

BORGES LECTOR DE DICKENS



Jean-Philippe Barnabé

Borges lector de Dickens. A primera vista, las razones para examinar esta relación no parecen demasiado imperativas. El “censo heterogéneo de los autores que continuamente releo”, que esboza una posdata de 1956 al prólogo de *Ficciones*, selecciona, entre los autores de lengua inglesa, los nombres, tan recurrentes en la admiración borgesiana, de De Quincey, Stevenson, Shaw y Chesterton. Repasando textos, se podrían probablemente agregar dos o tres más (Poe y Whitman, sin duda), pero en todo caso ciertamente no el de Charles Dickens. De hecho, hasta hace muy poco, la única mención de cierta importancia de nuestro escritor parecía ser la que, algo obligadamente, dado el carácter pedagógico del libro, aparece en una página de la *Introducción a la literatura inglesa* de 1965, en la que se lo califica de “hombre de genio”, y luego de “gran novelista romántico”, que “legó al mundo una galería de personajes (...) impecederos” (62).

“Novelista”, y además “romántico”: tanto el sustantivo como el adjetivo permiten intuir las razones por las que mal podía Dickens integrar el panteón literario borgesiano. Para limitarnos aquí al primer término, no hace falta insistir en su más que conocida renuencia a aceptar la dilución de una historia en una estructura que la expande innecesariamente, ramificándola, quitándole nitidez, y por lo tan-

to, eficacia. “Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos”, declaraba en 1941 el prólogo a *El jardín de senderos que se bifurcan* (Ficciones 12). El año anterior, amparándose en la autoridad y el ejemplo de un Stevenson, el famoso prólogo a *La invención de Morel* ya había defendido una poética narrativa basada en la preeminencia de un “riguroso argumento”, algo muchas veces relegado a un segundo plano en la gran tradición del realismo social y psicológico decimonónico. “La novela característica, “psicológica”, escribía entonces Borges, “propende a ser informe”. Y en una sentencia claramente condenatoria, agregaba que “esa libertad plena acaba por equivaler al pleno desorden” (Prólogos 29).

No es arriesgado suponer que para él, ese peligroso “informalismo” de la novela “característica” podría haber encontrado una excelente ejemplificación en la novela dickensiana. Chesterton, uno de los primeros grandes analistas del escritor inglés, ya había insistido, a principios de siglo, en que no debía aplicarse a esta obra la idea de sucesivas clausuras formales, estéticamente motivadas, y satisfactorias. En realidad, observaba en su monografía de 1906, los títulos de las diferentes novelas no delimitan obras autónomas, sino “tan solo extensos trozos de la sustancia fluida y heterogénea llamada Dickens”. Debemos comprender, agregaba, que “las unidades dickensianas, sus elementos básicos, no son las historias, sino los personajes que afectan las historias -o con más frecuencia aún, los personajes que no afectan las historias”, lo cual, deducía, hace finalmente de Dickens menos un novelista que un forjador de figuras de estatura y de intangibilidad mitológicas; esto es, figuras estáticas, incólumes, inalterables, ajenas al movimiento exterior de los distintos sucesos en que pueden verse implicadas, sucesos cuya lógica (y hasta cuyo interés) pasa entonces -contra todos los principios borgesianos- a un plano secundario¹.

¹ “They are simply lengths cut from the flowing and mixed substance called Dickens (...) “the units of Dickens, the primary elements, are not the stories, but the characters who affect the stories -or, more often still, the characters who do not affect the stories” (Charles Dickens 66-67).

A la caída del peronismo en 1955, Borges, como se sabe, recobra su gravitación en la escena intelectual argentina. Luego de ser nombrado director de la Biblioteca Nacional, asume al año siguiente la cátedra de literatura inglesa en la Universidad de Buenos Aires, un puesto para el que, según lo aseguraba a la hora de la candidatura su única credencial, modesta pero a la vez contundente, “se había preparado toda la vida”, y que ocupará durante unos doce años. Ningún testimonio escrito de este largo período de docencia parecía haberse preservado, hasta que, muy recientemente, fue publicado *Borges profesor*, un volumen derivado de la minuciosa transcripción de un conjunto de cintas magnetofónicas que contenían el registro de un ciclo lectivo completo, el del último trimestre del año 1966. Y para nuestra sorpresa, uno de los capítulos del libro reproduce una clase sobre la época victoriana, que está casi enteramente dedicada a Dickens (Arias 228-235).

El estilo conversacional, digresivo, casi deshilvanado, es el habitual de todas las charlas públicas del “Borges oral”, por retomar el título del pequeño volumen de conferencias publicado en 1979. Como es igualmente característico de su labor “crítica”, es sobre el cañamazo de un escueto *racconto* biográfico, signado en este caso por una declarada simpatía hacia la figura pública del hombre (“uno de los grandes bienhechores de la humanidad”), que se van hilvanando algunas consideraciones generales sobre los aportes de su obra, en las que se pueden rastrear sin dificultad, por momentos casi literalmente, los puntos de vista de Chesterton (“No hay una real evolución de carácter en los personajes”). Propias o ajenas, estas observaciones, no siempre benevolentes (“Dickens adolece de exceso de sentimentalismo” (...) “muchos de sus finales son artificiales”), también alternan con apuntes al paso sobre algunos libros, que denotan la amplitud de sus lecturas.

La lista comprende *David Copperfield*, *A Tale of Two Cities*, los *Pickwick Papers*, *Martin Chuzzlewit*, y *Oliver Twist*. En el tramo final de la clase, Borges, repentinamente, trae a colación a Wilkie Collins, al que presenta, por contraste implícito con su amigo, como “un maestro en el arte de entretener argumentos muy complicados, pero nunca confusos”, lo cual es una manera, como se comprueba de inmediato, de introducir la última novela de Dickens, *The Mystery of Ed-*

win Drood. Sin ser en absoluto extenso, el comentario de este libro, que precede la elogiosa y vibrante coda sobre la cual concluye luego la clase, es bastante más detenido que los reservados a los títulos anteriores, y será el objeto de la reflexión que sigue.

Es más que probable que la atención de Borges hacia el texto de Dickens haya sido concitada por la “guía de lecturas” que le ofrecía su venerado Chesterton. En su monografía, éste presenta a *Edwin Drood* como el esfuerzo de un escritor, cada vez más consciente (y hasta algo “avergonzado”), a pesar de una larga y exitosa carrera novelesca, de sus carencias en el plano de la estructura narrativa, y del ensamblaje formal, de tal manera que “al final se encuentra buscando cosas diametralmente opuestas al abierto informalismo de *Pickwick*”. Para Chesterton, con su último libro Dickens intenta en este sentido más que simples enmiendas: *Edwin Drood* es, según lo sintetiza más adelante, “una tentativa por confiar enteramente en ese poder de la construcción. No solamente tiene un argumento, es un argumento”².

El hecho es que, frente a sus estudiantes, Borges adopta sin vacilar la caracterización de la novela sugerida por su maestro (“a detective story”), transponiéndola en estos términos: “una novela policial bien construida”. La filiación que le asigna es la que ha consagrado la historia literaria: *Edwin Drood* procede casi directamente de (un deseo de emular) los logros de Wilkie Collins en la década anterior, *The Woman in White*, su victoriana “sensation novel” de 1860, y sobre todo *The Moonstone*, de 1868, ya más fácilmente catalogable como verdadera novela policial, y hasta como la primera, cronológicamente hablando. La primera *novela*, puesto que por otra parte, Borges también adopta, a lo largo de toda su vida, la atribución canónica del acto fundacional del género a los “Crímenes de la rue Morgue”, tan brillantemente analizados por Auguste Dupin en el cuento de 1841. En 1946, incluye y prologa *La piedra lunar* en la colección “El séptimo círculo”, que dirige entonces junto con Bioy en Emecé. Cinco años más tarde, la colección, en su n° 78, también acoge a *Edwin Drood*, en

² “The end finds him attempting things that are at the opposite pole to the frank formlessness of *Pickwick*” (*Charles Dickens* 144); “His last book (...) is an attempt to rely entirely on that power of construction. It not only has a plot, it is a plot” (177).

traducción de Dora de Alvear, precedida por el prólogo que Chesterton había redactado en 1909 para la edición del libro en la "Everyman's Library" de Dent.³

Para Borges, la promoción de estas dos "detective stories" se insertaba en el marco de una encendida defensa de la literatura policial, cuyo puntapié inicial había sido un texto de 1933⁴, que enumeraba algunos principios básicos del género, obviamente inspirados por la serie del Padre Brown, y por su autor, el más brillante representante contemporáneo, según él, de las enseñanzas originales de Poe. Su "campana estética" (Fernández Vega) había de proseguir con empeño y constancia a lo largo de los años siguientes, desde diversas tribunas, comenzando por las numerosas reseñas críticas publicadas en *El Hogar* entre el 36 y el 39, y había de extenderse casi hasta el final de su vida, cuando en 1978 repetía una vez más, en "El cuento policial", su argumento fundamental en favor del género. Esta literatura, concluía allí, "está salvando el orden en una época de desorden" (81), lo cual probablemente pueda entenderse tanto en el plano estrictamente literario, en el sentido de que el indispensable rigor estructural de las tramas orientadas hacia la resolución de un enigma representa en ese momento el antídoto (clásico) más efectivo al arbitrario "informalismo" (romántico) de la narrativa moderna, como en un plano filosófico, y, ¿por qué no?, político.

Bien debía saber Borges, sin embargo, que *Edwin Drood* no podía reducirse a su dimensión estrictamente "policial". Parece evidente, para cualquier lector atento, que si bien la estructura de la novela se halla supeditada con bastante firmeza al planteo y a la resolución de ese "misterio" al que alude el título, cosa efectivamente novedosa para Dickens, éste tampoco se priva de enriquecer la vastísima galería de personajes pintorescos, simpáticos, ridículos o desagradables de su obra anterior, y suele aflojar el hilo de la estricta progresión argumental, intercalando apuntes y hasta secciones enteras de tenor

³ Junto con sus demás prólogos dickensianos, éste fue recogido poco después en el volumen *Appreciations...* (218-228).

⁴ "Leyes de la narración policial" (*Textos recobrados 1931-1955* 36-39) se convertirá, luego de una reescritura, en "Los laberintos policiales y Chesterton", que aparece en *Sur*, en mayo de 1935.

francamente psicológico. Y no podía ser de otra manera, si tal como lo había sostenido tempranamente el propio Borges, lo “meramente policial” no necesita, para su adecuado desarrollo, más extensión que la de un cuento, y si al rebasar ese limitado espacio, al transportarse a la escala de unas trescientas páginas, no puede prescindir de un componente psicológico más o menos elaborado, razón por la cual *The Moonstone*, más allá del rigor de su trama, “es, asimismo, una excelente novela psicológica”. O bien, inversamente: una novela “de caracteres” que es, además, una excelente novela policial.⁵

Ahora bien, la singularidad de *The Mystery of Edwin Drood* no es solamente literaria, sino que tiene que ver con las circunstancias de su escritura. Dickens concibe su “very curious and new idea”, tal como le escribe a su amigo y futuro biógrafo John Forster, hacia mediados de 1869. El contrato editorial se firma en agosto, y prevé doce entregas mensuales, o sea una extensión sensiblemente inferior a las veinte habituales de varias novelas anteriores. La redacción comienza en octubre y la publicación periódica, en abril del año siguiente. Pero de manera totalmente sorpresiva, el 9 de junio, Dickens muere de una fulminante congestión cerebral, muy pocas horas después de haber terminado el manuscrito de la sexta entrega, y de haber llegado así al centro exacto del relato proyectado. Su “Half-Told Tale”, parafraseando el célebre título de Hawthorne, deja entonces en completo suspenso el enigma de la desaparición de Edwin, durante una tormentosa Nochebuena. Al cabo del capítulo XXIII, terminado ese día, nada permite saber aún, a ciencia cierta, si el muchacho está vivo o muerto, como nada permite designar inequívocamente al culpable, si bien el narrador se ha encargado, hasta ese momento al menos, de que las mayores sospechas recaigan sobre su tío John Jasper, un sombrío y atormentado opiómano. Semejante incertidumbre iba a desatar una encrespadísima ola de conjeturas, argumentaciones encontradas, debates académicos, y hasta de hipotéticas redacciones de la mitad faltante: a finales del siglo XIX, la irresistible seducción de este libro inconcluso ya había engendrado una verdade-

⁵ La novela policial “resulta una variedad de la novela de caracteres o de costumbres”, se lee el 7 de abril de 1939 en las páginas de *El Hogar* (*Textos cautivos* 313). La mención de *The Moonstone* figura en el número del 3 de setiembre de 1937 (165).

ra “Drood Literature”, una nutrida tradición para-literaria que con pocas pausas se perpetuó luego a lo largo de todo el siglo XX, hasta fechas muy recientes⁶.

Lo llamativo en la corta presentación que hace Borges en clase de la novela es que, dejando de lado el argumento, prefiere detenerse en el carácter dramático de esta historia escritural, por más que sus comentarios no vayan más allá de la cita prácticamente literal de algunas frases del prólogo original de Chesterton:

En ninguna de las novelas de Dickens, dice Chesterton, importaba el argumento: importaban los personajes, con sus manías, su vestimenta siempre igual y su vocabulario especial. Pero al final Dickens resuelve escribir una novela de argumento importante, y casi en el momento en que está por denunciar al asesino, Dios ordena su muerte, y así nunca sabremos cuál fue el verdadero secreto, el oculto argumento de Edwin Drood -dice Chesterton-, salvo cuando nos encontremos con Dickens en el cielo. Y entonces -dice Chesterton-, lo más probable es que Dickens ya no se acuerde y siga tan perplejo como nosotros. (Arias 234)

El comentario, como se ve, es de segunda mano: poca cosa, si se quiere, y sin embargo creo que en esta cita y, a través de ella, en esta focalización sobre el final de Dickens, aflora una sustancia de cierto peso. Reformulada por Borges a partir del texto de Chesterton, la anécdota biográfica termina siendo por lo menos tan interesante como el enigma trunco que contiene la novela; termina por conformar otro relato, tal vez más llamativo y sugerente que el primero. Quisiera, por lo tanto, proponer la posibilidad, a partir de este pasaje, de comprender la expresión “Borges lector de Dickens” de manera *no metonímica*, según lo haríamos espontáneamente, es decir, no tanto como “Borges lector de *la obra* de Dickens”, sino, literalmente, como “Borges lector de la historia *titulada* Charles Dickens”. Más aún, tomando en cuenta la libertad y el desenfado que en esta materia siempre reivindicó, como lector no tanto de la totalidad de una biografía, sino como lector selectivo de ese peculiar y sorprendente

⁶ Uno de los últimos juegos con el texto es el de Carlo Fruttero y Franco Lucentini, *La Verità sul Caso D*.

“biografema” que constituye la súbita muerte del escritor, en el acto de develar una verdad oculta, y al mismo tiempo, en el acto de lograr edificar, *in extremis*, un tipo de estructura narrativa aún ignota para él, en todo caso muy distinta de todo lo que había hecho hasta entonces.

La demostración de que esta interpretación de mi título puede ser algo más que un mero juego de palabras comporta dos etapas. La primera consiste en observar que la idea de tomar la vida de un escritor como texto secundario, como fuente de un relato independiente, estimulante para la imaginación, es una idea eminentemente borgesiana, de la que pueden encontrarse múltiples ejemplos. Uno de ellos es el que, irónicamente, concierne al propio Chesterton. En el artículo que le dedica en *Otras inquisiciones*, Borges ve en la saga del Padre Brown, en el repetido esquema que consiste en terminar dándole a un hecho aparentemente mágico o sobrenatural una explicación clara y muy racional, algo así como una “cifra”, un “símbolo” o un “espejo” de una historia en el fondo más enigmática que la primera, la de Chesterton, la de una personalidad profunda en la que se enfrentaban, íntimamente, un profesado catolicismo y “algo [que] en el barro de su yo propendía a la pesadilla, algo secreto, y ciego y central” (132). En el curso de 1966, se demora en la biografía de Coleridge, al que presenta (equiparándolo en esto a un Macedonio Fernández) como un hombre casi más brillante por su conversación, sus dilaciones y sus grandes proyectos incumplidos, que por sus escritos. “Pensar en Coleridge”, les declara a sus estudiantes, “es pensar en un personaje de novela” (Arias 179). Algo similar sucede con Browning, cuya vida también “despierta interés por su trama” (236). Más tarde, la conferencia sobre “El cuento policial” explicará que los cuentos de Poe “construyen (...) un personaje que vive más allá de los personajes creados por él” (77), y sugerirá, en un plano general, que un escritor bien puede ser superior en nuestra memoria, o en la imagen que conservamos de él, a tal o cual de sus páginas⁷.

⁷ Por la misma época Roland Barthes, aunque sin nombrar a Borges, traduce el sentido de la operación en términos más teóricos: “L'Auteur lui-même (...) peut, ou pourra un jour constituer un texte comme les autres (...) il suffira de le considérer lui-même comme un être de papier et sa vie comme une *bio-graphie* (au sens étymologique du

Debe recordarse, para apoyar todo esto, un hecho muy conocido, pero capital desde nuestra perspectiva. Borges comienza, en los años veinte, escribiendo poesía y ensayos, y su paso a la ficción se produce en la década siguiente, primero con la “posible biografía” de Evaristo Carriego que publica en 1930, y luego a partir de un juego muy sutil con ese género, en buena parte tributario, como lo admitirá luego, del que había ideado Marcel Schwob en sus *Vidas imaginarias*. Me refiero a las divertidas ficciones biográficas que entre 1933 y 1934 va publicando en la “Revista Multicolor de los Sábados” del diario *Crítica*, y que reúne en 1935 en su *Historia universal de la infamia*. En el prólogo del libro, confiesa con malicia haber abusado, entre otras cosas, de “la reducción de la vida entera de un hombre a dos o tres escenas” (7), así como, más tarde, privilegiará para sus estudiantes la escena de la muerte súbita de Dickens. Enseguida después, entre 1936 y 1939, se convierte en el cronista literario de la revista *El Hogar*, desplegando, en la sección de “biografías sintéticas” de escritores, un nuevo campo de experimentación literaria, en el que a menudo resulta difícil, por lo menos en el plano estilístico, separar la tarea enciclopédica, o divulgativa, de otro propósito subyacente, el de transformar un pre-texto biográfico en una suerte de lacónico relato ficcional.

Mi segundo paso, quizá más determinante, consiste en destacar la alta productividad del biografema en la obra borgesiana, mencionando unos pocos ejemplos de su múltiple inversión textual. Volvamos a leerlo: “al final Dickens resuelve escribir una novela de argumento importante, y casi en el momento en que está por denunciar al asesino, Dios ordena su muerte, y así nunca sabremos cuál fue el verdadero secreto”⁸. La idea de un secreto a punto de ser develado, pero perdido para siempre, opera, según lo postulé, en dos

terme) (...) l'entreprise critique (si l'on peut encore parler de critique) consistera alors à retourner la figure documentaire de l'auteur en figure romanesque” (217).

⁸ “Dios ordena su muerte” es un (nada insignificante) aporte borgesiano a la versión de Chesterton, que (por una vez) era menos religiosa: “He drops down dead as he is in the act of denouncing the assassin” (*Appreciations* 219). Menos religiosa, pero a cambio, más dramática, como ya lo subrayaba la monografía de 1906: “The tragic element of its truncation mingles somewhat with an element of tragedy in the thing itself” (*Charles Dickens* 178).

niveles: no sólo en relación con lo que Dickens tenía en mente respecto a la muerte (o no) de Edwin, y a la identidad de su asesino, o sea, en el plano de la resolución argumental, sino también, menos obviamente, pero no menos sugestivamente, para la mirada borge-siana, en el plano de la *otra historia*, la de un hombre que, tras un largo y exitoso recorrido literario, está ensayando otro tipo de novela, y así, de algún modo, descubriéndose una nueva identidad de escritor⁹. Entre paréntesis, puede notarse que Borges lee la historia de Dickens como el exacto reverso de la de otro escritor, Jaromir Hladík, quien, condenado a muerte por los nazis, le pide a Dios ese “milagro secreto” que menciona el título del cuento de 1943, ese tiempo necesario para lograr terminar, no una novela de misterio, pero sí un drama en verso, titulado *Los enemigos*. En la ficción, Dios resuelve escuchar la plegaria, y milagrosamente, detiene la marcha del universo circundante durante un año, hasta el preciso momento en que Hladík consigue llegar a la última palabra de su obra, y es fusilado. En la realidad, con Dickens, había sido menos generoso.

Deletreado con atención, el biografema se concentra en torno a la locución verbal “estar por”, que no puede dejar de evocar la hermosa y conocida frase final de “La muralla y los libros”, el ensayo que abre *Otras inquisiciones*:

La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético (13).¹⁰

Como lo ilustra el vaivén especulativo (acerca de un desconcertante episodio de la historia china) que conduce el texto a esta conclusión, el “hecho estético” consiste en el poder que tiene una forma, por sí misma, de emocionarnos, relegando a un segundo plano su

⁹ “A new Dickens was really being born when Dickens died” (*Charles Dickens*, 145).

¹⁰ Nótese al pasar, una vez más, que el discurso ensayístico puede emigrar sin dificultad a la ficción: “Hay una hora de la tarde en que la llanura está por decir algo, nunca lo dice o tal vez lo dice infinitamente y no lo entendemos, o lo entendemos pero es intraducible como una música” (“El fin”, *Ficciones* 197).

eventual "contenido", que podrá ser intuido oscuramente, pero en definitiva, nunca enunciado cabalmente, más allá de aproximaciones incesantes, todas igualmente plausibles. Frente a un mundo de formas, el sujeto borgesiano no hace, en este sentido, más que intentar reconocimientos parciales, ordenamientos transitorios, más o menos convincentes (o útiles), pero sabiendo -o comprendiendo a la postre- que la frase que articularía nítidamente su significación no podrá ser pronunciada. "Desconocemos los designios del universo, pero sabemos que razonar con lucidez y obrar con justicia es ayudar a esos designios, que no nos serán revelados", declara, condensando toda una ética, la conmovedora "Oración" de *Elogio de la sombra* (144).

De este motivo temático, el de la búsqueda y la revelación inminente -pero imposible- de una verdad última, ya sea la del universo o la de un individuo, podría sin duda decirse lo que decía Borges del repetido esquema chestertoniano, a saber que lejos de ser un "artificio retórico", es una "forma esencial" de su propia obra (130). Pensemos en un cuento que plantea el motivo desde su título: "La busca de Averroes". En él se imaginan unas horas de la vida del sabio árabe andaluz, durante las cuales éste intenta desentrañar el sentido de dos términos de la *Poética* de Aristóteles que no tienen representación posible en el ámbito islámico: "tragedia" y "comedia". Averroes pasa al lado de una meta que tiene sin embargo muy cerca, puesto que el juego tan teatral de unos niños, en el patio de abajo, parecería destinado a abrirle los ojos, pero no la alcanza. El detalle que busca, concluye el narrador, "no está vedado a los otros, pero sí a él", así como también le está en definitiva vedado a él mismo, en tanto que escritor, reconstruir, en su frágil ficción, la verdadera cara del personaje histórico. "Sentí, en la última página,", confiesa, "que mi narración era un símbolo del hombre que yo fui, mientras la escribía" (117), volviendo así, de alguna manera, a ese juego especular entre el argumento de la obra y la historia del hombre que lo imagina, que el profesor Borges insinuará a propósito de Dickens escribiendo *Edwin Drood*. Pensemos también en textos como "Pedro Salvadores", otra de las prosas insertadas entre los poemas de *Elogio de la sombra*, que explora la misteriosa personalidad de un hombre encerrado durante años en un sótano, para escapar a los secuaces de

Rosas: “Quién fue, quién fue, Pedro Salvadores?”, se pregunta ansiosamente este otro narrador, pariente cercano del anterior, para resignarse luego, no sin cierta serenidad, al hecho de que “como todas las cosas, el destino de Pedro Salvadores nos parece un símbolo de algo que estamos a punto de comprender” (79).¹¹

Y ya desde el título, otra vez, la misma “forma esencial” sostiene el texto que cerrará este breve recuento. “El acercamiento a Almotásim”, publicado por primera vez en 1936, entre los ensayos de *Historia de la eternidad*, es sin duda un texto decisivo, porque inventando el molde formal de la “reseña” (González Pérez 217), o sea, trabajando libremente a partir de un libro, en este caso inexistente, forma el nexo entre las ficciones biográficas de *Historia universal de la infamia* y la serie de los grandes cuentos que comenzarán a escribirse en 1939. El imaginario libro que se reseña aquí es la novela en lengua inglesa *The approach to Al-Mu'tasim*, publicada en Bombay en 1932 por un tal Mir Bahadur Alí. Lo primero que señala el también imaginario crítico literario, es que el relato -exactamente como *Edwin Drood*, “detective-story” engarzada en un estudio psicológico, o como los “simbólicos” cuentos policiales de Borges- es pasible de una doble lectura, en el sentido de que combina un enrevesado pero atractivo “mecanismo policial” a la Wilkie Collins con una dimensión alegórica o, tal como lo formula, con un “undercurrent místico” (158). El protagonista, un estudiante de derecho, emprende una larguísima y atribulada odisea a través de toda la India, trajinando en-

¹¹ Dicho sea de paso, esta tensión por alcanzar una verdad velada y elusiva es probablemente también lo que funda la fascinación borgesiana por la narrativa policial, e impulsa su remodelación personal del género, en los tres cuentos clásicos que conforman su aporte (“El jardín de senderos que se bifurcan”, 1941; “La muerte y la brújula”, 1942; “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”, 1951), sin olvidar tantos otros, en los que el argumento se centra en alguna forma de pesquisa, o de investigación, tales como “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, en que los dos amigos asimilan en algún momento sus búsquedas enciclopédicas a “fatigas subalternas de índole policial” (*Ficciones* 21). Está claro, en los tres primeros, que Borges trasciende ampliamente el simple problema canónico de la identidad del asesino, que sus relatos juegan con una sutil superposición de dos historias, o de dos niveles de sentido, y que la inquietud de sus detectives también puede leerse en clave metafísica (Brescia 157-161). “Lo he llevado”, ratificaba Borges, hablando de su cuento policial (con su ambigua modestia habitual), “a un terreno simbólico que no sé si cuadra” (*Borges oral* 80).

tre “gente de la clase más vil”, en busca de un ser de carácter divino, llamado Almotásim, de cuya existencia no tiene absoluta certeza, pero sí una firme intuición, y al que cree capaz de redimir tanta abyección. El crítico termina su resumen de esta manera:

Al cabo de los años, el estudiante llega a una galería “en cuyo fondo hay una puerta y una estera barata con muchas cuentas y atrás un resplandor”. El estudiante golpea las manos una y dos veces y pregunta por Almotásim. Una voz de hombre -la increíble voz de Almotásim- lo insta a pasar. El estudiante descorre la cortina y avanza. En ese punto la novela concluye. (163)

Como se ve, el narrador abandona la historia en la misteriosa indeterminación de estos pasos. La revelación (de la anhelada pureza divina) parece otra vez inminente, pero no llega a concretarse, en algo que se parece a una reescritura de la corta y célebre parábola kafkiana (“Ante la ley”) que Borges tradujo, y mencionó en más de una oportunidad.¹² El viaje del estudiante no llega del todo a su término, como tampoco alcanzan del todo los personajes que se mueven en torno a John Jasper, a pesar de sus sospechas, la prueba certera de que asesinó realmente a su sobrino, como tampoco consigue el lector atar todos los cabos que la novela deja sueltos, y *last but not least*, como tampoco se cumple del todo el propósito dickensiano de escribir una novela de argumento importante, y de dar nacimiento, como decía Chesterton, a “un nuevo Dickens”. Borges lee con fruición, y simultáneamente, todas estas inminencias, y todas estas postergaciones.

En el primer capítulo de *Edwin Drood*, un hombre, aún no identificado como Jasper, se encuentra acostado, entregándose a las alucinaciones que le suministra una pipa de opio, sobre la cama de una sórdida pocilga de un sórdido arrabal londinense. Al lado de él, anota Dickens, yacen en parecido estado una “horrible mujer”, un

¹² Por ejemplo, justamente en el ensayo “Sobre Chesterton” de *Otras inquisiciones*, en el que afirma que el oscuro mundo al que lo inclinaba, a pesar de sus empeños y de sus profesiones de fe, el íntimo “barro de su yo”, llevó de hecho al maestro inglés a (re)escribir siempre la inquietante parábola de Kafka (133-134). La traducción, por su parte, aparece en *El Hogar*, el 27 de mayo de 1938.

chino, y un “lascar”, término que designaba entonces a un marinero de la región de Bombay. ¿No sería tentador, acaso, reconocer en este personaje fugaz al innominado protagonista de la novela de Mir Bahadur Alí, en una de las muchas etapas de su largo “acercamiento”, entre gente de condición baja, a ese “hombre que se llama Almotásim”, y que, supone, lo ha de transfigurar con el resplandor de lo sagrado? Jasper, después de todo, vive junto a una catedral, en la que oficia de organista, y entre clérigos. Recuérdese, además, que algunos esforzados exégetas, recogiendo e interpretando en ese sentido algunos indicios diseminados en el texto, creyeron, en cierto momento, dar con la imprevista clave del enigma, descubriendo en el personaje nada menos que a un disimulado estrangulador ritual, adepto de la secta hindú de los “thugs”... Pero desde otro ángulo, y jugando más libremente aún con esas fantásticas reversibilidades temporales que tanto seducían a Borges, ¿no podría imaginarse, también, que al introducir en su novela al anónimo marinero, Dickens ya estaba soñando la de Mir Bahadur Alí, y hasta a su futuro (y falso) reseñista? Como si, en suma, frente a la misteriosa puerta que poco le faltó para abrir, y antes de acatar la severa orden de Dios, nos hubiera revelado, entre líneas, que él ya había leído y previsto a Borges, su futuro lector.¹³

Jean-Philippe Barnabé
Université de Picardie

¹³ Finalicemos el juego con una última vuelta de tuerca. Casualmente (?) en el mismo número de *El Hogar* en el que publica su traducción de “Ante la ley”, Borges incluye una nota (*Textos cautivos* 239-240) sobre la reedición de un libro del inglés Meadows Taylor, publicado originalmente en 1839, y titulado “The Confessions of a Thug”. “El tema”, explica el (ahora auténtico) reseñista, “son los *thugs*, secta o corporación de estranguladores hereditarios que durante ocho siglos dieron horror (con pies descalzos y pañuelos mortales) a los caminos y crepúsculos de la India”...

BIBLIOGRAFÍA

- Arias, Martín, Martín Hadis (eds.). *Borges profesor*. Buenos Aires: Emecé, 2000.
- Barthes, Roland. *S/Z*. Paris: Seuil, 1976 [1970].
- Borges, Jorge Luis. "El acercamiento a Almotásim". *Historia de la eternidad*. Madrid: Alianza, 1997 (col. "Biblioteca Borges"): 157-166.
- Borges, Jorge Luis. "El cuento policial". *Borges oral*. Madrid: Alianza, 1998 (col. "Biblioteca Borges"): 62-81.
- Borges, Jorge Luis. *Historia universal de la infamia*. Madrid: Alianza, 1997 (col. "Biblioteca Borges").
- Borges, Jorge Luis, María Esther Vázquez. *Introducción a la literatura inglesa*. Madrid: Alianza, 1999 (col. "Biblioteca Borges").
- Borges, Jorge Luis. *Ficciones*. Madrid: Alianza, 1997 (col. "Biblioteca Borges").
- Borges, Jorge Luis. "La busca de Averroes". *El Aleph*. Madrid: Alianza, 1997 (col. "Biblioteca Borges"): 104-117.
- Borges, Jorge Luis. *Elogio de la sombra*. Buenos Aires: Emecé, 1969.
- Borges, Jorge Luis. "La invención de Morel". *Prólogos con un prólogo de prólogos*. Madrid: Alianza, 1998 (col. "Biblioteca Borges"): 28-31.
- Borges, Jorge Luis. *Otras inquisiciones*. Madrid: Alianza, 1997 (col. "Biblioteca Borges"): 129-134.
- Borges, Jorge Luis. *Textos cautivos. Ensayos y reseña en "El Hogar" (1936-1939)*. Ed. de Enrique Sacerio-Garí y Emir Rodríguez Monegal. Buenos Aires: Tusquets, 1986.
- Brescia, Pablo A. J. "De policías y ladrones: Abenjacán, Borges y la teoría del cuento". *Variaciones Borges* 10 (2000): 145-166.
- Chesterton, Gilbert Keith. *Charles Dickens*. London: Methuen, 1960 [1906].
- Chesterton, Gilbert Keith. *Appreciations and Criticisms of the Works of Charles Dickens*. London: Dent, 1911: 218-228.
- Fernández Vega, José. "Una campaña estética. Borges y la narrativa policial". *Variaciones Borges* 1 (1996): 27-66.
- Fruttero, Carlo, Franco Lucentini, *La Verità sul Caso D*. Torino: Einaudi, 1989 (traducción inglesa: *The D. Case. The Truth about the Mystery of Edwin Drood*. New York: Harcourt, Brace and Co., 1992).
- González Pérez, Aníbal. "Borges y las fronteras del cuento". *El cuento hispanoamericano*. Ed. Enrique Pupo-Walker. Madrid: Castalia, 1995: 211-234.