Droctulft, un soldado bárbaro que se unió a los defensores de Ravenna y luchó contra los suyos, y una inglesa que cayó cautiva de los indios pampa en la Argentina y finalmente llegó a ser uno de ellos. Droctulft fue llevado a cambiar de bando por la grandeza de la ciudad que atacaba; la cautiva afirma su lealtad a los indios arrodillándose y bebiendo la sangre de una oveja recién degollada, un acto que había sido presenciado por la abuela de Borges, acto quizá involuntario aunque es más probable que se trate de "un desafío y un signo" a la abuela. El narrador comenta que los dos cuentos son básicamente el mismo, aunque parezcan opuestos: los dos estaban impelidos por una secreta necesidad de hacer algo que no hubieran podido justificar racionalmente, dejando su acostumbrada forma de vida y adoptando otra muy diferente con cierta convicción y entusiasmo. "Acaso las historias que he referido son una sola historia" (OC, 560), infiere Borges. Pero la nitidez de la conclusión se altera por la presencia de la abuela: ¿no estaba también ella de algún modo involucrada en esta dialéctica de civilización y barbarie? Una inglesa casada con un militar argentino que pronto moriría en la revolución de 1874, movida por la piedad y el escándalo, trata de convencer a la antigua cautiva de que no vuelva junto a su marido indio, y ésta le responde que no se inmiscuya en la felicidad ajena; quizá, dice el narrador, ella interpretaría el hecho de manera diferente después de la muerte de su marido: "quizá mi abuela, entonces, pudo percibir en la otra mujer, también arrebatada y transformada por este continente implacable, un espejo monstruoso de su destino" (OC, 559). Es imposible leer este cuento sin pensar en la visión apasionada de Sarmiento con respecto a la degradación de los habitantes de la pampa, especialmente si se tiene en cuenta la frase "transformada por este continente implacable": si la cautiva pudo ser transformada por la tierra misma en que vivía, entonces, por supuesto, también podía serlo la abuela. Aun las nociones de *civilización* y *barbarie*, presentadas como opuestas e incompatibles, muestran en Sarmiento signos de anularse o de mezclarse; si estamos de acuerdo con la corazonada del narrador citada anteriormente, los dos cuentos son el mismo al mostrar un cambio voluntario al otro bando, cualquiera sea, antes que una rígida división entre civilización y su contrario. Borges, al escribir en 1949, quizá

pensaba en su patria, "transformada por este continente im- placable" en la dictadura peronista, pero si el cuento es un "desafío y un signo", el desafío que significa al orden oficial es notablemente ambiguo.¹⁶

Un tercer cuento en que utiliza el motivo del doble de tal manera que el reconocimiento de la identidad esencial de los dos personajes está eclipsado por una multitud de otras relaciones posibles es "El jardín de senderos que se bifurcan". Yu Tsun (el nombre proviene del de un personaje de *El sueño del aposento rojo*),¹⁷ un espía del imperio alemán que está en Inglaterra durante la primera guerra mundial, tiene que matar a un hombre llamado Albert con el fin de comunicar a su jefe en Berlín la idea de bombardear la ciudad de Albert en Francia; el Albert que conoce resulta ser un eminente sinólogo que le revela la clave del desorden de una novela escrita por el bisabuelo de Yu Tsun. Albert, "un inglés bárbaro", fue a China como misionero antes de descubrir su verdadera vocación, la de elucidar los secretos de una obra misteriosa y de una misteriosa civilización; Yu Tsun escucha con veneración su exégesis de los viejos relatos debido al hecho "de que las hubiera ideado mi sangre y de que un hombre de un imperio remoto me las restituyera, en el curso de una desesperada aventura, en una isla occidental" (OC, 478). Después de matar a Albert habla de su "innumerable contrición y cansancio" (OC, 480): si bien en un sentido el otro que él ha matado es el doble de sí mismo, los dos no son sino facetas de un yo *innumerable* (el adjetivo *innombrable*; que hubiera sido más previsible con "contrición y cansancio", ha sido reemplazado por *innumerable*: número que reemplaza el nombre, multiplicidad sustituye la identidad). Como dice Yu Tsun unas líneas antes de matar a Albert: "Me pareció que el húmedo jardín que rodeaba la casa estaba saturado hasta lo infinito de invisibles personas. Esas personas eran Albert y yo, secretos, atareados y multiformes en otras dimensiones de tiempo" (OC, 479). Como en la novela del antepasado de Yu Tsun, todas

¹⁶ Para una interesante interpretación del contenido político de los escritos de Borges y Bioy del primer peronismo, véase Andrés Avellaneda, *El habla de la ideología*, Buenos Aires, Sudamericana, 1983.

¹⁷ Véase Ferrer, pág. 181 y Murillo, *The Cyclical Night*, Cambridge, Harvard Univ. Press, 1968, pág. 160.

las posibilidades coexisten con la que ha sido realizada, aquella en que Yu Tsun (por un destino perverso) debe matar a un hombre con quien reconoce tener una afinidad especial.

Al igual que en "The Merry Men", *Treasure Island* y *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, una vez que se inicia el proceso de duplicación no es tan fácil detenerlo: Euforbo proclama (y forma parte de) un ciclo de eterno retorno; la abuela de Borges, y tal vez igualmente su nieto, pertenecen a la serie de personas que cruzan la tenue línea entre civilización y barbarie; Yu Tsun está abrumado por la impresión de lo insignificante que es su misión dada la incesante y múltiple unidad que lo liga a Stephen Albert. En cada caso el encuentro con el otro implica una transgresión y uno o más actos de violencia. De manera semejante, en la mayoría de los casos de dobles literarios estudiados por Otto Rank en su famoso estudio, la destrucción del otro (de alguna parte del ego) termina en la aniquilación del yo.¹⁸ Esto es lo que ocurre en "The Merry Men" y *Jekyll and Hyde* así como en "Los teólogos" y "El jardín de senderos que se bifurcan". (También ocurre en otros cuentos de Borges, más recientes, como "El duelo" y "El otro duelo".)

En el admirable cuento de Eudora Welty, "A Still Moment" (Un momento de quietud), James Murrell (el mismo personaje histórico que figura con el nombre de Lazarus Murrell en *Historia universal de la infamia*) cumple un papel complementario, pero opuesto, el de Scheherazada en *Las mil y una noches*:

Murrell cabalgando junto a su futura víctima, Murrell cabalgando era Murrell hablando. Se demoraba en sus largos cuentos, siempre dejando que fluyera entre ellos una distancia y un largo espacio de tiempo y todos giraban alrededor de un hombre silencioso. En cada uno el hombre silencioso habría cometido una maldad, un robo o un asesinato, en algún lugar del lejano pasado, y todo estaba preparado para revelar al final que el hombre silencioso era el propio Murrell, y el extenso relato había sucedido ayer, y el lugar era éste: Natchez Trace. Bastaría una sola mirada de entendimiento para que la víctima viera que todo eso formaba parte de otra historia y que él mismo había escuchado su inserción en el cuento, y que él también estaba por retroceder en el tiempo (a donde el pavor quedaba olvidado) para algún oyente y vivir en el lejano pasado para un oyente. ¡Destruye el presente! —eso debe de haber

¹⁸ Véase Rank, págs. 6, 16-17, 18, 26-27, 33 y passim.

sido lo primero que fue susurrado en el corazón de Murrell— el momento viviente y el hombre que vive en él debe morir antes de que sigas. Era su costumbre terminar la jornada —que incluso podía durar días— con una suerte de ceremonia. Volviendo finalmente su cara hacia la cara de la víctima, porque nunca la había visto hasta ese momento, se habría erguido con la súbita estatura de un hombre que ya no es el narrador sino el mudo protagonista, silencioso al fin, casi un héroe. Entonces mataba al hombre.¹⁹

El cuento empleado para paralizar al oyente, el oyente asesinado para perpetuar el cuento: el nítido esquema circular de Welty muestra con qué facilidad la idea de *supplément* puede ser utilizada para unir secuencias de dos personajes en una cadena infinita. Así el motivo del doble puede ser unido a la idea del eterno retorno.

Además de “Los teólogos”, en que la idea del eterno retorno, como ya hemos visto, es introducida de manera más bien oblicua en la figura de Euforbo, y sólo domina el resto del cuento por inferencia, el mejor cuento de Borges sobre el eterno retorno es “Las ruinas circulares” (1940). En este cuento, un hombre gris llega a las ruinas circulares de un templo del dios del fuego para crear un hijo soñando con él; el dios del fuego finalmente le otorga el deseo con la condición de que el joven sea invulnerable al fuego, como un signo de su creación; cuando el fuego arrasa con el templo en círculos concéntricos (OC, 455), el hombre gris descubre que él también es invulnerable al fuego: “Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo” (OC, 455).

Varias fuentes han sido sugeridas para este cuento. La más obvia, puesto que una línea perteneciente a ella (“And if he left off dreaming about you...”) sirve de epígrafe, es la conversación que figura en el cuarto capítulo de *Through the Looking Glass* (A través del espejo) en que Tweedledum y Tweedledee cuentan a la indignada Alicia que ella es sólo parte del sueño del Rey rojo:

¹⁹ *Thirteen Stories*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1977, pág. 89.

—Está soñando ahora —dijo Tweedledee—; ¿y en qué piensas que está soñando?

Alicia dijo: —Eso nadie puede adivinarlo.

— ¡Pues está soñando contigo! —exclamó Tweedledee, aplaudiendo en son de triunfo—. ¿Y si dejara de soñar contigo, dónde supones que estarías?

—Donde estoy ahora, por supuesto —dijo Alicia.

— ¡No tú! —replicó Tweedledee desdeñosamente. No estarías en ninguna parte. ¡Si no eres más que una suerte de cosa en su sueño!

—Si ese rey fuera a despertarse —agregó Tweedledum—, te apagarías — ¡bang! — como una vela.²⁰

Como dice Martin Gardner en su nota al margen: “Una suerte rara de regreso infinito surge aquí de los sueños paralelos de Alicia y del Rey rojo. Alicia sueña con el Rey, que sueña con Alicia, que sueña con el Rey, y así sucesivamente, como dos espejos que se enfrentan”.²¹ El mismo tipo de “regreso infinito” funciona en “Las ruinas circulares”, aunque la estructura y el tono del cuento no podrían ser más diferentes. Como fuente, la conversación en *Through the Looking Glass* se limita a la idea de un sueño dentro de un sueño, de soñadores soñados por otros soñadores.²²

Otra posible fuente que ha sido sugerida es el cuento de Giovanni Papini “La última visita del caballero enfermo” (1908).²³ El “caballero enfermo” del título llega a saber que

²⁰ *The Annotated Alice*, Martin Gardner, ed., New York, World Publishing, 1963, pág. 238. Algunas ediciones del cuento de Borges erróneamente indican que la cita proviene del sexto (en vez del cuarto) capítulo de *Through the Looking Glass*.

²¹ *Ibid.*, pág. 239 n.

²² Otra analogía con el cuento a veces mencionada, más recientemente por Gore Vidal en la *New York Review of Books* (28 de junio de 1979, pág. 8), es el sueño de Chuang Tzu sobre una mariposa: al despertarse, no estaba seguro si él era una mariposa que soñaba que era un hombre o un hombre que soñaba que era una mariposa. El sueño figura en la *Antología de la literatura fantástica*, pág. 158, y Borges frecuentemente lo cita. Como fuente sufre los mismos inconvenientes que el episodio de Lewis Carroll: la idea es similar, pero el tratamiento es completamente diferente.

²³ Cito de la versión castellana incluida en la *Antología de la literatura fantástica*, págs. 337-41. Otra traducción, más breve y sustancialmente diferente, aparece en el *Libro de sueños* (Buenos Aires, Torres Agüero, 1976), págs. 56-58.

él es sólo una parte del sueño de otro; está desesperado por averiguar quién es el soñador y ser liberado de su dudosa existencia. El cuento de Papini comienza de manera algo parecida al de Borges:

Nadie supo jamás el verdadero nombre de aquél a quien todos llamaban el Caballero Enfermo.

...Nadie le preguntó nunca cuál era su enfermedad y por qué no se cuidaba. Vivía andando siempre, sin detenerse, día y noche. Nadie supo nunca donde estaba su casa, nadie le conoció padre o hermanos. Apareció un día en la ciudad y, después de algunos años, otro día, desapareció (Papini).²⁴

Nadie lo vio desembarcar en la unánime noche, nadie vio la canoa de bambú sumiéndose en el fango sagrado, pero a los pocos días nadie ignoraba que el hombre taciturno venía del Sur... (Borges, *OC*, 451).

Aparte del reiterado "nadie", el paralelo entre los dos fragmentos no es muy evidente. En cambio es notable el paralelo temático entre los dos cuentos. El "hombre gris" de Borges trata de crear a un hombre mediante sueños, y trata de dominar su actividad para que sea más eficiente: está absolutamente consciente de lo que está soñando y de que está soñando, aunque finalmente logra un resultado mejor al relajar su conciencia. El caballero de Papini está preocupado por la trascendencia filosófica de la idea de que la misma realidad no es sino un sueño ("Tal vez el mundo entero no es más que el producto de un entrecruzarse de sueños de seres semejantes a él [el que sueña]").²⁵ Trata de despertar al soñador proclamando que sueña: "Le digo a mi soñador que yo soy un sueño, quiero que él sueñe que sueña".²⁶ Cita a Shakespeare ("la materia de que están hechos los sueños" —uno de los versos preferidos de Borges en la obra de Shakespeare, parafraseado aquí como "la materia de que estoy hecho"²⁷, que sin duda es lo mismo que "El tiempo es la substancia de que estoy hecho" [*OC*, 771], al final de "Nueva refutación del tiempo"), y dice: "Finalmente me sentí cansado y humilla-

²⁴ *Antología de la literatura fantástica*, págs. 337-38.

²⁵ *Ibid.*, pág. 339.

²⁶ *Ibid.*, pág. 341.

²⁷ *Ibid.*, pág. 339.

do"²⁸, lo que vagamente se parece a la línea final del cuento de Borges: "Con alivio, con humillación, con terror..." Los paralelos textuales no son marcados y los paralelos temáticos no son definitivos: la situación de un personaje ficticio que advierte con angustia que él ha sido inventado por la imaginación de otro y desesperadamente trata de hacer algo para escapar de esa situación, también ocurre en *Niebla* (1915) de Unamuno y en *Seis personajes en busca de autor* (1921) de Pirandello. El cuento de Papini no incluye ninguna variante del tema del eterno retorno, de la idea de que el soñador es a la vez una invención de la imaginación de otro (en cambio, Augusto Pérez en la novela de Unamuno utiliza esta idea, recordándole a su autor —Unamuno— que él no es sino parte de la novela o creación de Dios).

Una tercera fuente posible del cuento de Borges es *Last and First Men* (Últimos y primeros hombres) de Olaf Stapledon, que Borges comentó en *El Hogar*, el 23 de julio de 1937. Barrenechea dice que "Las ruinas circulares" fue tal vez, pero no necesariamente, sugerido por el cuento de Papini, o el fragmento de Lewis Carroll, "o por Olaf Stapledon, *Last and First Man* (sic), donde aparecen especies de hombres concebidas por cerebros instalados en torres de metal y donde figura el rasgo de la elección de alumnos con las mismas características de *F*, 67".²⁹ En realidad, los cuentos del libro de Stapledon sobre la creación de Grandes cerebros (los Cuartos hombres) y de los más antropomórficos Quintos hombres sólo superficialmente se parecen a "Las ruinas circulares": en ambos casos el proceso de creación es deliberado y lento, sin embargo en Stapledon no hay nada que sugiera que el proceso de la creación ligue al padre y al hijo o al maestro y el discípulo, y en verdad la creación de una nueva raza tiene más afinidades con los laboratorios futuristas de la ciencia ficción que con el aura de antigua profecía del cuento de Borges (por ejemplo, "el pelo no era necesario [para los Quintos hombres], porque la piel cobriza había sido tan ingeniosamente ideada que mantenía una temperatura pareja en climas tropicales y

²⁸ *Ibid.*, pág. 340.

²⁹ *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*, Buenos Aires, Editorial Paidós, 1967, pág. 171 n. Véase *El Hogar*, 23 de julio de 1937, pág. 30.

subárticos, sin ayuda de pelo ni de ropa").³⁰ Finalmente se propuso como fuente el primer cuento de *Vies imaginaires* de Marcel Schwob, un cuento sobre el supuesto dios Empédocles. Ferrer basa su afirmación en la "innegable semejanza"³¹ entre las primeras líneas de ambos relatos:

Nadie conoce su origen ni cómo llegó a la tierra. Apareció junto a las orillas doradas del río Acragas... (Schwob en traducción castellana).³²

Nadie lo vio desembarcar en la unánime noche, nadie vio la canoa de bambú sumiéndose en el fango sagrado... (Borges).

Sin embargo, la "semejanza" no va más allá de esta primera frase.

En este estudio no me he interesado mucho en buscar "fuentes" de los cuentos de Borges en la obra de Stevenson o de cualquier otro escritor, debido a las obvias limitaciones de esa concepción de la creación literaria,³³ pero como ese juego

³⁰ *Last and First Men: A Story of the Near and Far Future*, New York, Jonathan Cape and Harrison Smith, 1931, pág. 249. Un episodio de la novela se asemeja a los cuentos de Borges, aunque más a "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" que a "Las ruinas circulares": "Se eligió a otro niño, pero no fue puesto a prueba hasta entrada la adolescencia. Después de una hora de trance, se despertó y se agitó terriblemente, pero él mismo se obligó a describir un episodio que los historiadores atribuyeron a la época de las invasiones marcianas. La importancia de este incidente reside en la descripción de cierta casa con un pórtico esculpido, situada en el nacimiento de una cascada, en el valle de una montaña. Dijo que había descubierto que era una anciana, y que él, o ella era ayudada a salir precipitadamente de la casa por los otros residentes... Por la prueba suministrada por el propio niño, fue posible localizar el valle remitiéndose a una montaña ya desaparecida, famosa en la historia. Ningún valle perduraba en aquel lugar; pero profundas excavaciones revelaron las antiguas laderas, la falla que había ocasionado la cascada y las columnas rotas" (pág. 266).

³¹ *Borges y la nada*, pág. 171.

³² *Vidas imaginarias*, traducción de Eduardo Paz Leston, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1973, pág. 13.

³³ Véase Guillén, "The Aesthetics of Literary Influence", en *Literature as System*, Princeton, Princeton Univ. Press, 1971; Haskell Block, "The Concept of Influence in Comparative Literature", en *Yearbook of Comparative and General Literature*, 1958, págs. 30-37; R. W. Stallman, "The Scholar's Net: Literary Sources", en *College English* 17 (1955-56), págs. 20-25; Göran Hermerén, *Influence in Art and Literature*, Princeton, Princeton Univ. Press, 1975; y otros.

ha sido practicado tan a menudo, con resultados harto dudosos, en el caso de "Las ruinas circulares", es justo que agregue una "fuente" más a la lista. Probablemente en 1887-88, Stevenson escribió un conjunto de fábulas que se propuso publicar como un libro breve pero que no fueron editadas hasta 1895, el año después de su muerte. Borges y Bioy incluyeron una de esas fábulas, "Faith, Half-Faith, and No Faith At All" (Fe, alguna fe y ninguna fe), en su antología *Cuentos breves y extraordinarios* (1953).³⁴ Borges publicó recientemente, en colaboración con Roberto Alifano, una traducción del libro entero.³⁵ Pero la fábula que nos interesa por el momento es la última, "The Song of the Morrow" (La canción del mañana), a la cual Borges nunca se refiere; cuando le pregunté sobre esa fábula, dijo que "nunca pudo resolver ese enigma" (*never could puzzle it out*),³⁶ pero cuando se la leí en alta voz a pedido suyo, súbitamente la recordó de manera vívida, repitiendo después de mí algunas frases que le gustaban y anticipando un incidente antes que yo lo leyera.³⁷ Es imposible probar que la leyó antes de 1940, pero la semejanza con "Las ruinas circulares" es, en todo caso, extraña.

"The Song of the Morrow" cuenta la historia de la hija del Rey de Duntrine, "la más bella hija de Rey entre dos mares; sus cabellos eran como hilos de oro y sus ojos como remansos en un río" (XX, 503). Caminando por la playa un día de otoño se encuentra con una vieja bruja que le pregunta qué provecho saca de su vida holgada, "ya que vives a la manera de los hombres simples, y no piensas en el mañana y no tienes poder sobre la hora" (XX, 504). Esa declaración enigmática hace que la hija "se ponga a meditar", y la vieja bruja declare que ella ahora no descansará "hasta que llegue el don que te desposee y el hombre que te dará cuidado" (XX, 504). La hija vuelve a su casa y medita durante nueve años, hasta el día en que su nodriza oye el sonido de una gaita. Salen a la

³⁴ *Cuentos breves y extraordinarios*, págs. 105-6.

³⁵ Robert Louis Stevenson, *Fábulas*, prólogo de J. L. Borges, Editorial Legasa, Buenos Aires, 1983.

³⁶ Entrevista, 8 de agosto de 1978.

³⁷ Entrevista, 6 de setiembre de 1978.

³⁸ "Widdershins" o *withershins* es una antigua palabra inglesa y escocesa que significa "en sentido contrario a las agujas del reloj" o "en dirección opuesta a la usual; de manera errónea" (*OED*).

playa y ven a la vieja bruja "bailando al revés" (20, 505):³⁸ la vieja declara que el sonido de la gaita significa que "para mí ha llegado la mañana que yo esperaba, y la hora de mi poder" (XX, 505), y se desploma, "y he aquí que ella no era sino tallos de alga marina, y polvo de la arena del mar y piojos de la arena que saltaban en el lugar donde ella había estado" (XX, 506). La hija del Rey dice: "Esto es lo más extraño que haya sucedido entre dos mares", y la nodriza se declara "harta del viento" (XX, 506). El sonido de la gaita proviene de un hombre encapuchado que anuncia que tiene "poder sobre la hora" y que su canción es "la canción del mañana" (XX, 506). Para mostrar su poder, invitado por la hija, convierte a la vieja nodriza en un montón de hojas (como antes le había ocurrido a la vieja bruja), y luego se van a la casa, donde permanecen durante nueve años:

Ahora que habían pasado los nueve años, la hija del Rey Duntrine se puso de pie, como alguien que recuerda; y miró a su alrededor en la casa de mampostería; y todos los criados se habían ido; sólo el hombre que tocaba la gaita estaba sentado en la terraza con la mano apoyada sobre la cara, y mientras tocaba la gaita las hojas se arremolinaban en la terraza y el mar golpeaba contra el muro. Luego ella le gritó con gran fuerza: "Esta es la hora, y déjeme conocer el poder de que ella dispone". No bien lo dijo el viento le arrancó al hombre la mano que tenía sobre la cara, y he aquí que ya no había nadie allí, sólo la ropa y la mano y la gaita apiladas una sobre otra en un rincón de la terraza, y sobre ellas, corrían las hojas muertas (XX, 507).

La hija del Rey baja a la playa; delante de ella estaba la espuma del mar, detrás se arremolinaban las hojas muertas:

Y cuando ella levantó los ojos, allí estaba la hija de un Rey caminando sobre la playa. Sus cabellos eran como hilos de oro y sus ojos como remansos de un río, y no pensaba en el mañana y no tenía poder sobre la hora, a la manera de la gente sencilla (XX, 508).

Así termina el cuento, con la insinuación de que todo el ciclo está por comenzar de nuevo.

La circularidad del cuento está acentuada por la danza en sentido contrario que ejecuta la vieja bruja y el "remolino" de las hojas muertas. También los círculos dentro de círculos —la ecoica repetición de la muerte de la vieja bruja en la de la nodriza, la prosa rimada, artificiosa, el retorno cíclico del otoño, los dos ciclos más extensos de nueve años— marcan la transformación de la joven en la anciana que ve otra hija de

Rey al final, si bien estos recursos parecen inmovilizar la acción del cuento. Las repeticiones parecen decir al lector que nada ha cambiado, y esta sensación de "acción detenida" (según la acertada frase de MacKenzie)³⁹ produce la sorpresa final cuando descubrimos que el tiempo sin embargo ha transcurrido, aun cuando para la hija del Rey (y para nosotros) parece no haber transcurrido en modo alguno. Ya que las otras fuentes propuestas para "Las ruinas circulares" no han sido muy convincentes, cabe consignar las diferencias obvias entre la fábula de Stevenson y el cuento de Borges. Y las diferencias son sorprendentes: donde esperaríamos paralelos encontramos antítesis. Los personajes de Stevenson son femeninos; los de Borges, masculinos. El cuento de Stevenson sucede junto al mar; el de Borges, en un río interior (uno en Escocia, el otro en el Medio Oriente). El elemento principal de disolución en la fábula de Stevenson es el viento; en el cuento de Borges, el fuego. El estilo de los dos cuentos es muy diferente: Stevenson escribe un cuento de hadas en un estilo inspirado quizá en William Morris, y su prosa es ampulosa, llena de rimas, aliteraciones y frases repetidas; la prosa de Borges, despojada, ligeramente sentenciosa, más bien seca y distante. Y las finalidades de los protagonistas son muy diferentes: el "hombre gris" de Borges quiere crear un hijo; la hija del Rey de Stevenson tener "poder sobre la hora", que significaría tener poder sobre la muerte (poder para llamar a la muerte en el momento adecuado, y por lo tanto poder para tenerla alejada hasta ese momento).

Pero las diferencias ostentosas no ocultan la esencial identidad del cuento ("Acaso las historias que he referido son una sola historia"). En ambos casos los círculos concéntricos son un leitmotiv importante (las ruinas circulares, el "incendio concéntrico", la danza en sentido contrario y las hojas arremolinadas). Ambos cuentos suceden en lugares que tenían fama de sagrados en la antigüedad, y por tal razón evitados por los habitantes contemporáneos de esas zonas (la playa es un lugar donde "se cometieron cosas extrañas en tiempos antiguos", XX, 503 y 508; las ruinas circulares han sido destruidas por el fuego y profanadas por fiebres). En ambos cuentos, un par de personajes, uno más joven, el otro

39 MacKenzie, "Experiments in Romance", pág. 80.

más viejo, son dobles, imágenes del mismo yo en diferentes edades. En ambos casos el personaje mayor domina al menor a través de la magia. Y en ambos casos, los personajes principales (el anciano, la hija del rey que envejece a imagen de la vieja bruja) comprenden al final que no son sino partes de una cadena infinita.

Vale la pena contrastar los finales de los dos cuentos. La última línea de Borges especifica las sensaciones de alivio, humillación y terror experimentados por el hombre gris cuando descubre que él también no es sino un sueño: alivio, quizás, al saber que no es el único en haber sufrido las angustias de la creación; humillación al descubrir (como Augusto Pérez, como el hombre enfermo de Papini, como los personajes de Stevenson en "The Persons in the Tale", como los seis personajes de Pirandello) que él no es sino un títere; y terror ante el espectro de la inmortalidad, de no ser liberado del ciclo infinito. Stevenson nada dice sobre los sentimientos de la hija del Rey: esa, parece decirnos, es otra historia (otra vez la misma historia, pero tal vez desde un ángulo diferente), una historia que le toca inventar al lector.

De manera que también hay un asombroso contraste en los mismos dobles. Para Borges, el tema de la creación de otro ser desde nuestra imaginación es una imagen de la creación literaria, asombrosa cuanto más imbuida de arrogancia por parte del creador, y de horror por parte de los espectadores, como en su poema "El Golem".⁴⁰ Para Stevenson, la idea de la creación de otro ser no ejerce la misma fascinación, aunque sin duda la historia de Jekyll y Hyde es una creación de esa clase, si bien es parcialmente involuntaria. El poder de la vieja bruja sobre la hija del Rey es esencialmente el del maestro sobre el discípulo, aunque disfrazado de expresiones enigmáticas y sucesos mágicos: ella le habla a la hija del Rey de los cambios que obrarán en su vida el sexo y el tiempo, y le enseña a tener cierta conciencia y dominio sobre aquellos (y la hija del Rey al envejecer probablemente habrá de instruir sobre los mismos misterios a la joven que aparece al final). El

⁴⁰ El mismo ha señalado el hecho de que el poema y el cuento son variaciones de la misma idea (OC, 857). Su interés en creaciones tan extrañas y horribles inspira la fantasmagoría de *Libro de los seres imaginarios*.

"poder sobre la hora" significa, entonces, una voluntaria aceptación de lo inevitable, o tal vez el deseo de lo inevitable, lo que es muy diferente de la moralidad de los personajes de Borges, que tratan a menudo de imponer su voluntad sobre el universo y suelen fracasar en su intento, como ocurre en "Los teólogos" y en "La muerte y la brújula".

En su forma de tratar el motivo del doble, tanto Borges como Stevenson eligen apartarse de la tradición a la que pertenecen Poe, Hoffmann, Dostoievsky y otros: la del encuentro con un *Doppelgänger* que representa el lado oscuro del yo transmutado en un ser misterioso, tenebroso. ("Markheim", sin embargo, está dentro de la corriente principal de esa tradición.) En sus relatos el acto de duplicación suele generar un impulso que hace que ocurra una y otra vez, y de ahí, a veces, que forme una cadena infinita. Stevenson usa el doble como un recurso para indagar en la naturaleza moral del hombre, no sólo en *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, sino también en "The Merry Men" y "The Song of the Morrow"; su investigación lo convence de que un hombre no es uno sino muchos. Para Borges, una de las funciones del doble podría ser la de socavar la aparente autonomía del personaje de ficción; al presentar personajes que son esencialmente uno (Juan y Aureliano, Droctulft y la cautiva, Zaid y Abenjacán) revela la inexistencia de cada uno, así como habla en uno de sus primeros ensayos de la "nadería de la personalidad",⁴¹ y en un cuento presenta un personaje (Averroes) que mira en un espejo, observando cómo desaparece su imagen del espejo, y luego desapareciendo él también como personaje de ficción en el momento en que su autor deja de creer en él (OC, 588).⁴² De igual manera, la sugerencia de que se haga un "film panteísta" basado de algún modo en *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, en que un vasto número de personajes resultara ser Uno, es un ataque a la idea misma de identidad, un ataque que no se le hubiera ocurrido a Stevenson, a pesar de su creencia de que los personajes de ficción no son "sino sartas de

⁴¹ *Inquisiciones*, págs. 84-95.

⁴² Según Rank, es común en los relatos con dobles que los personajes no puedan verse reflejados en espejos. Véase págs. 4-5, 21, 73.

palabras y partes de libros". Sus aproximaciones al problema de la identidad son opuestos —para Stevenson cada uno son muchos, para Borges dos (o muchos) son uno, y también ninguno— pero en sus relatos utilizan el motivo del doble, como hemos visto, de manera sorprendentemente parecida.

V

*El asesinato considerado como
una de las bellas artes*

...los géneros literarios dependen, quizás, menos de los textos que del modo en que éstos son leídos. El hecho estético requiere la conjunción del lector y del texto y sólo entonces existe.

Borges, "El cuento policial".¹

En 1935, con motivo de la aparición del quinto y último volumen de los cuentos del Padre Brown de Chesterton, Borges publicó un breve ensayo en *Sur*, "Los laberintos policiales y Chesterton", que es su primero y más importante estudio del cuento policial, un género al que dedicaría sus obras críticas y narrativas, durante los próximos quince años. Reiteró varias veces los puntos principales de este ensayo, especialmente en las numerosas notas sobre literatura policial británica y norteamericana que publicó en *El Hogar* de 1936 a 1939, y que figuran entre sus más importantes declaraciones sobre teoría narrativa. En este ensayo Borges se interesa en: describir la forma ideal del relato policial; distinguir la novela policial del cuento policial mediante un criterio que no tenga en cuenta la extensión; elucidar el código que gobierna al cuento policial.

Refiriéndose a uno de los primeros ejemplos del género (*The Mystery of Marie Rogét* de Poe) y a uno de los más recientes hasta esa fecha (*Unravelled Knots* de la baronesa Orczy), Borges señala que en el cuento policial "genuino", "la historia se limita a la discusión y a la resolución *abstracta* de un crimen, tal vez a muchas leguas del suceso o a muchos años. Las cotidianas vías de la investigación policial... parecerían solecismos ahí". Y comenta: "Se objetará lo convencio-

¹ *Borges oral*, Buenos Aires, Emecé/Editorial de Belgrano, 1979, pág. 66.

nal de ese veto, pero esa convención, en ese lugar, es irreprochable: no propende a eludir dificultades, sino a imponerlas".² Cuatro años después, refiriéndose a la invención del cuento policial por obra de Poe, lo llama "acaso el más artificial de cuantos la literatura comprende",³ y en 1945, comentando *La espada dormida* de Manuel Peyrou, dice: "Puede perjudicarlo todo exceso de verosimilitud, de realismo; trátase de un género artificial, como la pastoral o la fábula".⁴ Hace hincapié en la artificialidad y el carácter abstracto del cuento policial (una idea acorde con la insistencia de Borges y Stevenson en que el relato sea deliberadamente artificial y abstracto, como vimos en el primer capítulo).

También hace objeción al abuso de datos técnicos en la literatura policial: "La solución 'científica' de un misterio puede no ser tramposa, pero corre el albur de parecerlo, ya que el lector no puede adivinarla".⁵ El relato policial está en su estado más puro e ideal, según Borges, cuando alcanza el nivel de un problema intelectual, que debe ser resuelto intelectualmente.

En el ensayo de 1935, el segundo punto —que el relato policial en su estado más puro sólo existe en el cuento— se menciona al pasar: "La novela policial de alguna extensión linda con la novela de caracteres o psicológica (*The Moonstone*, 1868, de Wilkie Collins, *Mr. Digweed and Mr. Lamb*, 1934, de Phillipotts). El cuento breve es de carácter problemático, estricto...".⁶ Más adelante fundamenta su juicio: "Otro (género) que raras veces me parece justificado es la novela policial. En ella me incomodan la extensión y los inevitables ripios. Toda novela policial que no es un mero caos consta de un problema simplísimo, cuya perfecta exposición oral cabe en cinco minutos, pero que el novelista —perversamente— demora hasta que pasen trescientas páginas".⁷ Sin embargo, como después veremos, admite a veces la eficacia

² *Sur*, N° 10, Julio de 1935, págs. 92-93, subrayado por mí.

³ *El Hogar*, 19 de mayo de 1939, pág. 29, subrayado por mí.

⁴ *Sur*, N° 127, Mayo de 1945, pág. 74.

⁵ *El Hogar*, 6 de agosto de 1937, pág. 24.

⁶ *Sur*, N° 10, pág. 93.

⁷ Estas mismas palabras aparecen dos veces: en *El Hogar*, 7 de abril de 1939, pág. 89, y en *Sur*, N° 65, febrero de 1940, pág. 110.

de una novela policial —su lista incluye a Dickens, Collins, Zangwill, Stevenson y Phillipotts— cuyo interés no se agota en lo policial; es decir, en la que hay suficientes elementos novelescos de otra clase para lograr que el interés no se limite a un problema puramente intelectual. Dentro de las formas del relato policial, dejando de lado estas pocas excepciones, Borges muestra una marcada preferencia por el cuento, y su segundo propósito es elucidar los principios que lo gobiernan.

Para que un cuento policial resulte eficaz, propone seis reglas, reglas que derivan, como dice más adelante, de su lectura reciente del libro de Chesterton:

A) *Un límite discrecional de seis personajes.* La infracción temeraria de esa ley tiene la culpa de la confusión y el hastío de todos los films policiales... (En la sección B agrega una subregla que corresponde muy bien aquí: "En los cuentos honestos, el criminal es una de las personas que figuran desde el principio".)

B) *Declaración de todos los términos del problema.* Si la memoria no me engaña (o su falta) la variada infracción de esta segunda ley es el defecto preferido de Conan Doyle...

C) *Avara economía de los medios.* El descubrimiento final de que dos personajes de la trama son uno solo, puede ser agradable —siempre que el instrumento de los cambios no resulte una barba disponible o una voz italiana, sino distintas circunstancias y nombres...

D) *Primacía del cómo sobre el quién...*

E) *El pudor de la muerte.* Homero pudo transmitir que una espada tronchó la mano de Hypsenor y que la mano ensangrentada rodó por tierra y que la muerte color sangre y el severo destino se apoderaron de los ojos; pero esas pompas de la muerte no caben en la narración policial, cuyas musas glaciales son la higiene, la falacia y el orden.

F) *Necesidad y maravilla en la solución.* Lo primero establece que el problema debe ser un problema determinado, apto para una sola respuesta.⁸ Lo segundo requiere que esa respuesta maraville al lector —sin apelar a lo sobrenatural, claro está, cuyo manejo en este género de ficciones es una languidez y una felonía.⁹

En 1936, comentando *Half-Way House* de Ellery Queen, Borges reduce esta lista a cinco reglas:

8 Sin embargo, dos años después comprende que, para mantener el suspenso, la solución necesaria debe ser reemplazada a veces por otra: al comentar *Hamlet, Revenge!* de Michael Innes, dice: "Prueba de la creciente dificultad del género policial: el autor, para no verse anticipado por el lector, tiene que preferir una solución que no es la necesaria. Una solución (estéticamente) falsa", *El Hogar*, 3 de diciembre de 1937, pág. 24.

⁹ *Sur*, N° 10, págs. 93-94.

Puedo afirmar que cumple con los primeros requisitos del género: declaración de todos los términos del problema, economía de personajes y de recursos, primacía del cómo sobre el quién, solución necesaria y maravillosa, pero no sobrenatural.¹⁰

Al combinar los puntos A y C da más importancia a la noción de *economía*, necesaria al relato policial porque permite la posibilidad de un problema riguroso y difícil, que sin embargo atrae la imaginación del lector puesto que se compone de un mínimo de elementos que pueden ser fácilmente tenidos en cuenta y (quizá) resueltos.

Borges no propone para el relato policial la misma clase de reglas que S. S. Van Dine en 1928: que no tenga ningún interés amoroso, que haya un cadáver, que el culpable no sea un sirviente, y así sucesivamente.¹¹ Borges, consciente como es de la inestabilidad del género y de las continuas innovaciones a que está sometido (por ejemplo, "entiendo que el género policial, como todos los géneros, vive de la continua y delicada infracción de sus leyes")¹², prefiere fijar los límites que el relato policial no puede sobrepasar sin perder rigor e interés. Esta falta de dogmatismo le permite innovar en sus propios cuentos policiales, sin dejar de atenerse a sus propias exigencias de rigor y economía —en "La muerte y la brújula", por ejemplo, los tres roles tradicionales de víctima, detective y criminal se reducen a dos, puesto que Lönnrot demuestra ser a la vez detective y (finalmente) víctima, y el convencional tiempo retrospectivo de la investigación resulta sólo un pretexto para el tiempo progresivo del crimen, gobernado por las elaboradas intrigas de Scharlach.

El "código" que Borges propone para el cuento policial es interesante, entonces, por el énfasis que pone en la crea-

¹⁰ *El Hogar*, 30 de octubre de 1936, pág. 25.

¹¹ S. S. Van Dine (seudónimo de Williard Huntington Wright), "I used to be a Highbrow but Look at Me Now", *The American Magazine*, N° 106 (Sept. 1928), especialmente las "veinte reglas para cuentos policiales", págs. 128-29. Estas reglas han sido extensamente comentadas por Thomas Narcejac en *Une Machine à Lire: Le Roman policier*, Paris, Editions Denoël/Gonthier, 1975, págs. 97-102 (así como en la obra anterior de Narcejac en colaboración con Boileau, *Le Roman policier*, Paris, Payot, 1964) y por Todorov en su "Typologie du roman policier", *Poétique de la prose*, Paris, Editions du Seuil, 1971, págs. 61-62.

¹² *El Hogar*, 15 de abril de 1938, pág. 26.

ción de un problema riguroso y económico para el intelecto, y por sus omisiones: ya sea que da por sentado las convenciones del género (el empezar con un cadáver, para luego tratar de reconstruir el hecho investigado; posición central de la figura del detective; la categoría de aficionados para el detective y el criminal), ya sea que no considera necesarias esas condiciones para la creación y subsistencia del interés policial de un cuento. Un examen de sus propios relatos policiales, y de los que especialmente le gustan, indicaría que la segunda hipótesis es la correcta: que el relato policial no es para él un género convencional sujeto a fórmulas, sino un experimento constante con toda la gama de lo posible, en que un relato deberá siempre ser juzgado por el rigor y la economía de los problemas intelectuales que plantea.

Entre los cuentos que figuran en el primer volumen de *Los mejores cuentos policiales*¹³ hay un extracto de *The Master of Ballantrae* titulado "La puerta y el pino". Su presencia en la antología —junto a incuestionables obras maestras del género como "The Purloined Letter" (La carta robada) de Poe, "The Honour of Israel Gow" (El honor de Israel Gow), de Chesterton y "La muerte y la brújula" inmodesta contribución de Borges, dado el título del volumen— es fascinante por varias razones. Este fragmento ya había sido reconocido como cuento policial por Dorothy Sayers, que lo incluyó en su antología *Tales of Detection* (Cuentos de averiguación).¹⁴ Como se diferencia marcadamente de las ideas convencionales sobre el cuento policial, su presencia obliga al lector a replantearse la definición del género. Y hay en él llamativas anticipaciones de obras de los dos autores de esta antología.

A manera de contraste con el cuento policial típico de esa época (como los que escribieron Poe, Collins y Conan

¹³ Borges y Bioy Casares, compiladores, Buenos Aires, Emecé, 1942.

¹⁴ Sayers incluyó el mismo fragmento, con el título de "Was it Murder?", en su antología *Tales of Detection: A New Anthology*, London, Dent, 1936. Borges comentó la antología de Sayers en *El Hogar*, 19 de febrero de 1937 y la ridiculizó más aún en su artículo sobre *Le Roman Policier* de Caillois, en *Sur*, N° 91, abril de 1942.

Doyle), el fragmento de Stevenson es anormal por el hecho de prescindir enteramente del personaje del detective, e incluso de cualquier disquisición sobre la prehistoria (o motivación) del crimen o sus consecuencias —es decir, de la investigación que normalmente tiene prioridad en el cuento policial clásico. El cuento nos lanza directamente a la preparación de un crimen, un asesinato que se constituye como puro acto imaginativo, o como dice De Quincey, “una de las bellas artes”.

En la novela de Stevenson, el narrador (Mackellar, un viejo sirviente sin imaginación) se ve obligado a cruzar el Atlántico en compañía del mayorazgo de Ballantrae, el malvado hermano mayor de su señor, Henry Durie, a quien insiste en considerar como puramente bueno en contraste con la monstruosidad del hermano. En la mitad del relato, el mayorazgo “me tiene que contar un cuento y demostrarme a la vez lo inteligente y malvado que era... (E)ste cuento contado de manera nerviosa en medio de un tumulto muy grande, y por un narrador que en un momento determinado estaba mirándome desde los cielos y al siguiente espíandome por debajo de las suelas de mis zapatos —este cuento, digo, se apoderó de mí de manera bastante singular” (IX, 209).¹⁵ Borges y Bioy dan una traducción bastante fiel, omitiendo sólo ocasionales referencias a Mackellar y el mayorazgo e intensificando el efecto del relato como una totalidad al aislarlo del contexto.

¹⁵ Brecht, en un artículo de 1925 sobre la traducción alemana de *The Master of Ballantrae*, señala que es un grave error suponer que la “perspectiva fílmica” en la literatura moderna procede del cine, y afirma que en escritores del siglo pasado como Rimbaud y Stevenson existe a veces una “perspectiva fílmica”. Da como ejemplo la escena del barco en *The Master of Ballantrae* en la que Mackellar, que oye el relato del mayorazgo, dice que por momentos este último está por debajo de sus pies y otras veces muy por arriba debido al movimiento del barco (*Schriften zur Literatur und Kunst*, I: 1920-1932, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1967, pág. 31). Cabe señalar la insistencia de Brecht en que Stevenson logró una perspectiva cinematográfica antes de la invención del cine dado el interés que muchos críticos han demostrado por el tratamiento de lo visual en Stevenson. Borges también ha señalado las afinidades de la obra de Stevenson con el cine, pero Brecht es mucho más explícito al contrastar el uso que hace Stevenson de una perspectiva fílmica con la perspectiva visual de otros escritores de su tiempo. (Véase también el ensayo de Alfonso Reyes sobre *New Arabian Nights*, citado en el capítulo II: “es un arte cinematográfico”) *Obras completas*, XII, 17.

El relato del mayorazgo consiste en cuatro momentos o escenas diferentes e incluye sólo dos personajes: un conde, amigo del mayorazgo, y un barón alemán a quien el conde detesta por alguna razón oculta. La primera escena muestra un día al conde cabalgando en las afueras de Roma y descubriendo una antigua sepultura junto a un pino. Entra en la sepultura por una puerta, dobla por la derecha de un corredor que se bifurca y se salva apenas de caer en un pozo. Reflexionando sobre lo ocurrido, se pregunta: “un fuerte impulso me trajo a este lugar: ¿con qué fin? ¿qué he logrado? ¿por qué he sido enviado a mirar este pozo?” (IX, 210). En la segunda escena inventa un sueño sobre él mismo y el barón, con el objeto de tentar a este último para que entre en la sepultura: además de describir el lugar, dice que cuando el barón abrió la puerta y dobló por la derecha, “le comunicaron algo, no creo haber sabido lo que era, pero el pavor me arrancó del sueño, y me desperté temblando y llorando” (IX, 212). En la tercera escena se los ve cabalgando juntos, pasando junto a la sepultura y el barón fingiendo un raptó de terror —que no explicará, pero que es motivo suficiente para que el barón mire a su alrededor y reconozca el lugar por la descripción que aquél había hecho en el falso sueño. Al volver a Roma, el conde “se acostó, diciendo que tenía fiebre” (IX, 213). La cuarta escena es la más breve de todas: “Al día siguiente había desaparecido el barón; alguien halló su caballo atado al pino”. Y el mayorazgo, “interrumpiendo bruscamente”, agrega: “¿Y fue éste un asesinato?” (IX, 213).¹⁶

El cuento, breve y reticente, es estructuralmente muy complejo. El primero y el último de los episodios incluye sólo uno de los dos personajes, primero con la casi muerte del conde y al final con la muerte del barón. En cada caso la cercanía del pozo provoca una pregunta y un relato: el conde se pregunta por qué fue llevado allí (a lo que responde maquinando una intriga y modificando levemente sus experiencias al convertirlas en un “sueño”, que satisface de diferentes maneras sus propias ilusiones y las del barón, y el mayorazgo pregunta si la muerte del barón fue un asesinato (en la novela de

¹⁶ Es una lástima que Brecht no haya comentado este cuento, porque es un ejemplo admirable de la “perspectiva fílmica” a que se refiere, y hubiera sido un tema excelente para una película muda.

Stevenson esto induce a Mackellar a tratar de matar al mayorazgo empujándolo por la borda, pero incluso en el fragmento publicado en la antología de Borges y de Bioy exige una respuesta del lector, una continuación o un suplemento). El segundo y tercer episodios se enfrentan de manera similar. Ambos consisten en excursiones a caballo que llevan a cabo los dos personajes conjuntamente, primero en una ficción (el sueño del conde), y más adelante en un hecho. En ambas el conde simula (el sueño, el ataque), y la simulación supuestamente contiene un mal presagio para él (dice que se despierta aterrorizado de su "sueño", se mete en la cama después de la excursión). En ambos episodios se comunica algo misterioso sin formularlo: en el sueño, según el conde, "le comunicaron algo", pero no sabe lo que fue; durante la excursión, el conde se niega a decir qué lo perturba, y su silencio sirve para "comunicar algo".

La eficacia del cuento depende de que está narrado de manera reticente, es decir, que el narrador calla varios puntos esenciales (el motivo del odio, la comunicación desde el pozo, la forma exacta de la muerte del barón, y la pregunta de si fue o no un asesinato). Así, el lector tiene que llenar los huecos, suplir lo que es dado aplicando su imaginación y responder a las preguntas planteadas por el texto. Es decir, el lector está obligado a cumplir las mismas operaciones mentales que el conde cumplió al maquinarse el plan. El cuento es una pregunta dirigida al lector, y desafía su sentido moral al declarar francamente: si un asesinato puede ser cometido por el mero poder de sugestión, ¿qué es, entonces, la lectura de obras de imaginación sino la representación mental de toda clase de crímenes? Y la pregunta es reveladora en el contexto del relato preliminar de *The Master of Ballantrae*: el narrador, el formal anciano Mackellar, después de escuchar el relato del mayorazgo, responde a su manera tratando de empujarlo por la borda. Tal es, entonces, el poder de la imaginación.

El relato funciona dentro de la totalidad de *The Master of Ballantrae* como una *mise en abîme* demasiado literal; un relato dentro de un relato que, al reflejar la totalidad de la que forma parte, pero sólo en su esencia, en su contorno, sirve para revelar más claramente la forma de la totalidad.¹⁷

¹⁷ El ejemplo clásico de este artificio, comentado por Borges en "Magias parciales del Quijote", es la tragedia dentro de la tragedia en

El odio que el mayorazgo siente por su hermano Henry, y que es correspondido, es tan inmotivado como el odio del conde hacia el barón, e igualmente letal. En el relato, el mayorazgo dramatiza el inmenso poder de sugestión (que le permite, en la novela como totalidad, dominar tan completamente a su hermano que este último termina por ser una abyecta parodia del mayorazgo), así como la ambigüedad moral de esa sugestión. Obliga a Mackellar a enfrentar la pregunta, en el momento mismo en que la narración se traslada de la casa solariega y Escocia a la selva americana, de quién es responsable cuando se comete un acto de violencia. Aun después de la excursión a la selva que ocasiona la muerte de los dos hermanos, Mackellar se queda con la pregunta de a quién hay que culpar de la tragedia, si es que alguien tiene la culpa; y al negar su responsabilidad presentando al lector una versión simplificada del relato, en que el mayorazgo es un villano y Henry un mártir, nos pasa a nosotros la pregunta.

En uno de sus artículos para *El Hogar*, refiriéndose al famoso "problema del cuarto cerrado" en la historia del relato policial, Borges dice: "En alguna página de alguno de sus catorce volúmenes piensa De Quincey que haber descubierto un problema no es menos admirable (y es más fecundo) que haber descubierto una solución".¹⁸ Atribuye a Poe (en "The Murders of the Rue Morgue" [Los crímenes de la calle Morgue] el haber descubierto el problema del cuarto cerrado; no sé si atribuir a Stevenson el *descubrimiento* del problema del asesinato por sugestión en el relato a que nos hemos referido, pero con seguridad podemos afirmar confiados que este es un problema que ha sido fructífera y apasionadamente estudiado en los relatos policiales de Borges y Bioy Casares (y en el de su monstruosa creación, H. Bustos Domecq). Para citar unos pocos ejemplos: "La muerte y la brújula" (1942) de Borges

Hamlet. Véase también Jean Ricardou, "L'Histoire dans l'histoire", *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1967, págs. 171-190, y Dällenbach, *Le Récit spéculaire: Essai sur la mise en abîme*, Paris, Seuil, 1977.

¹⁸ *El Hogar*, 4 de marzo de 1938, pág. 24.

explora la manipulación y el asesinato final del detective por el asesino, que basa inicialmente su plan en algunos hechos casuales (así como el conde empieza por su experiencia casual de descubrir el sepulcro), que más adelante elabora en un complicado sistema;¹⁹ "Las previsiones de Sangiácomo" (también de 1942) de Bustos Domecq refiere la intriga sumamente complicada por medio de la cual un hombre obliga a su supuesto hijo (en realidad producto de una relación adúltera de su mujer) a suicidarse;²⁰ "Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto" (1951) de Borges refiere detalladamente la trampa que urdió Zaid, para que cayera su amo Abenjacán; y la novela de Bioy Casares *El sueño de los héroes* (1954) puede ser considerada en su totalidad como un intento de responder a las preguntas planteadas por el breve texto de Stevenson, o de plantear esas preguntas de manera distinta, más insistente.

"Abenjacán", para elegir un solo ejemplo, empieza con una disquisición sobre el género policial. Duraven, el poeta, enumera las razones por las cuales nunca fue aclarado el misterio de la muerte de Abenjacán, ocurrida veinticinco años antes; su amigo el matemático Unwin le dice que no mezcle tanto las cosas:

—No multipliques los misterios —le dijo—. Estos deben ser simples. Recuerda la carta robada de Poe, recuerda el cuarto cerrado de Zangwill.

—O complejos —replicó Dunraven—. Recuerda el universo (OC, 600).

Termina prevaleciendo el argumento de Unwin a favor de la simplicidad: el universo, que para el poeta es complejo, está representado en el sermón del rector Allaby por un desierto, un laberinto "donde no hay escaleras que subir, ni puertas que forzar, ni fatigosas galerías que recorrer, ni muros

¹⁹ El cuento se parece además a "La puerta y el pino" en virtud de su final abierto: la sugerencia de Lonnröt de que el laberinto en que ha sido atrapado se transforme en una línea recta invita al lector a continuar el cuento de manera muy parecida a cómo el mayoralzo formula la pregunta final.

²⁰ "Las previsiones de Sangiácomo" se parece a "La puerta y el pino" más estrechamente que otros cuentos mencionados debido a que la muerte del hijo puede ser considerada un suicidio, aunque es un suicidio provocado por un plan de otro personaje.

que te vedan el paso" (OC, 607). La historia de Abenjacán contada por Dunraven contiene un misterio romántico o cierta complejidad; Unwin adivina que Dunraven la ha contado muchas veces, "con idéntico aplomo y con idéntica ineficacia" (OC, 603). Cuando encuentra Unwin una solución al misterio, Dunraven no quiere conocerla, porque, "versado en obras policiales, pensó que la solución del misterio siempre es inferior al misterio" (OC, 604-605). La solución de Unwin es elegante por su lógica y la economía de sus términos; depende de la idea de las series algebraicas y de la lógica formal. Inocentes espectadores en el momento del asesinato dieron por sentado que el hombre muerto cuya cara había sido destrozada tenía que ser el que habían conocido como Abenjacán, ya que era el último término de la serie que incluía a su león y a su esclavo, ambos muertos, cuyas caras también habían sido destrozadas por el asesino. Un cuentista inocente y romántico como Dunraven repite la versión errónea; sólo Unwin, debido al rigor lógico con que examina el problema, puede percibir que la serie fue establecida para condicionar una deducción errónea por parte de aquellos espectadores incapaces de analizar las premisas defectuosas en que se basó la deducción.

William H. Gass, en su interesante ensayo "The Concept of Character in Fiction" (El concepto del personaje en relato) (cuya concepción de la realidad del relato es muy semejante a las opiniones de Stevenson y Borges analizadas en el capítulo primero), dice: "En un relato bien regulado, la mayor parte de las cosas están *sobredeterminadas*".²¹ En este cuento Zaid ha llevado su plan demasiado lejos, como Unwin inmediatamente percibe: el sueño de las serpientes entrelazadas, la tela de araña, el laberinto de la costa de Cornwall, todo sirve para subrayar exageradamente el hecho de que Abenjacán no se oculta de su cobarde visir sino que el cobarde Zaid espera que caiga en la trampa su primo y antiguo amo. La sobredeterminación no es fatal para la intriga, puesto que la verdad sólo se descubre veinticinco años después, pero si Allaby hubiera sido menos crédulo, lo hubiera adivinado; su sermón, con sus dos laberintos (uno complejo pero artificial,

²¹ *Fiction and the Figures of Life*, pág. 52, en bastardilla en el original.

el otro simple pero atterradoramente real), muestra que es un hombre cuya inteligencia le permite percibir los símbolos opacos del engaño pero no la simple, horrible verdad. En cambio Unwin tiene la ventaja de examinar el acontecimiento a cierta distancia en el tiempo, y de esa manera puede reflexionar desapasionadamente, mientras Allaby era directamente engañado por la disimulación de Zaid.

Los paralelos manifiestos con "La puerta y el pino" son asombrosos: hay dos personajes, dobles unidos por el odio y el miedo; el laberinto es una trampa mortal parecida más bien al sepulcro; el odiado rival es atraído a la trampa por medio de una intriga elaborada sobre un sueño (aunque el sueño en la historia del conde es ficticio); y la muerte del rival es producida de tal manera que engaña a los espectadores (tiene la apariencia de un accidente o de un suicidio en el caso del barón; considerada por todos, menos Unwin, la muerte del falso en vez del verdadero Abenjacán, en el cuento de Borges). Sin embargo, así como el conde puede matar al barón con sólo contarle una historia incitante, Zaid se ve obligado a matar a su primo y a destruir su cara (y las del esclavo y del león) con una roca; atrae a Abenjacán a su laberinto construyéndolo en un lugar prominente, para que otros le hablen de él a Abenjacán; el público de su engañoso cuento no es tanto Abenjacán como el pueblo entero de una ciudad de Cornwall, que al caer en el engaño garantiza su fuga y, en consecuencia, la perfección de su crimen. Pero en ambos casos el relato cumple una doble función: atraer al enemigo a su muerte, y ocultar la verdad a los testigos o al público. El relato sirve para destruir las huellas del odio y la duplicidad que lo originaron, una destrucción completada con un acto de violencia.²²

²² "Abenjacán" ofrece también misteriosos paralelos con el comienzo de *Treasure Island*. "Abenjacán" transcurre en algún lugar al norte de la costa de Cornwall, en un pequeño puerto donde los barcos a veces recalán de paso a Bristol o Cardiff; la posada "Admiral Benbow" se puede localizar por una ensenada situada en la costa sudoeste de Bristol. Zaid se establece en un gran edificio que se ve desde el mar, desde el cual puede vigilar el mar en busca de signos del temido y odiado primo al que ha suplantado; Billy Bones en "Admiral Benbow" constantemente pide noticias de marineros, si bien el narrador observa: "Al principio pensamos que la falta de compañía de gente de su oficio lo llevaba a hacer esa pregunta: pero al final nos dimos cuenta que deseaba evitarla" (II, 5). Después de su muerte, los demás piratas hallan vacío el cofre de

Ambos relatos son sobre crímenes perfectos, que resultan perturbadores en razón del arte con que fueron cometidos. Hubiese sido imposible para un testigo no familiarizado con el relato del mayorazgo haber atribuido al conde la muerte del barón, ya que el primero había cubierto tan inteligentemente sus huellas. Y aunque hubiese sido posible para Allaby o algún otro testigo haber adivinado la verdad sobre Zaid y Abenjacán, en realidad el crimen de Zaid había permanecido sin descubrir hasta que Unwin lo dedujo años más tarde.

La desconcertante pregunta del conde: "¿Y fue éste un asesinato?", no es aplicable a "Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto", pero Borges logró un final igualmente misterioso al hacer que Unwin formulara la hipótesis de que Zaid descubrió que el tesoro no era tan importante para él como la muerte de Abenjacán, pero una vez que su rival pereciera Zaid perdía su identidad, como tantos otros dobles en los cuentos de Borges: "Simuló ser Abenjacán, mató a Abenjacán y finalmente fue Abenjacán" (OC, 606, subrayado en el original). Al eliminar a su rival el impostor se aniquila: cada uno de los dobles necesita del otro.

Los relatos que hemos estado considerando son enigmas intelectuales puros: el conde puede matar a su enemigo sin dejar su cuarto el día de la muerte de este último; Unwin puede resolver el misterio de la muerte de Abenjacán veinticinco años después del hecho, sin descubrir una nueva prueba. Ambos relatos son rigurosos, abstractos, económicos. Pero hay muchas otras variedades de relatos policiales, que interesan a Stevenson y a Borges como lectores, críticos y escritores. Una de las principales formas que ha adoptado el relato policial en el mundo de habla inglesa en el siglo pasado es la novela policial, a la cual Borges se refiere en "Los laberintos policiales y Chesterton": "La novela policial de alguna exten-

Billy Bones; después de la muerte de Abenjacán, encuentran a sus pies un arca abierta y vacía ("un arca taraceada de nácar"; OC, 603). Más aún, son similares los hechos previos que conducen a los dos relatos: los hombres de Flint entierran su tesoro y son asesinados por él para mantener secreta la ubicación del mismo; Zaid asesina a su primo y al esclavo que lo había ayudado a enterrar el tesoro, para crear la engañosa serie y conservar el secreto del tesoro.

sión linda con la novela de caracteres o psicológica". Compare con Stevenson la idea de que la novela policial pura es un género fatigoso, ya que no imposible. Stevenson, en su epílogo²³ a *The Wrecker*, dice:

Hace mucho que sentimos a la vez atracción y rechazo por esa forma muy moderna de la novela o del cuento policial, que consiste en comenzar el cuento en cualquier parte menos el comienzo y concluirlo en cualquier parte menos el final; atracción por su peculiar interés cuando está bien realizado y por las peculiares dificultades atinentes a su ejecución; rechazo por esa apariencia de falsedad y por el tono trivial, que parece ser su inevitable inconveniente. Porque la inteligencia del lector, siempre dispuesta a obtener indicios, no recibe *ninguna impresión de realidad o de vida, sino más bien de un sofocante, elaborado mecanismo*; y si bien el libro subyuga, no deja de ser insignificante, *como un partido de ajedrez, no como una obra de arte*. Parecería que la causa se debiera en parte a la brusquedad del comienzo; y si nos aproximáramos gradualmente al relato, los personajes fueran introducidos (por decirlo así) de antemano y el libro comenzara a la manera de una novela de costumbres y experiencia brevemente desarrollada, este defecto se atenuaría y nuestro misterio parecería inherente a la vida (X, 495-96, subrayado por mí).

Las frases "impresión de realidad o de vida" e "inherente a la vida" parecerían contradecir su idea de que una obra de arte es artificial y no realista, pero obsérvese los modificadores: una *impresión* de realidad o de vida, de manera que nuestro misterio *parecería* inherente a la vida. Se refiere a la verosimilitud, a la creación de un mundo autónomo dentro de la ficción, no al realismo per se. La "novela policial" podría tener mayor alcance e interés si se le incorporaran elementos de la "novela de costumbres y experiencia", sin perder el "peculiar interés" y las "peculiares dificultades" del género. Supongo que el "peculiar interés" es una trasposición de elementos de la novela de aventuras a un enigma intelectual, ganando así en suspenso y complejidad; ²⁴ supongo que

²³ Stevenson escribió el libro en colaboración con su hijastro Lloyd Osbourne, y en el epílogo se emplea la primera persona del plural, pero por el tono y el contenido del epílogo parece que sólo Stevenson lo hubiera escrito.

²⁴ Véase Somerset Maugham: "Los autores de relatos policiales tienen una historia que contar y la cuentan brevemente. Deben captar y mantener la atención del lector y así meterse en su relato con prontitud. Deben despertar curiosidad, provocar el suspenso y mediante la

las "peculiares dificultades" son los requisitos especiales del género, que se añaden a los problemas usuales de la narración.

Borges se refirió por lo menos tres veces a este fragmento del epílogo de *The Wrecker*. En una entrevista con Milleret dice: "Stevenson había observado ya ese defecto de la novela policial, ese carácter un poco mecánico del desarrollo de la intriga".²⁵ En el prólogo a la traducción inglesa de *El estruendo de las rosas* de Manuel Peyrou, dice:

En un libro admirable y casi secreto, *The Wrecker*, Stevenson observó que los caracteres de las novelas policiales corren el albur de parecer meros elementos de un mecanismo, ingenioso pero sin vida... un cuento puramente policial quizá sea posible... Una novela pura de esta clase no lo es, por las razones indicadas por Stevenson alrededor de 1880 (sic).²⁶

En una conversación con Jorge B. Rivera y Jorge Lafforgue, dice: "...descubro que ese rigor y esa coherencia (en el género policial) pueden reducirse a un pequeño grupo de artificios; comienzo a sentir que Stevenson tiene razón cuando dice que la novela policial deja la impresión de algo ingenioso pero sin vida".²⁷ Está de acuerdo substancialmente, entonces,

invención de incidentes mantener el interés del lector... En suma, deben respetar las reglas naturales del relato...", *The Vagrant Mood*, London, Heinemann, 1952, pág. 110.

²⁵ Milleret, *Entretiens avec Jorge Luis Borges*, Paris, Editions Pierre Belfond, 1967, pág. 206.

²⁶ Peyrou, *The Thunder of the Roses*, New York, Herder and Herder, 1972, págs. VII-VIII.

²⁷ Entrevista con Rivera y Lafforgue, "Orden y violencia", en María Esther Gilio et. al., *Borges*, Buenos Aires, Editorial El Mangrullo, 1976, pág. 29. Véase también un diálogo con María Esther Vázquez: "Stevenson dijo que las ficciones policiales corrían el albur de ser meros artificios, de tener algo de mecánico. Por ejemplo, si en un libro cualquiera un personaje sale después de almorzar, da una vuelta y luego vuelve a su casa, esto puede hacerlo simplemente porque tales cosas ocurren en la realidad o porque se nos quiere indicar el estado de ánimo de ese personaje. En cambio, si eso ocurre en una ficción policial, el lector sospecha que ha salido para que alguien pueda entrar en su casa; es decir, que los personajes están supeditados al argumento. Y ahí aparece el artificio ingenioso, pero mecánico, porque tiene que seguir un dibujo, la línea premeditada del argumento", Vázquez, *Borges: Imágenes, memorias, diálogos*, Caracas, Monte Avila, 1977, pág. 122.

con la idea de Stevenson de que un relato policial *puro* que tenga la extensión de una novela no es un propósito deseable, si bien no explora en sus propias obras (como Stevenson lo hace en *The Wrecker* y otras) las posibles formas impuras que combinan elementos del cuento policial y de la novela en sus diversas formas.

En otros escritos sobre el relato policial se extiende sobre la idea de que una novela policial eficaz debe ser un género híbrido y da una lista útil de novelas de esta clase que le parecen eficaces. En varios artículos de *El Hogar*, dice:

Michael Innes, en "Death at the President's Lodging", hace de la novela policial una variedad de la psicológica. Ese procedimiento, como se ve, lo acerca más a Poe que al minucioso y gárrulo Conan Doyle, y más a Wilkie Collins que a Poe. (Hablo de los clásicos; entre los contemporáneos, yo lo emparentaría más bien con Anthony Berkeley, que en su prefacio a la novela "The second shot", expone ideas casi idénticas a las que Michael Innes pone en boca de alguno de sus héroes.)²⁸

Yo espero demostrar algún día que la pura novela policial, sin complejidad psicológica, es un género espurio y que sus mejores ejemplos —"El misterio del cuarto amarillo" de Gaston Leroux, "El crimen de la luz egipcia" de Ellery Queen, "El crimen del escarabajo" de S. S. Van Dine— ganarían muchísimo reducidas a cuentos breves... No en vano la primera novela policial que registra la historia —la primera en el tiempo y quizá en el mérito: "The Moonstone" (1868) de Wilkie Collins— es asimismo, una excelente novela psicológica.²⁹

En la dedicatoria de una de sus novelas anteriores, Anthony Berkeley ha proclamado que los artificios del género policial están virtualmente agotados y que fuerza es manejar los procedimientos de la novela psicológica. Esa conducta, dicho sea de paso, nada tiene de revolucionaria: las primeras novelas policiales —"The woman in white" (1860) y "The moonstone" (1868) de Wilkie Collins— eran también novelas psicológicas, al modo de Charles Dickens.³⁰

²⁸ *El Hogar*, 22 de enero de 1937, pág. 30. En cuanto al prefacio de Berkeley, véase nota 31, abajo.

²⁹ *El Hogar*, 3 de setiembre de 1937, pág. 30. El juicio sobre *The Moonstone* parafrasea la primera oración del prefacio de T. S. Eliot para esa obra: "The Moonstone es la primera, la más extensa y la mejor de las modernas novelas policiales inglesas", London, Oxford University Press, 1928, World's Classics series, pág. xi.

³⁰ *El Hogar*, 19 de agosto de 1938, pág. 67. El prefacio a que Borges se refiere es la carta de Berkeley a A. D. Peters al comienzo de *The Second Shot*, en el que Berkeley dice: "Personalmente estoy convencido de que los días del viejo rompecabezas policial puro y simple, que descansa enteramente en la trama y sin atracciones adicionales de personajes, estilo, y hasta de humor, están, si no contados, al menos en

Aquí Borges celebra algunas novelas policiales por ser a la vez excelentes novelas psicológicas, mientras que en otra parte suele referirse con desdén al género de la novela psicológica, poniéndole comillas al adjetivo o si no acentuando su desconfianza del género.³¹ Quizá tolera mejor el relato "psicológico" cuando los elementos pseudopsicológicos (que nada tienen que ver con problemas de atención, imaginación y memoria, como dice en otra parte)³² se integran en una obra que depende especialmente de la trama y en la que esos elementos se utilizan para reforzar, pero no para desplazar, la trama. De todas maneras, es interesante que Borges renuncie, en este caso particular, al tema central de sus obras de crítica sobre el relato —un caso en el que Stevenson enunció una posición muy parecida.

Si bien Borges nunca escribió el estudio prometido en la segunda de las tres citas tomadas de *El Hogar*, en la que dice que probaría que la pura novela policial es un género espurio, es evidente lo que quiso decir en ese estudio: que el relato policial es el vehículo más apropiado para el enigma intelectual, pero que una ocasional novela policial lo consigue apro-

las manos de los verificadores de cuentas; y que el relato policial ya está convirtiéndose en una novela de interés policial o criminal, que retiene al lector mediante vínculos psicológicos antes que matemáticos. El elemento enigmático sin duda subsistirá, pero se convertirá en un enigma con personajes antes que en un enigma de tiempo, lugar, motivo y oportunidad. La pregunta será, no '¿Quién mató al anciano en el baño?' sino '¿Qué diablos indujo a X, tan luego a él, a matar al anciano en el baño?' No quiero decir que el lector necesite saber hasta que transcurra una parte considerable del relato que haya sido X (el interés de lo puramente detectivesco siempre se mantendrá por sí solo); pero los libros ya no se terminarán con la usual exposición del detective en el último capítulo. La solución del detective sólo será el prelude de un cambio de interés; queremos saber exactamente qué notable combinación de circunstancias llevó a X, sobre todo a X, a la decisión de que nada serviría excepto el asesinato. En una palabra, el relato policial debe llegar a ser más sofisticado. Hay en la vida real una complicación de emociones, drama, psicología y aventuras detrás del crimen más común, cuyas posibilidades para fines narrativos escapan completamente al relato policial convencional", *The Second Shot*, Doubleday and Doran & Co., 1931, págs. 5-6.

³¹ Véase *Prólogos*, pág. 23, y artículo sobre *Las ratas* de Bianco en *Sur*, No 111, pág. 78.

³² Artículo sobre *Las ratas*, *Sur*, No 111, pág. 78.

piándose de técnicas de la novela psicológica y de la novela de costumbres. Más aún, habría de esbozar una especie de contradicción de la novela policial, que incluye obras tales como *The Mystery of Edwin Drood* de Dickens, *The Moonstone* y *The Woman in White* de Wilkie Collins, *The Wrecker* de Stevenson, *The Big Bow Mystery* de Zangwill y algunas obras del siglo XX escritas por Innes, Berkeley y Phillipotts. En suma, crearía una tradición, crearía precursores (como lo dice en el famoso ensayo sobre Kafka), quizá no para sus propios relatos, pero para obras como *El sueño de los héroes* de Bioy Casares, *El estruendo de las rosas* de Peyrou y *Las ratas de Bianco*. En una reciente conferencia sobre el cuento policial (citada como epígrafe de este capítulo), Borges dice que un género literario depende para su existencia de la manera en que lo leen los lectores; para examinar la tradición de la novela policial en la que está interesado, leamos un texto central de esa tradición: *The Wrecker* (1892) de Stevenson y Osbourne.

Borges ha dicho que *The Wrecker* es "una de las más admirables novelas policiales que se conocen... y también satírica y psicológica".³³ Cuando le pregunté qué es lo que más le gusta del libro, Borges me contestó que disfrutaba especialmente de los personajes, especialmente de Pinkerton, "el mejor retrato de un norteamericano".³⁴ Pero Pinkerton, por simpático e ingenuo que sea, no es uno de los protagonistas principales de la segunda mitad del libro, en que Loudon Dodd cuenta su viaje a la isla de Midway y lo que allí encontró, y su viaje a Europa en busca de Carthew y la historia de este último. El admirable enigma, que alcanza el grado más alto de suspenso con el hallazgo de una fotografía de la tripulación del *Flying Scud* cerca de la mitad del libro —un retrato que no coincide con las caras de los hombres que vendieron los restos del naufragio en San Francisco— y que finalmente no se resuelve hasta que Dodd oye la historia directamente de

³³ María Esther Vázquez, obra citada, pág. 121. Véase el prólogo de Borges a la traducción francesa de sus poemas, *Oeuvre poétique*, Paris, Gallimard, 1970, pág. 7.

³⁴ Entrevista, 8 de agosto de 1978.

Carthew en las últimas páginas de la novela, es un ejemplo clásico de relato policial construido desde el final, como lo describen sus autores en el epílogo:

A bordo de la goleta *Equator*, casi a la vista de las islas Johnstone (si es que alguien sabe dónde están situadas) y en una noche de luna en que era una dicha estar vivo, los autores se divirtieron con varios relatos sobre la venta de restos de naufragios. El tema los atrajo; y se sentaron aparte en la cubierta para hablar sobre sus posibilidades. "Qué enredo sería", sugirió uno de ellos, "si a bordo estuviera la tripulación que no corresponde. ¿Pero cómo conseguir eso?" —"¡Ya sé!" exclamó el otro; "¡el asunto tal y cual!" Porque no muchos meses antes, y no muchos cientos de millas de donde navegábamos entonces, una propuesta casi equivalente a la del capitán Trent la hizo un capitán británico a unos naufragos británicos (X, 495).

El caso específico a que se refieren se describe con mayores detalles en el prólogo de la señora Stevenson a algunas ediciones de la obra.³⁵ El método de construcción —trabajando desde el desenlace por medio de etapas lógicas— es la que propone Poe en "La filosofía de la composición" (aunque respecto de la poesía, no de la prosa), y practicada primero por William Godwin en *Caleb Williams* (1794). Murch, en su autorizada historia de la novela policial, comenta:

Aquí hay una diferencia fundamental entre otros tipos de relato y la novela policial. En esta última, la importancia principal reside en los mecanismos complicados, ingeniosos de la trama, que debe funcionar exactamente como se ha planeado. Un personaje sólo puede "cobrar vida" dentro de las limitaciones de su finalidad en el relato, porque cada incidente, cada acto, cada frase debe cumplir su función dispuesta de antemano, ya planteando el problema, complicándolo con pistas falsas, ya contribuyendo a la solución. En consecuencia, la caracterización de los personajes está subordinada a la trama en casi todos los relatos policiales.³⁶

³⁵ Por ejemplo, South Seas Edition, New York, Scribner's, 1925, vol. XXI, págs. XVIII-XX. Esta anécdota, que confirma la del epílogo de la novela, demuestra que Francis Lacassin está equivocado al sostener que la novela tuvo como punto de partida el misterio de la *Marie-Céleste*, en el Atlántico, en 1872. Véase su introducción a la traducción francesa de la novela, *Le trafiquant d'épaves*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1977, vol. I, págs. 7-18.

³⁶ Murch, *The Development of the Detective Novel*, New York, Greenwood Press, 1968, pág. 33.

Estaría de acuerdo con Borges en que los personajes de *The Wrecker* —especialmente la caricatura del atolondrado norteamericano que ha triunfado por su propio esfuerzo, Pinkerton, y el torturado inglés Carthew— son admirables, pero más admirable todavía es el misterio que los rodea, que lleva al narrador alrededor del mundo en busca de las claves, y que lo deja más triste pero más sabio (más bien como el Marlow de Conrad, que se le parece bastante) cuando conoce la historia y cuando a su vez la relata.

James Sandoe, en su "Reader's Guide to Crime", hace este conciso comentario: "The Wrecker (1891) (sic) fue clasificado como *roman policier* por sus autores pero los críticos generalmente le negaron admisión en el género. Sometido aquí a reconsideración como espléndido ejemplo de narración, profundamente misteriosa".³⁷ En cambio, Murch es difusa pero menos entusiasta:

En *The Wrecker*, publicado en 1892, pero que podría haber sido escrita unos años antes, los autores se propusieron escribir una 'novela policial', pero sus intentos de darle 'vida' y 'realidad' la convirtieron en un relato de aventuras antes que en una novela policial. En el relato policial, el ambiente por lo general resulta familiar al lector, pero las claves son tales que al menos puede tener la esperanza de interpretarlas en base a sus conocimientos generales. *The Wrecker*, sin embargo, es un relato de las Islas Marquesas y el Pacífico azul; de sabotaje y salvamento, piratería, asesinato y contrabando de opio; planes de enriquecimiento que acarrear bancarrotas y demandas fraudulentas de seguros. El lector terrestre sabe tan poco de barcos veleros que a gatas puede seguir, mucho menos anticipar, las conclusiones de los hombres que investigan las diversas tretas y contratretas. No puede determinar por sí solo, por ejemplo, si el *Flying Scud* realmente naufragó o si fue deliberadamente encallado. No tiene idea de lo que normalmente almacena un bergantín o qué artículos lleva consigo un capitán si tiene que abandonar el barco. El lector, entonces, no está preparado para deducir la solución del misterio, como espera cuando busca entretenimiento en tales relatos, y *The Wrecker* falla como relato policial, no porque carece de un tema bien pensado, sino porque sus escenarios, claves y argumentos están muy alejados de los conocimientos generales del lector medio.³⁸

Pero el descontento de Murch arranca de una falsa premisa: de que debe conformarse al género policial definido por

³⁷ Haycraft, compilador, *The Art of the Mystery Story*, New York, Simon & Schuster, 1946, pág. 507.

³⁸ Murch, pág. 143.

Poe como relato de "puro razonamiento", y tal como fue cultivado por Conan Doyle, Christie, Sayers y demás. El relato convencional de un asesinato en una casa de campo inglesa —que Chandler considera tan increíblemente aburrido e ingenuo en su divertido ensayo "The Simple Art of Murder" (El sencillo arte del asesinato)—³⁹ se desarrolla, sin duda, en un "ambiente (que) resulta familiar al lector", citando a Murch, aunque no necesariamente es el único sitio de tales relatos. Un ejemplo clásico de un asesinato perpetrado en un sitio así —lo que recibe la plena aprobación de Murch— es precisamente *The Moonstone* de Collins, si bien ningún lector puede deducir que Franklin Blake —uno de los narradores y el que encarga a los demás narradores que escriban sus relatos— había robado el diamante mientras se paseaba en estado de sonambulismo bajo el efecto del opio que no sabía que había tomado, o que Godfrey le había robado a su vez el diamante: esa información no puede ser deducida ni siquiera por el astuto Sergeant Cuff, por más que al pasar haga tres o cuatro sugerencias precisas. La inhabilidad de Cuff para resolver el misterio de la mancha pintada —y por tanto de toda la serie de hechos que encierra— se debe precisamente a la misma falta de información que obstaculiza a Dodd y al capitán Nares a mitad de camino en *The Wrecker*, y el proceso de elucidación es muy parecido— recoger más relatos y finalmente localizar a un testigo clave que pueda proporcionar las piezas que faltan del rompecabezas. Ninguna de las dos novelas se rige por lo que Borges llama "declaración de todos los términos del problema", y se sostienen o fracasan juntas como novelas policiales.

En realidad, la prueba material de un juego sucio —una fotografía de la tripulación del *Flying Scudd*, con un Jacob Trent que no es el hombre apesadumbrado que Dodd había visto en San Francisco— está mucho más cerca de la experiencia o de la imaginación del lector que el curare, los carambanos y otros artificios de la novela policial inglesa, y la solución es mucho menos rebuscada; como escribió Stevenson en una carta a James, es "el único mecanismo policial sin crimi-

³⁹ En la ya mencionada antología de Haycraft; también publicado en el volumen *The Simple Art of Murder*, New York, Ballantine, 1972.

nal" (XXIV, 281). El suspenso creado por la fotografía se transforma en una suerte de investigación moral, cuando se hace evidente que los asesinos fueron provocados hasta un punto en que no tuvieron una alternativa y actuaron en defensa propia. Este uso del misterio de un asesinato como tema con fines morales y metafísicos tal vez nos recuerde "El jardín de senderos que se bifurcan" de Borges, en que repentinamente el asesino y la víctima son confundidos por una multitud de cuestiones filosóficas que los alejan del crimen que uno de ellos cometerá contra el otro, y el lector es llevado más allá del cuento, sometido a un diálogo interminable, aun cuando está sellado por la muerte y el fin del relato. Confirma la semejanza de los dos relatos la aparición del mismo último nombre, Madden: en *The Wrecker* es el último nombre supuesto de Carthew en su retiro en Barbizon; en "El jardín", el nombre del detective cuya llegada hace que Yu Tsun mate a Albert. En ambos casos el personaje llamado Madden es exasperante para el narrador, y quizá para el lector, y su presencia obliga finalmente a revelar el misterio.⁴⁰

La "novela de aventuras" que contiene el libro es principalmente la historia del aprendizaje de Loudon Dodd como escultor y su encuentro en París con Pinkerton, un joven y muy ambicioso reportero. También hay escenas que transcurren en Barbizon (donde Stevenson conoció a su mujer), Edimburgo (introducidas con demasiada facilidad cuando Dodd visita a su abuelo escocés), San Francisco (las especulaciones de Pinkerton y Dodd, Montana Block, los llevan finalmente a comprar los restos del naufragio, pero antes se dedican, entre otras cosas, a vender champaña, especular en minas y organizar picnics en Angel Island), y Australia (donde Carthew conoce a Hadden y varios otros personajes que se ven involucrados en el *Dream* y el *Flying Scud*). También está el relato secundario en el que Dodd es presentado, en las Marquesas, a un club de caballeros. A pesar del hecho de que muchos de estos incidentes están atractivamente narrados, y varios de los personajes están deliciosamente caracterizados (además de Pinkerton, Dodd y Carthew, personajes menores como Had-

⁴⁰ El último apellido, sin embargo, también aparece en el título de una película de Sternberg, *Sergeant Madden* (1939). Véase Andrew Sarris, *The Films of Josef von Sternberg*, New York, Museum of Modern Art, 1966, págs. 46-47.

den y Bellairs son excelentes), muchas de las escenas poco contribuyen a la revelación del misterio. Sin embargo, cambian de manera notoria el efecto del libro como una totalidad: puesto que conocemos bastante bien a los personajes antes que nos sea revelada la verdad del asunto, es menos probable que los consideremos como autómatas, meros héroes o malvados, y estamos mejor preparados para que la investigación se vuelque a cuestiones morales y éticas en vez de "puro razonamiento".

Esto es especialmente cierto en el caso de Carthew, que resulta ser lo que Dodd sospecha a medias que es: "la causa principal del misterio" (X, 310). El prólogo lo presenta subrepticamente, por su función ya que no por su nombre, como el "socio" del capitán Dodd, "un tipo de aspecto muy agradable", "un hombre de intereses más bien amplios", y su "amigo íntimo" (X, 6, 13). El primer contacto de Dodd con Carthew es por teléfono: sorprende una conversación telefónica de Bellairs, el dudoso abogado, con su patrón, "Dickson", en que le dice que los restos del naufragio fueron vendidos a Pinkerton y a Dodd; después que se va Bellairs, marca el mismo número y oye "una voz con la cadencia inglesa —evidentemente la voz de un caballero" (X, 177). Cuando le pregunta a la voz por qué quiso comprar los restos del naufragio a ese precio exorbitante, no recibe contestación, y conjetura:

¿El hombre, entonces, se había escapado? ¿se había escapado de una pregunta impertinente? Esto me parecía poco natural; excepto que respondiera al principio de que los malvados huyen cuando nadie los persigue...

Yo tomaba conciencia de un nuevo elemento de lo incierto, lo solapado, quizá incluso lo peligroso, en nuestra aventura; y había ahora un nuevo cuadro en mi galería mental, para colgar junto al de los restos del naufragio bajo su cielo de pájaros marinos y del capitán Trent limpiándose su frente colorada —el cuadro de un hombre con el tubo de un teléfono junto a su oreja, y ante la sola pregunta de una voz débil, poniéndose repentinamente pálido (X, 177).

Cuando encuentra la foto de la tripulación del *Flying Scud* a bordo del bergantín (una foto en que las caras no corresponden a las que vio en San Francisco), observa con especial ansiedad el parecido del segundo oficial Goddedaal:

El a quien nunca había visto, podría ser idéntico: podría ser la clave y el origen de todo este misterio; y observé sus rasgos con ojos de detective. Era de gran estatura, aparentemente rubio como un viking, cubierta la cabeza de desaliñados rizos, y dos enormes patillas, como los colmillos de un extraño animal, que sobresalían de sus mejillas.

Estos accesorios viriles y su actitud desafiante, sólo imperfectamente armonizaban con la expresión de su rostro. Era una expresión salvaje, heroica y algo femenina; sentí que estaba preparado a oír que era un sentimental y a verlo sollozar (X, 268).

Y cuando oye la historia del reconocimiento de Carthew a bordo del buque de guerra británico que recogió a la falsa tripulación del *Flying Scud*, y cómo se desmayó al oír que se dirigían a él por su verdadero nombre, siente que ha llegado al "umbral inmediato de estos misterios" (porque se da cuenta que Dickson es Carthew, porque se da cuenta de dónde proviene el dinero con que Dickson trató de comprar los restos del naufragio), pero más aún es capaz de evocar una imagen visual:

...en mi galería de ilustraciones de la historia de los restos del naufragio, colgaba otro cuadro más; quizá el más dramático de la serie. Me mostraba la cubierta de un buque de guerra en ese punto distante del gran océano, con los oficiales y los hombres de mar que miraban con curiosidad; y un hombre bien nacido y educado, que había estado navegando con nombre supuesto en un barco mercante, y era rescatado ahora de un peligro mortal, caía desplomado con sólo oír su propio nombre. No podía dejar de recordar mi propia experiencia en el teléfono del Occidental. El héroe de tres estilos, Dickson, Goddedaal o Carthew, debe ser el dueño de una vivaz —o abrumada— conciencia, y la reflexión me trajo a la memoria la fotografía encontrada a bordo del *Flying Scud*: precisamente un hombre como ése, razoné, sería capaz de tales sustos y crisis; y me incliné a pensar que Goddedaal (o Carthew) era la causa principal del misterio (X, 309-10).

La imagen que evocó de Carthew se caracteriza por sus incongruencias o "armonías imperfectas": los "accesorios viriles" y los "rasgos afeminados",⁴¹ el terror de ser llamado por teléfono o llamado por su propio nombre, el caballero de

⁴¹ Dodd, por supuesto, se equivoca al pensar que Goddedaal es Carthew, pero lo interesante es cómo se imagina a este hombre antes de conocerlo, y los comentarios que hace sobre la fotografía de Goddedaal son tan reveladoras de sus propios hábitos mentales como lo son del carácter y la fisonomía del segundo oficial.

alta alcornia que trabaja en un barco mercante, los muchos seudónimos. También percibe cierto parecido consigo mismo en un temperamento artístico compartido: escultor él mismo (quien, como se puede comprobar por las citas que transcribimos, constantemente imagina detalles visuales, cuadros para su "galería mental"), encuentra una espátula y un lápiz de artista en la cabina del bergantín, que luego resultó que pertenecía a Carthew.⁴² Y cuando finalmente alcanzó en Francia al hombre llamado Madden, sabe (antes de verlo) que es ese el hombre indicado al ver una pintura suya, la imagen de una pesadilla compartida:

El primer plano era de arena y maleza y madera de naufragio; en la mitad los variados matices y la suave extensión de una laguna, cerca de un círculo de olas; más allá, la franja azul del océano. El cielo estaba despejado, y yo podía oír cómo rompían las olas. Porque el lugar era la isla de Midway; el punto de vista el lugar exacto en que yo había desembarcado con el capitán por primera vez, y desde el cual volví a embarcarme el día antes de que zarzáramos. Yo había estado contemplándolo unos segundos, antes de que mi atención se detuviera en una mancha en el horizonte; e inclinándome para mirar, reconocí el humo de un barco a vapor (X, 380-81).

No es extraño que terminen como socios y amigos íntimos, puesto que tienen mentes e intereses afines. Cuando Dodd habla con "Madden", y se identifica como el que habló con "Dickson" por teléfono, Carthew dice: "Ese pequeño susurro ha silbado en mi oído desde entonces, como el viento en el ojo de una cerradura", y Dodd comenta: "Parece que hubiéramos nacido para volvernos locos el uno al otro con adivinanzas" (X, 385). El relato de Carthew, cuando lo narra, es paralelo en muchos aspectos con el de Dodd que lo precede en el libro: frustrada vocación artística, juventud alocada, conflicto con los padres, combinados con una afinidad por el mundo laboral y su ética y un deseo de tener éxito por sí solo. El lector llega a respetar a Carthew a través de Dodd, y Dodd reconoce en Carthew mucho de sí. Y —así como Dodd empieza a contar toda la historia para responder a las preguntas sobre cómo se vio comprometido en el contrabando de opio, en la compra de restos de naufragios, en intentar el chantaje— el relato de Carthew sobre la matanza de la tripulación del

⁴² El capitán Nares comenta que la tripulación necesitaba un artista para "ilustrar este folletín" (X, 261).

Flying Scud es un intento de contar "mi versión" de "una historia abominable" (X, 386), que al contarla muestra a Dodd y al lector que cualquiera en la situación en que se encontraba la tripulación del *Currency Lass* hubiera procedido de igual manera.

Es difícil imaginar cómo la misma compenetración con la mente y el espíritu de alguna de las partes culpables hubiera podido lograrse sin el uso intensivo de las técnicas de la "novela de costumbres", y sin la amplitud de una especie de novela en que cada detalle *no* tiene que "desempeñar su papel preestablecido, ya sea planteando el problema, complicándolo con pistas falsas o contribuyendo a la solución".⁴³ Y sin embargo el enigma permanece en el fondo del libro: Dodd, en cuanto ve a los marineros en San Francisco, asume el papel de un detective que averigua un secreto, y él mismo se ve de esa manera (como cuando mira una fotografía "con ojo de detective"). Cuando Nares y Dodd registran la cabina y descubren algunas claves importantes, se quedan sentados en silencio, "cada uno devanándose los sesos por encontrar una solución a esos misterios" (X, 257), y Dodd dice de sí mismo: "Mi mente era un pizarrón, en el que garabateaba y borraba hipótesis; comparando cada una con los documentos pictóricos de mi memoria: calculando con imágenes" (X, 257: nótese otra vez la insistencia en su imaginación visual). Después que han completado la busca y encontraron una cantidad más pequeña de opio que la esperada así como muchos detalles desconcertantes (el cuaderno de bitácora, la fotografía, el agua dulce que "Trent" dijo que era inmundada, el bote suplementario), incendian el bergantín: "el nuestro fue el último humo que se levantó en nuestra historia; y al desvanecerse el secreto del *Flying Scud* se convirtió en propiedad privada" (X, 287). De ahí en adelante, el problema consiste en ensamblar las piezas del rompecabezas, lo que constituye un problema para una mente imaginativa, un cálculo con imágenes. Nares y Dodd hacen algunas adivinanzas a lo largo del trayecto (X, 261, 269, etc.), pero confiesan que sus cerebros no son "lo suficientemente grandes como para dar un nombre a este negocio" (X, 269). Esta parte del libro concluye con un desafío explícito al lector para superar lo que ellos hicieron:

⁴³ Murch, pág. 33.

Era bastante difícil formular una teoría adecuada a las circunstancias del *Flying Scud*; pero una en la cual el principal actor tenga el mínimo de disculpas, y mantenga la estima o al menos la compasión de un hombre como el Dr. Urquart, se me escapaba enteramente. Aquí al menos estaba el final de mis descubrimientos; no averigüé más nada, hasta que lo supe todo; y mi lector tiene las pruebas completas. ¿Es él más astuto de lo que yo era? ¿o, como yo, renuncia a ello? (X, 316-17).

El libro continúa unas ciento setenta páginas más después de esa pregunta, un tiempo inconcebiblemente largo para demorar la solución en una novela policial, pero que se justifica en este caso porque permite al lector apreciar el carácter moral del socio y amigo íntimo de Dodd.

Dado que Borges afirma que la novela policial no debería ocuparse únicamente de la investigación, sino que debería incluir elementos realistas y psicológicos, es interesante notar su desdén por el llamado relato policial "duro", que precisamente responde a esas características. Dashiell Hammett y Raymond Chandler aportaron un nuevo realismo a la novela policial, y crearon una serie de personajes vívidos, sin embargo Borges (y el mismo Bioy Casares) tienen por esos autores el desprecio más absoluto, lamentando especialmente la naturaleza desagradable de sus personajes y del medio en que se mueven. Más que otra cosa, lo que repele a Borges y a Bioy Casares es la violencia de la "novela dura". De Hammett, Borges escribe en su introducción a la literatura norteamericana: "El ambiente de su obra es desagradable".⁴⁴ Años antes, refiriéndose a la escasez de buenos relatos policiales en los Estados Unidos en comparación con Inglaterra, dice: "La acción de las novelas de Ellery Queen siempre es interesante; el ambiente, en general, es desagradable".⁴⁵ La violencia, como dice Chandler, sirve para recordar al lector que el asesinato es "un acto de infinita crueldad", lo cual tal vez sugiere que no es ético el placer intelectual que procura el rompecabezas abstracto que consiste en resolver ese crimen.

⁴⁴ *Introducción a la literatura norteamericana*, Buenos Aires, Columba, 1967, Colección Esquemas 77, pág. 58.

⁴⁵ *El Hogar*, 19 de mayo de 1939, pág. 29. Borges y Bioy Casares hicieron comentarios similares en sus conversaciones conmigo del 6 de setiembre y del 28 de agosto de 1978, respectivamente.

En Borges se observa una tensión que a veces asoma a la superficie entre un placer hedónico en el arte por el arte y una ansiedad puritana de que el arte es frívolo o de cierto modo inmoral.⁴⁶ Esa tensión llega tal vez a su punto máximo en sus especulaciones y sus experimentos sobre el relato policial, porque ahí la ocasión inmediata del relato es el crimen —no, desde luego, de un ser humano que vive y respira— sino de un simulacro de persona, “una sarta de palabras”. Si bien el crimen es un acto puramente mental, hay sin embargo una ambivalencia moral asociada con el placer que procura ese acto. De ahí el rechazo del relato policial “duro”, en el cual el autor no siente vergüenza ni retrocede en la descripción de la muerte y la violencia. De ahí la ocasional descripción de la vergüenza misma como meollo de un acto de violencia (“Emma Zunz”, “La forma de la espada”). Y hay otras dos posibilidades: el rompecabezas puramente intelectual, casi incorpóreo (“Tema del traidor y del héroe”, “El jardín de senderos que se bifurcan”), y la farsa extravagante en que el horror del asesinato es atenuado por lo absurdo de la invención (por ejemplo, las obras de Bustos Domecq y Suárez Lynch, pero también, hasta cierto punto, “La muerte y la brújula”).

Para Stevenson las alternativas eran similares. Su ascendencia puritana tuvo profundos efectos en su vocación literaria, haciendo que reflexionara al final de su vida sobre la frivolidad de su obra.⁴⁷ A menudo se muestra preocupado en sus escritos por cuestiones éticas, especialmente por la presencia del mal en el comportamiento humano. Y sus preocupaciones éticas hicieron que se mantuviera apartado de un tratamiento directo del género policial tal como existía en su tiempo:⁴⁸ si se ocupó de un rompecabezas intelectual, como en el relato del Mayorazgo (“La puerta y el pino”), fue para sugerir

⁴⁶ Véase Molloy, págs. 142-43.

⁴⁷ Véase cartas a Will H. Low (15 de enero de 1894, XXIV, 381-82), H. B. Baildon (30 de enero de 1894, XXIV, 384), a R. A. M. Stevenson (junio de 1894, XXIV, 401), a Henry James (7 de julio de 1894, XXIV, 403).

⁴⁸ Véase Chesterton: “‘Ciertos Jardines empapados piden a gritos un asesinato’, observó muy acertadamente; y a menudo se sintió impulsado a cometer un asesinato mediante una forma literaria indirecta” (Robert Louis Stevenson, pág. 174).

que el lector queda atrapado en la cadena de la culpa por el hecho de experimentar placer en el problema; si trataba de integrar el interés policial en una novela, como en *The Wrecker*, era para mostrar la vergüenza que sigue torturando a uno de los que estuvo involucrado en la matanza y sugerir que cualquier lector podría haber sido obligado a actuar de esa manera y habría sufrido las mismas consecuencias. Y en alguna de sus obras más livianas, investigación y farsa aparecen totalmente entrelazadas, como en *The Wrong Box*, en que el inevitable cadáver se convierte en “cierta cosa lúgubre, envuelta en mantas” (XI, 90-91), y la novela como totalidad es una especie de juego en que los personajes tratan de deshacerse de un objeto indeseable, en este caso el cadáver. De igual manera, en *The Dynamiter* tres caballeros ociosos se dedican a ser detectives como una forma de jugar, de buscar aventuras, como propone uno de ellos:

“Continuamente el azar arrastra delante de nuestros descuidados ojos cien claves elocuentes, no sólo de este misterio sino de los innumerales misterios que nos rodean. Luego le corresponde actuar al hombre de mundo, al detective innato y de profesión. Esta clave, que la ciudad entera contempla sin entender, veloz como un gato, salta sobre ella, la hace suya, la sigue con destreza y pasión, y desde una circunstancia trivial adivina un mundo” (III, 8).

Varios de los temas de Stevenson convergen en este fragmento: la busca de aventuras en la vida y en el arte, lo novelesco de todas las cosas (aun de la gran ciudad moderna),⁴⁹ la importancia del detalle y también de la imaginación para “adivinar un mundo” en base a diversos detalles, la importancia central del placer. En la novela tanto la vida delictiva y la vocación detectivesca “procuran algo del entretenimiento del juego de las escondidas” (III, 150), como dice uno de los personajes, un juego en que los muchos villanos resultan ser dos con varios disfraces, y en el cual la violencia no tiene consecuencias. De ahí que sea un juego que puede ser jugado sin remordimientos.

⁴⁹ Para Chesterton, Stevenson fue el único de los grandes escritores modernos que supo apreciar el carácter novelesco de la gran ciudad, especialmente Londres. Véase “A Defense of Detective Stories” en *The Defendant*, New York, Dodd, Mead & Co., 1904, pág. 121.

Los relatos en que el cuento policial se convierte en una farsa liviana son en su mayor parte, tanto en el caso de Borges como en el de Stevenson, obras escritas en colaboración: es decir, obras concebidas y escritas en el tono de los juegos de salón. En nuestro próximo capítulo nos referiremos más extensamente al tema de la colaboración, con respecto a éstas y otras obras.

VI

La dudosa paternidad: peligros y placeres de la colaboración

Toda lectura implica una colaboración y casi una complicidad. (OC, 953).

Toda colaboración es misteriosa. (OC, 690).

En una carta a su primo (el pintor R. A. M. Stevenson), Stevenson se refiere a la redacción de *The Wrecker*:

...superficialmente todo es mío, en el sentido de que la versión final ha sido escrita íntegramente por mí. Lloyd ni siquiera intentó escribir las escenas de París o la escena de Barbizon; no valía la pena; escribió y a menudo reescribió todo lo demás; me hizo un gran favor en lo que respecta al personaje de Nares. Veníamos de estar con él, y su memoria desbordaba de las palabras y los modales de ese hombre. Y Lloyd es pura y simplemente un impresionista. La gran dificultad de la colaboración consiste en que uno no puede explicar lo que quiere decir... Yo, personalmente como artista, puedo empezar a crear un personaje sólo con la idea más vaga, ¿pero qué ocurre si antes de empezar tengo que traducir a palabras esa vaguedad? En nuestra forma de colaboración (que considero la única posible —quiero decir aquella en que una sola persona sea responsable y dé el *coup de pousse* a cada parte de la obra), me fue ahorrado el trabajo obviamente inútil de explicar a mi colaborador en qué *estilo* quiero que se escriba determinado fragmento. Estos son los momentos que muestran sin excepción lo inadecuado que resulta el lenguaje hablado. Ahora —para ser justo con el lenguaje escrito— puedo (o pude) encontrar un lenguaje para todos mis estados de ánimo, ¿pero cómo podría decirle de antemano a otro cuál sería el efecto buscado, cosa que insumiría todo el arte que poseo y horas y horas de trabajo y selección y descarte deliberados para producirlo? Estas son las imposibilidades de la colaboración. Su ventaja inmediata es lograr la concentración de dos mentes en un asunto determinado, produciendo así una riqueza extraordinariamente mayor de visión, reflexión e invención (XXIV, 431-32).

Osbourne, en una de sus presuntuosas reminiscencias, escritas mucho después de la muerte de Stevenson, rescata desde su punto de vista algo del espíritu en que se emprendió la colaboración:

Resultaba estimulante trabajar con Stevenson: era tan agradecido, tan ocurrenente, traía tanta alegría, *camaraderie* y buena voluntad a nuestra tarea en común. Nunca tuvimos el más mínimo desacuerdo mientras el libro (*The Wrecker*) siguió su curso; fue un pasatiempo, no una tarea, y estoy seguro que ningún lector lo ha disfrutado tanto como nosotros. Bien recuerdo que me decía: "Es una gloria tener desbrozado el terreno, y entregarse cómodamente a la verdadera diversión del escritor — que es reescribir".¹

Y Borges ha señalado que la colaboración en sí es el motivo por el cual los críticos desdeñan ese libro: "Ainsi le meilleur roman de Stevenson, *The Wrecker*, est resté ignoré de la critique pour la raison que l'auteur l'écrivit en collaboration avec son beau-fils Lloyd Osbourne, et que nul ne se hasarde à louer des pages de paternité incertaine".² El hecho de que Borges no compartiera ese punto de vista lo demuestra, por un lado, su elogio del libro al que considera el mejor de Stevenson, y por el otro sus numerosos intentos de colaboración. En el epílogo de sus *Obras completas en colaboración*, después de citar el ejemplo de Henry Jekyll, que de una persona llegó a ser dos, dice: "El arte de la colaboración literaria es el de ejecutar el milagro inverso: lograr que dos sean uno", y añade que este volumen de sus obras completas le gusta más que el anterior (que contenía solamente sus propias obras) porque en esta obra están presentes "la alegría de la amistad y los hallazgos compartidos" (*OCC*, 977).

¹ *An Intimate Portrait of R.L.S.*, New York, Scribner's, 1924, págs. 107-8. De las demás obras escritas con Stevenson, Osbourne se refiere a *The Wrong Box* como "mi propio libro, que fue para mí una dura faena" (pág. 79) y con respecto a *The Ebb-Tide*: "de nuestras tres colaboraciones, es la más importante, porque alteró de manera inesperada mi entera relación con Stevenson. Después de ella me consideró seriamente como un colega" (pág. 99).

² Prólogo a *Oeuvre poétique 1925-65*, prólogo y poemas traducidos por Néstor Ibarra, Paris, Gallimard, 1970, pág. 7. (Así la mejor novela de Stevenson, *The Wrecker*, ha permanecido ignorada por la crítica debido a que el autor la escribió en colaboración con su yerno Lloyd Osbourne, y que nadie se aventura a elogiar páginas de dudosa paternidad.)

Algunos intentos de colaboración de Borges son absurdamente superficiales: sobre todo cuando su coautor es una mujer, dado que la función de esta última es la de amanuense. Por ejemplo, *Antiguas literaturas germánicas*, publicado en 1951 en colaboración con Delia Ingenieros, es básicamente el mismo libro que *Literaturas germánicas medievales*, publicado en 1966 en colaboración con María Esther Vázquez.³ Otra de sus colaboradoras, Alicia Jurado, consideró necesario incluir una nota al principio de *Qué es el budismo* para explicar que colaboró como amanuense, bibliógrafa y responsable de la edición, y destacó la galantería de Borges al insistir en que su nombre apareciera junto al suyo: "Jorge Luis Borges, con su generosidad habitual, ha insistido en que mi nombre figure junto al suyo en la tapa de este libro, pero la probidad me obliga a aclarar ante el lector la responsabilidad que nos toca a cada uno" (*OCC*, 719). Esto es tan sólo de nombre una colaboración; nadie, al leer *Literaturas germánicas* o *El libro de los seres imaginarios* o *Qué es el budismo*, se le ocurriría dudar que la inspiración (o la falta de inspiración) de tales obras sea de Borges; nadie pondría en duda la paternidad de esas páginas. En cambio, las obras de Borges en colaboración con Bioy Casares, especialmente las que firmaron con los seudónimos de Bustos Domecq y Suárez Lynch, dan crédito a su afirmación de que apareció un tercer hombre que no era especialmente del gusto de ninguno de los dos. Al escribir en colaboración perdieron algunas de sus inhibiciones y jugaron a escribir de una manera que ninguno de los dos hubiera intentado por sí solo.

En una entrevista con Napoleón Murat, realizada en 1963, Borges anticipa el comentario que hizo varios años después sobre el escaso interés de los críticos en las obras escritas en colaboración, dando como ejemplo, no *The Wrecker*, sino las obras de Bustos Domecq y Suárez Lynch:

Lo que resultó un poco injusto es que cuando el público supo que Bustos Domecq no existía, consideró que todos los cuentos no eran otra cosa que bromas a las que no era necesario leer, se dijo que habíamos tomado en solfa a los lectores, lo cual era completamente falso. No puedo comprender por qué la idea del seudónimo ha puesto tan furiosa a cierta gente. Se decía: "Estos escritores no existen, conocemos un

³ Véase Ferrer, pág. 94.

nombre pero no hay un escritor que responda a ese nombre...". Hubo un desdén general en consecuencia, pero era un razonamiento totalmente falso.⁴

Pero en la misma entrevista admite que la colaboración tuvo por resultado obras que podrían alejar a los lectores por otras razones: "como todo transcurría en un ambiente de bromas, los cuentos resultaron de tal modo embarullados, barrocos, que se hacía difícil comprenderlos".⁵ Si el público hubiera leído los cuentos y luego los hubiera rechazado por considerar que sus argumentos eran demasiado complicados y su estilo barroco, el tema de la colaboración no hubiera surgido, pero sin duda el fracaso de un libro no puede ser tan fácilmente explicado.

La colaboración parece ofrecer, pues, ventajas y desventajas para ambos escritores. Está la "ventaja inmediata (de lograr) la concentración de dos mentes", y la posible sensación de un juego compartido, "un pasatiempo, no una tarea". Pero esta atmósfera de juego de salón ("ambiente de bromas") puede llevar a excesos estilísticos, falta de proporción o de unidad de construcción, y la inclusión de numerosas bromas en clave.⁶ En otros casos, la colaboración puede ser superficial: no la concentración de dos mentes, sino la desigual relación entre mentor y discípulo, que parece haber preocupado a ciertos colaboradores (por ejemplo, Lloyd Osbourne y Alicia Jurado). Y, al menos para Borges, trabajar en colaboración implica un peligro especial: que los resultados no sean leídos con el respeto que se les debe como obras literarias, puesto que el público está condicionado a considerar las obras literarias como productos de una sola inteligencia original.

Borges ha formulado en varias ocasiones su idea de que la creación literaria es en gran parte algo impersonal, por ser cada escritor arquetipo de todos los escritores (*El idioma de*

⁴ En *L'Herne*, volumen dedicado a Borges, y en Irby et al., *Encuentro con Borges*. Citado aquí como apéndice a Borges y Bioy Casares, *Dos fantasías memorables*, Buenos Aires, Edicom, 1971, pág. 61.

⁵ *Ibid.*, pág. 61.

⁶ La presencia de innumerables bromas en clave contribuye al encanto especial y a la irremediable dificultad de las obras de Bustos Domecq y Suárez Lynch.

los argentinos, pág. 104; *OC*, 439). Así como el motivo del doble es para Borges una forma de atacar la integridad del personaje de ficción, pues un personaje que descubre un doble está en camino de la disolución, también la colaboración literaria es para él una forma de atacar el mito de la originalidad, considerado por él uno de los más graves engaños, ya que los autores muertos siempre colaboran con los vivos. La mejor historia posible de la literatura — Borges ha formulado esa hipótesis, citando a Valéry —, sería aquella en la que se suprimiera enteramente los nombres y las biografías de los autores (*OC*, 639). Tal vez, para Borges, la colaboración es una forma de superar el yo y la idea ególatra de que una obra está poseída por su autor; como dice al final del epílogo a las obras en colaboración: "Somos todo el pasado, somos nuestra sangre, somos la gente que hemos visto morir, somos los libros que nos han mejorado, somos gratamente los otros" (*OCC*, 977).

Típico ejemplo de los cuentos de Bustos Domecq-Suárez Lynch es "Las noches de Goliadkin", por su pedantería, la extravagancia de las caracterizaciones y la absurda y excesiva complicación de la trama, que no escapan a Parodi como lo demuestran sus expresivas observaciones al final del cuento. Gervasio Montenegro, un actor aficionado a la vieja escuela, acusado de robo y asesinato, lo visita a Isidro Parodi ("el primer detective encarcelado": *OCC*, 18) en su celda en la Penitenciaría Nacional. Había viajado en tren desde Bolivia hasta Buenos Aires en compañía de Goliadkin, un judío ruso que comerciaba diamantes; una baronesa Puffendorff-Duvernois; un coronel Harrap de Texas; Bibiloni, un joven poeta de Catamarca; y el Padre Brown. Goliadkin lleva consigo un diamante de gran tamaño que, según él, había robado años antes a su querida, la Princesa Claudia Fiodorovna, de quien había sido caballerizo antes de la revolución; ella es ahora propietaria, en Buenos Aires, de un establecimiento de mala fama, y abrumado por la vergüenza, la culpa y la adoración, Goliadkin decidió devolverle su diamante. La tercera noche del viaje, Bibiloni es arrojado del tren; al cuarto día, Goliadkin pierde el diamante jugando con Montenegro a los naipes (pero todos dan por sentado que no lo ha perdido, puesto que les había mostrado dos estuches idénticos, uno con el diamante autén-

tico y otro con el falso); esa noche Goliadkin es arrojado del tren, y Montenegro acusado del asesinato. Parodi, con su habitual sentido común, advierte que algunos están disfrazados y asegura a Montenegro que se había metido a su pesar en una conspiración en que intervenían cuatro de los otros personajes: Bibiloni, la baronesa, el Coronel Harrap (cuya barba se le cae involuntariamente en un momento dado), y el presunto padre Brown (que había robado su personaje a Chesterton). Todos ellos trataban de robar el diamante a Goliadkin. Parodi precede la solución del enigma con estas palabras:

...le voy a contar un cuento. Es la historia de un hombre muy valiente aunque muy desdichado, un hombre a quien yo respeto muchísimo... No, no me refiero a usted. Hablo de un finado a quien no conozco, de un extranjero de Rusia... (OC, 45).

El discurso de Parodi es de tono moral y didáctico; en este caso (como en otros) su método consiste en una mezcla de sentido común, cinismo y desconfianza de las apariencias. Si bien él es una parodia de los detectives convencionales del relato policial, también es una suerte de parodia al revés, por exclusión de todos los fantásticos atributos que se han acumulado alrededor de las figuras de Dupin, Holmes, Nero Wolfe y Lord Peter Wimsey. Su éxito depende del hecho de que los demás personajes están tan compenetrados de literatura policial convencional que no pueden percibir lo evidente: más bien como Dupin en "La carta robada", pero completando una tradición iniciada por este último. También se parece al Padre Brown en su moralidad sensata y en su forma de aprovechar cualquier incidente para echar un sermón.

El personaje que encarna el Padre Brown en "Las noches de Goliadkin" es obviamente una alusión a Chesterton (Parodi lo llama "un cura que saca el nombre de las revistas de Nick Carter": OCC, 46); Bioy dice que al principio intentaron escribir cuentos policiales a la manera de Chesterton.⁷ Otras referencias librescas abundan en ese cuento, principalmente en el discurso de Montenegro (menciones de Renan, Sarmiento, Martí, Anatole France, Julio Dantas, Roberto

⁷ Entrevista, 9 de setiembre de 1978.

Payró, Sherlock Holmes, Gil Blas, Lorca). Sin embargo, no hay ninguna referencia a Stevenson, el maestro de Chesterton, cuyo cuento "The Rajah's Diamond" en *New Arabian Nights* anticipa algunos detalles de "Las noches de Goliadkin".

En "The Rajah's Diamond", un diamante, regalo de un rajah a Major General Thomas Vandeleur, es perdido por el sirviente de la esposa de Vandeleur y recogido por el Reverendo Simon Rolles. Rolles decide marcharse a Edimburgo para hacer tallar la piedra, después de escuchar subrepticamente una acalorada discusión entre el Príncipe Florizel de Bohemia y John Vandeleur, ex dictador del Paraguay y hermano de Thomas. En el tren nocturno a Edimburgo Rolles descubre que comparte el camarote con el ex dictador, que ha jurado recuperar el diamante incluso al precio de su propia vida. Rolles se acuesta inquieto, ocultando el diamante junto a su piel; en un momento de la noche, nota que Vandeleur lo está espionando y luego ve con los ojos entrecerrados que Vandeleur (que no se ha dado cuenta que está despierto) está examinando una diadema de diamantes que él a su vez ha robado a su hermano. Habiendo comprendido que Vandeleur "estaba tan metido como él en el asunto; ninguno podía delatar al otro" (I, 153), le muestra al ex dictador el diamante y propone que vayan a medias en el delito. Luego Vandeleur adormece a Rolles con una droga y roba la gema (como la banda adormece a Montenegro para sacárselo de encima mientras revisan de arriba abajo el camarote y arrojan del tren a Goliadkin). Más adelante, el príncipe Florizel obtiene la gema, y sin confesar ese detalle cuenta su historia a un detective que procura devolver la joya a los Vandeleur. El príncipe Florizel termina la historia del diamante con un sermón que anticipa al Padre Brown (y, quizá, a Isidro Parodi) y luego lo arroja al Sena:

"Para mí este pedazo de brillante cristal es tan repugnante como si estuviera invadido por los gusanos de la muerte; es tan escandaloso como si estuviera hecho de sangre inocente. Lo veo aquí en mi mano, y veo que brilla con fuego del infierno. Sólo le he contado la centésima parte de la historia; la imaginación tiembla de sólo pensar lo que ocurrió en épocas remotas, a qué crímenes y traiciones incitó a los hombres de antaño; durante años obedeció ciegamente a los poderes infernales; basta, digo, de sangre, basta de vergüenza, basta de vidas y amistades tronchadas; todas las cosas llegan a su fin, tanto lo bueno como lo malo;

la pestilencia al igual que la música bella; y, en lo que respecta a este diamante, Dios me perdone si obro mal, pero su poder termina esta noche" (I, 203).⁸

En ambos cuentos un diamante hace que hombres buenos y heroicos olviden el amor, la amistad y la patria para obtener la gema por cualquier medio que fuese; en ambos cuentos, el poseedor del diamante hace un largo trayecto en tren en compañía de bandidos; en ambos hay una escena nocturna de reconocimiento, en un camarote en el que la visión del diamante sirve de pretexto para un diálogo sincero sobre el pasado y el futuro; en ambos la posterior historia de la gema incluye el intento de obtener el diamante drogando a alguien, y también hay acusaciones de robo y un sermón final dicho por un personaje que no está tan mezclado como para no percibir el significado de toda la historia. Borges y Bioy se aseguraron la colaboración de dos de sus autores predilectos, Chesterton y Stevenson, en la creación de "Las noches de Goliadkin".

En una carta a John Addington Symonds, fechada en diciembre de 1887,⁹ Stevenson se refiere a uno de los proyectos de Lloyd Osbourne (aparentemente el bosquejo de *The Wrong Box*):

Lloyd ha aprendido a manejar la máquina de escribir, y ha completado de la manera más intrépida el bosquejo de un cuento, que no carece, en mi opinión, de mérito y promesa, tan disparatado es, tan

⁸ En "El zahir", el narrador incapaz de olvidar una diabólica moneda, advierte una remota semejanza entre su caso y el del autor persa Lutf Alf Azur, que habla en su obra *Templo del Fuego* de un astrolabio "construido de tal suerte que quien lo miraba una vez no pensaba en otra cosa y así el rey ordenó que lo arrojaran a lo más profundo del mar, para que los hombres no se olvidaran del universo" (OC, 593). Azur es probablemente un autor inventado; la cita, poco menos que una paráfrasis del discurso del príncipe Florizel.

⁹ Esta es la misma carta de la que Borges extrajo un epígrafe utilizado en varias ediciones de sus poemas completos: "I do not set up to be a poet. Only an all-round literary man..." (No me propongo ser un poeta. Solamente un literato cabal) (XXIV, 89-90). Véase *Poemas 1923-1953*, Buenos Aires, Emecé, 1954, y la versión inglesa, *Selected Poems 1923-1967*, New York, Dell, 1973.

alegre, tan absurdo, en algunas partes (en mi opinión parcial) tan auténticamente humorístico. Es verdad, no lo hubiera escrito si no fuera por "The New Arabian Nights"; pero es raro que un joven escritor sea divertido (XXIV, 90).

Otras empresas realizadas con Osbourne y, por otra parte, con la señora Stevenson estaban igualmente en deuda con sus primeras obras, quizá ninguna tanto como *The Dynamiter*, publicada en un volumen titulado *More New Arabian Nights*. El protagonista de la obra temprana (que incluía "The Suicide Club" y "The Rajah's Diamond"), el Príncipe Florizel de Bohemia, reaparece aquí disfrazado y retirado, como Theophilus Godall, tabaquero de Islington. Es evidente que el relato se basaba en el mismo atentado anarquista ocurrido en Greenwich que más tarde inspiró a Conrad *El agente secreto*, pero aquí la idea de una sociedad secreta dedicada a la violencia esporádica se concibe como una forma de engañar y ridiculizar a tres jóvenes y ociosos caballeros (aunque de escasos medios), Desborough, Somerset y Challoner, que decidieron un poco en broma jugar a ser detectives. Los confusos y entrelazados hilos de la conspiración que ellos descubren obedecen a una elaborada broma representada por tres o cuatro actores y tal vez coordinada por el Príncipe Florizel.¹⁰

Al igual que el original árabe, gran parte de la acción de la novela consiste en contar cuentos, y en contar cuentos dentro de cuentos. Somerset, que al principio propone que sean detectives, es la crédula víctima de una embaucadora que lo invita a quedarse en una "superflua mansión" que ella posee en Londres (donde previamente había ocurrido un episodio perteneciente a "The Suicide Club": véase I, 78-86, y III, 104-6); la mansión resulta ser el cuartel general de la sociedad secreta dirigida por Zero, dinamitada luego por error (aunque sin herir a nadie). Somerset llega a la conclusión de que "ha hecho un lío sin precedentes" de la profesión de detective aficionado: "he perdido toda mi fortuna y me he cubierto de bastante odio y ridículo" (III, 259). Los otros dos personajes son víctimas de bellas seductoras pertenecientes al grupo de Zero: Challoner de una joven de Utah ("Asenath" o "Miss Gould") que huye de los Angeles exterminadores de

¹⁰ *El hombre que fue jueves*, de Chesterton, es muy parecido a *The Dynamiter* y probablemente se inspiró en este último.

la Iglesia mormona; Desborough de una "bella cubana" (Teresa Valdevia) que huye de los enemigos que dominan su isla natal y que son responsables de la muerte de su padre. La bella cubana dice a Desborough, cuando lo ve por primera vez, que él debe ser "el caballero inglés, sincero, bondadoso y correcto del que oí hablar desde mi niñez"; él responde "negando firmemente la idea de un plagio" (III, 184). Y al final del libro, después que se casan, Desborough dice de su mujer: "Ella también cuenta historias maravillosas; mejor que cualquier libro" (III, 261). El artificio resulta evidente cuando los propios personajes se preocupan de que puedan ser plagiados.

Al comienzo de "The Suicide Club", el joven con los pasteles de crema informa a Florizel y a Geraldine que ofrece los pasteles "con ánimo de burla" (I, 5). También la burla es la clave de *The Dynamiter*: burla de toda clase de fanatismo (mormones, cultores del vodú, anarquistas), burla de los tres jóvenes que se lanzan a una aventura tan inverosímil, y burla de textos anteriores (las *Arabian Nights*, *Prince Otto* y *New Arabian Nights* del propio Stevenson). En el prólogo (dedicado a los oficiales de policía que resolvieron el misterio del atentado de Greenwich), los Stevenson declaran su repulsión ante el espectáculo del crimen político:

Nos merecemos el horror, por haber coqueteado tanto tiempo con el crimen político; sin haberlo considerado seriamente, sin haberlo seguido lúcidamente de causa a efecto; sino con impulsivo sentimiento de generosidad, sin fundamento, como el escolar, con el folletín, aprobando lo que era engañoso. Cuando nos tocó de cerca (en forma verdaderamente vil), fuimos infieles a tales fantasías; descubrimos súbitamente, que el crimen era no menos cruel y no menos odioso bajo nombres resonantes; y nos apartamos horrorizados de nuestras falsas deidades (III, s. pág., subrayado por mí).

Su horror se nota muy poco en el libro; *The Dynamiter* abunda más bien en el placer de lo engañoso, en una superficie de imágenes, en el artificio narrativo. El pretexto puede haber sido moral y político, pero prevaleció el espíritu del juego de salón —cada colaborador tratando de superar al otro en extravagancia de invención—. El prólogo es también otro ejemplo de la tensión entre hedonismo y puritanismo a que nos referimos en el capítulo anterior.

En *The Dynamiter*, como en "Las noches de Goliadkin", la concentración de dos mentes contribuye a una prodigiosa

invención, a una trama que, a pesar de su absurda complicación, no revela ni oculta nada. Al final de "The Rajah's Diamond", Stevenson dice de Florizel: "En lo que respecta al Príncipe, persona sublime, habiendo cumplido su función, puede perderse patas arriba en el espacio junto con el *Autor árabe*" (I, 204); también en el libro posterior encontramos parecida extravagancia en el tratamiento de los personajes. Como dice Borges de sus primeros cuentos:

Los doctores del Gran Vehículo enseñan que lo esencial del universo es la vacuidad. Tienen plena razón en lo referente a esa mínima parte del universo que es este libro. Patíbulos y piratas lo pueblan y la palabra *infamia* aturde en el título, pero bajo los tumultos no hay nada. No es otra cosa que apariencia, que una superficie de imágenes; por eso mismo puede acaso agradar (OC, 291).

Pero el placer que *The Dynamiter* había procurado a los Stevenson fue un placer culpable, como se nota en el prólogo. Aparentemente, Borges y Bioy han decidido no escribir más en colaboración por razones parecidas: al dejarse llevar por el entusiasmo, violaron los principios del arte deliberado¹¹ que tratan de aplicar en sus obras individuales y que inculcan a sus lectores en sus diversas antologías. La colaboración, a pesar de todos los placeres, ofrece peligros concomitantes.

En cierto sentido la paternidad de cualquier texto es dudosa, porque en cada texto están presentes otros textos anteriores: cada escritor se beneficia con la obra de otros escritores que pertenecieron a la misma tradición. El aprendizaje de muchos escritores consiste en imitar, y aun en el "período de plena madurez", como dijo T. S. Eliot, "los aspectos más individuales de la obra (de un escritor) podrían ser aquellos en que los poetas muertos, sus antecesores, afirmaron más vigorosamente su inmortalidad".¹² Los placeres y los riesgos que ofrece este tipo de colaboración son quizá menos aparentes (aun para el escritor) que los que implica escribir un texto entre dos o más personas, pero no por eso dejan de

¹¹ Entrevista con Bioy Casares, 9 de setiembre de 1978.

¹² T. S. Eliot, *The Sacred Wood*, London, Methuen, 1920; 5th ed. 1945, pág. 48.

existir. Si un escritor imita conscientemente o alude a otro escritor anterior a él, se expone al riesgo de una broma casi en clave, así como a la posibilidad de que el público no condescienda a leer algo "no original"; por otra parte, hay un placer especial en escuchar ecos, y ecos de ecos, y en sentir que la literatura es un reino autónomo, con sus leyes de sucesión algo misteriosas.

En "A College Magazine", Stevenson recuerda el período de su aprendizaje como escritor y usa una frase que está tan ligada a su nombre que figura hasta en el breve artículo que le dedica *The Concise Cambridge History of English Literature*¹³ y en gran parte de su bibliografía:

Cuando leía un libro o un fragmento que particularmente me agradaba, en el que se expresaba correctamente algo o se lograba algún efecto, en el que había ya sea una fuerza conspicua o una feliz distinción de estilo, tenía que sentarme inmediatamente y ponerme a imitar esa cualidad... He imitado, pues, empeñosamente (*I have played the sedulous ape*) a Hazlitt, a Lamb, a Wordsworth, a Sir Thomas Browne, a Defoe, a Hawthorne, a Montaigne, a Baudelaire y a Obermann...

Esa, quiérase o no, es la manera de aprender a escribir; que me haya servido o no, esa es la manera... Por tal razón un renacimiento literario siempre está acompañado o anunciado por un interés en modelos más antiguos y más vigorosos. Tal vez oigo una voz que me grita: ¡Pero ésa no es la manera de ser original! No lo es; tampoco hay otra sino la de nacer original. Si se ha nacido original, tampoco hay nada en este aprendizaje que corte las alas de la originalidad (XIII, 212-14).

Chesterton, comentando este fragmento, cita a Beerbohm en razón de que la frase "imitado empeñosamente" es "de uso tan frecuente entre los periodistas, que debe ser conservada permanentemente en letras de molde",¹⁴ y luego sigue diciendo:

La verdadera razón por la cual siempre se elige esta confesión de plagio, entre centenares de confesiones parecidas, es porque la confesión lleva en sí el sello, no del plagio sino de la originalidad personal. Cuando afirma haber copiado a otros escritores, Stevenson escribe inconfundiblemente en su propio estilo. Pienso que podría haber adivinado entre cientos la expresión "imitado empeñosamente" (*played the sedulous ape*). No creo que Hazlitt hubiera añadido la palabra "empeño-

¹³ George Sampson, *Concise Cambridge History of English Literature*. 3rd. ed., Cambridge Univ. Press, 1970, pág. 688.

¹⁴ Chesterton, *Robert Louis Stevenson*, pág. 112.

samente" (*sedulous*). Algunos podrían decir que Hazlitt era mejor escritor porque omitiendo esa palabra se gana en simplicidad; otros, que tal vocablo es en un sentido estricto muy *recherché*; algunos podrían decir que se lo reconoce porque es forzado o afectado. Todo esto puede ser discutido; pero resulta más bien una broma cuando un recurso tan individual se convierte en una prueba de algo meramente imitativo. De todos modos, esa clase de recurso, la combinación más bien extraña de tales palabras, es lo que entiendo por el estilo de Stevenson.¹⁵

Chesterton, pues, negaría que Stevenson "imitara", al decir que el acto mismo de la imitación hacía resaltar más la diferencia entre la copia y el original: algo muy semejante a lo que Borges expresa en "Pierre Menard". También Sidney Colvin formula ideas parecidas en su introducción a las cartas de Stevenson:

No necesita ser, o parecer, especialmente original por la forma y el modo literario que practicó. Por la elección de los mismos puede darse y dar a su lector en cualquier momento el placer de recordar, a manera de un aire familiar, una forma de asociación literaria, pero al hacerlo logra añadir un nuevo encanto a su obra... (XXIII, XXI).

Y Alfonso Reyes llama al estilo de Stevenson un "estilo de ecos":¹⁶ no solamente los ecos verbales cuidadosamente elaborados y analizados en "Some Technical Elements of Style in Literature" (asonancia, aliteración, etc.), o el uso de leitmotifs para obtener una "red", una "textura significativa" (estudiado en el mismo ensayo), sino ecos de sí mismo, o de otros escritores, y de los textos más variados. Uno de los términos clave del vocabulario crítico de Stevenson, casi tan importante como la analogía visual, es la idea de *eco* (véase "A Humble Remonstrance": "Desde todos sus capítulos, desde todas sus páginas, desde todas sus oraciones, la novela bien escrita es eco y eco de eco de su único pensamiento creativo y dominante": XIII, 349); el eco es una metáfora adecuada a esta clase de escritura porque es incesante, aunque discontinua. Como se ha señalado en un capítulo anterior, llama el "hacer reminiscencias —una suerte de placer de rebote" (XIV, 250); rebote, eco y reverberación son todas imágenes de un texto que se refleja a sí mismo, que se revela como

¹⁵ *Ibid.*, págs. 112-13.

¹⁶ Reyes, *Obras completas*, XII, 12.

otras ha sido anticipada por Stevenson en un ensayo que mucho tiene de la densidad verbal de "Las ruinas circulares" y otros ejemplos magistrales del más imponente estilo de Borges.

Al final del ensayo "La flor de Coleridge", Borges escribe: "Quienes minuciosamente copian a un escritor, lo hacen impersonalmente, lo hacen porque confunden a ese escritor con la literatura, lo hacen porque sospechan que apartarse de él en un punto es apartarse de la razón y de la ortodoxia" (OC, 641).²⁰ Esta copia inmadura de un texto, "imitando empeñosamente", cede, en el caso de Borges, a otro tipo de copia que constituye a la vez una de sus grandes innovaciones y uno de sus temas centrales. En "Pierre Menard", el desdoblamiento de un texto produce la misma sensación misteriosa de vértigo que los escritores del siglo pasado trataron de producir mediante el encuentro con el *Doppelgänger* (y eso Borges lo intenta en "Las ruinas circulares" y otros cuentos, como vimos en el capítulo cuarto). La identidad superficial de dos textos —el *Quijote* de Cervantes, escrito a principios del siglo XVII, y el *Quijote* de Menard, un poeta simbolista francés de este siglo— sirve para acentuar la diferencia de intención, es decir, las diferentes relaciones con las mismas palabras. En "La esfera de Pascal", Borges examina las variaciones de una sola imagen a través de los siglos, con ejemplos de Platón, Hermes Trismegisto, Bruno, Pascal y otros, y termina diciendo: "Quizá la historia universal es la historia de la diversa entonación de algunas metáforas" (OC, 638): lo importante no son las palabras en la página sino la entonación que les da un hablante. La misma idea, diferentemente expresada, aparece en el ensayo en que Borges asegura que si supiera como será leída cualquier página —ésta, por ejemplo— en alguna fecha del futuro, podría reconstruir la literatura de ese momento (OC, 747), pues un texto literario no es una enti-

²⁰ Añade, irónicamente, que durante años confundió "la casi infinita" literatura con un solo hombre —Carlyle, Becher, Whitman, Cansinos-Asséns, De Quincey— mentores de diferentes períodos de su juventud. (Quizá no menciona a Stevenson porque no puede referirse a su imitación de Stevenson en el pasado, como puede hacerlo de los otros.)

dad estática que puede ser interpretada de una manera válida sólo por un crítico capaz de remontarse a la intención original del autor,²¹ sino que es algo que, aun cuando vive dentro de una tradición, cambia de manera sutil en relación a sus lectores. Las mismas palabras son tomadas en diferente sentido. *Tomadas*: el verbo implica una apropiación por parte del lector de la propiedad del escritor ("lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro": OC, 808), un robo.²² Y el autor que escribe voluntariamente para otros entrega la obra a ese proceso incesante de apropiación, interpretación, des- y relectura: un acto de complicidad, de colaboración.

La labor de Pierre Menard ("la subterránea, la interminablemente heroica, la impar. También ¡ay de las posibilidades del hombre! la inconclusa": OC, 446) es la voluntaria reescritura de un texto preexistente, una tarea que declara que el proceso de apropiación forma parte de cualquier lectura, pero el acto de apropiación se revela en su misma artificiosidad y en su carácter inconcluso. Uno de los críticos mencionados en el cuento, la baronesa de Bacourt, advierte en el intento de Menard la influencia de Nietzsche; tal vez basa su afirmación en la idea sostenida por Menard de que todos los hombres, en el futuro, serán capaces de todas las ideas (OC, 450), o tal vez en la fascinación que Menard siente por el poder que el hombre imaginativo tiene sobre el mundo. De todas maneras, la tarea de Menard, autoimpuesta, inútil (y necia), se basa en una "razón revisionista", según la expresión de Harold Bloom (y en verdad el cuento debe de haber sido una de las

²¹ Para E. D. Hirsch ésta es la correcta (y la única válida) lectura crítica, como sostiene en el ensayo "Objective Interpretation" (1960) que agregó como apéndice a su *Validity in Interpretation*, New Haven, Yale University Press, 1967, págs. 209-44. Borges podría haber compartido ese punto de vista —algunos de sus personajes son desinteresados eruditos que tratan de reconstruir el pasado en su totalidad—, pero el intento le parece inútil, ya que es imposible permanecer como un espectador desinteresado, aun de un acontecimiento del pasado. Así, Ryan decide ocultar la traición de Kilpatrick; los académicos de "Guayaquil", en *El informe de Brodie*, y de "El soborno", en *El libro de arena*, terminan como apasionados participantes de los hechos que investigan.

²² Véase el cuento de Gabriel Zaid "Hermano Hem": "escribir para él, había sido una forma de robar", *Hispanamérica* 22 (abril de 1979), pág. 67.

inspiraciones de la crítica "revisionista" de Bloom, aunque Bloom evita referirse detalladamente a ello),²³ un trastocamiento en que el *Quijote* de Menard es anterior al de Cervantes, e influye en nuestra lectura de este último:

He reflexionado que es lícito ver en el Quijote "final" una especie de palimpsesto, en el que deben traslucirse los rastros —tenuos pero no indescifrables— de la "previa" escritura de nuestro amigo. Desgraciadamente, sólo un segundo Pierre Menard, invirtiendo el trabajo del anterior, podría exhumar y resucitar esas Troyas... (OC, 450).

Así, como ya vimos en nuestro análisis del doble, una vez que empieza el proceso de duplicación, no es fácil detenerlo: la reescritura del *Quijote* emprendida por Menard revela diferencias de intención, estilo y significado, e influye en nuestra lectura de la obra de Cervantes, y así para siempre. La misteriosa colaboración que Borges advierte (a pesar de la diferencia de siglos, nacionalidades, vocaciones) entre Omar Khayyam y Edward FitzGerald es seguramente no menos misteriosa que la colaboración de Cervantes y Menard (o la del propio Borges y Stevenson).

La posdata de uno de los cuentos más largos de Borges, "El inmortal", empieza con una referencia a (demás está decirlo) un ensayo crítico apócrifo, *A Coat of Many Colours* (1903) de Nahum Cordovero. Un título significativo, ya que todo el cuento está hecho de retazos, que incluyen fragmentos de Plinio, De Quincey, Descartes y Shaw (como lo revela

²³ Bloom cita a Borges al comienzo de *The Anxiety of Influence*: "los poetas (sic) crean a sus precursores" (London, Oxford Univ. Press, 1973, pág. 19). Se trata evidentemente de la frase famosa que está casi al final de "Kafka y sus precursores" (OC, 712), aunque Borges también sostiene en el ensayo sobre Hawthorne que "la deuda (entre Hawthorne y Kafka) es mutua; un gran escritor crea a sus precursores. Los crea y de algún modo los justifica" (OC, 678). Véase también Bloom, *The Ringers in the Tower* (Chicago, University of Chicago Press, 1971), pág. 40 y 211-13. Pero Bloom no se ocupa extensamente de "Pierre Menard", que es una interpretación mucho más detallada de su propio tema.

la misma posdata)²⁴ y muchas otras fuentes.²⁵ Si bien la "inmortalidad" de Cartaphilus data desde los tiempos de Dioclesiano (284-305) hasta 1929, ese período le basta para ser Homero, un compañero de Tamerlán, Pope, Lord Jim y uno de los autores de *Las mil y una noches*. Como arguye Pierre Menard, "todo hombre debe ser capaz de todas las ideas" (OC, 450); quizá, disponiendo de un tiempo infinito, a lo cual Cartaphilus se creía condenado, "lo imposible es no componer, siquiera una vez, la Odisea" (OC, 541), y todas las imitaciones de la Odisea (Simbad, las sagas islandesas, las traducciones de Pope) a lo largo del tiempo. El comentarista observa al final de la posdata: "Cuando se acerca el fin, escribió Cartaphilus, ya no quedan imágenes del recuerdo, sólo quedan palabras. Palabras, palabras despedazadas y mutiladas, fue la pobre limosna que le dejaron las horas y los siglos" (OC, 544, subrayado en el original). No creo que se haya señalado que incluso esas palabras, que sirven de justificación a los plagios de Cartaphilus ("intrusiones", o "hurtos"), se parecen extrañamente a las que Conrad escribió en el prólogo de *El negro de "El Narciso"*:

...sólo a través de una incesante, nunca desalentada atención a la forma y el sonido de las frases, puede haber un acercamiento a la plasticidad, al color; y la luz del mágico poder de sugestión puede ser proyectada por un instante evanescente, a la trivial superficie de las palabras; de las viejas, viejas palabras, gcstadas, desfiguradas por siglos de uso negligente.²⁶

La apología del plagio plagiada de un autor predilecto; quizá el acto consumado del arte de Borges.²⁷

²⁴ Véase Christ, págs. 192-226.

²⁵ Véase Irby, prólogo a *Labyrinths*, pág. XXII, y disertación, "The Structure of the Stories of Jorge Luis Borges", págs. 137-38. También véase Christ, págs. 223-24.

²⁶ *The Nigger of the "Narcissus"*, pág. 146, subrayado por mí.

²⁷ Para una interesante consideración de la función de las citas en Borges, en el contexto más amplio de una teoría de la cita, véase Antoine Compagnon, *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Editions du Seuil, 1979, especialmente págs. 34-36, 370-380.

En una reciente serie de entrevistas realizadas en Colombia, Borges dijo a sus interlocutores: "De todas maneras... sigo siendo un viejo señor inglés del siglo XIX".²⁸ Quizá prefiera la compañía de De Quincey, Carlyle, Lang, Stevenson y Conrad a la de sus contemporáneos o sus compatriotas, aunque mucho los necesita como precursores, o antecesores, y su obra requiere que los textos de ellos la precedan. Como afirma en "El escritor argentino y la tradición", el especial privilegio del escritor argentino es estar ligado a toda la tradición occidental si bien marginado dentro de la misma, a tener a la vez contacto y distancia. Aun cuando declara que toda su obra deriva de escritores del siglo XIX y principios del siglo XX ("todo lo que he hecho está ya en Poe, Stevenson, Wells y algún otro")²⁹, o cuando considera su propia obra quizá como una continuación de la suya, parece que estuviera repitiendo los argumentos formulados en "Nueva refutación del tiempo" —que toda experiencia es contemporánea, que el paso del tiempo es ilusorio— así como el final del mismo ensayo en que señala que tales argumentos, por satisfactorios que sean intelectualmente, son producto de un mundo y una imaginación sujetos a un proceso de declinación y cambio ("El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente soy Borges": OC, 771). Hubiera preferido conocer personalmente a Stevenson y a Lang, aunque es obvio que experimenta un gran placer al considerarlos entre sus grandes y secretos amigos, con quienes tiene un acceso privilegiado a través de sus libros, a pesar del paso del tiempo y de la diferencia de lugares. En el poema "Junio, 1968" se refiere de la ubicación de los libros en su biblioteca:

*Stevenson y el otro escocés, Andrew Lang,
reanudarán aquí, de manera mágica,
la lenta discusión que interrumpieron
los mares y la muerte
y a Reyes no le desagradará ciertamente
la cercanía de Virgilio.
(Ordenar bibliotecas es ejercer,
de un modo silencioso y modesto,
el arte de la crítica) (OC, 998).*

²⁸ Jairo Osorio y Carlos Bueno, *Borges: Memoria de un gesto*, Medellín, Edición Alcaldía de Medellín, 1979, pág. 20.

²⁹ Disertación de Irby, pág. 314.

Y comentó estos versos en una conversación con Di Giovanni y otros:

Son dos hombres a los que quiero personalmente, como si los hubiera conocido. Si tuviera que hacer una lista de amigos, no sólo incluiría a mis amigos personales, mis amigos físicos, sino también a Stevenson y a Andrew Lang. Si bien podrían no aprobar lo que escribo, pienso que les gustaría la idea de que un mero sudamericano, separado de ellos en el tiempo y el espacio, los quisiera por su obra.³⁰

Gran parte del placer que le procuran esos autores se debe aparentemente al hecho de que están pasados de moda: ahora los tiene a su disposición; y puede afirmar impunemente que trabaja a partir de una tradición creada por ellos, puesto que pocos críticos conocen las numerosas obras de Stevenson y Lang. (Un ocasional reportero ni siquiera supo que Stevenson había muerto antes de que Borges naciera: Selden Rodman le preguntó a Borges si tuvo oportunidad de conocer a Stevenson.)³¹ La falta de contemporaneidad le da mucho poder a Borges sobre sus "amigos", así como libera a los textos de cualquiera sean las intenciones que tuvieron originalmente sus autores. La elección de Stevenson y otros escritores ingleses de su tiempo ha sido tal vez motivada por las mismas razones que hicieron que Pierre Menard eligiese reescribir el *Quijote*: "El *Quijote* es un libro contingente, el *Quijote* es innecesario. Puedo premeditar su escritura, puedo escribirlo, sin incurrir en una tautología" (OC, 448). Cabe agregar que Borges no cree, por supuesto, que la obra de Cervantes sea marginal, como lo prueban sus meditaciones sobre el tema que figuran en sus primeros libros de ensayos y en sus obras más recientes. Si Borges, irónicamente, hace que Menard considere al *Quijote* una obra secundaria, también se burla de los críticos que le preguntan por obras que no ha leído y no se interesan en las que sí ha leído.³²

³⁰ *Borges on Writing*, Norman Thomas Di Giovanni, Daniel Halpern y Frank MacShane, eds., New York, E.P. Dutton, 1973, pág. 80.

³¹ Rodman, *Tongues of Fallen Angels*, pág. 25.

³² En las entrevistas realizadas en Colombia, por ejemplo, Borges dice que goza releendo a Stevenson, Conrad, Chesterton y libros de filosofía, y explica esas preferencias de la siguiente manera: "Quizá (me gusta releer) porque estoy un poco cansado y además, por una falta de curiosidad. Debería interesarme por los escritores nuevos. Aunque de

En "Kafka y sus precursores", después de enunciar la frase famosa: "cada escritor *crea* a sus precursores", Borges afirma que esto ocurre porque cada escritor "modifica nuestra concepción del pasado" (OC, 712); en el ensayo sobre Hawthorne, añade que la deuda entre el "precursor" y el "gran escritor" es mutua (OC, 678). Sugiere que escribir es un proceso de colaboración actual entre texto y lector, lector y escritor, escritor y texto: quizá un proceso de "ecos y ecos de ecos". Así cuando escribe que Stevenson y Lang "reanudarán aquí, de manera mágica, la lenta discusión que interrumpieron/los mares y la muerte", sitúa su propia obra en ese punto de contacto. "El libro no es un ente incomunicado; es una relación, es un eje de innumerables relaciones" (OC, 747), escribe en un ensayo sobre Shaw, inscribiendo su propia obra en el centro de ese laberinto, de esas "innumerables relaciones".

verdad, temo que los contemporáneos se parezcan a mí. En cambio, sé que leyendo a escritores de otras épocas, encuentro algo nuevo, algo distinto": Osorio y Bueno, pág. 30.

Conclusiones

Stevenson es sin duda una figura marginal de las letras modernas. Según William Gass, "Morris cobra importancia al convertirse en Borges";¹ probablemente diría lo mismo de Stevenson, pero un examen superficial de la bibliografía de Borges indica que aun para los críticos de Borges la importancia de Stevenson es dudosa o inexistente. Gass quiere decir, por supuesto, que la obra del "precursor" cobra importancia cuando es leída por Borges porque se convierte en parte del texto de Borges: es decir, que un interesante hombre de letras, que no hubiera existido por derecho propio, surge del contacto entre dos escritores. La reciente bibliografía de Stevenson, que es abrumadoramente temática, biográfica y psicoanalítica, parecería confirmar que Stevenson por sí solo no es un foco de gran energía crítica. Por otra parte, el interés que ha suscitado Stevenson en escritores tan importantes como Borges, Gide² y Nabokov, podría servir para dar crédito a la posibilidad de que Stevenson resulte un escritor mucho más interesante y complejo de lo que se ha creído hasta ahora.

Gide, Nabokov, Borges, tres escritores que comparten un interés en una "ficción consciente de sí", en juegos sobre ficciones dentro de ficciones. Superficialmente tan parecidos, sorprende que los tres hayan insistido en la importancia de un escritor aparentemente tan distinto de ellos. Porque Stevenson, fuera de la breve fábula "The Persons of the Tale" en la que algunos personajes de *Treasure Island* especulan sobre las

¹ *Fiction and the Figures of Life*, pág. 125 n. Nótese que aún en el joven Borges ultraísta existe el concepto de la reivindicación de lo excéntrico y tangencial, cuando declara: "Lo marginal es lo más bello", "Crítica del paisaje", en *Cosmópolis* N° 34, oct. 1921, pág. 197.

² Para las referencias de Gide a Stevenson, véase *Journal*, vol I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1951, págs. 173, 174, 179, 337, 388, 578, 780, y *Journal*, vol. II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1954, págs. 257, 713, 714, 728, 759, 778.

intenciones y simpatías de su autor, no está especialmente interesado en una ficción que se complace en (y revela al "lector cómplice", según las palabras de Cortázar) su propia ficcionalidad. Stevenson está convencido de que la ficción es siempre artificial, que siempre estamos "fluctuando entre dos pareceres" (XIII, 339), y no considera especialmente necesario subrayar esa artificialidad en sus escritos. Es un escritor extremadamente "consciente" pero esa conciencia del oficio se nota en su prosa amanerada, y en el uso frecuente de imágenes tomadas de las artes visuales (por ejemplo, "graba el relato en la memoria como una ilustración").

El Stevenson que a Borges parece gustarle más es un escritor que construye sus relatos de acuerdo a una teoría bastante coherente. En una carta a James, escribe: "Darwin dijo que nadie podría observar sin una teoría... Me atrevo a jurar que tampoco nadie escribe sin una teoría" (XXIV, 256). Su propia teoría narrativa se basa en el supuesto de que la ficción no puede "competir con la vida" salvo por su inmensa diferencia con la vida: "La vida es monstruosa, infinita, ilógica, abrupta e intensa; una obra de arte, en cambio, es nítida, finita, independiente, racional, fluida y castrada" (XIII, 349-350). De aquí deriva la idea de que los personajes de ficción son "sólo sartas de palabras y partes de libros" (XIV, 370), y la noción de que el lector se identifica no tanto con los personajes como con las situaciones del relato (XIII, 339). Las técnicas específicas asociadas con "persuadir al lector para que abandone su reserva" incluyen un marcado apoyo en escenas fácilmente visualizables, y el uso de detalles que abren "perspectivas enteras de relatos secundarios": Stevenson cree que el lector que es "persuadido" a imaginar el relato "lo hará suyo", infundiéndole vida (una vida que el texto no tendría por sí solo).

Borges ha aplicado esta teoría a sus propias ficciones. La teoría del relato desarrollada fragmentariamente en *Otras inquisiciones* quizá no es tan conveniente para estudiar sus cuentos como lo son tres ensayos tempranos: "La postulación de la realidad", "El arte narrativo y la magia", y "Sobre la descripción literaria", así como el prólogo de *La invención de Morel*. Estos textos desarrollan un punto de vista muy similar al de Stevenson: la ficción es abstracta y artificial antes que representativa y mimética; se "persuade" mejor al lector para que crea en una realidad textual utilizando de

manera sutil detalles a partir de los cuales se puede "deducir" o construir una totalidad; una trama rigurosa e interesante es más importante en un relato que la psicología interior de los personajes. Al igual que Stevenson, Borges está convencido de la especial importancia de las "escenas sensoriales" para fijar los momentos clave en la imaginación del lector; al igual que Stevenson, utiliza "adjetivos" o atributos visuales (cicatrices, detalles indumentarios particularmente llamativos, leitmotivs recurrentes) para definir desde fuera a los personajes.

Puesto que para Borges la importancia de Stevenson es principalmente teórica, el impacto de la teoría y la práctica de Stevenson se puede encontrar en todas las páginas de Borges, pero quizá en ninguna en particular. Esto contribuye a que sea especialmente difícil hablar de una influencia en este caso: ¿cómo interpretar, por ejemplo, la afirmación de que *Historia universal de la infamia* "deriva" de las obras de Stevenson, Chesterton, y Sternberg, y se puede demostrar que cada uno de los cuentos de ese volumen "deriva" de manera mucho más obvia de varias otras fuentes, desde *Life on the Mississippi* a *Tales of old Japan*? Como espero haber demostrado en el tercer capítulo hay sin embargo una amplia justificación para que Borges reconozca lo que adeuda a los relatos de Stevenson, si se tiene en cuenta las escenas sensoriales incluidas en ese libro, y la tendencia a la selección, condensación y exageración en la caracterización de los personajes.

Las posiciones similares adoptadas por Borges y Stevenson con respecto al motivo del doble, el género policial y la colaboración literaria, doy por sentado, que se basan no en la influencia sino en puntos de vista literarios bastante parecidos. El doble se presentó a ambos escritores como un recurso técnico adecuado a una exploración posterior debido a la posibilidad de presentar un par de personajes vistos aparentemente desde fuera: las escenas sensoriales de crueldad y transformación en *Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, por ejemplo, son más decisivas en la trama que la cuidadosa argumentación final sobre la hipocresía, y en cuentos como "Markheim", "Los teólogos", y "Abenjacán" se dedica igual atención a la violenta escisión de un yo. Cuando el doble estaba combinado con la técnica *supplément* ya presente en los relatos de ambos escritores ("perspectivas enteras de relatos secunda-

rios", "pormenores lacónicos de larga proyección"), la violenta confrontación con otra parte del yo se prolongaba en una cadena infinita. Considero que esta semejanza de enfoque entre ambos escritores es tal vez casual (o está implícita en el motivo mismo del doble), tal vez se trate de un desarrollo paralelo desde similares premisas iniciales.

Algo semejante ocurre con su tratamiento del cuento policial transformado en una preocupación ética ambivalente: se trata de una tensión entre la ansiedad puritana provocada por la supuesta frivolidad de la literatura y el reconocimiento de la importancia del placer en el arte. Su posición ante la colaboración literaria derivó en un conjunto similar de actitudes en torno a la idea de la originalidad: una celebración de diferentes maneras de demoler el mito romántico de la creación literaria original (colaboración, imitación y, solamente en el caso de Borges, plagio), mezclada con un secreto placer en saber que, a pesar de todo, su propia originalidad fundamental surgió en sus obras, a pesar de los juegos de salón y las estratagemas que parecían negarla. ("Si se ha nacido original, tampoco hay nada... que corte las alas de su originalidad" "temo que los contemporáneos se parezcan a mí").

Además de la influencia de la teoría de Stevenson y los (tal vez casuales) paralelos entre elementos de su práctica literaria, he sugerido paralelismos textuales de la clase tradicionalmente examinada en estudios de influencia: la paráfrasis del discurso del príncipe Florizel sobre el diamante del Rajah por Lutf Alí Azur en "El zahir", los paralelos entre "Abenjacán" y *Treasure Island* (y entre "Abenjacán" y el cuento del mayorazgo sobre el asesinato del barón en *The Master of Ballantrae*), el parecido estrecho entre "The Song of the Morrow" y "Las ruinas circulares", el uso ocasional de los mismos nombres. Considerando la importancia de la deuda de Borges para con Stevenson en otros aspectos, estos paralelismos son menos que abrumadores: sugieren que Borges ha evitado cuidadosamente la imitación directa de los textos de Stevenson, así como es notable que entre los ensayos de Borges, no figure ninguno dedicado especialmente a Stevenson (a pesar de las numerosas y dispersas referencias a los textos de Stevenson y la proliferación de discusiones de informales sobre Stevenson en entrevistas de años recientes).

Rastros adicionales de la influencia de Stevenson en Borges podrían encontrarse en los paralelos estilísticos: el uso

similar del estilo latinizado para recuperar los "sentidos primordiales" de las palabras inglesas y castellanas, una mezcla similar de palabras coloquiales y abstrusas, una similar atención a pautas fonéticas y sintácticas de repetición y variación ("ecos y ecos de ecos").

Una mitad de nuestro caso podría, pues, ser resumida más bien positivamente: Borges ha leído y releído a lo largo de su vida las obras de Stevenson, y esa relectura ha tenido un impacto demostrable en sus propias obras. Quizá Borges exagera cuando declara: "Todo lo que he hecho está en Poe, Stevenson, Wells, Chesterton y algún otro", pero sus propios cuentos han sido profundamente influidos por las exploraciones de Stevenson en la narrativa romántica, episódica, por el uso de la escena visual sensacional y la atención a detalles que abren "perspectivas enteras de relatos secundarios". En el nivel teórico, las ideas de Stevenson sobre narrativa son de gran importancia para el adecuado conocimiento de la "literatura fantástica" que Borges ha promovido en numerosas antologías y en polémicos ensayos, especialmente su idea de la artificialidad de los mundos ficticios, una idea que ha causado profundo impacto en la literatura hispanoamericana y en la crítica literaria europea y norteamericana.

En el ensayo sobre Hawthorne, Borges dice que la deuda entre un gran escritor y sus precursores es "mutua" (OC, 678). ¿Qué le debe, entonces Stevenson a Borges? ¿Acaso la "idiosincracia" de Borges modifica los textos de Stevenson, con el resultado de que los leemos de manera distinta a cómo lo hubiéramos hecho si no conociésemos a Borges (así como Kafka, según Borges, modifica nuestra lectura de Zenón, Kierkegaard y Bloy: OC, 710-12)?

La imagen de Stevenson que presentan los escritos de Borges es marcadamente diferente del "serafín de chocolate" o del heroico inválido que persiste en la imaginación popular y en gran parte de la crítica. James escribió a Gosse en 1901: "Louis, *qua* artista... ha sustituido personalmente a su libro, y esta última substitución de sí mismo (la *Vida* de Graham Balfour)... ha *matado* el bagaje literario".³ Borges, en cam-

³ Henry James and Robert Louis Stevenson, pág. 46. Véase los comentarios de James en un artículo de 1899 sobre las cartas de Steven-

bio, se dedica casi exclusivamente a Stevenson como escritor, a sus textos. Esta reacción a la leyenda de Stevenson resulta saludable, al liberar sus textos para que sean abordados directamente por él, arrancándolos a ese vasto cuerpo de literatura secundaria casi hagiográfica.

De igual modo Borges está más libre que muchos críticos y lectores de Stevenson de la suposición de que la narrativa necesita concentrarse en la psicología de los personajes; va más allá que Stevenson al rechazar esta tendencia en la novela moderna, pero su despectivo ataque al "psicologismo" lo lleva a señalar tan olvidados elementos de la teoría narrativa de Stevenson como la aseveración de que los personajes son "sólo sartas de palabras y partes de libros", y hacer al respecto un comentario fervoroso. Otros aspectos de la teoría de Stevenson están más intensamente iluminados por la lectura de Borges y la aplicación de los mismos que por los comentarios de otros críticos, especialmente la argumentación sobre los momentos de una narración que abren "perspectivas enteras de relatos secundarios", la exploración de la tensión entre movimiento y estasis en la escena visual y la argumentación sobre imitación y originalidad.

Borges comprende los escritos de Stevenson, especialmente sus escritos teóricos, de manera peculiarmente apasionada, y la pasión no puede sino sorprender al crítico sedentario, acostumbrado a tratar con productos de la creación literaria, no con la intensidad del proceso. La pasión con que Borges se aproxima a Stevenson es también sorprendente en razón de la difundida impresión de que los textos de Borges son fríos y desapasionados (una impresión que probablemente será corregida por la eventual compilación y publicación de sus numerosos comentarios bibliográficos de los años veinte y treinta).

Lo más importante, pues, que Stevenson debe a Borges

son: "Ha tenido la fortuna (sea o no la mayor que puede serle deparada a un hombre de letras) de haberse visto obligado a convertirse, por un proceso no puramente místico y no enteramente inescrutable —¿cómo podríamos llamarlo?— en una figura. Escrutarla es ya innecesario, porque la personalidad ha actuado ya y la encarnación es total. Ahí lo tenéis —ha pasado indeleblemente a ser una leyenda feliz" (ibid., pág. 277).

es lo que cada escritor debe a cada buen lector, por haber leído con cuidado, inteligencia y pasión. En este caso particular, esa lectura puede aún salvar de un eclipse un texto literario dotado de una riqueza y resonancia excepcionales.

En "La fruición literaria", Borges escribe:

...debo confesar (no sin lástima y conciencia de mi pobreza) que releo con un muy recordativo placer y que las lecturas nuevas no me entusiasman. Ya tiendo a contradecirles la novedad, a traducirlas en escuelas, en influencias, en combinación...

Es lamentable observación mía que cualquier hombre, a fuerza de recorrer muchos volúmenes para juzgarlos (y no es otra la tarea del crítico) incurra en mero genealogista de estilos y en rastreador de influencias.⁴

Sin embargo, el estudio de influencias, escuelas y convenciones puede ser más que un ejercicio: puede dar al lector y al crítico un "muy recordativo placer" al proporcionar un medio de emprender una lectura nueva de textos aparentemente familiares, y al adentrarse en el proceso mismo de la creación que, lejos de ser un ejercicio solitario y solipsista, es un proceso constante de diálogo con otros escritores y otros textos. "Leer", escribe Borges, "es una actividad posterior a la de escribir: más resignada, más civil, más intelectual" (OC, 289). La lectura (y la crítica) pueden ser un modo de sostener un diálogo con amigos que uno nunca ha tenido la suerte de conocer, como Lang descubrió en *Letters to Dead Authors*; o, como James escribió de Stevenson: "leerlo —ciertamente leerlo con el sentido pleno de su encanto— llegó a ser, para muchas personas lo mismo que 'conocerlo'".⁵ Leer a Stevenson a través de Borges y con Borges, significa conocerlos a los dos, de la manera más esencial: como escritores y lectores de literatura.

⁴ *El idioma de los argentinos*, págs. 102-3.

⁵ *Henry James and Robert Louis Stevenson*, pág. 251.

Introducción	7
I. Juegos de niños y lecturas infantiles	13
II. "Enérgica fijación": estasis y cinesis en la escena visual	42
III. El cuento breve: selección, exageración, caricatura	63
IV. Más allá del dualismo: Tratamiento del motivo del doble	95
V. El asesinato considerado como una de las bellas artes	123
VI. La dudosa paternidad: peligros y placeres de la colaboración	153
Conclusiones	175