

# Lecturas cruzadas en la revista *Sur*: Mallea y Borges sobre Kafka y Chesterton

---

**Judith Podlubne**

---

Universidad Nacional de Rosario  
Argentina  
judithp@arnet.com.ar

## Resumen

Este trabajo analiza, en el marco de la soterrada discusión entre morales literarias antagónicas que recorre el dominio literario de *Sur* durante su primera época, el cruce de lecturas que, en torno a las figuras y las obras de Kafka y Chesterton, se suscita entre Mallea y Borges. Al igual que Victoria Ocampo, Mallea apela a los valores del espíritu como vía de legitimación del ejercicio literario. Ambos adhieren a la creencia en la pureza originaria del lenguaje que hace que la literatura sea ante todo manifestación de “la unidad espiritual del ser humano”, expresión directa (y agónica, en el caso de Mallea) de las cualidades y los conflictos entrañables del hombre que escribe. Contra esta moral literaria humanista, Borges insiste en afirmar no sólo la naturaleza artificial de la literatura sino también la impersonalidad de los sujetos literarios. El cruce de lecturas que presentamos permite, por un lado, describir los alcances de la confrontación que se establece entre ambos y, por otro, volver a leer el controvertido lugar que Borges ocupa en la revista.

**Palabras claves:** Revista *Sur* - morales de la literatura – figuras del escritor – humanismo literario – formalismo

**Keywords:** *Sur magazine* - *literature's morals* - *writer's personality* / *literary subjects' impersonality*

**Fecha de recepción:** 22/02/2005

**Fecha de aprobación:** 04/07/2005

*Sur* no anunció sus acuerdos y propósitos con un manifiesto colectivo explícito, sin embargo, tal como advierte María Teresa Gramuglio, ya su número inaugural presenta el esbozo de una visión compartida de la cultura y el anticipo de un programa común.

Como si se dijera: no es posible construir nada verdaderamente nuevo en el encierro de una sola cultura y una sola lengua; para encontrar la voz propia, es indispensable mantener una relación activa con todo el ámbito americano y con Europa; la tarea necesaria de difundir lo mejor de la cultura moderna está reservada a ciertos grupos especiales de personas. (2001: 343).

Se trata de un “proyecto tácito”, elaborado en torno a los más amplios puntos de consenso, y al que el grupo resultó singularmente fiel a lo largo de los años. Este marco de coincidencias generales no impidió sin embargo que se manifestaran diferencias individuales entre sus miembros y divergencias precisas entre los distintos subgrupos que la conformaron. El dominio literario de *Sur* fue uno de los ámbitos más disputados: desde el comienzo, una moral literaria antagónica a la dominante, impulsada principalmente por Jorge Luis Borges, se hizo sentir en sus páginas con una contundencia cada vez mayor. Consecuente con la premisa liberal que integra y neutraliza las discrepancias particulares en una armoniosa diversidad de opiniones coexistentes, *Sur* albergó en su interior, y dejó incluso que se desarrollara con éxito, la misma percepción del hecho literario y la misma concepción de lo que debe ser un escritor contra la que se pronunciaban la mayoría de sus integrantes durante la primera década.

Eduardo Mallea fue sin dudas el representante más elocuente de la moral literaria humanista que hegemonizó el ámbito literario de la revista en sus primeros años y cuyos efectos se prolongaron mucho tiempo después. No sólo porque su pensamiento adhirió de un modo incondicional a los valores en que se funda esa moral compartida sino también porque sus ensayos cristalizaron, con un acento programático, las coordenadas teóricas que la definen. Al igual que Victoria Ocampo, Mallea apela a los valores del espíritu como vía de legitimación del ejercicio literario porque confía en que estos valores realizan la auténtica naturaleza de lo humano. Ambos creen en esa transparencia originaria del lenguaje que hace que la literatura sea ante todo manifestación de “la unidad espiritual del ser humano”, expresión directa (y agónica, en el caso de Mallea) de las cualidades y los conflictos entrañables del hombre que escribe.<sup>1</sup>

“Contra” esta moral humanista entonces, “contra” el especial reconocimiento que Mallea alcanza por ser su figura más representativa, Borges define su controvertido lugar en la revista.<sup>2</sup> Su adhesión a una “moral formalista”<sup>3</sup> de la literatura, una moral tantas veces impugnada, desde dentro y fuera de *Sur*, por su carácter “deshumanizador”,<sup>4</sup> se explica primariamente (esto es: en primer lugar, pero también en el sentido primario, constitutivo, que tiene la polémica en sus ensayos) como respuesta a la moral humanista formalizada por Mallea y reivindicada por los integrantes principales de *Sur*. Pero su perspectiva, como ya señalé en otra ocasión, desborda —o mejor, es heterogénea a— una simple y directa reivindicación del artificio literario. La radical visión de lo humano que Borges promueve en la revista, y a partir de la que impugna la concepción entre clerical y heroica del escritor que circula en ella, es una prueba contundente de esta heterogeneidad. A diferencia de lo sostenido por Ortega (1957: 359), que explica la deshumanización en el arte como un proceso vanguardista de purificación, como una operación de eliminación progresiva de los elementos demasiado humanos que dominaban

la producción romántica y naturalista, a través de una afirmación positiva de los procedimientos técnicos del objeto estético, los ensayos de Borges, al tiempo que reivindican con impulso polémico el carácter formal de la literatura, anuncian la impersonalidad de los sujetos literarios. El cruce de lecturas en torno a las figuras y las obras de Kafka y Chesterton que, de manera oblicua y soterrada, se suscita entre Borges y Mallea, en las páginas de la revista y también fuera de ella, es una ocasión privilegiada para volver a leer el complejo e irreductible lugar de Borges en *Sur*.

\*

En 1936, Mallea edita en *Sur* las primeras traducciones de Kafka aparecidas en Argentina.<sup>5</sup> A fines del año siguiente, su ensayo “Introducción al mundo de Franz Kafka” se publica en la sección central de la revista.<sup>6</sup> En ambas oportunidades, su propósito es presentar a los lectores argentinos “el escritor más original de nuestro tiempo”, pero su presentación olvida que ya en 1935 Borges había escrito para el diario *La Prensa* una nota breve titulada “Las pesadillas y Franz Kafka”<sup>7</sup> y que, también en 1937 pero algunos meses antes, había publicado, en la revista *El Hogar*, su “Biografía sintética” y comentado la traducción de *El proceso* al inglés.<sup>8</sup> Además, aunque aparecieron sin firma, Borges tradujo para la *Revista de Occidente*, desde mediados de la década del veinte, algunos relatos de Kafka que posteriormente, en 1938, se incluyeron en la controvertida edición de *La metamorfosis* que preparó la editorial Losada para su colección La Pajarita de Papel, dirigida por Guillermo De Torre. Esta edición fue prologada por Borges<sup>9</sup> y, aparentemente, sólo en el caso de algunos relatos la traducción fue también suya.<sup>10</sup>

Un cruce similar de lecturas, quizás más elocuente que el anterior por tratarse ya no de un escritor canónico de la tradición occidental sino de una figura lateral de la literatura anglosajona, se produce también a propósito de G.K.Chesterton. En 1935, Borges publica en la sección Notas de *Sur* su primer comentario dedicado al escritor inglés,<sup>11</sup> el mismo está motivado por la aparición del último volumen de cuentos del Padre Brown y se ocupa exclusivamente del Chesterton narrador de relatos policiales. A pesar de su brevedad, esta nota resulta el primer y más importante estudio (en rigor, puede decirse que el único) que Borges dedica al cuento policial: muchos de los argumentos que allí expone originariamente reaparecen más tarde a lo largo de su obra. Un año después, su ensayo “Modos de G.K.Chesterton”<sup>12</sup> se incluye entre los artículos centrales de la revista. En esa oportunidad, que tiene lugar en razón del fallecimiento del escritor, su lectura se abre hacia aspectos más generales de la escritura de Chesterton, pero no deja de subrayar su condición de narrador policial como una de sus facetas literarias más destacadas. Pocos años después de los ensayos de Borges, en 1940, al conmemorarse la primera década de *Sur*, Mallea incluye en el número aniversario de la revista un dilatado retrato de Chesterton, titulado “El

hombre gordo de Kesington”,<sup>13</sup> que desconoce por completo lo señalado por Borges y ni siquiera menciona el talento en policiales que éste había descubierto en él.

Aun cuando para nuestra frágil memoria de lectores argentinos, Kafka y Chesterton son desde siempre autores eminentemente borgeanos, es preciso recordar que, durante los años treinta, ambos escritores constituían figuras emblemáticas de algunas corrientes de pensamiento que habían influido directamente en Mallea y con las que él se identificaba. Como Borges conocía, y de algún modo se le debe haber hecho presente a la hora de dirigir sus impugnaciones, Kafka era, por su proximidad con el pensamiento de Kierkegaard, una figura vinculada al existencialismo cristiano, y Chesterton, por su reconocida militancia religiosa, un autor celebrado del pensamiento católico.<sup>14</sup> En su ensayo “Modos de G.K.Chesterton”, uno de los pocos aparecidos en las secciones centrales de *Sur* durante la primera época, Borges declara expresamente su intención polémica al dirigirse contra cierta imagen del escritor consolidada en nuestro país por un catolicismo ortodoxo, “petulante y autoritario”, y por una crítica literaria concentrada en transmitir las virtudes humanas del escritor sin atender a los méritos literarios de su obra. Contra ambos, contra el interés que ambos grupos comparten por el “hombre Chesterton”, Borges descarga sus ironías y perfila sus argumentos.<sup>15</sup>

La ocasión es inmejorable a su objetivo: en el momento en que se anuncia la muerte del escritor, cuando lo que se espera es la celebratoria evocación de su persona, Borges acomete desestimando la importancia que se reconoce a los hechos de una vida en el curso de una carrera literaria. “Modos de G.K. Chesterton” —al igual que las notas dedicadas a Unamuno y a Lugones— es también una invectiva contra la escritura necrológica, tan difundida en la época. El párrafo con que se inicia funciona en este sentido como una verdadera declaración de principios:

Ha muerto (ha padecido ese proceso impuro que se llama morir) el hombre G.K.Chesterton, el saludado caballero Gilbert Keith Chesterton: hijo de tales padres que han muerto, cliente de tales abogados, dueño de tales manuscritos, de tales mapas y de tales monedas, dueño de tal enciclopedia sedosa, de tal bastón con la contera un poco gastada, amigo de tal árbol y de tal río. Quedan las caras de su fama, quedan las proyecciones inmortales que estudiaré. (1999: 18).

El recurso de que dispone el argumento es conocido; trasladado de sus relatos de *Historia universal de la infamia*, expuesto por los mismos años en las numerosas “Biografías sintéticas” que escribe para *El Hogar*, y repetido en muchas de sus ficciones posteriores, consiste en “la reducción de la vida entera de un hombre a dos o tres escenas” (Borges, “Prólogo a la primera edición”, 1954: 7), casi siempre azarosas y no especialmente significativas. Que la vida de que se trata sea la de un escritor, la de un escritor que acaba de

morir, vuelve esta brevísimas selección de acontecimientos anodinos (como todos, como cualquiera, Chesterton es hijo de tales, cliente de otros y dueño de algunos objetos) una verdadera estocada no sólo contra el biografismo de que adolece la crítica literaria del momento sino también y, fundamentalmente, contra el culto a la personalidad excepcional del escritor, contra la concepción divinizadora del mismo, en que esa práctica biográfica se sustenta y justifica.

Las “Biografías sintéticas” son, en este sentido, uno de los golpes más decididos (también, uno de los más arbitrarios y excesivos) que Borges dirige contra la pretensión humanista de lo que debe ser un escritor. En la dedicada a Kafka, como también en otras, la sucesión de circunstancias convencionales en que se resume su vida está precedida por el anuncio del objetivo que guía su lectura. “Los hechos de la vida de este autor no proponen otro misterio que el de su no indagada relación con la obra extraordinaria” (1986: 182). Sin énfasis, con moderada reserva, su enunciado desplaza de una vez la presunta gravitación que se reconoce a las experiencias vitales en la construcción de una literatura. El único misterio que encierra, que puede encerrar una vida como la de Kafka, una vida particularmente pobre en vivencias inusitadas, es la inexplicable relación que la liga a una obra tan excepcional. En otras ocasiones, como en el caso de Gustav Meyrink o de Paul Valéry, las declaraciones de Borges resultan aun más radicales e insidiosas: “Los hechos de la vida de Meyrink son menos problemáticos que su obra” o “Enumerar los hechos de la vida de Valéry es ignorar a Valéry, es no aludir siquiera a Paul Valéry.” (1986: 75). El proyecto de las “Biografías sintéticas” responde al mismo ardor contencioso que encabeza su ensayo sobre Chesterton: el de afirmar, contra la difundida idea del hombre de letras como un gran hombre, que nada puede encontrarse en la vida de un escritor que explique o determine un destino literario. Que una personalidad literaria no requiere de gestos y decisiones heroicas sino que se construye a partir de sucesos ordinarios, poco relevantes y, sobre todo, nada dramáticos. Esta convicción, que recorre tenazmente toda su producción de los años treinta, había alcanzado ya su máxima expresión a comienzos de esa década, con el *Evaristo Carriego*.

Si bien en muchas oportunidades, Borges manifiesta en *Sur* el desacuerdo que le provoca esa modalidad de la crítica literaria centrada en la persona del escritor y desobligada de la lectura de su obra, en ningún caso su malestar se muestra tan explícito como en el párrafo de “Modos de G. K. Chesterton”, dedicado precisamente al “Chesterton escritor”:

Me consta que es impropio sospechar o admitir méritos de orden literario en un hombre de letras. Los críticos realmente informados no dejan nunca de advertir que lo más prescindible de un literato es su literatura y que éste sólo puede interesarles como valor humano —¿el arte es inhumano por consiguiente?—, como ejemplo de tal país, de tal fecha o

de tales enfermedades. Harto incómodamente para mí, no puedo compartir esos intereses. (1999: 21).

Ni en este ni en ningún otro momento, Mallea, a quien sin dudas la irónica imputación le está destinada de manera privilegiada, acusa recibo de lo señalado. No sólo se abstiene de responder a los insistentes embates que Borges le dedica con sigilo, sino que, como dije antes, sus lecturas de Kafka y de Chesterton manifiestan una indiferencia absoluta por las interpretaciones que aquél había escrito sobre ambos.<sup>16</sup>

\*

Los retratos que Mallea dedica a Kafka y a Chesterton participan del tributo a las grandes personalidades que *Sur* consagra a los intelectuales y escritores que admira.

Me ha parecido justo entregar hoy a *Sur* —escribe en la presentación de su retrato a Chesterton— estas viejas notas sobre un hombre del tipo de los que en esta casa se han querido, del tipo de los que en esta casa se han seguido.<sup>17</sup>

Su interpretación se anuncia desde el comienzo al amparo del modo de lectura dominante en la revista. Escribir sobre literatura en *Sur* es escribir sobre las personalidades singulares de sus autores, sobre sus formas excepcionales de vivir y de pensar; es atender básicamente a las razones que justifican la pertenencia de los mismos a esa minoría selecta de personas en cuyas manos reside el destino espiritual de la humanidad. Y el retrato, en tanto género literario consagrado al encomio y la celebración, da entonces la forma justa de lo que se necesita.

Así, los retratos de Mallea se presentan como semblanzas morales dedicadas a insuflar de un sentido edificante las vidas de sus retratados. A la manera de Sainte Beuve, para quien “el estudio literario conduce siempre al estudio moral” (1947: LXXIX), Mallea diseña los perfiles espirituales de Kafka y de Chesterton menos con una mera intención biográfica que con el propósito de componer una imagen vívida y ejemplar de sus autores. El modo de la composición es diferente en cada caso e igualmente paradigmático en ambos. El retrato de Kafka se organiza como un recorrido por las distintas etapas de su vida, a partir de la selección de algunos datos biográficos significativos y de la interpretación autobiográfica de gran parte de su obra. Toda su narrativa está puesta al servicio de la caracterización de su autor; la literatura se torna sin más un atributo del hombre: previsiblemente, Mallea convierte a Kafka en un personaje kafkiano. Su retrato progresa bajo el ritmo propio de la narración, siguiendo el sentido de que lo dota la vida de su personaje. Asume además un marcado tono narrativo, en el que se combinan gran cantidad de descripciones impresionistas y literaturizadas de su

personalidad con reflexiones y juicios morales del retratista.<sup>18</sup> El panorama de la época oficia como un impreciso telón de fondo sobre el que se recorta la singularidad del personaje: su consolidación espiritual, la madurez de su obra, contrastan de manera definitiva con el caos y la disolución impuestos por el momento sociopolítico.<sup>19</sup>

El retrato de Chesterton comienza precisamente con un exacerbado contraste de este tipo.<sup>20</sup> Mallea aprovecha la disparidad entre el retratado y su época para introducir la categoría que ordena su lectura. Frente a “la desintegración occidental del hombre y su crisis civil en la órbita de la cristiandad”, Chesterton encarna “el ideal de la persona humana” (1947: 151). Una extensa digresión inicial perfila el sentido y el alcance de esta noción, que opera como punto de partida para la construcción de su imagen.

Lo más peligroso, lo más crítico de la persona humana es que no se salva en los hombres, que no se salva en la masa; la persona humana se salva en la persona, y la persona es en el hombre su condición de plenitud. Para hacer una reunión de gente basta con muchos individuos; pero para hacer una reunión de personas hacen falta cosas mucho más complejas y profundas. Para hacer una sola persona hace falta mucho más que un individuo. Un individuo puede hacerla, pero a condición de que sume a sí mismo cierta calidad particular, que es compleja y por consiguiente plural. Veinte individuos poderosos no alcanzan a veces a hacer una persona. Y un individuo hallado en la más desprovista soledad y a la intemperie puede ser en sí más importante y numerosos que todos aquellos sólo por haber sido rozado por un viento fundamental. Ese viento fundamental proviene del espíritu; pero es también una sabiduría del corazón. Ese viento fundamental es el que llevaba en el ánimo aquel hombre que caminaba hace exactamente cuatro años por las calles de Londres. (1947, 152).

Todo el retrato resulta la descripción del tránsito ascendente del escritor hacia su estadio superior en la condición de persona. A diferencia de lo realizado en el retrato de Kafka, en éste, Mallea prescinde de zonas importantes de la literatura de Chesterton. Salvo por alguna mención de su poesía y por las asiduas consultas a su *Autobiografía* y a *Ortodoxia* (un libro también autobiográfico, “una autobiografía vagabunda”, como lo presenta su autor), de donde extrae las circunstancias y episodios vitales que conforman el material para la composición de su imagen, no hay juicios, comentarios ni alusiones indirectas a su producción literaria. Se omite casi por completo aquella parte de su producción que no puede ser recuperada en clave autobiográfica; de allí que ni siquiera se mencionen, como dije antes, sus relatos policiales.

En este punto, conviene abrir un paréntesis y recordar la valoración algo ambigua que por esos años le merece a Borges la *Autobiografía* de Chesterton. En una de sus reseñas para *El Hogar*,<sup>21</sup> señala que, sin desconocer

los atractivos que el volumen puede tener para quien ya hubiera frecuentado al escritor, de todos los libros de Chesterton, éste es paradójicamente el menos autobiográfico: muchas de sus mejores ficciones, escribe, “le han dado a Chesterton más oportunidad de ser Chesterton que su labor autobiográfica” (1986: 172). A lo que agrega insidiosamente que no es el libro que él recomendaría para conocerlo. Si bien es cierto que la reseña a que nos referimos es anterior a la aparición del retrato de Mallea y que por tanto es impropio sospecharle intencionalidad alguna sobre su lectura, resulta difícil no creer que, de algún modo, a Borges se le hubiese aparecido el autor de *Historia de una pasión argentina*, libro que acababa de publicarse con excelente repercusión en la editorial *Sur*,<sup>22</sup> cuando, en la misma ocasión, comparaba con sarcasmo la pomposa relación que, a diferencia de Chesterton, algunos escritores locales mantenían con el género en cuestión.

Los literatos que en nuestro país condescienden al género autobiográfico nos hablan de sí mismos en un tono remoto y reverencial como si hablaran de un ilustre pariente que a veces encontrarán en los velorios: Chesterton, al contrario, intima jovialmente con Chesterton y hasta se ríe de él. (172-73).

El comentario interesa tanto por lo que apunta como al pasar de los autobiógrafos argentinos como por la imagen que ya en esa oportunidad transmite de Chesterton: desde muy temprano, aún cuando no sea luego éste el aspecto que más se ocupe de subrayar, Borges encuentra en el humorismo del escritor una de las cualidades más sobresalientes de su literatura.

Volviendo a Mallea habrá que decir entonces que, fiel a los preceptos de la moral literaria humanista que lo guía, su mayor empeño crítico está puesto en alcanzar y difundir el rostro interno de sus autores, en “buscar —como enseña Sainte Beuve— al hombre en el fondo del poeta” (1947: 67). Para esto, transforma, en el caso de Kafka, toda su literatura en un expediente autobiográfico (cuando no alegórico) y, en el caso de Chesterton, sólo se interesa por aquellas obras que le permiten una interpretación semejante. La literatura resulta un símbolo del hombre y el hombre encarna ese ideal de “escritor agonista” que él había definido en sus ensayos. En estas dos operaciones se sintetiza una modalidad de lectura que Mallea amplifica y prolonga en muchas páginas innecesarias. Chesterton representa el tipo de escritores que, para decirlo en los términos en que Victoria Ocampo caracterizó a Lawrence y a Camus, guardan una absoluta congruencia entre su decir y su hacer, escritores que “nunca fueron más lejos con sus palabras que con sus actos” (“Albert Camus”, 2000: 31).

Gilbert Keith Chesterton —escribe Mallea— combatía como un luchador desesperado y la esperanza era el objeto de su esfuerzo trágicamente titánico. Su buen humor y su gozo eran sólo los amaneceres de una densa



noche de vigilia. Había puesto su cuerpo apuntalando las malas puertas del siglo para que no entrara la confusión. [...] Su sangre corría en esta lucha; no sólo la pluma. He aquí la diferencia entre un gran, corpulento Péguy y un pequeño, prolijo Anatole France. Escritores: he aquí la diferencia entre la densidad humana y la ligereza literaria.

Era, pues, exactamente lo contrario del escritor pasivo, del delectado: en casi toda su poesía arde una cosa épica, oscura y misteriosa. En casi toda su poesía hay algo sangrante. Ninguna de sus palabras es literaria, gratuita. Cada una de ellas representa la misión del hombre mismo, esto es, el desgranamiento interior en una especie de invisible cruzada. (1947: 171).

Por su personalidad solitaria y angustiada, diferente del mundano y extrovertido estilo de Chesterton, la lucha de Kafka es presentada por Mallea como más íntima y discreta, pero igualmente comprometida. Su mensaje, dice, está destinado a revelar a una humanidad frívola, sólo preocupada por su contingencia vital, las ocultas relaciones que gobiernan el universo.

Casi todo su esfuerzo se concentra en una lucha por dar expresión a los símbolos que se le presentaban sólo a través de síntomas o apariencias pero que aludían categóricamente a un plano trascendental, a otra vida en la que podemos movernos sin quitar los pies de ésta, pero mucho más rica e incorpórea, fabulosa, poblada de sus propios climas y habitantes. Y no irreal, sino metafísicamente real; no visible, pero sensiblemente existente. Lo encarnizado de su lucha consistía en querer desentrañar esto, querer corporizarlo, arrancarlo de su vuelo, de su raptó, de su evasión. Por eso, cada uno de sus personajes, cada una de sus escenas, cada una de sus palabras parece tener un fondo, una profundidad presciente, una puerta abierta hacia considerables, distantes territorios que trascienden el carácter terrestre y habitual de las vulgares circunstancias humanas. (1947: 85-06).

Estos fragmentos sintetizan el sentido general de las imágenes que Mallea diseña de estos escritores y ejemplifican los dos grandes desaciertos en los que incurre, para Borges, esta clase de lecturas: por un lado, deforma la valoración de la obra literaria “reduc[iéndola] a un mero documento del hombre, a un puro testimonio de orden biográfico” (Borges, “Swinburne”, 1999: 147) y, por otro, simplifica el concepto de lo humano, limitándolo a la noción de personalidad.

\*

Como es conocido, desde los años vanguardistas en los que, influido por sus lecturas del empirismo inglés y por las conversaciones con Macedonio Fernández, escribe “La nadería de la personalidad” y “La encrucijada de Berkeley” (Borges 1993: 93-104 y 117-27), Borges acomete contra la noción de persona, afirmando que no se trata más que de una superstición largamente extendida en Occidente, gracias a las ideas de unicidad y continuidad que

transmite. Durante sus años en *Sur*, esta convicción permanece inalterable aunque se expresa en un tono menos beligerante y se enfrenta a nuevos antagonistas. Salvo en el ensayo titulado “La personalidad y el Buddha”, texto central en este aspecto, publicado recién en el año 1950, la cuestión no es abordada nunca de manera directa, sino que se desliza en comentarios que van apareciendo de manera intempestiva en sus intervenciones. Ninguno de esos comentarios alcanza la intensidad del párrafo que, en su “Modos de G. K. Chesterton”, introduce el aparatado dedicado a “Chesterton, poeta”:

Hay algo más terrible y maravilloso que ser devorado por un dragón; es ser un dragón. Hay algo más extraño que ser un dragón: ser un hombre. Esta intuición elemental, ese arrebatado duradero de asombro (y de gratitud) informa todos los poemas de Chesterton. (1999: 23).

La misteriosa naturaleza del hombre no se explica para Borges en “los miserables rasgos diferenciales que integran la llamada personalidad” (“La personalidad y el Buddha”, 1999: 39). Ella no constituye, como para muchos miembros de *Sur*, la máxima expresión de la esencia humana sino el resultado de un elaborado ejercicio retórico, “un juego de manías, rutinas e inhibiciones, amorosamente aduladas y exageradas” (Borges, “Reseña a *Enumeración de la patria*, de Silvina Ocampo”, 1999: 256). La identidad divina de la persona, en la que se sustenta el humanismo personalista de Mallea,<sup>23</sup> es cuestionada afirmando en su lugar la irreductible pluralidad del hombre, desprendida de la naturaleza lingüística de su condición.

Cada hombre —sostiene con Hume— es plural, pues consta de una serie de percepciones o, con Plutarco, *Nadie es ahora el que antes fue ni será el que ahora es* o, con Heráclito, *Nadie baja dos veces al mismo río*. Hablar es metafORIZAR, es falsear; hablar es resignarse a ser Góngora. (“Nota sobre la Paz”, 1999: 33).

El impacto del epigrama final sustituye una vez más la exposición de los argumentos que conducen a Borges hasta la conclusión. Sin embargo, como ya lo demostró Jaime Rest (1976), una concepción orgánica y unitaria del lenguaje<sup>24</sup> recorre toda su obra y, de esa concepción, se deriva su perpleja visión de lo humano. Para Borges, es imposible separar el pensamiento de los mecanismos lingüísticos; éste siempre es lenguaje y el lenguaje constituye un sistema imperfecto y artificial, “un mecanismo arbitrario de gruñidos y chillidos”, escribe citando a Chesterton. (“De las alegorías a las novelas”, 1960: 212). Los límites del conocimiento humano se fijan dentro de los márgenes combinatorios de la materia verbal: nuestro saber es una acumulación de ideas desprovistas de validez definitiva porque:

[...] el lenguaje sólo es un juego, dotado de singular eficacia como tal pero exento de cualquier aptitud para representar, conocer y entender

adecuadamente la realidad sea “interna” o “exterior” al hombre. (Rest 1976: 84).

En esta insuficiencia del lenguaje se funda para Borges la incierta naturaleza del hombre.<sup>25</sup>

Resultaría tan desmesurado como erróneo pensar que Borges define su perspectiva sobre el lenguaje en los límites estrechos de su disputa con Mallea. No sólo porque esta concepción ya presentaba huellas claras en su producción anterior, sino también porque el tipo de decisión que entraña una perspectiva como la suya excede todas las discusiones coyunturales, lo excede incluso a él mismo, en la medida en que resulta menos una toma de posición reflexionada y asumida, que una inclinación previa e involuntaria, reconocible sólo a posteriori, en su literatura. Se diría que Borges “creyó” en la fuerza imperfecta del lenguaje mucho antes de poder “razonarla” y que dedicó toda su obra a elaborar esa “creencia”.<sup>26</sup> Su antagonismo con Mallea resultó, en este sentido, uno de los tantos itinerarios orientados a perfilar esa creencia. De allí que, aún cuando sus argumentos superen esta discusión, resulte imposible no referirlos a ella.

Aunque en modo alguno limitó sus alcances a conseguir este efecto, el concepto de hombre que promovió la literatura de Borges<sup>27</sup> impactó contra las coordenadas principales del humanismo de Mallea. En un gesto extremo que no oculta la descarga sobre su adversario, Borges aparta la definición de la condición humana de su realización en la persona, para ligarla a la idea misma de impersonalidad. *Nadie sabe quién es*, afirma con León Bloy, y esa “ignorancia íntima”, una ignorancia que termina por ser lo más propio de uno mismo, describe para él el misterio de lo humano. No obstante, la impersonalidad no se resuelve cómodamente en una negación simétrica de la noción de personalidad —lo cual, como él mismo advierte, resultaría “una de tantas habilidades para 'ser personal'” (“La postulación de la realidad”, 1971: 70)— sino que se anuncia en la discontinuidad de sus intervalos, en los momentos en que se agrietan y fracasan los propósitos, las teorías, las grandes (y pequeñas) personalidades. “Todo hombre —escribe— es una ilusión, impuesta a los sentidos por una serie de hombres momentáneos y solos” (“La personalidad y el Buddha”, 1999: 37). Pero se trata de una ilusión cuya potencia no reside en la suma total de los hombres de la serie, sino en el hiato que hace posible ese tránsito incontrolable entre uno y otro. La pluralidad de lo humano es consecuencia de la falta de una identidad superior que la reúna y la explique. Por eso Borges elogia a menudo la fórmula con que Hazlitt definía a Shakespeare: “*He was nothing in himself*”. Por eso también, repite tanto lo que Bernard Shaw decía de sí mismo: “*I am of the true Shakesperean type: I understand everything and everyone, and am nobody and nothing*” (“Reseña a *Enumeración de la patria* de Silvina Ocampo”, 1999: 258)

Esta nueva visión de lo humano que Borges inaugura en las páginas de *Sur* (una forma nueva y osada de pensar ya en términos de sujeto y subjetividades, y de abandonar el anacrónico concepto de personalidad) desnaturaliza la instalada concepción entre clerical y heroica del escritor a que suscribe la mayoría de los miembros de la revista. Lejos de los retratos de Mallea (lejos también de los que escribe Victoria Ocampo, e incluso, José Bianco), las lecturas que Borges despliega de Chesterton y de Kafka, entre otros escritores, dan cuenta del agudo proceso de impersonalización que su teoría del sujeto imprime a la categoría de autor. Voy a avanzar un poco en las imágenes que construye de Chesterton, porque ellas muestran en detalle el recorrido y los intereses definitivos de su pensamiento.

\*

De un modo arbitrario y con un sentido puramente estratégico, las colaboraciones de Borges en *Sur* (y también en *El Hogar*) privilegiaron, entre las muchas facetas literarias de Chesterton, su perfil de narrador de relatos policiales. Sumadas al apartado de “Modos de G. K. Chesterton”, su nota “Los laberintos policiales y Chesterton” y la cantidad de referencias al escritor que esparció en reseñas y comentarios a relatos de este tipo, terminaron por reducir su imagen a la de uno de los más destacados maestros del género. Una enérgica voluntad contenciosa encaminada a socavar la figura de “héroe moral”, que Mallea fijaría luego en la revista, determinó que Borges acentuara entre los méritos máximos del escritor sus destrezas técnicas y sus virtudes retóricas. Su apuesta fue, en este caso, contraponer a la primacía del semblante espiritual del escritor, la visión de un artista básicamente interesado en los “deshumanizados” aspectos formales y constructivos de la literatura. Una visión que, si bien cumplía en la embestida contra su antagonista y contra la concepción personalista del escritor que éste defendía, aún no acusaba las radicales transformaciones que su nueva teoría del sujeto le imponían a esta concepción.

Los elogios desmesurados que Borges dedicó al Chesterton narrador de policiales y la ponderación exagerada que realizó de sus destrezas formales (al punto no sólo de concentrar en ellas los méritos máximos del escritor sino también de derivar de sus relatos las leyes del código) participaron de la estrategia más amplia y general que el escritor desplegó frente al predominio de Mallea: la de esgrimir “*contra*” su humanismo literario, una moral formalista de la literatura. De ningún otro modo puede entenderse si no que un genuino admirador del *nonsense* y de las paradojas, como fue Borges, descuidara, en favor del policial, la importancia que el humorismo alcanza en la literatura de Chesterton, o ignorara por completo esa suerte de teoría de la ficción ligada a la infancia, congruente en muchos sentidos con la propia, sólo porque Chesterton la expuso en los capítulos de su *Autobiografía*.

Sin embargo, a pesar de ser la más difundida, esta imagen del Chesterton narrador de policiales no es la única que Borges presentó del escritor, ni es aquella a la que seguirá suscribiendo con el paso del tiempo. Algunos años después de estos primeros ensayos, a fines de la década del cuarenta, aparece en *Los anales de Buenos Aires* la “Nota sobre Chesterton”<sup>28</sup> en que Borges corrige ese perfil de diestro narrador de policiales del escritor, que antes tanto se había empeñado en subrayar. La nota, que retoma algunas de las intuiciones que Borges ya había anticipado en *Sur* pero que pasaron casi inadvertidas, dado el énfasis sesgado que él mismo imprimió a su lectura, comienza con una transcripción casi literal del párrafo que encabeza el apartado “Chesterton, narrador policial” en su “Modos de G.K. Chesterton”. En este párrafo, Borges vuelve a comparar los relatos del escritor con los cuentos de Edgar Allan Poe, para concluir una vez más que Chesterton consigue aquello que Poe, inventor del cuento de puro horror fantástico y del cuento policial, nunca había intentado: combinar ambos géneros. La variación que le impone ahora a esta idea radica en que, si en el primer ensayo se derivaba de esta circunstancia la habilidad retórica y formal de Chesterton, en esta nueva ocasión, se advierte que esa “maestría no agota la virtud de [sus] breves ficciones” (Borges 1971: 119). No se trata ya de reconocer su destreza en la construcción y puesta en funcionamiento de un refinado “artificio retórico”, sino de interpretar la insistencia de una “forma esencial” que, según la lectura de Borges, se repite en los libros de Chesterton a través de los años. Los cuentos del Padre Brown dejan de interesar como piezas representativas del género policial, para convertirse en emblemas de esa secreta propensión al horror y a las pesadillas que, aun cuando su autor no lo hubiera tolerado, definen para Borges la verdadera naturaleza de Chesterton.

Cruzando las leyes del policial y las del fantástico, la literatura de Chesterton desvía las convenciones del primero (las mismas convenciones que antes había contribuido a establecer): busca explicar, apelando a la razón, un hecho inexplicable, pretende dominar con la lógica detectivesca el inescrutable horror fantástico y, de este modo, se distancia del propósito que funda el policial en la elucidación de lo confuso pero nunca de lo inexplicable. Sin embargo, no se resuelve aún en esta intersección esa “forma esencial” que resulta el “símbolo o espejo de Chesterton”; ella no descansa en la fusión armoniosa de dos de sus identidades más destacadas, la de escritor policial y la de escritor fantástico, sino que Borges avanza un poco más, haciendo intervenir, de un modo irreverente, también sus dotes de escritor católico: la razón a la que Chesterton apela en sus relatos, aclara Borges, “no e[s] precisamente la razón sino la fe católica o sea un conjunto de imaginaciones hebreas supeditadas a Platón y a Aristóteles” (1971: 122). Su irreverencia —expuesta ya con mayor mordacidad en el párrafo dedicado a “Chesterton, padre de la iglesia” en su ensayo de *Sur*— transforma la religión

en una rama de la literatura fantástica e impide, en este caso particular, que la imagen de Chesterton se clausure en una simple suma de facetas individuales.

Chesterton no es[...] la unidad que Poe no adivinó. Chesterton no es una síntesis. Muestra la imposibilidad de sintetizar los dos géneros: es, en cierto modo, esa imposibilidad. (Cueto 1988: 22).

En esta dirección, la nota de *Los anales...* reescribe, algo más de diez años después, lo que Borges, de algún modo, ya había entredicho en su principal ensayo de *Sur*: no sólo que el *hombre Chesterton* es menos importante que sus proyecciones inmortales, sino también que la reunión de estas proyecciones es menos decisiva que la irresuelta inadecuación entre ellas.

La lucha de dos parábolas opuestas (la que aparece en “Ante la ley”, de Kafka, y la que figura en el *Pilgrim’s Progress*, de Bunyan) lo ayuda a Borges a figurar esta nueva imagen de Chesterton. La primera parábola es una pesadilla atroz, en la que hay un hombre sin nombre, que busca atravesar una puerta abierta pero inaccesible y al que vemos morir esperando poder atravesarla; la segunda, es una fábula heroica en la que un hombre valiente, que sí conoce su nombre y porque lo conoce, se atreve a traspasar una puerta custodiada por una cantidad de guerreros a los que vence con su espada. “Chesterton dedicó su vida a escribir la segunda de las parábolas —escribe Borges—, pero algo en él propendió siempre a escribir la primera” (1971: 123). Inducido por una moral que le dictaba relatos claros y virtuosos, Chesterton se propuso construir una literatura edificante,<sup>29</sup> pero “algo en el barro de su yo propendía a la pesadilla, algo secreto, ciego y central” (121), que le impidió cumplir con éxito su propósito y que determinó que, aun no pudiendo escribir la primera de las parábolas, tampoco concluyera la segunda. De este fracaso de sus intenciones, de esta estrepitosa fractura de su personalidad, proviene la “forma esencial” en que se refleja su verdadera naturaleza: esa “ignorancia íntima” que es al fin la falta de verdad que lo constituye y de la cual su literatura extrae un carácter y un alcance por él impensados.

En esta imagen de Chesterton, Borges alcanza finalmente, y de un modo más perentorio y absoluto que el intentado en las “Biografías sintéticas”, desbaratar la idea de que una encumbrada personalidad de escritor domina el origen y los destinos de la obra de arte. En el autor de *Ortodoxia*, y de tanta literatura doctrinaria, encuentra que las auténticas e imprevisibles posibilidades de la literatura no residen en una predestinada misión trascendente del escritor, sino, paradójicamente, en la suspensión de todas sus intenciones y propósitos,<sup>30</sup> en el recóndito instante de impersonalidad que lo atraviesa y hace de él “el lugar por el que la literatura pasa afirmándose, sostenida en una subjetividad que se divide, se rompe, se derrumba” (Cueto 1988: 23).

Aunque no voy a extenderme en este sentido, para no resultar demasiado redundante, me interesa señalar que la misma convicción que se desprende de la “Nota sobre Chesterton” alienta también la imagen que Borges va construyendo de Kafka.<sup>31</sup> En el autor de *El castillo*, experimenta, como le ocurrirá también con otros escritores, la distancia infranqueable que existe entre la “invención” y la “elaboración” de una literatura. “La más indiscutible virtud de Kafka es la invención de situaciones intolerables [...] La elaboración es menos admirable que la invención” (“Prólogo a *La metamorfosis*”, 1975: 104). Mientras la primera se resuelve en una calculada disposición de las partes de la obra, la segunda responde a las “obsesiones” que habitan al escritor y gobiernan su obra más allá de todo proyecto. “Dos ideas —dos obsesiones— rigen la obra de Franz Kafka. La subordinación es la primera de las dos; el infinito la segunda.”

Ambas se encuentran correlacionadas, o mejor, la idea de subordinación supone la de infinito (“En casi todas sus ficciones hay jerarquías y esas jerarquías son infinitas”). Borges advierte que toda la obra de Kafka obedece a un único “mecanismo” (algo así como la “forma esencial”, que domina para él la literatura de Chesterton) y que este mecanismo repite el de las interminables paradojas de Zenón de Elea. El infinito, ese “concepto que es el corruptor y desatinador de los otros” (“Avatares de la tortuga”, 1964: 129), resulta el corazón mismo de su obra. No porque Kafka lo retome de la filosofía para aplicarlo burdamente a la literatura sino porque, siendo su obsesión más recóndita, vuelve sobre él a pesar de sí mismo, sin que pueda decidir apartarlo en el momento de escribir. Kafka no elige escribir las infinitas pesadillas que escribe, él “hubiera deseado —dice Borges— escribir una obra venturosa y serena” (“Prólogo a *La metamorfosis*” 1975, 104). Sin embargo, el infinito (la obsesión de lo infinito) vuelve cada vez a su literatura para imponerle menos un contenido que una forma: una forma que él no domina, a la que no se puede sustraer, y que aún así, o por eso mismo, rige su obra encaminándola hasta llegar a ser lo que es. Toda la obra de Kafka es, para Borges, la variación de esa forma única e incontrolable, ignorada íntimamente por el autor, y sólo reconocible, con retardo, en el fortuito trazado de las variantes. Kafka mismo no sería más que el hueco misterioso en que su persona se abisma para dar paso a la literatura, para que ella se “invente” y prospere más allá de sí. “Menos un literato, que una literatura.” (“Fragmento sobre Joyce”. 1999: 168)

Las novedosas e impactantes imágenes que Borges transmite de las obras de Chesterton y de Kafka muestran la dirección oblicua en que su perspectiva se distancia radicalmente del humanismo literario de *Sur*. La particular visión del hombre que sus ensayos y relatos inauguran en la revista encuentra una vía nueva para la discutida deshumanización de la literatura. Un vía que, como dije más arriba, no se limita a la defensa de la naturaleza formal y técnica del hecho literario, como tantas veces se le imputa, desde

afuera y desde adentro de *Sur*, sino que deriva de la condición impersonal de los sujetos de la literatura. De los autores, especialmente, como intenté subrayar, pero también de los lectores. “El pleno goce de la obra de Kafka — como el de tantas otras—, escribe, puede anteceder a toda interpretación y no depende de ella” (“Prólogo a *La metamorfosis*”, 1975: 105). La emoción de la lectura escapa a la atención y a la reflexión del lector, no requiere de su voluntad ni de su cuidado; es una emoción misteriosa y puntual, que “conmueve físicamente, como la cercanía del mar” (“Modos de G. K. Chesterton”, 1999: 23).<sup>32</sup> Como ocurre con la música, la literatura “opera en nosotros de [...] modo inmediato”, no necesita de las interpretaciones para existir. Su “espléndida eficacia”, la que resulta del encuentro feliz con su lector y no de confinarla a ser un juego sintáctico y combinatorio, “nos destruye, nos exalta y nos mata, y no sabemos nunca qué es.” (“Eugene G. O’Neill, premio Nobel de literatura”, 1986: 50). En esta desentronización de los sujetos literarios, intolerable para los contemporáneos de Borges que prefirieron creer que en la literatura confesional y autobiográfica descansa la más auténtica expresión estética, reside la resolución más aventurada que tuvo su ofensiva contra el humanismo literario de *Sur*.

## Notas

<sup>1</sup> “Para mí —escribe Ocampo— un hombre es, ante todo, eso: un ser humano. No es un escritor, ni un carpintero, ni un juez, ni un mecánico: lo es ‘además’. Pero lo que importa es el ser humano que hay en él y cómo este ser humano se transparentará en los gestos, en el trabajo, en la obra. Lo que me conmueve en el hombre es el ser humano que sufre, que lucha y busca su expresión”. (“Huxley en Centroamérica” 1999: 47).

<sup>2</sup> Aunque sin atender a las consecuencias de su dimensión polémica, Jorge Warley describió la convivencia de Borges y Mallea en los primeros años de *Sur* de la siguiente manera: “Podríamos decir, —escribe— que en tanto figuras condensadoras y realizadores efectivos, Borges y Mallea son los representantes de dos momentos del campo intelectual y, he aquí la paradoja, de las dos zonas principales que recorren la revista a lo largo de sus años de constitución. El primero, en tanto resumidor de las características de los vanguardistas que hasta 1927 integraron *Martín Fierro*, y que en *Sur* ocupa una zona menor, excéntrica (cuantitativa y cualitativamente), que mira el pasado y la marginalidad, y que con un gesto de amoralidad se plantean el problema de la constitución ‘formal’ de una literatura nacional; el segundo, como representante de la mayor parte de los colaboradores nacionales y extranjeros de *Sur*, y que, haciendo a un lado el artículo de tipo fragmentario, vuelca en la revista el artículo largo, de corte ensayístico, donde la pregunta se centra sobre el *deber ser* del intelectual, cuestión que aparece íntimamente ligada al ámbito de lo contemporáneo, a la totalidad, a lo urbano, y donde los contenidos, lo que se dice, pasa a ocupar el primer plano”. (1983: 13)

<sup>3</sup> En la idea de una moral formalista de la literatura retomo las consideraciones del ineludible ensayo de Beatriz Sarlo “Borges en *Sur*: un episodio del formalismo criollo”, *Punto de vista* 16, 1982: 3-6.

<sup>4</sup> Remitirse al respecto “*Sur* y la obra de Borges” en Bastos (1974: 125-50).



<sup>5</sup> “De la traducción que tengo en obra de un libro de Kafka arranco para los lectores de *Sur* estas hojas, que no lo muestran sino pálidamente, pero a cuya brevedad debo atender ante todo por fuerza de las circunstancias” Así concluye Mallea la presentación con que encabeza sus “Fragmentos de Franz Kafka”. Su selección incluye “Pequeña fábula”, “Sobre Parábolas”, “La verdad sobre Sancho Panza”, “El llamado a la puerta del castillo” y una serie de aforismos. La misma aparece en *Sur* 18, marzo de 1936, 20-08.

<sup>6</sup> *Sur* 39, diciembre de 1937, 7-37. Recogido posteriormente en Mallea 1947, con el título “El alejamiento de Franz Kafka”. Cito de esta edición.

<sup>7</sup> Esta nota apareció originalmente el 02/06/1935 en el diario *La Prensa* y fue luego recogida en Borges 2001: 110-14.

<sup>8</sup> La “Biografía sintética de Kafka” apareció el 29/10/1937 y su comentario a la traducción de *El proceso*, el 06/08/1937. Ambos fueron recogidos luego en Borges 1986: 182-83 y 155-56, respectivamente. Cito de esta edición.

<sup>9</sup> Este prólogo fue luego recogido en Borges 1975: 103-05.

<sup>10</sup> Existe una controversia acerca del verdadero traductor de *La metamorfosis*. En 1938, la editorial Losada publica éste y ocho relatos más como traducción de Jorge Luis Borges. En sus *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*, Fernando Sorrentino transcribe: “F. S.: Me pareció notar en su versión de *La metamorfosis*, de Kafka, que usted difiere de su estilo habitual [...] J. L. B.: Bueno, ello se debe al hecho de que yo no soy el autor de la traducción de ese texto. Y una prueba de ello —además de mi palabra— es que yo conozco algo de alemán, sé que la obra se titula *Die Verwandlung* y no *Die Metamorphose* y sé que debiera traducirse como *La transformación*. [...] Esa traducción ha de ser —me parece por algunos giros— de algún traductor español. Lo que yo sí traduje fueron los otros cuentos de Kafka que están en el mismo volumen publicado por la Editorial Losada [...]” (1996: 137-38).

<sup>11</sup> “Los laberintos policiales y Chesterton” *Sur* 10, julio de 1935, 92-04. Recogido en Borges 1999: 126-29. Cito de esta edición. Una primera versión de este ensayo, titulada “Leyes de la narración policial”, apareció en *Hoy Argentina*, Buenos Aires, Año I, nro. 2, abril 1933 y fue recogida en Borges 2001: 36-09.

<sup>12</sup> *Sur* 22, julio de 1936, 47-53. Recogido en Borges 1999: 126-29. Cito de esta edición.

<sup>13</sup> *Sur* 75, diciembre de 1940, 17-35. En adelante, cito de este ensayo de Mallea 1947, donde apareció con el título “Retrato de Chesterton”.

<sup>14</sup> En *Entre la novela y la historia* (Buenos Aires: Hachette, 1962. 11), Manuel Gálvez cuenta con qué expectativa los integrantes de *Criterio* esperaban la colaboración que les había prometido Chesterton.

<sup>15</sup> En el caso de los católicos, el argumento que Borges esgrime es incontestable porque, en lugar de rebatir las razones de sus contrincantes, las profundiza hasta hacerles alcanzar una desautorización inmanente. Chesterton es, para él, un auténtico cristiano; su cristianismo es orgánico, connatural, y no, impuesto o aprendido. Esta cualidad, que lo exime de tratar su fe como un método sociológico, le posibilita, no sólo prescindir casi completamente del dialecto eclesiástico, sino también, lo que es más relevante, operar sin restricciones sobre los dogmas establecidos. Chesterton, comenta Borges, no repite una fórmula con temor de equivocarse; está cómodo en su cristianismo, lo vive y actúa sin superstición ni afectaciones y esto le permite recurrir a la paradoja y al *humour* para vindicarlo. Por el camino de un humorismo opuesto al de toda una tradición que movilizó el ingenio contra la Iglesia, sus apologías más edificantes muestran la certidumbre de que ninguna de las atracciones del catolicismo puede competir con la desafortada inverosimilitud que las sostiene. Chesterton está menos atraído por las verdades de su

religión que por la fuerza de las imaginaciones que la habitan y esto es muestra, para Borges, de su auténtico cristianismo. Extremando entonces el argumento inicial hasta hacerlo entrar en contradicción con las premisas que lo definen —Chesterton es un verdadero católico, y serlo implica menos sentirse atado a su fe por una devoción especial, que verse en condiciones de poder disponer de ella sin veneración y con irreverencia—, Borges liga abruptamente el sentimiento religioso de Chesterton a su incomparable capacidad para la literatura fantástica. El modo intempestivo en que expone esta conclusión, la ausencia de un desarrollo previo que la explique y justifique, es consecuente con su intención de atizar la polémica y con su desinterés por persuadir a los lectores a fin de que ella se propague. Sin embargo, la lógica que habilita llegar a ese punto, no menos escandalosa que la conclusión que promueve, se expone en el texto de un modo virtual, reservándose uno de los términos de la comparación: en el mismo sentido en que el Chesterton católico emprende la defensa paradójica de causas que no son defendibles, ante lectores que no creen en ellas, el Chesterton fantástico, indiscernible del anterior, ensaya la narración verosímil de sucesos misteriosos, hasta provocar esa voluntaria suspensión de la duda que, para el Borges admirador de Coleridge, constituye la fe poética. Las ideas religiosas son desestimadas en su sentido intrínseco para ser apreciadas por su valor estético, por “lo que encierran —dirá Borges más adelante— de singular y de maravilloso”.

<sup>16</sup> Es posible conjeturar que tal vez Mallea no conociera las notas que Borges había publicado en *El Hogar*, pero de ninguna manera se puede pensar que ignorara las que aparecían en *Sur*. Seguramente su silencio estuvo motivado tanto por su adhesión a las buenas maneras del disenso que imperaban en la revista, como por la propia colocación hegemónica que tenía en el interior de la misma, lo que le permitía ejercer su indolencia con relativa comodidad.

<sup>17</sup> Lejos de esta sentida introducción de Mallea, a una distancia que no alcanza a disimular por completo la subterránea conversación entre ambos, resuena entonces, ahora con mayor intensidad, la irreverencia con que Borges había encabezado unos pocos años antes su ensayo sobre el mismo autor.

<sup>18</sup> Un claro ejemplo de lo que señala resulta el fragmento que transcribo a continuación. “Kafka —relata Mallea— no podía vivir pensando en los sufrimientos y las esperanzas del puente, en el frío pensamiento de los arácnidos, en las transformaciones de un objeto cualquiera, en los casos terribles y complejos que están sucediendo en el universo mientras reposamos en el nocturno sopor.

Somos a veces el centro de maquinaciones y hechos fabulosamente coherentes, atrozmente inadvertidos. Nosotros ignoramos la especie de esas relaciones y no sólo la especie, el ritmo, sino el cuerpo mismo, la forma que adopta la naturaleza en sus manifestaciones más hondas, más azarosas, más centrales e inquietantemente espirituales.

Una vez se siente arco de piedra: está frío y rígido, es un puente; corren sobre su superficie los años, aferrado como está a la arcilla, alto sobre la corriente glacial poblada de truchas; nadie ha pasado sobre él, a tan inexpugnable altura, hasta que un día —no puede decir cuándo porque sus pensamientos son siempre confusos y giran en perpetuos círculos— oye, en medio del ruido ensordecedor de la corriente, pasos que se acercan; ‘¡endurécete!’, se dice a sí mismo ante el primer hombre que se le va a confiar, ‘si los pasos del que llega son vacilantes apresúralos y si tropieza yérguete y arrójalos al otro lado como si fueras un dios! —llega el hombre y después de ciertos manejos, salta sobre él a mitad de su cuerpo; tiembla el puente con salvaje dolor sin saber qué le pasa —¿es un niño, un soñador, un suicida, un viajero?; se da vuelta para mirarlo; pero —¡qué pasa! —¡un puente no puede darse vuelta!;— y, en un segundo, todo él se derrumba, y cae en pedazos sobre las puntudas rocas de la orilla [...]’ (1947: 93-04).

<sup>19</sup> Escribe Mallea: “Es en Alemania el momento de la inflación económica. Comienza a propagarse el hambre; los alimentos escasean día por día; en el riguroso invierno, no hay carbón. Las voces de los hombres no se oyen en el aire helado cuando se reclaman los unos a los otros alimentos para sus chimeneas. Lo que avanza es una gran invasión de hielo, una ocupación por la indigencia.

El joven Kafka ya no es el joven Kafka. El joven Kafka ya es el hombre Kafka, el señor Kafka [...]. Pasa días de prueba, transido en el fondo de su insomne, cruel presciencia. Su obra ha alcanzado la madurez, o sea, la etapa del sufrimiento fructífero. Ya tiene los elementos de su arte perfectamente organizados, su obra definitivamente estructurada, como el animal su madriguera, cuyas salidas y departamentos son estrictos y necesarios.” (1947: 96-07)

<sup>20</sup> Transcribo el principio del ensayo: “En ese exacto punto de nuestra era en que comenzaba, sin signos todavía aparentes —así como no se anuncia ocaso cierto en la fortuita declinación de un sol voluble—, la desintegración occidental del hombre y su crisis civil en la órbita de la cristiandad, solía caminar por las calles de Londres un hombre en quien, para el ojo de unas pocas naturalezas esencialmente contemplativas y sagaces, parecía alcanzar su más alto grado de verosimilitud la idea de persona humana” (1947: 151)

<sup>21</sup> “*Autobiography*, de G. K. Chesterton”, 01/10/1937. Posteriormente recogida en Borges 1986: 172. Cito de esta edición.

<sup>22</sup> La primera edición de *Historia de una pasión argentina* apareció en septiembre de 1937, es decir, pocos días antes de la reseña de Borges a que nos estamos refiriendo.

<sup>23</sup> Trabajé puntualmente sobre la caracterización del humanismo de Eduardo Mallea y su influencia que del personalismo francés en el capítulo de mi tesis de maestría, titulado “Los ensayos de Mallea en *Sur*: humanismo y literatura” (Inédito).

<sup>24</sup> Rest señala que se trata de una concepción del lenguaje proveniente de una tradición especulativa del pensamiento europeo cuya línea principal pasa por el nominalismo, el empirismo, el positivismo, el pragmatismo y la filosofía analítica.

<sup>25</sup> Al respecto, ver especialmente, “El universo de los signos” en Rest 1976: 77-123.

<sup>26</sup> Para la diferencia entre “creencia y razón” en Borges, remitirse a González 2001: 71-89.

<sup>27</sup> A propósito, conviene recordar que para Jaime Rest el propósito central de la literatura de Borges reside en su preocupación por transmitir una nueva imagen del hombre. “Más allá de todo debate, esto es lo que queda de la obra de Borges —y sin dudas no es poco— como aporte ejemplar: se propuso desentrañar una imagen del hombre que tenía imperiosa necesidad en comunicar.” (1976: 21)

<sup>28</sup> *Los anales de Buenos Aires* 20-02. Buenos Aires: octubre-diciembre de 1947. 49-52. Recogido luego, bajo el título de “Sobre Chesterton”, en Borges 1971: 119-23. Cito de esta edición.

<sup>29</sup> Ya en “Modos de G.K. Chesterton” Borges había escrito: “Chesterton —¿quién lo ignora?— fue un incomparable inventor de cuentos fantásticos. Desgraciadamente, procuraba educirles una moral y rebajarlos de ese modo a meras parábolas. Felizmente, nunca lo conseguía del todo” (1999: 21)

<sup>30</sup> Al respecto hay que recordar que Borges reclama para la literatura un sentido “ecuménico e impersonal” (“El sueño de Coleridge”, 1971: 22) y que, por eso, admira en Valéry su propuesta de una historia de la literatura sin nombre de autor, como pensada y escrita por “un hombre que trasciende los rasgos diferenciales del yo y de quien podemos decir, como William Hazlitt de Shakespeare, *He is nothing in himself*.” (“Valery como símbolo” 1971: 107)

<sup>31</sup> Además de los textos que aparecieron durante la década del 30 y que puntualizamos más arriba, Borges siguió escribiendo sobre Kafka a lo largo de los años. El 19 de agosto de 1951 se publicó en *La Nación* el conocido ensayo “Kafka y sus precursores”, recogido luego en *Borges 1971*: 145-48. En 1979, prologó un volumen de relatos del escritor titulado *El buitre* y editado por Librería La Ciudad—F. M. Ricci. La editorial Orión acompañó, en 1982, una nueva traducción de *La metamorfosis* con un extenso prólogo suyo titulado “Jorge Luis Borges habla de Kafka”. Finalmente, la edición de *América. Relatos breves* que realizó Hyspamerica (Madrid) en 1985, también fue prologada por Borges. Este prólogo se incluyó luego en la recopilación *Biblioteca personal (prólogos)*, Buenos Aires: Alianza, 1988. Sobre la lectura que Borges hace de Kafka, remitirse a Cueto 1999.

<sup>32</sup> Al respecto, hay que recordar esa suerte de declaración de principios sobre la lectura que es “La supersticiosa ética del lector”, escrita en 1930 y recogida luego en *Borges 1964*.

## Obras citadas

- Gramuglio, María Teresa. “Una década dinámica. Transformaciones, posiciones y debates en la literatura argentina en los años treinta”. *Nueva Historia argentina*, tomo 7. Buenos Aires: Sudamericana, 2001. 333-80.
- González, Darío. “La lógica de la lectura escéptica”. *Cotextes* 38, CERS. Francia: Université Paul Valéry, 2000. 71-89.
- Bastos, María Luisa. *Borges ante la crítica (1923-1960)*. Buenos Aires: Hispamérica, 1974.
- Borges, Jorge Luis. *Historia universal de la infamia*. Buenos Aires: Emecé, 1954 (Tor, 1935).
- \_\_\_\_\_. *Discusión*. Buenos Aires: Emecé, 1964.
- \_\_\_\_\_. *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé, 1971. (Editorial Sur, 1952).
- \_\_\_\_\_. *Prólogos con un prólogo de prólogos*. Buenos Aires: Torres Agüero Editor, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en El Hogar (1936-1939)*. Buenos Aires: Tuquets Editores, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Inquisiciones*. Buenos Aires: Seix Barral, 1993 (Proa, 1925).
- \_\_\_\_\_. *Borges en Sur (1931-1980)*. Buenos Aires: Emecé, 1999. Especialmente: “Los laberintos policiales y Chesterton” (*Sur* 10, julio 1935), “Modos de Chesterton” (*Sur* 22, julio 1936), “Inmortalidad de Unamuno” (*Sur* 28, enero 1937), “Swinburne” (*Sur* 33, junio 1937), “Leopoldo Lugones” (*Sur* 41, feb. 1938), “Fragmento sobre Joyce” (*Sur* 77, feb. 1941), “Silvina Ocampo. *Enumeración de la patria*” (*Sur* 101, feb. 1943), y “La personalidad y el Buddha” (*Sur* 192-94, octubre-noviembre 1950).
- \_\_\_\_\_. *Textos recobrados 1931-1955*. Buenos Aires: Emecé, 2001.

- Cueto, Sergio. "Fragmentos sobre la entonación ensayística", *El ensayo literario*/1. (en colaboración con Alberto Giordano). Rosario: Paradoxa, 1988. 17-27.
- \_\_\_\_\_. "Un discípulo tardío (El Kafka de Borges)", *Boletín*/7 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica literaria (UNR). Rosario: 1999. 34-40.
- Mallea, Eduardo. *El sayal y la púrpura*. Buenos Aires: Losada, 1947.
- Ocampo, Victoria. *Testimonios*. (Series primera a quinta). Buenos Aires: Sudamericana, 1999. (Selección, prólogo y notas de Eduardo Paz Leston).
- \_\_\_\_\_. *Testimonios*. (Series sexta a décima). Buenos Aires: Sudamericana, 2000. (Selección, prólogo y notas de Eduardo Paz Leston).
- Ortega y Gasset, José. "La deshumanización en el arte". *Obras completas*, Tomo III (1917-1928). Madrid: 1957. 353-86.
- Rest, Jaime. *El laberinto del universo. Borges y el pensamiento nominalista*. Buenos Aires: Ediciones Librería Fausto, 1976.
- Sainte Beauve: *Retratos literarios*. Buenos Aires: Estrada, 1947.
- Sorrentino, Fernando. *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: El Ateneo, 1996.
- Warley, Jorge. "Un acuerdo de orden de ético", "Dossier: la revista *Sur*". *Punto de vista* 17. (1993): 12-04.