



CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

ALFONSO REYES: TRADUCTOR DE RELATOS DE CHESTERTON

TESIS

QUE PARA OPTAR AL GRADO DE

MAESTRA EN TRADUCCIÓN

PRESENTA

LIC. MARTHA CELIS MENDOZA

ASESOR:

DR. ANTHONY STANTON

MÉXICO D.F.

JULIO DE 2013

A.M.D.G.

Gracias a todos:

familia y amigos

colegas y profesores

a la Capilla Alfonsina

a El Colegio de México

al Dr. Anthony Stanton

a la Comisión Lectora

a la Dra. Patricia Willson.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	4
1. ALFONSO REYES, TRADUCTOR	9
1.1 EL TRADUCTOR Y SUS TRADUCCIONES	9
1.2 EL TRADUCTOR Y EL ARTE DE TRADUCIR	12
<i>EL DESLINDE</i>	
<i>MALLARMÉ ENTRE NOSOTROS</i>	
“DE LA TRADUCCIÓN”	
1.3 ALFONSO REYES, TRADUCTOR DE CHESTERTON	20
SKOPOS, ENCARGO Y CONDICIONES DE PRODUCCIÓN	
VISIBILIDAD DEL TRADUCTOR	
2. EL RELATO POLICIAL, CHESTERTON Y ALFONSO REYES	39
2.1 EL RELATO POLICIAL	39
2.1.1 APOLOGÍA DEL GÉNERO	39
2.1.2 SUCINTA HISTORIA DEL RELATO POLICIAL	43
2.1.3 ORÍGENES PSICOLÓGICOS Y SOCIOANTROPOLÓGICOS DEL GÉNERO	45
2.2 CHESTERTON Y EL RELATO POLICIAL	49
2.2.1 CHESTERTON SEGÚN LOS CRÍTICOS	49
2.2.2 CHESTERTON, CRÍTICO DEL GÉNERO	51
2.2.3 CHESTERTON, CREADOR DE POLICIAL	54
2.3 ALFONSO REYES Y EL RELATO POLICIAL	56
2.3.1 ALFONSO REYES, LECTOR DE POLICIAL	56
2.3.2 ALFONSO REYES, CRÍTICO DEL GÉNERO	58

“SOBRE LA NOVELA POLICIAL”	
“ALGO MÁS SOBRE LA NOVELA DETECTIVESCA”	
“UN GRAN POLICÍA DE ANTAÑO”	
2.3.3 ALFONSO REYES, JORGE LUIS BORGES Y EL POLICIAL	64
3. ANÁLISIS TRADUCTOLÓGICO DE DOS CUENTOS DE <i>EL CANDOR DEL PADRE BROWN</i> , DE G. K. CHESTERTON, TRADUCIDOS POR ALFONSO REYES	70
3.1 JUSTIFICACIÓN Y MARCO TEÓRICO	70
3.2 “LAS ESTRELLAS ERRANTES”	74
3.3 “LA HONRADEZ DE ISRAEL GOW”	76
“EL HONOR DE ISRAEL GOW”: LA VERSIÓN DE BORGES Y BIOY	
3.4 PROCEDIMIENTOS DE TRADUCCIÓN Y ANÁLISIS COMPARATIVO	80
OMISIÓN	
AMPLIFICACIÓN Y EXPLICITACIÓN	
MODULACIÓN	
COMPENSACIÓN	
ONOMÁSTICA	
PUNTUACIÓN Y USO DE CONJUNCIONES	
FIGURAS RETÓRICAS	
CARACTERIZACIÓN	
REFERENCIAS CULTURALES	
CONCLUSIONES	108
APÉNDICE: TEXTOS INTEGRALES DE LOS CUENTOS ANALIZADOS	112
BIBLIOGRAFÍA CITADA	160

INTRODUCCIÓN

El propósito del presente trabajo es analizar la figura de Alfonso Reyes en su faceta de traductor. Dicho análisis estará situado dentro del marco de los Estudios de Traducción. “Modern Western culture is in large part the work of exiles, émigrés, refugees”,¹ afirma Edward Said de manera contundente. En el caso de la cultura hispanoamericana esta premisa encuentra un digno representante en la figura de Alfonso Reyes. La literatura de estas regiones le debe a los años del exilio de Reyes en España obras tan fundamentales como *Visión de Anáhuac*, así como las traducciones al español de uno de los autores de mayor éxito en la literatura inglesa de su época: Gilbert Keith Chesterton.

James Valender observa que “la labor realizada por Reyes como traductor [...] ha recibido hasta ahora muy escasa atención.”² Alfonso Reyes ha recibido numerosos epítetos, tales como “el mexicano universal”³ o “el polígrafo mexicano”; es reconocido como uno de los pilares de la literatura mexicana del siglo XX; Jorge Luis Borges no dudó en calificarlo como el autor de “la prosa más admirable de la lengua castellana”⁴. Sin embargo, su labor como traductor no ha sido estudiada con suficiente detenimiento. Antoine Berman, al hacer una lista de las tareas de la traductología, menciona que una de ellas es hacer una reflexión acerca del traductor, “car on peut bien dire que celui-ci est le grand oublié de tous les discours sur la traduction. Pour ceux-ci, le traducteur est un être sans épaisseur, ‘transparent’, ‘effacé’, etc.”⁵ Llama la atención que, aun tratándose de una figura tan admirada como escritor y como intelectual, el fenómeno se repita, ya que apenas existen

¹ Edward W. Said, *Reflections on Exile and Other Essays*, p. 173.

² James Valender, “Sobre la *Correspondencia...*”, p. 5.

³ Anthony Stanton, “Poesía y poética en Alfonso Reyes”, p. 621.

⁴ *Ibid.*, p. 622.

⁵ Antoine Berman, “La traduction et ses discours”, p. 677.

media docena de artículos dedicados a la obra traductora de Reyes y éstos, en su mayoría, analizan sus traducciones de poesía, es decir, su trabajo con las primeras nueve rapsodias de la *Iliada*, de Homero, y con algunos poemas de Stéphane Mallarmé.

En un extenso artículo, uno de los poquísimos dedicados al tema, Herón Pérez Martínez analiza los distintos puntos de contacto de Reyes con la traducción, así como su impacto al declarar de manera contundente:

Con Alfonso Reyes se abre un importante capítulo para la historia de la traducción en México: él reúne en sí, al mismo tiempo y de manera sobresaliente, las credenciales de traductor, de teórico de la traducción, de crítico de la traducción, que también lo fue, y, sobre todo, de catalizador del fenómeno de la traducción en México; él, en efecto, de ninguna manera es ajeno a la llegada y asentamiento de esa pléyade de excelentes traductores del exilio español entre nosotros; tampoco es ajeno al brillante programa de traducción emprendido por el Fondo de Cultura Económica; de una u otra manera, Alfonso Reyes es el portero del *boom* de la traducción en el México contemporáneo.⁶

Por otra parte, únicamente Carla Raffo ha analizado hasta ahora la traducción de Reyes de prosa narrativa, con el propósito de revisarla a la luz de su relación con la figura de Jorge Luis Borges en su papel de editor, en un artículo de la revista *Variaciones Borges*. De aquí que, para subsanar al menos en parte dichas carencias, se percibe la necesidad de abordar el estudio de la labor traductora de Reyes, en particular a través de sus traducciones de G. K. Chesterton.

La obra de Chesterton ocupa un lugar destacado entre las pocas traducciones de narrativa de Alfonso Reyes al ser el único autor que traduce en repetidas ocasiones y también debido a que, gracias a la influencia de la figura de Reyes como escritor, dos de estas traducciones se han cristalizado como icónicas, a pesar de existir en la actualidad

⁶ Herón Pérez Martínez, “Alfonso Reyes y la traducción en México”, p. 30.

varias retraducciones de estas obras: *El hombre que fue Jueves* y *El candor del Padre Brown*. Estas obras fueron clave para confirmar en el gusto popular el por entonces incipiente género policial, en buena parte gracias a “una espléndida traducción de Alfonso Reyes”.⁷ Como sostiene Lefevere: “those in the middle, the men and women who do not write literature, but rewrite it. [...] they are, at present, responsible for the general reception and survival of works of literature [...] to at least the same, if not a greater extent than the writers themselves.”⁸ En realidad Reyes, durante sus años de exilio, desempeñó muchas de las tareas que Lefevere apunta en relación a los reescritores: antólogo, crítico, traductor, reseñista. Una de las hipótesis centrales de esta investigación es precisamente que todas estas facetas de la personalidad literaria de Alfonso Reyes confluyen y se traslapan en torno a sus traducciones de manera dialógica: para enriquecerlas con su acervo intelectual o para abreviar de su experiencia como traductor haciendo aún más nutricional su caldo de cultivo literario.

Para el presente trabajo se analizarán, de manera sucinta y siguiendo a Gertrudis Payàs en su análisis sobre Traducción e Historia Intelectual,⁹ las cuatro traducciones que Alfonso Reyes hiciera de obras de Chesterton en relación a sus condiciones de producción y, dentro del análisis traductológico, de los elementos paratextuales únicamente. Más adelante, para realizar un estudio más profundo de los elementos intratextuales, se presenta el análisis de dos de los cuentos que integran *El candor del padre Brown*, obra que tradujera Reyes entre 1918 y 1921.

The Innocence of Father Brown, texto de Chesterton publicado en 1911, está integrado por doce relatos que corresponden al género policial. José Luis Martínez, en el

⁷ Como se indica en la contraportada de *El candor del padre Brown* (Losada, 2006).

⁸ André Lefevere, *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, p. 1.

⁹ Según su propuesta presentada en el seminario dictado sobre el tema en El Colegio de México en 2012.

prólogo del volumen 22 de las *Obras completas* de Alfonso Reyes, señala: “La última afición de Reyes fueron las novelas policiales y detectivescas, que eran para él un descanso, pero como todo lo convertía en materia literaria, escribió en sus últimos meses de vida un par de ensayos sobre el tema.”¹⁰ Resulta pertinente entonces, dentro del análisis de los paratextos de las traducciones de relato policial hechas por Alfonso Reyes, hacer referencia a los ensayos arriba referidos. Es conveniente asimismo revisar dichos textos en el marco del género en el que se insertan: el relato policial; de aquí que se incluya un recuento sucinto de la crítica más destacada sobre este género, especialmente de los textos ensayísticos que Chesterton y también Reyes dedicaran al tema.

El tercer capítulo de este trabajo se basa en la revisión sistemática de dos de los relatos que integran *El candor del padre Brown*: “Las estrellas errantes” y “La honradez de Israel Gow”. El primero de ellos destaca entre las historias que integran el volumen por la gran cantidad de referencias al contexto cultural de la época: operetas, obras de Music Hall, etc. El segundo resulta de particular interés al haber sido escogido por Jorge Luis Borges para su inclusión en la antología de cuentos policiales que editara en colaboración con Bioy Casares. En dicha compilación Borges publica la versión de Alfonso Reyes con la autorización del traductor; sin embargo, dentro de su función como editor del volumen, el argentino realiza lo que Reyes, en su correspondencia con sus editores y colegas, denominó “finos retoques” a la versión del mexicano publicada dos décadas antes por editorial Calleja.

Patricia Willson, al defender la importancia del cotejo en el análisis de traducciones, señala que “renunciar al cotejo entraña perder una preciosa serie de datos que surgen del carácter doblemente presionado de una traducción: la presión por la adecuación al texto

¹⁰ José Luis Martínez, prólogo a las *Obras completas de Alfonso Reyes* (en adelante OCAR), vol. 22, p. 13.

fuente y por la aceptabilidad en la cultura receptora. De esa doble tensión que atenaza la práctica quedan huellas en el texto; el cotejo, si es sistemático y está organizado por una hipótesis, puede atribuirles a esas huellas significación.”¹¹ Es justamente gracias al análisis traductológico comparativo de los textos de Chesterton con las traducciones de Alfonso Reyes y, en su caso, de la versión de Borges y Bioy (cuyos “finos retoques” comienzan con el título del cuento, que en la antología aparece con el nombre de “El honor de Israel Gow) que podrán corroborarse las hipótesis de las que se parte para abordar este trabajo: que la personalidad de Alfonso Reyes como escritor deja su huella en sus elecciones de traductor; que su labor traductora en su momento contribuyó a su consolidación como creador e intelectual reconocido; y que su creciente importancia en el ámbito literario de la época contribuyó asimismo para afirmar el éxito posterior de la obra de Chesterton en el mundo de habla hispana.

¹¹ Patricia Willson, *La Constelación del Sur. Traducciones y traductores en la literatura argentina del siglo XX*, p. 30.

CAPÍTULO 1

ALFONSO REYES, TRADUCTOR

1.1 EL TRADUCTOR Y SUS TRADUCCIONES

La personalidad meticulosa y ordenada de Alfonso Reyes, evidente en la cuidadosa organización de sus libros y su extensísima correspondencia personal¹² (la cual ha permitido reconstruir de manera fidedigna sus intercambios con numerosos personajes de la época), se ve reflejada en las diecisiete entregas de *Historia documental de mis libros*, registro de sus propias obras desde sus inicios hasta 1925. En este minucioso registro, en el que incluyó de manera muy detallada la génesis y evolución de una parte de su copiosa producción, Alfonso Reyes dedica un apartado especial de cada capítulo a las traducciones que hiciera durante ese periodo. Esta decisión nos permite constatar cómo Reyes consideraba sus traducciones como un elemento integral de su producción literaria.

Resulta entonces importante revisar los diferentes índices bibliográficos en los que se enlista la producción de Reyes y confirmar que no en todos aparecen siquiera mencionadas sus traducciones en su totalidad. En *Genio y figura de Alfonso Reyes*, Alicia Reyes, en consonancia con la organización de *Historia documental...*, dedica un apartado a las traducciones del polígrafo mexicano. James Willis Robb y Olga Blondet siguen esta misma organización en sus respectivos repertorios de la obra de Reyes. En la siguiente

¹² “En rigor, la mayor parte de la correspondencia personal de Alfonso Reyes es de alguna manera organizativa, [...Reyes] tenía una especial aptitud para organizar; fue siempre un gran organizador”. José Carlos Méndez, “Lo organizativo en la correspondencia de Alfonso Reyes”, en *Alfonso Reyes y el género epistolar*, p. 89.

tabla se puede observar el listado elaborado por Robb, considerado como uno de los trabajos más serios al respecto¹³.

Tabla No. 1. Traducciones¹⁴

Antón P. CHEJOV: <i>La sala núm. 6</i> , (Con N. Tasin.) Madrid: Calpe, 1919.
G. K. CHESTERTON: <i>Ortodoxia</i> , Madrid: Calleja, 1917. 313 pp.
-----: <i>Pequeña historia de Inglaterra</i> (con prólogo), Madrid: Calleja, 1920. 315 pp.
-----: <i>El candor del padre Brown</i> , Madrid: Calleja, 1921. 325 pp. Madrid: Aguilar (Col. Crisol), 1950. ¹⁵
-----: <i>El hombre que fue Jueves</i> (con prólogo), Madrid: Calleja, 1922. 305 pp. Buenos Aires-México: Espasa-Calpe (Col. Austral), 1945.
A. ÁLVAREZ: <i>El derecho internacional del porvenir</i> . (Del francés con R. Blanco Fombona.) Madrid, 1916. 226 pp.
L. STERNE: <i>Viaje sentimental por Francia e Italia</i> , Madrid: Calpe, 1919. 182 pp ¹⁶ .
R. L. STEVENSON: <i>Olalla</i> , Madrid. Calpe, 1922. 172 pp.
G. D. H. COLE: <i>Doctrinas y formas de la organización política</i> . México: Fondo de Cultura Económica, 1937. 173 pp. 2ª ed., 1938.
Jules ROMAINS: <i>Nomentano el refugiado</i> . En <i>Cuadernos Americanos</i> , México, abril 1943.
PETRIE, <i>Introducción al estudio de Grecia</i> , México, 1946. 197 pp.
C. M. BOWRA, <i>Historia de la literatura griega</i> . México, Fondo de Cultura Económica, 1948. 213 pp.
G. MURRAY, <i>Eurípides y su época</i> , México, 1949. 169 pp.

En la antología de poesía *El surco y la brasa*, Marco Antonio Montes de Oca elige a Alfonso Reyes como punto de partida para su selección de poemas traducidos por autores

¹³ Cabe hacer notar que prácticamente no existen diferencias sustanciales entre los apartados que Alicia Reyes y Robb dedican a la labor de Reyes como traductor. Se escogió ésta por incluir en ocasiones información adicional —como por ejemplo el número de páginas de los libros— y por ser más consistente en los datos que se incluyen. Por otro lado, en la introducción al volumen 22 de las *OCAR*, José Luis Martínez menciona una traducción de Reyes, de 1944, a un ensayo de Marguerite Yourcenar. Es notable la ausencia de alguna referencia a dicha traducción en las distintas bibliografías.

¹⁴ Se presenta *verbatim* según aparece en el *Repertorio* de Robb, incluso en los detalles de formato bibliográfico como son el uso de los dos puntos y las versales.

¹⁵ En *Pequeña historia...* aparece un listado bajo el título de “Obras de G. K. Chesterton en esta misma colección” (lo cual no es totalmente preciso ya que en realidad son dos colecciones distintas: la “Biblioteca Calleja” y la “Colección de Novelas Nuevas”) donde el título de *The Innocence...*, registrado como “en prensa” (al igual que *El hombre que fue Jueves*), aparece como *La inocencia del Padre Brown*. No se encontraron referencias al cambio de título en la correspondencia entre Reyes y Calleja. Por otra parte, la versión en francés, *La clairvoyance du Père Brown*, de 1919, forma parte del acervo de Reyes conservado en la Capilla Alfonsina. Llama la atención el cambio de campo semántico entre las palabras “innocence” y “clairvoyance”, el cual probablemente obedece a las preferencias del editor francés al buscar evitar la fuerte connotación religiosa y jurídica de la palabra “innocence”.

¹⁶ “En 1919 aparecería su traducción —hecha del francés— al *Viaje sentimental por Francia e Italia*, de L. Sterne” (Herón Pérez Martínez, art. cit., p. 35). Cabe señalar que en la Capilla Alfonsina se encuentra sólo la versión francesa, no así el original inglés.

mexicanos reconocidos no sólo gracias a su obra de creación sino también por su labor traductora.

Tabla 2:¹⁷

- | |
|--|
| <ul style="list-style-type: none">• “Poesía indígena brasileña” de autor anónimo.• “Tú, América, lo pasas mejor” de Goethe.• “Elegía a la muerte de un perro rabioso” de Oliverio Goldsmith.• “El castellano de Coucy” de Guido.• La rapsodia X de la <i>Ilíada</i> de Homero.• “Aparición”; “Saludo”; “Don del poema”; “El abanico de Madame Mallarmé” y “El cigarro” de Mallarmé.• “El panal rumoroso o la rendición de los bribones” de Bernard Mandeville. |
|--|

Por otro lado, en el *Catálogo de índices de los libros de Alfonso Reyes*, editado por la Universidad Autónoma de Nuevo León, se registra una “Noticia de traducciones poéticas”¹⁸ que añade una lista detallada de los poemas traducidos por Reyes que se encuentran dispersos en varias de sus obras y otros que aparecieron publicados en revistas; asimismo esta publicación reconoce la existencia de otros que sólo se conservan en manuscritos del autor y de versos sueltos que traduce dentro de piezas ensayísticas, como algunos de Chesterton incluidos en el ensayo sobre este autor que figura en *Grata compañía*. Destaca la ausencia en *El surco...* del poema “Los gemelos”, de Browning, que sí aparece en los *Índices* y al que Reyes incluso hace mención en su ensayo “De la traducción”,¹⁹ así como la presencia en este último listado de la traducción (o traslado, como ahí se cita) de las rapsodias I a IX de la *Ilíada* de Homero.

Por último, en lo referente a los distintos repertorios bibliográficos que incluyen traducciones, vale la pena mencionar el trabajo de Olga Blondet, realizado en 1956, todavía en vida del autor, en el que aparecen todavía otros textos, no rescatados en los listados más

¹⁷ Marco Antonio Montes de Oca (ed. y prol.), *El surco y la brasa*, pp. 15-40.

¹⁸ *Catálogo de índices de los libros de Alfonso Reyes*, p. 88.

¹⁹ Alfonso Reyes, “De la traducción”, en *La experiencia literaria*, OCAR, vol. 14, p. 147.

reconocidos de Alicia Reyes y de Robb. De entre ellos destaca la traducción del *Poema del Cid*, editada en repetidas ocasiones por Espasa-Calpe, que Blondet incluye entre las obras de Reyes como traductor. Tanto ésta como los *Índices* incluyen también una traducción “en burla” que Alfonso Reyes hiciera en colaboración con Díez-Canedo del poema de Dante “Tanto gentile e tanto onesta pare” y que apareciera publicado en revistas de Madrid y de Florencia además de estar compilado en *Burlas literarias*.

Por otra parte, en *Historia documental...* Reyes tiene el cuidado de mencionar, aunque sea sólo para comentarlo al vuelo, su colaboración en la traducción de varias obras durante sus años de exilio en Madrid, de las cuales no se conserva registro. Muchas veces solamente contribuía al realizar una primera versión por la cual no recibió ningún crédito y la cual era corregida o adaptada más tarde por el traductor oficial.²⁰

1.2 EL TRADUCTOR Y EL ARTE DE TRADUCIR

La relación de Alfonso Reyes con la traducción se establece a partir de diversos puntos de contacto. Herón Pérez Martínez, en el artículo que dedica a Alfonso Reyes y la traducción en México, analiza las que él considera las varias facetas de Reyes: como traductor, como teórico de la traducción, como crítico de traducciones y como catalizador de traducciones. Resulta pertinente abordar en esta sección los últimos tres aspectos de manera breve, dado que su análisis detallado escapa a los propósitos del presente trabajo; el primero de éstos se revisará con mayor profundidad en el capítulo relativo al análisis intratextual.

²⁰ “Luis Ruiz Contreras me repetía siempre que el traducir es una tarea humilde y dócil como el servir, y a la vez un peligroso viaje sobre dos carriles; yo diría sobre dos caballos de desigual carrera. Ruiz Contreras se sentía tan expuesto a perder el rumbo del idioma en aquellos años ya de fatiga, que prefería encargar a un secretario la primera versión de Anatole France y después la iba modelando” (*loc. cit.*).

Es bien sabido que Alfonso Reyes desempeñó un papel determinante en los orígenes del Fondo de Cultura Económica y que una parte considerable de las primeras publicaciones de dicha editorial estaba constituida por traducciones de obras humanísticas y filosóficas. Reyes busca, desde la recién creada Casa de España, ofrecer apoyo a los académicos y escritores españoles republicanos exiliados en México e Hispanoamérica.²¹ No puede subestimarse la importancia de las obras traducidas en la conformación de las naciones;²² este hecho no escapa a Reyes, quien expresa, con su ya proverbial frase: “Nada puede sernos ajeno sino lo que ignoramos. La única manera de ser provechosamente nacional consiste en ser generosamente universal, pues nunca la parte se entendió sin el todo. Claro es que el conocimiento, la educación, tienen que comenzar por la parte.”²³

En relación con el papel de Reyes como crítico de la traducción, visible en las reflexiones del autor en *Mallarmé entre nosotros*, Herón Pérez Martínez hace referencia a la crítica, publicada en *Cuestiones gongorinas*, que hace el escritor regiomontano a una traducción francesa de *La fábula de Polifemo y Galatea*. Escribe Alfonso Reyes: “[La susodicha traducción] es un gran esfuerzo de “literalidad”, de lealtad al original [...] Debajo de esta nimia literalidad, que a veces parece un calco mecánico del texto español, palabra a palabra, ¡Cuánta fatiga se esconde, cuánta duda, cuánta consulta, cuanta rumia de frases, cuánto revolver de libros y autoridades!”²⁴ Estas expresiones resultan particularmente elocuentes en boca de Reyes si consideramos que *Cuestiones gongorinas* fue publicado sólo unos cuantos años después de las traducciones de Chesterton en la

²¹ Al respecto, véanse *El exilio republicano español en México y Argentina*, editado por Andrea Pagni, y “Alfonso Reyes y María Zambrano, una relación epistolar” de Anthony Stanton, entre muchos otros.

²² Véanse *Traductores y traducciones en la historia cultural de América Latina*, editado por Patricia Willson *et al.* y los numerosos artículos al respecto en el sitio de la Universidad de Montreal dedicado al estudio de la historia de la traducción en América Latina, dirigido por Georges Bastin: <http://www.histal.ca>, entre ellos “Tradukzion i rebelion ortografika” de Gertrudis Payàs.

²³ Alfonso Reyes, *A vuelta de correo*, en *OCAR*, vol. 8, p. 439.

²⁴ Citado por Herón Pérez Martínez, art. cit., p. 65.

editorial Saturnino Calleja, por lo que sería razonable pensar que Reyes aún tenía presente su propio proceso como traductor.

Pérez Martínez señala que son numerosas las reflexiones del autor respecto a una posible teoría de la traducción. Al referirse a la traducción de *Olalla* de Stevenson, declara que: “el Reyes traductor hace alardes de lo que será su propuesta de que el arte de traducir es un problema perteneciente a un ámbito que debería llamarse ‘estilística aplicada’”.²⁵ Los pensamientos del traductor se encuentran dispersos a lo largo de su obra ensayística, así como en su correspondencia con escritores y traductores con quienes incluso llegó a unirle una sólida amistad, como es el caso de Valery Larbaud (quien también se dedicó a traducir a Chesterton), o de dos de sus amigos más cercanos: Pedro Henríquez Ureña, amigo y mentor de juventud, y Enrique Díez-Canedo. Sin embargo, es en tres de sus obras donde podemos encontrar una reflexión más profunda, detallada y explícita sobre el tema: en *El deslinde*, obra en la que intenta exponer de manera sistemática los prolegómenos a una teoría literaria; en *Mallarmé entre nosotros*, análisis sobre distintas traducciones de los poemas de Stéphane Mallarmé, incluyendo las propias; y en el ensayo mencionado arriba, “De la traducción”, que forma parte de su obra *La experiencia literaria*.

EL DESLINDE

En esta obra, Alfonso Reyes presenta las bases de lo que sería el intento de sistematización de una extensa y detallada teoría literaria. Dentro de éstas podemos encontrar varios conceptos que bien pueden relacionarse con el campo de la traducción:

²⁵ Herón Pérez Martínez, art. cit., p. 35. En una nota de este artículo, Pérez Martínez señala que “Alfonso Reyes se había adelantado a los teóricos de la traducción que postulaban que la traductología debía ser una rama de la estilística. Reyes está mucho antes que los franceses J. P. Vinay y J. Darbelnet, quienes hacen una propuesta similar en 1958 con su *Stylistique comparée du français et de l’anglais*” (p. 71).

1) La distinción entre “coloquio” y “paraloquio”. El primero corresponde al lenguaje de uso cotidiano hablado por el pueblo; el segundo engloba los distintos lenguajes especializados, ya sea literarios o no literarios (filosóficos, religiosos, etc.). Este punto sienta las bases para una teoría diferenciada de la traducción, ya que según explica Herón Pérez en su interpretación del texto de Reyes, es imposible que las estrategias para la traducción científica sean las mismas que se emplean para la traducción literaria, dado que, por otro lado, el propósito o función de cada tipo de traducción es distinto.²⁶

2) La recurrente distinción entre forma y contenido. Reyes se encuentra, al menos en esta obra, fuertemente influido por el pensamiento de José Gaos, lo cual, en opinión de Pérez Martínez, se deja ver en el trasfondo filosófico de la obra. Aplicando conceptos como “semantema” y “poetema”, Alfonso Reyes establece cómo, entre una lengua y otra, “la semántica se conserva, la poética se crea de nuevo”, de donde vemos que “lo que se conserva en la traducción son los contenidos, no las palabras; las estructuras verbales pertenecen a las lenguas y cambian de una lengua a otra, los conceptos son translingüísticos.”²⁷ En este sentido, Alfonso Rangel Guerra profundiza en dichos conceptos empleados por Reyes en *El deslinde* y en su vinculación a la posibilidad de la traducción: “El traslado de una lengua a otra [...] se propone llevar los mismos semantemas a diferentes poememas. La dificultad radica precisamente en la cohesión semántico-poética sostenida primordialmente en la presencia conjunta de los tres valores del lenguaje. La traducción supone la creación de una nueva poética para un mismo semantema.”²⁸ Los tres valores del lenguaje literario a los que hace referencia son el significativo, el fonético y el afectivo, los cuales confluyen, según Reyes, solamente en la obra literaria.

²⁶ Véase *ibid.*, pp. 54-55 y 57-63.

²⁷ *Ibid.*, p. 59.

²⁸ Alfonso Rangel Guerra, *Las ideas literarias de Alfonso Reyes*, p. 224.

MALLARMÉ ENTRE NOSOTROS

En esta obra, Reyes expone una de sus nociones fundamentales sobre lo que debería ser la traducción de poesía: la existencia de una versión tripartita del poema traducido, cuya primera versión sería una traducción en prosa literaria; la segunda, un intento de alcanzar una composición rítmica que prescindiera de la rima; y por último una versión más libre con ritmo y rima:

La traducción en prosa, tan literal como la consienta la índole del idioma, nos permitiría “entender” todo lo que haya que entender: trazar la línea de las oraciones, y fijar la escena dramática que hay en todo poema (escena dramática: escenario, personaje y acción). La segunda traducción —rítmica— nos acercará más al calor emocional, que no viene sólo de “entender”. La idea original, redibujada, irá entrando más en nuestros hábitos de expresión poética, merced a las infidelidades ligeras que aquí —como en todo— son indispensables a la verdadera fidelidad. Así, además de entender, podremos gustar. Finalmente, la tercera traducción procura crear de nuevo la poesía de Mallarmé, sujetándose a la ley severa de su estrofa, con una equivalencia que esté más allá de lo literal.²⁹

En esta obra aprovecha el comentario a los poemas de sus contemporáneos para presentar los propios, así como una descripción de las razones que lo llevaron a tomar ciertas decisiones de traducción. En el caso de las primeras traducciones que disecciona, lo hace de manera minuciosa y metódica, recurriendo a la anécdota y a numerosas digresiones. Sin embargo, conforme sigue adelante con el análisis, en los últimos poemas solamente hace mención a las estrategias utilizadas con anterioridad.³⁰

“DE LA TRADUCCIÓN”

En este ensayo, Reyes presenta al lector su posición ante diversas disyuntivas a las que todo traductor se enfrenta, como son la traducción de nombres propios o de pseudónimos, de

²⁹ Alfonso Reyes, *Mallarmé entre nosotros*, pp. 221-222.

³⁰ Resulta muy esclarecedora la manera en que lleva al lector casi de la mano en el recorrido por los poemas. Se echa en falta, aunque no por eso sorprende su ausencia, una reflexión semejante en relación a sus traducciones de prosa, o al menos de prosa literaria.

proverbios o frases coloquiales, etc.: “Y cuando se trata de nombres propios precisamente, la adaptación es más repugnante; y si de seudónimos, peor aún. Si es intolerable ‘Ernesto Renán’, más lo es ‘Anatolio France’, que, de ser legítimo, mejor pudo ser ‘Anatolio Francia.’”³¹ Resulta interesante constatar cómo su opinión acerca de la adaptación de nombres propios, a la cual tacha de “repugnante”, no se refleja en sus propias traducciones de los relatos policiales de Chesterton, como se analizará más a detalle en el capítulo correspondiente. En relación con la traducción de las frases coloquiales, tras sugerir que la traducción literal pudiera ofrecerse a manera de nota al pie, refuerza su postura con un ejemplo más: “Aquí caemos en el reinado exclusivo de los modismos, por naturaleza intransferibles, y corremos el riesgo de aprobar como bueno el que la Condesa de Pardo Bazán haya traducido del francés que una mula ‘sudaba por la cola’, en vez de ‘sudar a chorros’ como hace la mula ortodoxa en castellano.”³²

A lo largo del texto podemos constatar una reflexión continua y profunda por parte del autor, como lo muestran los numerosos ejemplos con los que lo enriquece para transmitir más eficazmente su mensaje y el deseo de sistematizar esas cavilaciones: “Aquellas conversaciones juveniles [con Henríquez Ureña] y las que después tuve en Madrid con el traductor de Anatole France hicieron nacer en mí la idea de escribir un ensayo sobre la traducción, en que habían de tomarse en cuenta las enseñanzas del inglés Tytler y del español Pi Ferrer: un proyecto más, olvidado a medio camino.”³³

Sin embargo, el texto no deja ver solamente esa sólida y metódica reflexión al respecto, sino que también trasluce un profundo conocimiento de textos que se consideran fundacionales en las teorías de la traducción (como, por ejemplo, la obra de Ortega y

³¹ A. Reyes, “De la traducción”, p. 143.

³² *Loc. cit.*

³³ *Ibid.*, p. 147.

Gasset “Miseria y esplendor de la traducción”). Así, menciona una de las más conocidas metáforas sobre la traducción: “Ya es muy inquietante que el sumo maestro de nuestra prosa considerara las traducciones como tapices vueltos de revés”;³⁴ o trae a la memoria la frase de Schleiermacher tras haber recorrido, ayudado de divertidos ejemplos, la distancia entre la castellanización y la traducción científica que tacha de interlineal: “Andamos rondando el dilema de Schleiermacher: o ir hacia la lengua extranjera o atraerla hacia la lengua propia. Si ya la expresión de nuestros pensamientos en nuestra habla es cosa indecisa y aproximada, el traducir, el pasar de una lengua a otra, es tarea todavía más equívoca.”³⁵

De esta manera vemos cómo el autor es consciente de la evolución de su propia percepción del fenómeno de la traducción y de las estrategias que el traductor emplea al llevar a cabo su labor. Retoma Reyes un texto de George Moore, en el que éste se inclina a favor del uso de los términos originales en lugar de convertir las verstas rusas en kilómetros o los rublos en francos, para equiparar esta postura a la de Henríquez Ureña y contraponerla a la propia:

Él [Henríquez Ureña], por su cuenta, pues no conocíamos el libro de Moore, sostenía una doctrina muy semejante. Yo apenas comenzaba a hacer mi herramienta; me cohibía el purismo, y era partidario de cierta discreta castellanización. El paladar, no hecho, todavía se negaba a tomar el gusto a ciertos desvíos que parecen devolver a las lenguas viejas algo de su acre verdor. Yo no hubiera comprendido entonces que Raymond Poincaré encontrara encanto en el saborcillo extranjero de la prosa francesa de Francisco García Calderón; el encanto que yo mismo he encontrado más tarde en algún regusto catalán de Eugenio d’Ors; [...] el encanto de la Biblia que Cipriano de Valera puso en “castellano ginebrino” [...]: bebidas fermentadas que hoy paladeo con agrado indecible.³⁶

De aquí se puede ver cómo el ideal del texto traducido evoluciona, en el caso de Reyes, de una mayor predilección por la domesticación hacia la búsqueda de una mayor cercanía con

³⁴ *Ibid.*, p. 146.

³⁵ *Ibid.*, p. 145.

³⁶ *Ibid.*, pp. 143-144.

la lengua de partida, es decir, una tendencia hacia la extranjerización. Es pertinente recordar las definiciones de Lawrence Venuti a este respecto, cuando retoma la división ya tradicional de Schleiermacher para referirse a la invisibilidad del traductor: “Schleiermacher allowed the translator to choose between a domesticating practice, an ethnocentric reduction of the foreign text to receiving cultural values, bringing the author back home, and a foreignizing practice, an ethnodeviant pressure on those values to register the linguistic and cultural differences of the foreign text, sending the reader abroad.”³⁷

En este texto, Reyes declara abiertamente lo que en otros momentos de las obras antes mencionadas presenta de manera menos explícita: el hecho de que la labor traductora favorece el desarrollo lingüístico y la sensibilidad literaria del escritor en ciernes (siempre en ciernes): “Con las confesiones de los traductores podría poco a poco levantarse un inventario de problemas de grande utilidad para la estilística. Después de todo, ¿no fue conducido Charles Bally a la Estilística por sus experiencias de catedrático de inglés? ¿No fue empujado Mallarmé hacia algunas investigaciones del lenguaje poético por una experiencia semejante?”³⁸ o antes, al principio del mismo ensayo: “Y si este elemento de creación, incomunicable y difícil de legislar, no entrara en juego, la traducción no hubiera tentado nunca a los grandes escritores.”³⁹

De este modo queda expuesta sintéticamente la concepción que tenía Reyes sobre el arte de traducir y la labor del traductor. Sus diferentes facetas se retomarán más adelante dentro de la tesis, en el capítulo dedicado al análisis de las traducciones.

³⁷ Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, p. 15.

³⁸ Alfonso Reyes, “De la traducción”, p. 148.

³⁹ *Ibid.*, p. 142.

1.3 ALFONSO REYES, TRADUCTOR DE CHESTERTON

En la introducción al volumen 24 de las *Obras completas*, José Luis Martínez describe la génesis de *Historia documental de mis libros* haciéndonos recordar el “Nel mezzo del cammin di nostra vita” de Dante: “Desde que llegó a la mitad de su vida, en 1924, Alfonso Reyes sintió la necesidad de comenzar a acumular materiales para las que deberían ser sus memorias. [Al final de su vida] comenzó a relatar la historia de sus libros, en la trama de su evolución intelectual, de su vida literaria en México y en Madrid y de sus peripecias personales, en que sólo llegó hasta 1925.”⁴⁰ Es precisamente en esta mitad del camino cuando terminan los años de exilio en España; son estos los años en que llevará a cabo la traducción de las cuatro obras de Chesterton que obran en su haber como traductor. Gracias al testimonio que plasma en *Historia documental*... así como a su copiosa correspondencia, puede reconstruirse, en parte, la manera en que el regiomontano lleva a cabo el proceso de traducción de estas obras.

Reyes sentía una profunda admiración por Gilbert K. Chesterton como escritor. Así lo revela el ensayo que le dedica dentro de la obra *Grata compañía*, en el que, como ya se mencionó, recupera también fragmentos de los poemas del polígrafo británico presentándolos en traducción propia. Consta en la correspondencia con Pedro Henríquez Ureña que ambos autores estaban familiarizados con las obras de Chesterton años antes de que Reyes recibiera el encargo de traducir algunas de éstas, como puede verse en una de las cartas, en la que hace por retratar a Francisco García Calderón refiriéndose a uno de los personajes del escritor inglés: “Pero, como todos los hombres que usan lentes, siempre con algo de insecto en la fisonomía, siempre en *otro plano del mundo*. [...] Quizá, en el fondo,

⁴⁰ José Luis Martínez, introducción al vol. 24 de *Oscar*, p. 7.

son sus lentes los que me alejan de él. ¿Te acuerdas del efecto de unos lentes negros en *El hombre que fue Jueves*?”⁴¹ Llama la atención el hecho de que Reyes se refiera a la obra por su título en español, mismo que conservaría para su traducción, publicada en 1922 y en la que no empezaría a trabajar sino hasta 1918.⁴² Por otra parte, pueden encontrarse numerosísimas referencias a Chesterton en distintas obras de Alfonso Reyes dentro de los temas más diversos: no solamente en relación al género policial (como se verá más adelante, en el capítulo correspondiente) o a cuestiones apologéticas, como podría esperarse, sino en un escenario tan disímil a éstos como puede ser la obra *Memorias de cocina y bodega*, texto en el que Reyes aborda el tema del sibarita y la cultura culinaria (tema que por otro lado apasionaría también a Chesterton, conocido por sus elefantinas dimensiones).⁴³

Durante la década de su exilio en España, de 1914 a 1924, Alfonso Reyes traduce, como se vio en la Tabla 1, además de otras obras de carácter literario y humanístico, cuatro

⁴¹ José Luis Martínez (ed.), *Alfonso Reyes/Pedro Henríquez Ureña. Correspondencia I 1907-1914*, p. 451. El dato resulta particularmente revelador al confrontar dicho título con el empleado por el dominicano en una carta de 1914 a Julio Torri: “Quiero que esta imagen se popularice y se añada a nuestro repertorio inglés: citas de Shakespeare; Caledonia, de Lamb; trabajo de Thomas de Quincey; Lizzie Bennet, de Jane Austen; *hundreds of people*, de Dickens; Bunbury, que es el mejor personaje creado por Wilde; el Diablo y el César, de Bernard Shaw, la pierna de George Meredith; *El hombre que era Jueves*, de Chesterton [...]” (Julio Torri, *Epistolario*, p. 220). De aquí se puede deducir la familiaridad que tenía el grupo de escritores con dicha obra de Chesterton, a la que nombra dentro de “nuestro repertorio inglés” (cursivas propias).

El título de la obra, *The Man Who Was Thursday*, ha sido traducido de diversas maneras, como puede constatarse al consultar el Index Translationum de la UNESCO así como varias referencias a esta obra en otros textos. En el caso de la traducción al español de *Una máquina de leer* de Boileau-Narcejac, se hace referencia a la obra como a *Un hombre llamado Jueves*, lo cual resulta muy poco consistente con la trama de la novela, a más de perder la extrañeza del verbo “ser” al aplicársela a un día de la semana y proponer al lector la expectativa de un personaje semejante al que encontramos en *Robinson Crusoe*. La preferencia de Reyes por el pretérito en lugar del copretérito que utiliza Henríquez en su carta posiblemente obedece a que Gabriel Syme, el protagonista de la novela, cumple con asumir el nombramiento de “Jueves” durante un periodo determinado, lo que corresponde a la naturaleza del aspecto perfectivo del verbo.

⁴² Carta del 18 de junio de 1918, de editorial Calleja a Alfonso Reyes.

⁴³ “Tiene fama de gran comedor, y su obesidad —a que él suele aludir en sus libros— es ya famosa” (*OCAR*, vol. 12, p. 22). Con frecuencia los estudiosos de la obra de Chesterton han encontrado una relación entre el escritor y el personaje de Domingo en *El hombre que fue Jueves* por la caracterización que hace de éste, especialmente en el capítulo en que dicho personaje se pasea por las calles de Londres sobre el lomo de un elefante.

obras de Chesterton para la editorial Calleja: *Ortodoxia*, *Pequeña historia de Inglaterra*, *El candor del padre Brown* y *El hombre que fue Jueves*. En las siguientes páginas se buscará revisar el proceso de traducción de estas obras y el entorno en que se insertan, a la luz de ciertos conceptos clave para la traductología.

SKOPOS, ENCARGO Y CONDICIONES DE PRODUCCIÓN

Hans J. Vermeer señala que el traductor siempre actúa con un propósito (skopos) y con base en un encargo:⁴⁴ ya sea que lleve a cabo su labor a partir de una elección libre y consciente (por iniciativa propia) o porque se le pide hacerlo (por iniciativa de otro). A fin de que el traductor pueda desarrollar su obra, deben establecerse de antemano tanto el propósito del encargo como las condiciones dentro de las cuales debe alcanzarse este propósito.⁴⁵ Vermeer declara al traductor como el experto del acto translativo y por lo tanto como responsable en cuanto a la determinación de muchas de estas condiciones, y aunque él mismo reconoce cuánto hay de utópico en su aseveración, afirma con certeza que es un fin que debe tratarse de alcanzar.

Las herramientas de las que echa mano el traductor para abordar cada obra y las estrategias que guían sus decisiones varían, según la obra de que se trate: “one legitimate skopos is maximally faithful imitation of the original, as commonly in literary translation. [...] one must translate, consciously and consistently, in accordance with some principle respecting the target text. [...] this must be decided separately in each specific case.”⁴⁶

⁴⁴ Vermeer define estos dos términos, centrales para su teoría, de la siguiente manera: “the skopos of a translation is therefore the goal or purpose, defined by the commission and if necessary adjusted by the translator” y “commission as the instruction, given by oneself or by someone else, to carry out a given action –here: to translate” (Hans J. Vermeer, “Skopos and Commission in Translational Action”, p. 229).

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 228-230.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 228. El autor va incluso más allá, al señalar que “[these] considerations are not only intended to be valid for complete actions, such as whole texts, but also apply as far as possible to segments of actions, parts

Resulta interesante observar esto cuando se trata de un mismo traductor que traduce obras de un mismo escritor, como sucede en el caso de Reyes y Chesterton. El acercamiento a la obra es distinto de acuerdo a la naturaleza de los textos, tanto en estrategias de traducción como en el tipo de paratextos que acompañan a la misma, como se explica más en detalle después, cuando se aborda el tema de la visibilidad del traductor.

En el caso que nos ocupa, las condiciones en las que Reyes lleva a cabo sus traducciones para la editorial Calleja varían de manera importante entre el primer encargo y los últimos, como puede verse al estudiar la correspondencia entre el traductor y Rafael Calleja, editor y responsable de la casa editorial. Dicho intercambio epistolar, correspondiente al periodo que va de diciembre de 1916 a enero de 1956, integra la colección de ciento noventa y cinco cartas, conservada por Alfonso Reyes y resguardada en los archivos de la Capilla Alfonsina de la Ciudad de México. Las últimas sesenta cartas quedan totalmente fuera del campo de estudio del presente trabajo, ya que se restringen al intercambio amistoso entre dos intelectuales, al ser básicamente testimonio de la admiración de Calleja por Alfonso Reyes. Las que sirven para el propósito de esta investigación abarcan desde la primera de la colección, en la que se discuten las pruebas de imprenta para *Ortodoxia* (14 de diciembre, 1916), hasta aquellas en que Calleja notifica a Reyes sobre una cita con el notario para asuntos relacionados con la traducción de Chesterton (17 de abril, 1922) y donde le solicita una nota bibliográfica sobre *El hombre que fue Jueves* (12 de mayo, 1922).

of a text. The skopos concept can also be used with respect to segments of a *translatum*, where this appears reasonable or necessary” (*ibid.*, p. 222). En traducción literaria esto resulta de primordial importancia debido a los diferentes registros empleados por la voz poética/narrativa y por los distintos personajes. Por lo tanto, aunque el skopos general del traductor al abordar una obra pueda ser “llevar al lector hacia el autor”, manteniendo en lo posible aquellos elementos que hagan de un *translatum* en específico una obra con una orientación extranjerizante, en el caso de los diálogos entre ciertos personajes puede inclinarse por una traducción domesticadora, empleando incluso expresiones propias del caló de la lengua meta. Los subskopoi de cada registro son entonces independientes, contrarios incluso, pero consistentes con el propósito general.

Al estudiar la correspondencia se puede observar un cambio notable en el trato que dispensa el editor al traductor, a quien pronto reconoce en su papel de creador e intelectual. Mientras que en un principio las cartas se reducen a un mero intercambio de notificaciones laborales (citas con el notario, acuses de recibo de ejemplares, etc.), al cabo de unos meses se convierten en misivas personales de admiración profunda al escritor, como en la carta que Calleja le dirige a Reyes el 27 de septiembre de 1917 tras la lectura de *Cartones de Madrid*, donde declara: “Acabo de leer su libro que ahora me ha llegado y me siento lleno de efusión hacia usted.” Días más tarde, en una nota dirigida a Alfonso Reyes (fecha martes 30, sin mes; catalogada entre septiembre y noviembre de 1917), Calleja afirma: “He terminado con deleite y con pena *El Suicida*. Necesito que haga usted enseguida otro libro: he adquirido la dulce manía de leer cosas de usted y a más devorar tengo más hambre... En serio, me tiene usted conquistado.”⁴⁷

Para los propósitos de este trabajo resulta pertinente señalar las fechas en las que, según la correspondencia intercambiada entre el traductor y la editorial Saturnino Calleja (principalmente con su director Rafael Calleja), Reyes lleva a cabo dichas traducciones:

Tabla 3

OBRAS DE CHESTERTON TRADUCIDAS POR ALFONSO REYES Y FECHA DE PUBLICACIÓN	PERÍODO EN QUE REYES TRABAJÓ EN LA OBRA, SEGÚN CORRESPONDENCIA CON RAFAEL CALLEJA.
---	--

⁴⁷ La admiración que Calleja siente por Reyes después de los primeros años de una relación estrictamente laboral queda de manifiesto en las siguientes líneas que el editor dirige a Reyes un par de años después de que éste saliera de España: “¿Quiere usted creer que durante todo el invierno he estado pensando escribirle a usted sobre inquietudes religiosas? [...]Y dirá usted: ¿a mí? ¿porqué? Pues eso es lo singular. Cierto que su inteligencia, su saber y su amistad son motivos de confianza en los que se fundaba la ocurrencia, al menos en lo consciente. Pero bien mirado no dejaba de ser peregrina la elección de “padre espiritual”[...] ¡Qué bien, si usted llegase a creer y me enseñase el camino!” (carta de Calleja a Reyes, 1 de septiembre de 1926).

<i>Ortodoxia</i> (trad. de Alfonso Reyes), “Casa Editorial Calleja” ⁴⁸ , Madrid, 1917.	Anterior a diciembre de 1916, fecha de la primera carta de RC conservada.
<i>Pequeña historia de Inglaterra</i> (versión castellana de Alfonso Reyes), editorial “Saturnino Calleja”, Madrid, 1920.	Inicio probable, mayo, 1918; final, último trimestre 1918.
<i>El Candor del padre Brown</i> (traducción de Alfonso Reyes), editorial “Saturnino Calleja”, Madrid, 1921.	Propuesta de encargo, 31 de diciembre de 1918; galeradas, 5 de enero 1921
<i>El hombre que fue Jueves</i> , editorial “Saturnino Calleja”, Madrid, 1922.	Acuerdo de encargo, junio 1918; escribe prólogo después de traducir, junio 1919.

Como se mencionó en la introducción, uno de los propósitos del presente trabajo es conocer a mayor profundidad aquellos aspectos de la biografía intelectual de Alfonso Reyes relacionados con su labor como traductor. El estudio de la correspondencia que mantuvieron Alfonso Reyes y Rafael Calleja, a la cabeza de la casa editorial del mismo nombre, permite al mismo tiempo asomarse a las condiciones de las relaciones laborales y comerciales en los años de la Gran Guerra. Vale la pena citar *in extenso* algunas de las misivas intercambiadas entre ambos, así como fragmentos de otras, que hagan posible conocer más a detalle la manera en que se desarrollaban las negociaciones entre ellos así como comprender mejor la naturaleza de la relación entre editor y traductor.

En la primera de las cartas del periodo que se revisa, el traductor ofrece entregar las pruebas de imprenta de *Ortodoxia*, al día siguiente de recibirlas ya que: “La Casa Editorial y yo, ambos somos partes contratantes iguales, y estamos igualmente interesados en el bien de la obra. No dude, pues, el señor Gerente de que, una vez advertido de que conviene ir de prisa, hallaré siempre manera de no perjudicar con tardanzas la publicación de la obra.”⁴⁹

Al dorso de esta misma misiva, aparece una lista manuscrita bajo el título de “Notas” en la

⁴⁸ La variación en los nombres de la editorial obedece a cambios de la misma como empresa, como se puede constatar, en parte, en la correspondencia entre la casa editorial y el traductor. Para propósitos de la investigación se hará referencia a la misma como “editorial Calleja”.

⁴⁹ Carta de Alfonso Reyes al gerente de editorial Calleja, marzo 17 de 1917.

que Reyes registra su disgusto ante la reconvención por parte de la editorial: “—Nunca se me había hecho la menor indicación y muchas veces me había yo tardado más que ahora. [...] // —Mal puedo suponer su prisa, cuando entre una y otra revisión transcurre, a veces, más de un mes. // —¿Me han pagado acaso mi vida? // ¿No tengo más quehacer que éste? ¿Son los únicos dueños del libro? ¿Son mis amos?”⁵⁰ En contraposición con la reacción que le provoca una imposición que le parece absurda, puede verse cómo Reyes, años más tarde, acepta de buen grado la sugerencia del editor al respecto al enfrentarse a una razón de peso: “Ahora he de apresurar la traducción de la *Short History of England*, porque Canedo me manifestó en nombre de Ud. que corría prisa, para que no pierda su actualidad. Si el calor no me mata, yo daré fin a la tarea antes de lo que se piensa.”⁵¹

Resultan especialmente relevantes, para analizar las relaciones entre editor y traductor en cuanto al encargo, dos series de intercambios epistolares: el primero, entre el 17 y 19 de junio de 1918, en el que se negocia el encargo de la traducción de *The Man Who Was Thursday* en términos económicos y que refleja las convenciones que regían este tipo de acuerdos en aquella época; y el segundo, que cubre un periodo de casi tres meses (de diciembre de 1918 a marzo de 1919), en el que se pueden apreciar las negociaciones ante

⁵⁰ Nota manuscrita de Alfonso Reyes al dorso de la carta del 17 de marzo de 1917. En su correspondencia personal con colegas y amigos, puede verse cómo los encargos de traducción le resultan agobiantes o hasta enojosos, como cuando confiesa a Vasconcelos, durante la época en que traduce *Ortodoxia*: “Vivo difícilmente, me paso días y noches, por ejemplo, traduciendo un libro de Chesterton para poder ganarme la vida. Entre todo este conjunto de cosas enojosas, he podido escribir, acumulando mil ensayos dispersos, un libro que se llama EL SUICIDA” (Claude Fell, *La amistad en el dolor. Correspondencia entre José Vasconcelos y Alfonso Reyes, 1916-1959*, p. 31). De igual forma, en la época en la que traduce a Sterne y *El hombre que fue Jueves* escribe a Julio Torri: “Estoy detrás de una mesa con faldas, bajo la cual hay un brasero encendido; sobre ella, mil diccionarios. Estoy uncido a una traducción por un mes” (Julio Torri, *op. cit.*, p. 127).

⁵¹ Carta de Reyes a Rafael Calleja, 26 de agosto de 1918.

los escollos que representan los plazos y el interés de ambas partes en que sea Reyes quien emprenda la traducción de *The Innocence of Father Brown*.⁵²

En la misiva con que comienza el primer intercambio, tras declinar la oferta de Calleja para participar en un proyecto de preparación de diversas historias de la literatura (francesa, italiana, etc.), Reyes añade:

Su ofrecimiento me halagó mucho, primero por la confianza que con él me manifestaba Ud., y después porque tenía la legítima esperanza de aumentar un tanto mi presupuesto, que anda como Dios sabe desde hace unos cuatro años, con el fruto de ese trabajo. Las materias mismas, tampoco podían ser más de mi gusto. Pero lo he pensado detenidamente, y caigo en la cuenta de que la preparación de estas obras me distraería completamente, y por tiempo considerable, del ideal a que aspiro, que es el consagrarme cada vez más a mi obra personal. [...]

Adjunto devuelvo a Ud., antes de firmarlo, el contrato de *The man who was Thursday*, de Chesterton. Me es penosísimo andar regateando precios, y más con Ud., mi buen amigo, que tantas veces me ha manifestado el disgusto con que pasa por ciertos penosos deberes del editor. [...] Permítame, pues, no insistir demasiado en el deber en que estoy de apreciar y medir de la manera más justa posible mi capacidad de trabajo, dada la forma en que me va tocando vivir. Cuando tuve el gusto de traducir para Ud. la *Ortodoxia*, se me pagaron quinientas pesetas; y, hecha la experiencia, me pareció que en adelante no podría traducir por el mismo precio otro libro de Chesterton. Ahora veo apreciada en trescientas pesetas esta nueva traducción. No me considere Ud. desatentado si le pido, con toda la afabilidad que debe reinar en nuestras relaciones, que ascienda Ud. ese precio hasta setecientas pesetas. Discutirlo me parece inútil: todas las razones que yo puedo aducir, las tiene Ud. ya en el espíritu. Lo demás, muy bien, y el plazo me da tiempo a pulir y perfeccionar la traducción.⁵³

En la respuesta que le da Calleja a Alfonso Reyes, tras referirse a los “penosos deberes” que ha logrado evitar le correspondan dentro de la editorial, explica:

Ahora he encontrado el medio de no tener que valorar con un criterio mudable la retribución de las traducciones.

⁵² En el apartado correspondiente a la traducción de esta obra en *Historia documental* Reyes confiesa: “Yo creo que salió con buen pie, porque después ha arrastrado hasta la lengua española las otras series del ‘Padre Brown’ (en traducciones ajenas), aquel paradójico investigador ‘detectivesco’ cuyo secreto consistía en imaginar que él era el delincuente” (Alfonso Reyes, *Historia documental de mis libros*, OCAR, vol. 24, p. 299).

⁵³ Carta de Alfonso Reyes a Rafael Calleja del 17 de junio de 1918. La dificultad que Reyes veía en la traducción de la prosa de Chesterton, a la que hace referencia arriba, se ve reflejada en posterior misiva a Genaro Estrada, a quien le pide que “no olviden que he dado conferencias en francés, *sin papel*, en la Facultad de Letras de Burdeos. Y tampoco olviden que he traducido del inglés, no sé a quién decir sobre todo, si a Chesterton o a Sterne”, en preparación para un examen dentro de los requerimientos del cuerpo diplomático. Puede verse con esto que Reyes veía que no era poco mérito el haber abordado la traducción de la obra de ambos autores ingleses (Serge Zaitzeff (ed.), *Con leal franqueza: correspondencia entre Alfonso Reyes y Genaro Estrada*).

Se ha hecho una escala, atendiendo a las dificultades que los diferentes idiomas presentan y se ha fijado un precio a cada 100,000 letras. Así, mecánicamente, queda establecida la remuneración que de otro modo puede pecar por exceso o por defecto en comparación con otras traducciones.

El inglés se paga más que el francés e italiano y menos que el alemán, ruso, etc .

“THE MAN WHO WAS THURSDAY” es obra de muy pocas letras; tiene cerca de cien mil menos que ORTODOXIA y ésta se pagó a un precio excepcional comparado con otras obras de carácter y volumen semejantes. [...]

Como, desgraciadamente, no se pueden mecanizar en absoluto estas cosas, me queda la apreciación de las dificultades para pagar, si es justo, una traducción, por ejemplo, del inglés, como si fuera alemán.

Según tarifa corresponden a *The Man who was Thursday* cuatrocientas trece pesetas, que yo hubiera siempre redondeado en beneficio de usted hasta las cuatrocientas cincuenta pesetas. En atención a las dificultades del estilo de Chesterton está en mis atribuciones pagarlo como alemán y entonces serían quinientas cincuenta pesetas.

Esto supone pagarle más que por *Ortodoxia* por una obra que es casi la tercera parte más breve [...]

Acaso usted no habrá advertido esa diferencia de tamaño entre aquella y esta obra. En todo caso, sírvase decirme si se le envía de nuevo el contrato modificado así o si desiste usted de hacer el trabajo.⁵⁴

El intercambio concluye con la respuesta afirmativa de Reyes quien señala: “Me apresuro a contestar su amable carta de ayer, cuyos términos agradezco muy efusivamente, y me hago cargo de que ha puesto Ud. toda su buena voluntad en mi favor. Sólo me queda decirle que quedo en espera del nuevo contrato que Ud. me propone, que continúo con todo amor la traducción de *The Man who was Thursday* de Chesterton.”⁵⁵

En el segundo caso, con el antecedente de dos cartas anteriores (de agosto y septiembre de 1918) en las que la Casa Editorial solicita a Reyes adelantar en lo posible las fechas de entrega para las traducciones de *The Man Who Was Thursday* y de *A Short History of England* —a lo que puede deducirse accedió el traductor, según anotaciones manuscritas a una de esas cartas, ofreciendo entregarlas en enero de 1919 y a fines de

⁵⁴ Carta de Calleja a Alfonso Reyes del 18 de junio de 1918.

⁵⁵ Carta de Reyes a Calleja del 19 de junio de 1918. Al respecto, Vermeer establece que “A commission comprises (or should comprise) as much detailed information as possible on the following: (1) the goal, i.e. a specification of the aim of the commission [...]; (2) the conditions under which the intended goal should be attained (naturally including practical matters such as deadline and fee)” (H. J. Vermeer, *op. cit.*, p. 229).

noviembre de 1918 respectivamente—, Rafael Calleja escribe a Reyes en términos tajantes el último día de ese año:

Al mismo tiempo le recuerdo el envío de las traducciones de *El hombre que fue Jueves* y de la *Historia de Inglaterra*. ¿Me las mandará usted pronto?

Hemos comprado ya *The Innocence of Father Brown* y me gustaría que fuese usted el traductor: pero la lentitud con que trabaja usted ahora —abrumado sin duda por mil preocupaciones— me hace dudar de poder darme ese gusto. ¿Piensa usted que esa lentitud se haga crónica?⁵⁶

En esta misma carta aparece la siguiente nota de puño de Reyes: “Ni mi lentitud es crónica, ni acepto que nadie más traduzca a Chesterton. ¡Ca! 10 enero 1919.” Como deja verse por la contundencia del comentario, a pesar de que en estos momentos la necesidad económica del escritor ya no es tan acuciosa y apremiante como lo declarara en la carta a Vasconcelos antes mencionada, Reyes busca seguir traduciendo al autor que tanto admira. El intercambio prosigue con la respuesta conciliadora de Calleja, donde demuestra efusivamente su admiración por el traductor:

Esa feliz claridad de su espíritu hace que yo casi tenga que alegrarme de las tardanzas de usted; porque ya sé que a cada recordatorio mío gruñón responderá usted con un regalo que pone luz viva y color vivo en la monotonía gris de los papeles que recibo — ¡infestados casi siempre de un egoísta y bajo mercantilismo! [...]

“Pero ¿dónde irá este?” —estará usted pensando? [sic] A ninguna parte, querido amigo. Son fugas de indignación que tiene uno de cuando en cuando y esta vez le tocó a usted soportarla. Perdone, y que conste que cuando es usted quien se proyecta en mi pantalla sonrío y descanso y le dirijo a usted en silencio grandes bocanadas de amistad. Punto y aparte.

¿Cuándo me trae usted esas traducciones?

Queda reservado para usted el libro de Chesterton.⁵⁷

El desaguisado continúa unas semanas más tarde, cuando Calleja, tras agradecer a Reyes por su recomendación de la persona y los trabajos de Pedro Henríquez Ureña y elogiarlo por dicha referencia, le aclara:

En cuanto a Chesterton ese es otro cantar. No quiero ver si tengo algo apuntado acerca de las fechas en que usted me ha dicho que podría contar con *El hombre que fue Jueves* y

⁵⁶ Carta de Calleja a Reyes del 31 de diciembre de 1918.

⁵⁷ Carta de Calleja a Reyes del 11 de enero de 1919.

con *La inocencia del padre Brown*, que con mucho gusto le tengo reservada por imposición de “la sombra de Chesterton”, porque temo que esas fechas y las que yo tengo no anden de acuerdo. Por eso le ruego, un poco furiosamente [subrayado a mano en el original, posiblemente de Calleja, con el mismo color de tinta que la firma autógrafa], que consulte su conciencia y me diga lo que resulte de la consulta.⁵⁸

Sólo para concluir, tres semanas después, con una nueva disculpa de Calleja ante el admirado polígrafo en los siguientes términos: “Felicito a usted muy cordialmente por el restablecimiento de su salud y vivamente deseo que no vuelva a padecer el menor quebranto en ella. // Cuídese mucho y no se preocupe por el retraso que hayan podido sufrir las traducciones. Seguramente ahora, con nuevas energías y con su buena voluntad de siempre, dará en breve cima a todos sus trabajos.”⁵⁹

VISIBILIDAD DEL TRADUCTOR.

“Translation continues to be an invisible practice.” Con esta frase contundente inicia Lawrence Venuti su introducción a *Rethinking Translation*, obra clave para muchas de las concepciones y corrientes actuales de los Estudios de Traducción así como para su relación con otras disciplinas como los estudios poscoloniales, culturales y de género. Venuti analiza en sus diferentes obras las causas y efectos de la invisibilidad de las traducciones mientras busca poner sobre la mesa la polémica sobre la búsqueda de reconocimiento de la labor de los traductores.

La visibilidad, según Venuti, le concede al traductor cierto grado de autoría de la obra, o más propiamente, pone la autoría en evidencia. La visibilidad puede alcanzarse por diferentes vías: mediante elementos de reconocimiento explícito de su intermediación gracias a referencias a la traducción en la contraportada del libro (como ocurre con las

⁵⁸ Carta de Calleja a Reyes del 21 de febrero de 1919.

⁵⁹ Carta de Calleja a Reyes del 17 de marzo de 1919.

ediciones actuales de las traducciones de Reyes a las obras de Chesterton) o, más comúnmente, dándole al traductor crédito por su trabajo en la portada, portadilla o página legal; mediante una manipulación consciente del traductor de los recursos lingüísticos empleados en la traducción a través de lo que Venuti denomina “resistencia”: “a non-fluent or estranging translation style designed to make visible the presence of the translator by highlighting the foreign identity of the ST [source text]”;⁶⁰ y, por último, mediante los textos que el traductor presenta alrededor de su traducción: “not only by developing innovative translation practices in which their work becomes visible to readers, but also by presenting incisive rationales for these practices in prefaces and essays, lectures and interviews”.⁶¹

Desde la publicación de *Ortodoxia*, la primera traducción de Reyes por encargo de Calleja, aparece registrado el nombre del traductor únicamente en la portada. Este mismo fenómeno se repite en las cuatro obras que nos ocupan: se da crédito al traductor de diversas maneras, ya sea como “Traducción de Alfonso Reyes” (*Ortodoxia y El candor del padre Brown*), como “Traducción y prólogo de Alfonso Reyes” (*El hombre que fue Jueves*) o bajo la leyenda “Versión castellana de Alfonso Reyes” (*Pequeña historia de Inglaterra*). Esto no es de extrañar si se toma en cuenta que Rafael Calleja, cabeza de la casa editorial, fue también traductor de un par de obras y si se considera que para esos momentos Reyes es no sólo un autor publicado sino un intelectual cada vez más reconocido en los círculos académicos y literarios de Madrid. Este reconocimiento va gradualmente *in crescendo* durante los años de relación laboral entre Reyes y la casa editorial; de ahí que lo que en un

⁶⁰ J. Munday, *Introducing Translation Studies*, p. 144. Munday aclara aún más su aseveración al explicar que “the minoritizing or foreignizing method of Venuti’s translation comes through in the deliberate inclusion of foreignizing elements [...] in a bid to make the translator ‘visible’ and to make the readers realize they are reading a translation of a work from a foreign culture” (*ibid.*, p. 145).

⁶¹ L. Venuti, *The Translator’s Invisibility*, p. 273.

principio pudiera ser un mero formalismo o el reconocimiento solidario por parte del editor-traductor hacia el colega, posiblemente fuera, hacia el final de los trabajos conjuntos, un elemento importante para la comercialización de los textos traducidos. Este factor sigue siendo determinante dentro de las estrategias editoriales para la reedición de las traducciones de Reyes, las cuales presentan explícitamente en la contraportada la “autoría” de los textos traducidos.

Como se menciona arriba, Alfonso Reyes se veía a sí mismo, al menos en sus primeros años de labor, como “partidario de cierta castellanización”, es decir, de una traducción domesticadora que contribuye a hacer transparente la labor traductora.⁶² Sin embargo, la relativa ausencia de evidencias lingüísticas (léxicas o gramaticales) que permitan identificar al texto como una traducción no impide que se pueda “ver” al traductor mediante otros rastros de diversa índole. Reyes no sólo recibe el crédito por sus traducciones en la portada de cada una de las obras sino que se hace visible por medio de los prólogos a *El hombre que fue Jueves* y a *Pequeña historia de Inglaterra*. Estos dos paratextos aparecen además de manera independiente años más tarde, en *Grata compañía*, acompañados de dos ensayos: el primero, “*Ortodoxia* de Chesterton”, que publica Reyes en *El Imparcial* de Madrid en 1917 y en el que presenta una apología del texto y de su autor, retomando fragmentos del mismo, hilvanándolos para presentar un texto que invite al lector a acercarse a la obra que él tradujera (y que apareció ese mismo año); y el segundo, “Chesterton y la historia inglesa”, publicado en *Índice* entre 1921 y 1922, que comienza: “I. A los lectores de la traducción española. El traductor de la *Pequeña historia de Inglaterra*

⁶² “Las estrategias de fluidez tienen como objetivo eliminar la intervención decisiva del traductor en el texto extranjero [...] En esta reescritura, una estrategia de fluidez realiza una labor de aculturación que domestica el texto extranjero, y lo vuelve inteligible e incluso familiar para el lector o la lectora de la lengua meta y le ofrece la experiencia narcisista de reconocer su propia cultura en un otro cultural” (L. Venuti, *Rethinking Translation*, p. 4).

podía aventurarse, en bien del público y a solicitud del editor, a poner al frente de su traducción y a sembrar al pie de las páginas algunas notas explicativas, pero no a estropear el libro de Chesterton convirtiéndolo en un antipático manual.”⁶³ La “solicitud del editor” a la que hace referencia Reyes es la que le hace Rafael Calleja en su carta: “Lo poco que he podido hojear de la *Historia de Inglaterra* me hace suponer que es absolutamente indispensable añadir bastantes notas, sin las cuales el texto será ininteligible para una gran parte del público español, no muy versado en la Historia de Inglaterra. // A usted, que conoce completamente la obra, ruego que me diga si comparte esa opinión, y si podrá poner esas notas usted mismo que, por ser el traductor, me parecería el más indicado para ello si además no lo creyese así, independientemente de esa circunstancia.”⁶⁴ En esa anotación, a guisa de recordatorio para sí mismo, Reyes deja testimonio de su molestia ante la imposición del editor: “Como sacrificio a la necesidad, pondréle notas al final, con ref^a a la página, solamente. AR.”⁶⁵

No son éstos los únicos textos que Reyes dedica a Chesterton. Polígrafo en toda la extensión de la palabra, se nutre de la erudición, el humor y la elocuencia de Chesterton en los temas más disímiles. La revisión de los índices onomásticos de los veintiséis volúmenes que integran las *Obras completas*, permite observar que sólo en los dos volúmenes dedicados a Grecia (su mitología, literatura, etc.) y en el que aborda la figura de Goethe, no aparecen referencias al autor de *Ortodoxia*;⁶⁶ éstas están presentes de manera recurrente a lo largo de las *Obras completas*, así sea para una mención al vuelo de no más de un par de

⁶³ Alfonso Reyes, *OCAR*, vol. 12, p. 46.

⁶⁴ Carta sin fecha, pero probablemente de abril, mayo o junio de 1919 según anotación manuscrita de Reyes.

⁶⁵ *Loc. cit.*

⁶⁶ El índice onomástico del volumen 10 de las mismas es inexistente, lo cual se explica ya que es un tomo de recopilación de obra poética exclusivamente.

renglones, del tipo “recordamos aquí el consejo de Chesterton...”.⁶⁷ Además de estas numerosísimas referencias y de los textos reunidos en *Grata compañía*, Reyes dedica al que llama “mi grande amigo inglés”⁶⁸ un texto en su *Marginalia*, tercera serie, en el que discute un drama inédito e inconcluso de Chesterton, *La sorpresa*, en el que a la manera de lo ocurrido en *Hamlet*, se desarrolla “un drama dentro de un drama. Pero la mayor singularidad es que los personajes son títeres y ejecutan la acción dos veces: primero, movidos por los hilos, como los títeres comunes: después, dotados provisionalmente de libre albedrío, como los títeres humanos”.⁶⁹

Por otra parte, en uno de sus textos de *Los trabajos y los días* Reyes se vale de un extenso fragmento de su propia traducción de *Ortodoxia* —haciéndola visible nuevamente— para sustentar sus propios argumentos acerca de la “cortesía cósmica”: “Prefiero copiar una página de Chesterton, al final de las discusiones de su *Ortodoxia*. El Profeta, según Chesterton, cree preferible ocultar la enormidad de su regocijo: [cita, *in extenso*]. A esta buena administración de la energía universal, podemos llamarla ‘cortesía cósmica’ [...] La expresión puede parecer ambiciosa. Pero ¿no hablaba Santo Tomás, alguna vez, de la ‘cortesía de Dios?’”⁷⁰

Si bien la visibilidad de Reyes a través de sus paratextos es indudable, como ya se dijo, su estrategia traductora, al menos como él mismo la describe, es la aclimatación del texto a la lengua y cultura de llegada: “cierta castellanización”. Aunque el debate sobre conceptos como “fidelidad” o “equivalencia” se considera poco relevante en el momento actual del desarrollo de los Estudios de Traducción, se puede ver que tales conceptos siguen

⁶⁷ *OCAR*, vol. 13, p. 393. Esto no es de extrañar, ya que Chesterton, como Reyes, escribía profusamente y acerca de los temas más diversos, razón por la que Reyes encuentra fácil hacer referencia al escritor inglés al estar escribiendo sobre cualquier tópico.

⁶⁸ *OCAR*, vol. 23, p. 142.

⁶⁹ *OCAR*, vol. 22, p. 292.

⁷⁰ *OCAR*, vol. 9, p. 414.

presentes en las reflexiones de los estudiosos en años recientes y ciertamente deben haberlo estado en el tiempo en que el autor de *Visión de Anáhuac* reflexionaba al respecto y conducía en consecuencia su práctica traductora. A este respecto, Tomás Segovia declaraba, no hace tanto, que “la traducción literal no es ningún problema porque simplemente no existe, pero lo que una traducción debe buscar intransigentemente es la fidelidad. El traductor pues, en la medida en que no traduce mediante equivalencias preestablecidas, sino buscando lo que las palabras quieren decir en su contexto, está tomando el texto original como una traducción.”⁷¹ Es decir, el traductor expresa en la lengua de llegada aquello que a su vez él interpretó del texto original, del cual él mismo es, en principio, receptor.

Por otro lado, no es de extrañar que el acercamiento a “lo que las palabras quieren decir en su contexto” sea distinto según la naturaleza y el género del texto a traducir. Los cuatro textos de Chesterton traducidos por Reyes son tan diferentes en cuanto a su naturaleza y género que se puede suponer que las estrategias del traductor varíen de un texto a otro, como se comentó arriba al analizar el *skopos* y los posibles *subskopoi* en una misma obra. La condición apologética de *Ortodoxia*, que presenta los puntos de vista del autor de manera contundente, requiere del traductor que transmita estos últimos, en el sentido tanto como en la letra, con la mayor fidelidad que sea posible. Requiere de una gran domesticación lingüística, pero no así del contenido, ya que podía en esos momentos darse por hecho que el lector común estaría familiarizado muy de cerca con la doctrina cristiana presentada y defendida por Chesterton en ese texto. Por el contrario, en el caso de *Pequeña historia de Inglaterra*, el traductor se ve orillado a sembrar su texto de notas al pie, además de acompañarlo de un prólogo que es más bien un resumen “a ojo de pájaro” de toda la

⁷¹ Tomás Segovia, “De lengua a lengua”, p. 789.

obra y que puede fungir como referencia para el lector: algo entre un mapa espacio-temporal y un *dramatis personae* que sirva de orientación para referencias geográficas e históricas lejanas al contexto de recepción. El traductor actúa entonces como facilitador a través de estas estrategias: “si admitimos que el significado es algo que se negocia entre los productores y los receptores de los textos, la consecuencia es que el traductor, en su calidad de usuario especial del texto, interviene en el proceso de negociación para transmitirlo a través de fronteras lingüísticas y culturales.”⁷² Esta función de negociador/facilitador se realiza lógicamente con la anuencia (o a sugerencia, según el caso) del editor, quien conoce los requerimientos de su mercado potencial y busca ofrecer un producto que se comercialice con mayor éxito, como en el caso antedicho del prólogo a *Pequeña historia...*

Inclusive, como es natural, la naturaleza de los paratextos es también diversa. Mientras que el prólogo a *Pequeña historia...* es un texto didáctico y explicativo, el de *El hombre que fue jueves* puede ser considerado como un ensayo cuyas características permiten catalogarlo como una obra de interés estético y literario por derecho propio, en el que se observa a Reyes más dueño de su propia pluma y más seguro en su relación de trabajo con la editorial, como puede verse en el siguiente extracto de la carta con que acompaña el texto definitivo de su traducción:

adjunto le envío a Ud. el original de la obra de Chesterton que acabo de traducir: *El Hombre que fue Jueves*. Espero un éxito detonante. Los anuncios dicen que la obra lleva prólogo mío, y así será con todo gusto pues es la que más se presta para hacer un prólogo ameno y legible. Aunque aún no le acompañe a Ud. el prólogo, cuente Ud. con que quedará entregado dentro de este mes y como mis impuntualidades anteriores me tienen muy mal recomendado (aunque le aseguro a Ud. que todas se deben a los constantes desfallecimientos de mi salud: me van a matar las jaquecas), le diré que soy mucho más rápido —como probablemente todo el mundo— para lo que yo escribo que para lo que traduzco. Y ahora, con mil y mil perdones, una súplica a que me veo obligado, una súplica breve y franca. Conozco las reglas de la casa. Pero la casa no ignora mis condiciones personales. Me hace falta dinero. La casa tiene tres libros míos: uno original, dos traducidos. ¿No habrá manera de pagarme una de las dos traducciones? Le ruego a mi

⁷² B. Hatim e I. Mason, *Teoría de la traducción*, p. 49.

amigo Rafael que no se moleste por mi importunidad; pero todo tiempo que dedico a estos trabajos lo quito a la ganancia cotidiana posible, y así me veo en el caso de la paradoja de Wilde: de ahorrar cuando no poseo lo mínimo esencial. Si hay obstáculos invencibles, nada he dicho. Y, en todo caso, gracias.⁷³

Éste es el único prólogo a sus traducciones en el que Reyes habla acerca de las dificultades de traducir a Chesterton, aunque sus comentarios al respecto hayan quedado patentes en su correspondencia, no sólo con el editor sino con sus amigos y colegas. En dicho prólogo, Alfonso Reyes se coloca explícitamente en su papel de traductor delante del lector al confesar: “Un reparo a su estilo: Chesterton padece de abundancia calificativa, se llena de adjetivos y adverbios, y como no desiste de convertir la vida cotidiana en una explosión continua de milagros, todo para él resulta “imposible, gigantesco, absurdo, salvaje, extravagante. Pone en aprietos al traductor.”⁷⁴ Inmediatamente después, en el mismo prólogo Reyes enlista lo que para él son las características principales de toda la obra del escritor británico:

En *El hombre que fue Jueves*, encontramos, como en síntesis, todas las características de Chesterton: la facilidad periodística para trasladar a la calle una discusión de filosofía; la preocupación de la idea católica [...]; el procedimiento de sorpresa y contraste empleado con regularidad y monotonía en todos los momentos de la novela [...]; también encontramos aquí al crítico de arte o, por lo menos, al hombre para quien los colores de la tierra (sobre todo los que tienden al rojo) realmente existen [...]. El polemista tampoco podía faltar: la novela misma es una polémica. [...] Y en fin, para que nada falte, también encontramos aquí una caricatura del autor. ¿A quién pertenecen, sino a Chesterton, esa cara enorme, esa complejión extraordinaria del personaje Domingo?⁷⁵

Reyes, en el prólogo, no habla solamente desde su posición de traductor. Podemos ver en éste también al crítico de cine, labor que desempeñó también durante los años del exilio, al describir la novela como “una divertidísima historia de aventuras, enredo, intriga; de tan fuerte carácter plástico, que no entiendo cómo los editores cinematográficos no han sacado

⁷³ Carta de Reyes a Calleja del 11 de junio de 1919.

⁷⁴ Prólogo a *El hombre que fue Jueves* de Chesterton, en *Grata compañía*, OCAR, vol. 12, p. 28.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 29.

de aquí una preciosa obra”.⁷⁶ Se atreve, incluso, a revelar el misterio que hay detrás de la novela: “como que la novela puede reducirse a siete contrastes sucesivos, a siete sorpresas que nos dan los siete personajes de primer plano, todos aparentes conspiradores, y todos en realidad agentes de la policía que mutuamente se vigilaban sin saberlo”.⁷⁷ Se atreve a esto confiado, posiblemente, tanto en el éxito abrumador de Chesterton como en el suyo propio, que para entonces se iba ya consolidando con firmeza.

⁷⁶ *Loc. cit.*

⁷⁷ *Loc. cit.*

CAPÍTULO 2

EL RELATO POLICIAL, CHESTERTON Y ALFONSO REYES

2.1 EL RELATO POLICIAL

2.1.1 APOLOGÍA DEL GÉNERO

“Aunque la producción de la novela policiaca se detuviera el día de mañana, su auge ha durado ya largo tiempo y ha sido lo bastante fecundo para dar vida a un cuerpo de literatura que [...] no podrían sepultar en el silencio; [...] la novela policiaca es la lectura favorita de los hombres de Estado, de los profesores de facultad en nuestras universidades más antiguas y, a decir verdad, de lo más intelectual que existe entre el público.”⁷⁸ Esta afirmación de John Carter es característica de gran parte de las obras teóricas dedicadas al género policial. Yves Reuter habla *in extenso* de legitimación del género y de la reciente voluntad de revalorarlo por parte de los distintos actores involucrados en el mundo editorial.⁷⁹ Desdeñado por muchos, dicho género ha contado con legiones de detractores; sin embargo, como ejemplifica la cita anterior, ha contado también con innumerables defensores, entre ellos escritores y académicos de los más altos niveles, como Jorge Luis Borges y los dos en quienes se centra esta investigación: Alfonso Reyes y G. K. Chesterton.

Ya se ha hecho referencia a la relación de Reyes con el policial; el punto se discute más en detalle en el último apartado de este capítulo. Por su parte, Chesterton se une a esta corriente apologética, defendiendo el género al cual le debe en gran parte su permanencia

⁷⁸ John Carter, *Art of Mystery Story*, citado en Thomas Narcejac, *Una máquina de leer: la novela policiaca*, p. 20.

⁷⁹ “On commence à voir des écrivains connus par ailleurs s’essayer à ce genre, des éditeurs ‘classiques’ ouvrir des collections [...] articles des revues ou des livres théoriques, [...] colloques, maîtrises puis thèses [...] l’apparition d’ouvrages tel dictionnaires, encyclopédies ou anthologies, qui précèdent et favorisent l’entrée des auteurs et des textes dans les instruments de même nature consacrés à la littérature” (Yves Reuter, *Le Roman policier*, p. 100).

dentro del catálogo de las lecturas contemporáneas, al señalar que “cualquiera que tenga una educación sólida disfruta con las novelas de detectives, y hay incluso varios aspectos en los que éstas poseen una sana superioridad sobre la mayoría de los libros modernos.”⁸⁰

Raymond Chandler explica así las razones de la persistencia del policial, y por lo tanto, probablemente, de su éxito extendido en tantos países y que permea todos los niveles sociales y culturales: “Es una forma que jamás ha sido realmente dominada, y los que profetizaron su decadencia y caída se han equivocado por esa misma razón. Puesto que nunca fue perfeccionada, su forma nunca se volvió fija.”⁸¹ En el apartado siguiente, dedicado a Chesterton, se presentan extractos de un “decálogo” del escritor de policial, concebido asimismo por Chandler, lo cual resulta un tanto contradictorio a la luz de su aseveración anterior, especialmente por la naturaleza prescriptiva de las “leyes” que enumera. Comparte con muchos de sus colegas, entonces, el afán de encuadrar a las obras pertenecientes al género policial en una serie de reglas. Dicho afán está particularmente presente en los últimos años del siglo XIX y las primeras décadas del XX, cuando el auge de este tipo de literatura apenas comenzaba; autores como Chesterton, Agatha Christie y Dorothy L. Sayers inclusive formaron la agrupación de escritores de policial conocida como el “Detection Club”, cuyos miembros se comprometían solemnemente a cumplir ciertas reglas (“fair-play”) que aseguraran que el lector siempre pudiera ser capaz de resolver el enigma: “Los autores se imponen cada vez más trabas, inventan reglas estrictas que se entretienen en codificar. En una obra dedicada a Chesterton, J. L. Borges redacta un verdadero manual del perfecto escritor policiaco [...] Ahora resulta más difícil escribir una

⁸⁰ G. K. Chesterton, *Cómo escribir relatos policíacos*, p. 61.

⁸¹ Raymond Chandler, *Cartas y escritos inéditos*, p. 78. Al respecto señala Yves Reuter que “le modèle du roman à énigme est sans doute le mieux fixé de tout le roman policier et il l’a été très tôt, aussi bien par la production romanesque que par les essais critiques et les systèmes de règles, ou encore pour les parodies et les multiples variations engendrées” (Yves Reuter, *op. cit.*, p. 52).

novela policiaca que atenerse a los Mandamientos de la Biblia.”⁸² Puede verse entonces que el interés por reglamentar dichas narraciones no es privativo de un lugar o época determinados sino que más bien emana de las cualidades intrínsecas de este tipo de relato.

En este mismo tenor, diversos críticos, como Boileau-Narcejac, han destacado cómo la naturaleza misma del relato policial, y más particularmente del policial de enigma, lo ha llevado muchas veces a convertirse en una especie de receta en la cual confluyen necesariamente ciertos elementos: el espacio cerrado, el detective que desentraña el misterio, un conjunto de participantes en la escena que por fuerza son sospechosos de haber cometido el crimen, el cual, como señala Symons entre otros, generalmente no involucra escenas violentas dentro de la primera tradición británica. Se ha señalado entonces cómo el policial de enigma muchas veces comparte más con la ciencia y la técnica que con el arte, perdiendo así la originalidad propia de éste según su concepción posterior al romanticismo.⁸³

Ciertos elementos esenciales del policial de enigma son identificados puntualmente por Todorov en su capítulo dedicado a la “Tipología del relato policial”. Tras discutir la pertinencia de encasillar estos relatos dentro de un género y de abundar sobre las diferencias entre los géneros correspondientes al “gran” arte y al arte “popular” (incluyendo naturalmente al policial dentro del último), el autor presenta de manera clara y esquemática la condición dual de la novela policial de enigma como una de sus características esenciales: una es la historia del crimen y otra la de la pesquisa. La primera es aquella donde se desarrollan los acontecimientos trascendentes para la historia, mientras que “les

⁸² Fereydoun Hoveyda, *Historia de la novela policiaca*, p. 84.

⁸³ Al respecto señala Todorov que “le roman policier a ses normes; faire ‘mieux’ qu’elles ne le demandent, c’est en même temps faire moins bien: qui veut ‘embellir’ le roman policier, fait de la ‘littérature’, non du roman policier. Le roman policier par excellence n’est pas celui qui transgresse les règles du genre, mais celui qui s’y conforme” (T. Todorov, *Poétique de la prose*, p. 56).

personnages de cette seconde histoire, l'histoire de l'enquête, n'agissent pas, ils apprennent. Rien ne peut leur arriver: une règle postule l'immunité du détective. On ne peut pas s'imaginer Hercule Poirot ou Philo Vance menacés d'un danger, attaqués, blessés, et, à plus forte raison tués.”⁸⁴ Éste es el postulado principal del ensayo de Todorov: la presencia de las dos historias. Una será la fábula, otra el tema; una cómo sucedió, otra, cómo el autor la presenta; una cronológica, otra con inversión de tiempo;⁸⁵ una, la historia de una ausencia, otra, una narración lo más transparente posible, que presente los hechos de manera clara y objetiva: “Il s'agit donc, dans le roman a énigme, de deux histoires don l'une est absente mais réelle, l'autre présente mais insignifiante.”⁸⁶ Todorov señala que en realidad no se trata de dos partes de la misma historia o de dos historias distintas, sino de dos aspectos de una sola historia, de dos puntos de vista de la misma cosa.⁸⁷

Una de las primeras definiciones formales del género se debe a Regis Messac, quien afirma: “La novela policíaca es un relato dedicado por entero al descubrimiento metódico y gradual, por medios racionales, de las circunstancias exactas de un acaecimiento misterioso.”⁸⁸ Por su parte, Boileau-Narcejac, en una de las obras críticas sobre el tema de mayor influencia, tras revisar las definiciones de varios teóricos, entre ellos la de Regis Messac recién mencionada, formulan la propia: “La novela policial es indudablemente una investigación, que tiene por objeto aclarar un misterio aparentemente incomprensible,

⁸⁴ T. Todorov, *op. cit.*, p. 57. Chesterton ejemplifica la condición dual de la novela policial en términos de sus protagonistas: “el detective siempre está fuera del suceso, mientras que el criminal está dentro. Alguien podría expresarlo diciendo que el policía está siempre fuera de la casa cuando el ladrón está dentro” (G. K. Chesterton, *Cómo escribir relatos policíacos*, p. 65).

⁸⁵ Reuter, al referirse a la calidad dual de las historias, señala que “il y a rupture entre ces deux histoires, l'avancée dans le temps de l'enquête correspondant à une remontée dans le temps de la première histoire. C'est en ce sens que l'on a pu parler de structure régressive” (Yves Reuter, *op. cit.*, p. 39).

⁸⁶ *Ibid.*, p. 59.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 58.

⁸⁸ Regis Messac, citado en T. Narcejac, *op. cit.*, p. 31.

inexplicable para la razón.”⁸⁹ La pesquisa en la que se embarca el lector para aclarar ese misterio deviene casi en una complicidad entre el lector y el autor, en una especie de juego entre ambos, como lo identificara Chesterton.

2.1.2 SUCINTA HISTORIA DEL RELATO POLICIAL DESDE SUS ORÍGENES

Edgar Allan Poe puede considerarse el padre del género policial. En esta contundente afirmación parecen confluír los autores de mayor renombre que representan a las dos tradiciones más importantes dentro de los estudios críticos del género: la británica (y por extensión las distintas corrientes anglófonas) y la francesa.

En cuanto a los orígenes remotos, hay quienes incluso retoman la historia bíblica de la casta Susana, con horror de muchos otros, para ejemplificar cómo desde el siglo II a.C., fecha aproximada en que se escribiera el libro de Daniel (libro del Antiguo Testamento que captura la historia de Susana), ya estaban presentes las historias de pesquisas en el imaginario colectivo. Otra de las historias recurrentes al buscar los orígenes del género es la de Edipo, donde sí se identifican diversos elementos característicos como el crimen, el asesino encubierto y el enigma que se busca develar; se identifican incluso los dos momentos que señala Todorov, el de la fábula (con el asesinato de Layo) y el del tema (con todos los eventos relacionados a la resolución del enigma por parte de Edipo).

La tradición inglesa no duda en incluir *The Adventures of Caleb Williams*, de William Godwin, como uno de los antecedentes importantes de la novela policial. La obra del padre de Mary Shelley influyó en el pensamiento de Chesterton, no sólo por sus concepciones literarias y por su manejo de la intriga, sino por sus comentarios sobre el abuso del poder y el sistema de procuración de justicia, que iban de la mano con los

⁸⁹ Boileau-Narcejac, *La novela policial*, p. 14.

intereses del creador del padre Brown en relación a la doctrina del distributismo como una filosofía de solidaridad y justicia social.

El mérito de Poe ha quedado claramente establecido gracias a sus obras “The Mystery of Marie Rogêt”, “The Purloined Letter” y “The Murders in the Rue Morgue”. En estos textos Poe marca las convenciones de lo que unas décadas más tarde se cristalizaría como la novela policial o el relato de detectives, con una larga serie de reglas y restricciones a las que ya se hizo referencia en el primer apartado del presente capítulo. Su principal contribución a la evolución del género es la creación del detective como un personaje distante, de facultades intelectuales *quasi* sobrenaturales, en la persona de C. Auguste Dupin, quien servirá de modelo para la creación tanto de detectives como de criminales como Arsène Lupin.

Si bien se puede considerar a Charles Dickens como otro de los antecedentes importantes del relato policial por ciertas trazas de crimen y pesquisa en sus obras más importantes (como *Great Expectations* y *Hard Times*), fue en su novela inconclusa, *The Mystery of Edwin Drood*, donde verdaderamente confluyen los elementos fundamentales del relato policial. Chesterton era un gran admirador de Dickens y dedica a esta obra un extenso ensayo donde reflexiona sobre las características del género. Sin embargo, es a su amigo cercano Wilkie Collins a quien se considera por derecho propio como uno de los precursores de la novela policial. T. S. Eliot llegó incluso a referirse a *The Moonstone* como “the first, the longest and the best of modern English detective novels”⁹⁰ y a afirmar que Collins, y no Poe, era el inventor del género. Sólo dos años antes, en 1866, Emile Gaboriau publica *L'affaire Lerouge*, considerado por los críticos de la tradición francesa como uno de los pilares de la literatura policial.

⁹⁰ T. S. Eliot citado en Ronald R. Thomas, “Detection in the Victorian Novel”, p. 179.

Veinte años más tarde, en 1886, Sir Arthur Conan Doyle publica *A Study in Scarlet*, la primera de sus numerosas historias protagonizadas por Sherlock Holmes. Se ha dicho repetidamente que si se cotejaran las listas de los relatos policiales preferidos por el público de diversas épocas y latitudes, sin duda más de la mitad de ellos pertenecerían a Holmes. Esto puede verse confirmado por las múltiples reediciones, colecciones, y la presencia en antologías y sociedades en todo el mundo. Sin duda, la caracterización del detective creado por Doyle, aunque inspirada o influida por Dupin, ha sido una de las aportaciones más memorables por parte del género policial al acervo de la literatura universal.

2.1.3 ORÍGENES PSICOLÓGICOS Y SOCIOANTROPOLÓGICOS DEL GÉNERO

Más relevante que esta brevísima historia del relato policial hasta llegar a Chesterton resulta el análisis de algunas de las diversas razones que dieron pie al auge y al éxito mantenido de dicho género. Desde distintas perspectivas, los autores de las historias literarias del género y de los textos eruditos sobre el tema, analizan las causas que dan origen a este tipo de relato; a pesar de que surge en un momento histórico y en un lugar determinado, se extiende por buena parte del mundo occidental y hasta nuestros días continúa motivando la creación de innumerables historias que se ofrecen al público por los más diversos medios (novela, teatro, cine, programas y series de televisión). De entre estas causas, destacan en los diferentes análisis dos categorías generales que engloban manifestaciones diversas: las de origen psicológico y las de origen socioantropológico, ambas estrechamente relacionadas entre sí.

Al hacer referencia al origen de los mitos y, de ahí, al de la literatura, Boileau-Narcejac —escritores y destacados críticos del género policial— señalan: “La literatura es la expresión y la toma de conciencia, por medio del lenguaje, de todos los impulsos que

constituyen nuestra naturaleza. Así se forman las creencias y los mitos, la poesía y el drama. Y entre estos impulsos fundamentales, el más poderoso, el más primitivo y salvaje es, quizás, el miedo.”⁹¹ El miedo es concebido entonces como el origen no sólo de la literatura de terror o de suspenso, sino también de la literatura policial. Bien conocido es el valor que confiere Aristóteles a la tragedia como vehículo de la catarsis para alcanzar la purificación del individuo. Boileau-Narcejac establecen entonces la cadena que lleva del miedo a la verbalización del mismo, origen de los mitos primigenios en numerosas culturas, para posteriormente evolucionar hasta llegar al juego: “el miedo, que forma parte de nuestra naturaleza, es, al mismo tiempo, un estado antinatural. El único modo de aligerar su peso es descargarlo por medio de palabras, de frases, de relatos, de historias. Desde el momento que se logra expresarlo, el miedo pierde su fuerza torrencial, su carácter de pánico y se vuelve progresivamente un *juego*.”⁹² Esta relación lúdica se establece, por ejemplo, entre el bardo y los habitantes del pueblo que escuchan las hazañas de sus héroes míticos o reales, y de igual forma se repite entre el escritor de policial y su lector: no hay mayor juego en la literatura que el que se establece entre ambas partes en torno del relato policial, ya que éste es el que ofrece (y al mismo tiempo exige) una mayor participación del lector.

Al respecto, Symons habla de este proceso de purificación, en términos cuya referencia obligada es *The Golden Bough* de Frazer, “relating the satisfaction gained from reading crime literature to the principle by which the primitive tribe is purified through the transference of its troubles to another person or animal”.⁹³ Tanto él como Narcejac y Hoveyda resaltan la relación que hay entre la aparición del género policial y la necesidad de la sociedad de vencer, por medio de ciertos rituales y de la aparición de mitos que

⁹¹ Boileau-Narcejac, *op. cit.*, p. 15.

⁹² *Ibid.*, p. 17.

⁹³ Julian Symons, *Bloody Murder. From the Detective Story to the Crime Novel: A History*, p. 21.

justifiquen su puesta en marcha, el miedo y las amenazas que acechan al individuo: “[dans] le roman policier [...] d’une part, on y assiste à la lutte exemplaire entre le Bien et le Mal, entre le Héros (= le détective) et le criminel (incarnation moderne du Démon). D’autre part, par un processus inconscient de projection et d’identification, le lecteur participe au mystère et au entraîné dans une action paradigmatique, c’est-à-dire dangereuse et ‘héroïque’.”⁹⁴

Dicho combate entre las fuerzas del bien y del mal personificadas en el criminal y el detective encuentra campo fértil para su desarrollo en la típica inestabilidad *fin de siècle*, que con el advenimiento del siglo XX se habría de prolongar hasta la Gran Guerra y la debacle económica los 30. Los lectores están ávidos de los hagan olvidar y de que al mismo tiempo les ayuden a enfrentar sus temores: “lo que habrá de caracterizar a la novela policiaca clásica no es la investigación, la discusión de los testimonios, etc., sino la afirmación repetida con frecuencia de que una buena novela policíaca es antes que nada el relato de un caso que podría ser *verídico*.”⁹⁵ El hecho de que el caso cuente con las características necesarias para ser verídico es lo que permite que se lleve a cabo la catarsis y que de este modo se cumpla con la función social y psicológica de la novela policiaca.

El anhelo de la sociedad —la recuperación del orden establecido ante la pérdida constante que enfrenta durante esos años— se ve reflejado en el empleo de clichés que se repiten constantemente en los relatos de esta especie: “In this detective story world, decent men played games and were not too highly intellectual, women slept only with their husbands and never drank too much, and servants knew their place —which was in the

⁹⁴ Mircea Eliade, *Aspects du Mythe*, p. 224.

⁹⁵ T. Narcejac, *op. cit.*, p. 27.

servant's hall.”⁹⁶ Estos estereotipos caracterizan la búsqueda de ciertos sectores de la sociedad británica de la restauración y el mantenimiento del orden social al que estaban acostumbrados.

A partir de la creación del personaje de Dupin, como se mencionó antes, la figura del detective cobra gran importancia, especialmente dentro del imaginario de la sociedad que busca identificar en él a un protector ante la inseguridad reinante: “Aquí tenemos otra tradición del cuento policial: el hecho de un misterio descubierto por obra de la inteligencia, por una operación intelectual. Este hecho está ejecutado por un hombre muy inteligente que se llama Dupin, que se llamará después Sherlock Holmes, que se llamará más tarde el padre Brown, que tendrá otros nombres, otros nombres famosos sin duda.”⁹⁷. La inquietud de la sociedad en el contexto histórico del cambio de siglo da razón de la necesidad psicológica de un superhombre, un ser extraordinario que pueda restablecer el orden y asegurar que se haga justicia.

Sin embargo, en razón de los mismos factores históricos y sociales parece preferible que dicho héroe no sea parte del sistema, de donde surge que el detective sea independiente de las fuerzas oficiales, ya sea de la policía o del gobierno. Psicológicamente esto permite al lector identificarse más fácilmente con el héroe o con la víctima a quien se hará justicia: “In the context of popular anxieties about the force, a significant contribution of these tales is, then, to align the detective as an agent of Providence as much in the vindication of the falsely accused as in the punishment of villains.”⁹⁸ Como se verá más adelante en el capítulo sobre análisis traductológico, la reivindicación del inocente es de particular

⁹⁶ J. Symons, *op. cit.*, p. 23.

⁹⁷ J. L. Borges, “El cuento policial”, p. 193.

⁹⁸ Martin A. Kayman, “The Short Story from Poe to Chesterton”, p. 42.

importancia en los relatos de Chesterton, especialmente en los pertenecientes a la saga del padre Brown.

2.2 CHESTERTON Y EL POLICIAL

2.2.1 CHESTERTON SEGÚN LOS CRÍTICOS

No puede desestimarse la importancia de Chesterton dentro del género policial. Las obras críticas más destacadas, como las de Julian Symons y Boileau-Narcejac, dedican numerosas páginas, cuando no capítulos enteros, al análisis y revisión de los numerosos textos que el autor de *El hombre que fue Jueves* dedicara al género. Jorge Luis Borges, gran lector de Chesterton, también escritor y crítico de policial, llega al extremo de afirmar que “la literatura es una de las formas de la felicidad; quizá ningún escritor me haya deparado tantas horas felices como Chesterton.”⁹⁹

Entre las características que los críticos reconocen como más relevantes en el trabajo del escritor británico dentro del género, vale la pena destacar dos: su singular tratamiento de la justicia y el castigo y su peculiar empleo de la paradoja. Como ya se mencionó en el apartado anterior, un elemento importante para explicar el éxito de la novela policial se centra en la posibilidad de ver que el culpable reciba su castigo, como parte del restablecimiento del orden social, como “chivo expiatorio” de las culpas propias y ajenas, etc. Este hecho no escapó a los críticos de Chesterton. W. H. Auden es uno de los primeros en destacar este aspecto, como señala Knight: “In his essay ‘The Guilty Vicarage’ [Auden] sees the conflict of ‘innocence and guilt’ as central, the reader’s sense of personal guilt being consolingly displaced on to the criminal by the exceptional individual who is himself in a state of grace. Although Auden takes Father Brown as an example, he also sees

⁹⁹ J. L. Borges, en el prólogo a G. K. Chesterton, *El ojo de Apolo*, p. 12.

this quasi-priestly role at work in plainer mysteries.”¹⁰⁰ Es precisamente en razón de la naturaleza intrínseca del papel del sacerdote en la sociedad que este aspecto cobra un matiz distinto en las obras de Chesterton; en ellas el culpable siempre tiene la oportunidad de arrepentirse: “Sus relatos introducen a Dios en la novela policiaca por intermedio de su representante terrenal, el padre Brown, cuyo objetivo no consiste tanto en aprehender al criminal como en salvar su alma.”¹⁰¹

El segundo aspecto que destacan los estudiosos del género al hablar de Chesterton es el uso de la paradoja como recurso retórico y estilístico. Al respecto, Thomas Narcejac señala que “la paradoja es la cosa más fácil de imaginar, sobre todo para un polemista como Chesterton, que es enemigo de todas las ideas recibidas. Entre sus manos, la paradoja se constituye en un método inagotable de invención. Chesterton ya no parte del grado cero de la investigación, como los demás autores policíacos, sino de la exuberante realidad de la vida.”¹⁰² El británico hace uso de este recurso de manera abundante en sus escritos de carácter ensayístico y periodístico; al abordar el género policial no lo abandona, sino que lo explota, a veces claramente a la vista del lector, otras de manera más sutil y encubierta casi con el mismo cuidado con que disfraza las pistas que va dejando para resolver los enigmas: “the mountain-goat leaps of logic, knotty verbal parallelisms, and prodigious use of paradox call for a patience and attention few other authors demand. [...] Yet the wit and paradox and parody characteristic of Chesterton are familiar to those of us living in postmodern societies.”¹⁰³ El artículo de Royal resulta particularmente relevante por

¹⁰⁰ Stephen Knight, “The Golden Age”, p. 89.

¹⁰¹ Fereydoun Hoveyda, *op. cit.*, p. 81.

¹⁰² Thomas Narcejac, *op. cit.*, p. 150.

¹⁰³ Robert Royal, “Our Curious Contemporary, G. K. Chesterton”, p. 93. El autor lleva más allá su argumento a favor de la contemporaneidad de Chesterton al señalar que “postmodern social ethics [...] are almost entirely consumed in trying to ward off the tyranny of ‘totalizing views’. But the greatest modern tyranny is the tyranny of emptiness, Chesterton warned. In emptiness there are no restraints, but there is no connection

encontrar en Chesterton elementos temáticos y formales que hacen de una obra como *El hombre que fue Jueves*, un texto adelantado a su época y con fuertes vínculos con las preocupaciones formales y filosóficas de épocas posteriores.

2.2.2 CHESTERTON, CRÍTICO DE POLICIAL

Además de ser un muy prolífico autor de relatos policiales (y de todos los demás géneros, abusando a veces de su facilidad para escribir, como señalan sus detractores), Chesterton fue un gran lector de todo cuanto se había escrito en el pasado sobre el tema así como de todo cuanto se publicaba al respecto a su alrededor. Como se señaló en la sección anterior, al igual que la mayoría de los autores y críticos del policial, Chesterton presenta una actitud apologética respecto al género. Sin embargo, no por esto deja de reconocer, con su acostumbrada ironía, que muchos de los textos que se gestaban en este rubro distaban con mucho de poseer la calidad de un texto literario: “Quien escribe literatura como *The Egoist* [de George Meredith] no puede esperar ser tan popular como Conan Doyle, igual que quien fabrica incomparables telescopios astronómicos no espera venderlos como si fueran paraguas. Pero sería absurdo deducir de eso que el hombre corriente siente una extraña y oculta ternura por los paraguas de mala calidad.”¹⁰⁴

Chesterton escribe entonces varios textos con recomendaciones acerca de las condiciones esenciales de un buen cuento policial (o las incluye en artículos sobre temas diversos) a fin de que sus contemporáneos eviten esos “paraguas de mala calidad”. En su ensayo “Cómo escribir un relato de detectives”, tras una digresión, con su característico estilo irónico, acerca de la viabilidad de escribir un manual acerca del tema —“aquí hay un

either” (p. 101). Royal llega incluso a afirmar, haciendo un paralelismo con el surgimiento de la anti-anti novella [*sic.*] en la tradición francesa, que “perhaps, if he undergoes a revival, Chesterton will be dubbed the first post-postmodernist” (p. 102).

¹⁰⁴ G. K. Chesterton, *Cómo escribir relatos policíacos*, pp. 59-60.

ejemplo de artesanía literaria sencilla y directa, más constructiva que creativa, que podría hasta cierto punto enseñarse y, en algunos casos muy afortunados, aprenderse”¹⁰⁵ equiparándolo con los manuales existentes sobre “cómo ser una persona exitosa”, Chesterton enumera lo que a su parecer son los principios o reglas que deben seguirse para escribir un buen relato detectivesco:

La primera regla fundamental es que el objetivo de un relato de misterio, igual que de cualquier otro relato y cualquier otro misterio, no es la oscuridad sino la luz. [...] El segundo gran principio es que el alma de la ficción detectivesca no es la complejidad sino la simplicidad. El secreto puede parecer complejo, pero debe ser sencillo, y en eso también simboliza misterios más elevados. [...] En tercer lugar, de todo esto se deduce que, dentro de lo posible, el hecho o el personaje que lo explique todo debería ser un hecho o un personaje familiar. En general, el causante debería ser una figura familiar que apareciera en una función poco familiar. [...] el cuarto principio [...] se basa en el hecho de que, en la clasificación de las artes, los asesinatos misteriosos se incluyen en la distinguida y alegre compañía de eso que llamamos chistes. El relato es una fantasía, una ficción declaradamente ficticia. Si se quiere, es una forma de arte muy artificial. [...] Por último [...] cuando la historia se convierte en una indagación, sigue siendo necesario que el escritor empiece desde el interior, aunque el detective la aborde desde el exterior. Cualquier buen misterio de este tipo se origina en una idea, que es en sí misma muy simple: algún hecho de la vida diaria que el escritor pueda recordar y que el lector pueda olvidar.¹⁰⁶

A partir de estos puntos, y de numerosas afirmaciones de Chesterton, resulta evidente que el escritor era particularmente consciente del papel trascendente que juega el lector, si bien ya en cualquier género, de manera mucho más destacada dentro del tipo de literatura que lo ocupa: “En la novela de detectives la división del trabajo se lleva a cabo entre el lector y el

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 95. En esta obra se recogen un buen número de textos relacionados de forma más o menos estrecha, según el caso, con el género policial. Chesterton escribió solamente una media docena de textos dedicados exclusivamente a la crítica del género. Sin embargo, pueden encontrarse innumerables referencias al mismo dispersas en muchos de sus textos ensayísticos dedicados a los más diversos temas.

¹⁰⁶ *Ibid.*, pp. 97-103. En la misma tónica, Raymond Chandler, en sus “Apuntes sobre la novela policial”, nos ofrece a manera de decálogo un texto, apropiadamente prescriptivo, en el que enumera las características de una buena novela policial, con frases del estilo de: “La novela policial debe tener una estructura lo esencialmente simple como para que ésta pueda explicarse con facilidad” o “La solución, una vez revelada, debe aparecer como inevitable”. Retoma asimismo los postulados expresados por Grice en sus máximas de verdad y de cantidad, aplicados en este caso al relato policial: “El lector tiene siempre una garantía implícita de que el detective es honrado [...]. La omisión de hechos por parte del narrador como tal o por el autor, mientras pasa por mostrar los hechos tal como los ve un particular personaje, es un flagrante acto de deshonestidad” (Raymond Chandler, *op. cit.*, pp. 71-74).

novelista. Puede que alguien responda agudamente que la parte más pesada de dicha labor recae sobre el lector. [...] lo cierto es que dicha división es consustancial a la propia naturaleza de la novela de detectives.”¹⁰⁷ A este respecto, mientras establece los principios para escribir un relato policial en el listado al que recién se hizo mención, señala que “el relato detectivesco no es más que un juego en el que en realidad el lector no compite con el criminal, sino con el autor.”¹⁰⁸ Es claro que el autor es especialmente perceptivo acerca del contrato de lectura que se establece entre escritor y lector.

En la misma vertiente, Chesterton establece en los siguientes términos la finalidad del relato detectivesco, manteniendo siempre al lector en la mira: “El verdadero objetivo de una novela de detectives inteligentes no es confundir al lector, sino iluminarlo de tal modo que cada fragmento sucesivo de la verdad sea una sorpresa. En eso, como en otros misterios más nobles, el objetivo del auténtico misterio no es desconcertar, sino iluminar.”¹⁰⁹ Esto no es de extrañar, si se parte de las premisas establecidas en la sección anterior en relación a la función catártica del relato policial en sus aspectos psicosocial y antropológico.

Chesterton establece asimismo otra de las características principales de los relatos de la llamada “época de oro” de la novela policial británica: “la buena novela de detectives tiene la naturaleza de una buena historia doméstica. Se basa en la idea de que la casa de un inglés es su castillo, aunque, como ocurre en tantos otros castillos, oculte algunas torturas y asesinatos. En otras palabras, tiene que ver con un espacio cerrado, un plan o un problema encerrado en unos límites bien definidos.”¹¹⁰ Y es en este tipo de espacios en el que se

¹⁰⁷ G. K. Chesterton, *Cómo escribir relatos policíacos*, p. 87.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 100.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 89.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 68. El tema del “espacio cerrado” característico del policial de enigma y heredado a otras vertientes del género es abordado en diversas obras críticas. Entre ellas destaca, por ejemplo, el análisis que al respecto hace Rose Corral en “Itinerarios de lectura y escritura” (Rose Corral, *Entre ficción y reflexión*, pp. 193-205).

desarrollan la mayor parte de los relatos policiales de dicha época y ciertamente la mayoría de los cuentos protagonizados por el padre Brown. En *El hombre que fue Jueves*, sin embargo, Chesterton se aleja de la campiña inglesa tan apreciada por sus contemporáneos (Auden llega a afirmar que sólo puede disfrutar un relato policial que se desarrolle en ese entorno) para acercarse más a su ideal de cantor de la vida urbana, como observa Symons: “[the detective story] was, he said, a popular realization of the poetry concealed in city life.[...] the detective story writer should be regarded as the poet of the city, and the detective as a romantic hero, protector of civilization.”¹¹¹ Se dijo ya que, para Chesterton, el detective es la actualización de la figura del caballero errante, y el escritor, como poeta de la ciudad, cumple con la función *cuasi*-civilizadora del bardo. No cuesta tanto comprender entonces la actitud de defensa del género que esgrimía Chesterton frente a los detractores del mismo.

2.2.3 CHESTERTON, CREADOR DE POLICIAL

La obra ensayística y periodística de Chesterton es abundantísima. Sin embargo, la parte de su obra que más destacan los críticos y que más ha permeado a todos los niveles es precisamente la que corresponde al género policial. Creó algunos otros detectives y escribió numerosos textos entre cuentos y novelas, pero sin duda alguna los que más destacan entre su producción, en especial por el impacto entre lectores y estudiosos son *El hombre que fue Jueves* y la saga —la Gesta, le llama Borges— de relatos cortos protagonizados por el padre Brown.

De la primera de estas obras se ha escrito mucho, principalmente por el hecho de que escapa a una categorización simplista desde su mismo subtítulo: “a nightmare”.

¹¹¹ Julian Symons, *op. cit.*, p. 92.

Alfonso Reyes declara en el prólogo que preparara para su traducción de la obra: “*El hombre que fue Jueves* es una novela policial, pero una novela policiaco-metafísica — verdadera sublimación del género. [...] El perseguidor y el perseguido cobran una significación inesperada, acaban por convertirse en principios eternos del universo.”¹¹² Tanto escapa esta obra de las convenciones del género, al menos en lo que Symons y Knight entre otros han dado en llamar “The Golden Age” del relato policiaco, que en muchas obras críticas se le menciona más como una curiosidad o una excepción a la regla.

En cambio, la gesta del padre Brown destaca en numerosos análisis críticos e historias literarias sobre el policial, tanto por su seguimiento de muchas de las convenciones del género como por apartarse de las mismas en aquellos aspectos que no son compatibles con la cosmovisión de Chesterton. En el “novenio mandamiento” de su decálogo del relato policial, Chandler señala que “la novela policial debe castigar el criminal de una manera u otra [...], esto no tiene nada que ver con la moralidad. Es parte de la lógica de la forma. Sin esto, la historia es como un acorde sin resolución en música.”¹¹³ Sin embargo, de manera muy adecuada, en la saga del padre Brown, Chesterton contraviene dicha regla, dado el lugar central que tiene el perdón dentro de la doctrina cristiana. De hecho, considerando la personalidad del autor de *Ortodoxia* y la naturaleza de muchos de sus trabajos de carácter ensayístico, podría afirmarse, junto con Boileau-Narcejac, que “inventó al padre Brown por la misma razón por la que Voltaire ideó a Micromégas: para ejemplificar una filosofía”,¹¹⁴ ya que, a los ojos de Chesterton, “si el mundo parece a veces un rompecabezas, es porque es un ‘mundo roto’ por el demonio. Razonar, entonces,

¹¹² Alfonso Reyes, prólogo a *El hombre que fue Jueves*, en *Grata compañía*, OCAR, vol. 12, p. 30.

¹¹³ Raymond Chandler, *op. cit.*, p. 73.

¹¹⁴ Boileau-Narcejac, *op. cit.*, p. 67

significa volver a reordenar los trozos, restablecer la verdad, que es como el rostro de Dios.”¹¹⁵

Respecto al padre Brown, el detective creado por Chesterton inspirado en un sacerdote amigo suyo, Julian Symons señala: “the clearest division is between those in the Holmes category of Supermen, with no emotional attachments and little interest in everyday life, and the inconspicuous ordinary men who solve their cases by the application of common sense rather than by analytic deduction. [...] The two most successful Supermen were Professor Augustus S. F. X. Van Dussen and Father Brown.”¹¹⁶ Quizás anticipando una posible refutación basada en su propia categorización de “Supermen”, Symons aclara: “It may seem odd to class a man who had difficulty in rolling his umbrella and does not know the right end of his return ticket among the Supermen of detection, but Father Brown belongs among them through the knowledge given to him by God.”¹¹⁷ La presencia tranquilizadora del detective con poderes casi sobrenaturales, ya sea por su inteligencia superior, o por inspiración divina, como señala Symons para el padre Brown, se afirma en el imaginario colectivo ofreciendo al público la certeza de la justicia y el retorno a la estabilidad, al menos en la ficción.

2.3 ALFONSO REYES Y EL POLICIAL

2.3.1 ALFONSO REYES, LECTOR DE POLICIAL

Es por demás reconocida la importancia de la labor de exégeta como un requisito previo para la tarea de traducir o incluso para hacer propios los textos ajenos a fin de más tarde

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 67.

¹¹⁶ Julian Symons, *op. cit.*, pp. 90-91.

¹¹⁷ *Ibid.*, pp. 93-94.

producir los propios; como señalan atinadamente Chevalier y Delpont: “Le traducteur est d’abord un lecteur.”¹¹⁸ Alfonso Reyes no es la excepción, ya sea como traductor de textos del género policial (como él prefería llamarlo),¹¹⁹ como crítico o como escritor de textos de creación dedicados al mismo.

El contacto de Alfonso Reyes con el policial se establece principalmente en torno a dos ejes que a su vez confluyen: Chesterton y Jorge Luis Borges. La relación con el escritor argentino es particularmente relevante para el tema de esta investigación y por tanto se analizará con mayor detenimiento más adelante, tanto al final de este capítulo como en el que presenta el análisis del texto “La honradez de Israel Gow”. Por otro lado, son varios los autores que apuntan la afición del escritor regiomontano a este género; baste mencionar a dos: José Luis Martínez y Carlos Fuentes.

Martínez, autor de la introducción a los últimos volúmenes de las *Obras completas* y autor de numerosos trabajos sobre el autor de *Visión de Anáhuac*, habla de la afición de Reyes en los siguientes términos: “La última afición de Reyes fueron las novelas policiales y detectivescas, que eran para él un descanso, pero como todo lo convertía en materia literaria, escribió en sus últimos meses de vida un par de ensayos sobre el tema.”¹²⁰ En efecto, dos de los textos principales que Alfonso Reyes escribe sobre el género, publicados por la American Literary Agency de Nueva York, datan de 1954, sólo cinco años antes de su muerte. Es, sin embargo, en otro ensayo más temprano, “Sobre la novela policial”, de

¹¹⁸ Jean Claude Chevalier y Marie France Delpont, *L'horlogerie de Saint Jérôme: problèmes linguistiques de la traduction*, p. 45.

¹¹⁹ “De todas las feás denominaciones que han dado en emplearse para cierto género novelístico hoy más en boga que ninguno —novela de misterio, de crimen, ‘detectivesca’, policíaca, policial— prefiero esta última. Las demás, o parecen despectivas, o limitadas, o impropias por algún concepto” (Alfonso Reyes, “Sobre la novela policial” en *OCAR*, vol. 9, p. 457).

¹²⁰ J. L. Martínez, introducción al vol. 22 de las *OCAR*, p. 13.

1945, donde, en un texto de naturaleza dialógica, reconoce su predilección por el género ante la pregunta de su supuesto interlocutor:

— ¿También lee usted estas cosas?
— Soy un decidido aficionado. Me interesan sin conmovirme. En la que llamaremos “novela oficial”, todo conflicto me conmueve y agita. En la policial, todo conflicto me deleita porque enriquece la investigación [...] En suma, leo novelas policiales porque me ayudan a descansar, y me acompañan, sin llegar a fascinarme y obsesionarme, a lo largo de mis jornadas de trabajo [...]; me permiten satisfacer esa necesidad de desdoblamiento psicológico que todos llevamos adentro (y a la que importa buscar alguna salida por buena economía del espíritu), sin poner para eso en acción todos los recursos sentimentales ni la preocupación patética que exige la novela oficial.¹²¹

A esto responde el “eminente psiquiatra mexicano”, posiblemente creación pura de la imaginación de Reyes, con el característico humor del escritor regiomontano que tanto tiene en común con el del autor de la saga del padre Brown: “—Tiene usted razón —me contestó mi amigo—. En algunos casos, y por los mismos motivos que usted dice, yo aconsejo estas lecturas a mis enfermos de fatiga nerviosa. Por donde caemos en el tema de la higiene mental que trataba usted en algún artículo.”¹²²

Por otra parte, Carlos Fuentes, en una extensa entrevista capturada en el texto homenaje a Reyes, “Fragmentos de una amistad”, habla de recuerdos propios y de detalles relatados por su padre: “[...] en Río de Janeiro Reyes estaba suscripto al Club del Crimen de Nueva York, porque era un gran entusiasta de la literatura policial y, en efecto, en su casa de México, tenía varios estantes dedicados a la literatura de detectives. Era realmente

¹²¹ Alfonso Reyes, “Sobre la novela policial”, *loc. cit.* En este mismo tenor Boileau-Narcejac señalan que “el libro de pura imaginación siempre se propone despertar, excitar las impresiones, los recuerdos, los sueños, las emociones de la infancia. De este modo nos distrae, nos descansa. Y cuanto más serios son los problemas que absorben el pensamiento, más necesita la imaginación escapar de la realidad, o, al menos, jugar con ella” (Boileau-Narcejac, *op. cit.*, p. 30).

¹²² *Ibid.*

formidable [...] Era un gran lector de Chesterton. Más que nada era a través de Chesterton que había surgido el interés en este género.”¹²³

2.3.2 ALFONSO REYES, CRÍTICO DEL GENERO

Se dijo ya que Alfonso Reyes era un gran lector de relatos policiales (más de novelas que de cuentos, al igual que Victoria Ocampo, como señala en su ensayo “Sobre la novela policial”, y a diferencia de Borges, quien prefería los últimos). Por lo tanto, como ya mencionaba José Luis Martínez, era de esperarse que el autor no se resistiera a la tentación de escribir acerca del género que le ofreciera tantas horas de agradable esparcimiento. Su obra al respecto consiste, a saber, en el ensayo recién mencionado, publicado en *Los trabajos y los días* además de otros dos artículos, recogidos en *Marginalia*: “Algo más sobre la novela detectivesca” y “Un gran policía de antaño”. A continuación se hablará un poco más detalladamente acerca de estos textos.

“SOBRE LA NOVELA POLICIAL”

Este ensayo, publicado en 1945, escrito, como ya se mencionó, a manera de conversación entre Reyes y un supuesto amigo psiquiatra, comienza estableciendo la designación más adecuada, según él, para el género, para después seguir con una apología del mismo, en estos términos: “Sobre esta novela policial me atreví a decir —y lo ha recordado recientemente Jorge Luis Borges en Buenos Aires— que era el género literario de nuestra época. No pretendí hacer un juicio de valor, sino una declaración de hechos: 1) es lo que

¹²³ Graciela Gliemmo, “Fragmentos de una amistad” en Eduardo Robledo Rincón (coord.), *Alfonso Reyes en Argentina*, p. 34.

más se lee en nuestros días, y 2) es el único género nuevo aparecido en nuestros días, aun cuando sus antecedentes se pierdan, como es natural, en el pasado.”¹²⁴

Tras entrar en una jugosa disquisición acerca de las diferencias entre lo que Reyes decide llamar la “novela oficial” y la novela policial, enfatizando las razones de su preferencia por ésta para el descanso y la distracción de su labor creadora, enumera, en respuesta a la pregunta de su interlocutor sobre si “se ha escrito algo que merezca leerse sobre el género policial”, diversos estudios como el de Caillois, además de hacer una mención laudatoria a los trabajos de Borges y Adolfo Bioy Casares. Menciona también un ensayo de Krutch (al tiempo que aprovecha para reclamar a su supuesto amigo el no habérselo devuelto hasta ese momento), en el que dicho autor —al cual Reyes cita “de memoria”, según sus propias palabras— califica el género de “vergonzante”, como algo que tuviera uno que ocultar: “Esta novela es hasta hoy la Cenicienta de la Novela. Se la considera un tipo subliterario por dos motivos: 1º los autores que a ella se consagran son demasiado prolíficos, 2º la novela policial se escribe con visible apego a cierta fórmula o canon.”¹²⁵ Reyes se lanza entonces a responder a ambas objeciones trayendo a cuento a Dickens y a Balzac, a Lope de Vega y hasta las tragedias griegas. La emparenta entonces, como muchos críticos, con la novela de aventuras, la cual defiende a ultranza siendo un gran lector de Stevenson, a quien también tradujo.

Prosigue con la tónica de la literatura clásica al traer a colación a Aristóteles y la catarsis, posiblemente siguiendo a Dorothy Sayers en su texto de 1946, “Aristotle on Detective Fiction”: “Acaso la novela oficial realice imperfectamente la “catarsis” —que tan naturalmente se da en la novela policial—, por culpa de ciertos agobios de seriedad y de

¹²⁴ Alfonso Reyes, “Sobre la novela policial” en *OCAR*, vol. 9, p. 457.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 459.

análisis. [...] Interés de la fábula y coherencia en la acción. Pues ¿qué más exigía Aristóteles?”¹²⁶ Concluye afirmando de manera contundente que: “La novela policial es el género clásico de nuestro tiempo.”¹²⁷

“ALGO MÁS SOBRE LA NOVELA DETECTIVESCA”

Este texto es un artículo publicado por la American Literary Association en agosto de 1959, apenas unos meses antes de la muerte de Reyes. Tras elaborar acerca de las diferencias entre ambos tipos de novela con base en la importancia relativa de los personajes y la trama (siendo ésta fundamental en la novela policial, mas casi inexistente, a veces, en la novela “oficial” a partir de la primera Gran Guerra), retoma la defensa del género que hiciera en el texto mencionado arriba, unos quince años atrás, para reconocer su posible exageración: “Hasta hace poco la lectura de novelas policiacas era la más vergonzante de las formas del *escapismo*. [...] Yo exageré en 1945 hasta decir que era el género clásico de nuestro tiempo, una impopular verdad a medias, como la definiría Chesterton. Y exageré, por rabia contra la hipocresía y por algo así como una reacción saludable para justificar las inclinaciones naturales contra lo que de veras parecía ya una enfermedad.”¹²⁸ Tras reconocer su exageración pasada en esos términos, mantiene, sin embargo, su actitud apologética: “Innegable: la novela detectivesca es ya un género muy elaborado. [...] ¡Con decir que dentro de medio siglo hasta puede que se hable de este género en los manuales de historia literaria!”¹²⁹ Esta acertada aseveración, de carácter *quasi* profético, ha encontrado su cumplimiento en la gran cantidad de análisis serios al respecto, como el *Cambridge Companion to Crime Fiction* —al estilo de los manuales a los que se refiere Reyes— los

¹²⁶ *Ibid.*, pp. 460-461.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 461.

¹²⁸ Alfonso Reyes, “Algo más sobre la novela detectivesca”, en *OCAR*, vol. 22, p. 413.

¹²⁹ *Loc. cit.*

cuales, como se comentó anteriormente, empiezan, sin embargo, justificando su propia existencia y la importancia del género al que se dedican.

En las páginas siguientes Reyes se enfrasca en la labor de destacar diversos rasgos característicos de la novela policial que pudieran llevar a una posible definición del género, así como a establecer la genealogía del mismo. Uno de los aspectos en que se detiene, siempre con el estilo y el humor que lo caracterizan, es el hecho atípico, ya comentado arriba, de que la acción principal ocurre antes de que el lector llegue a la escena:

Un rasgo esencial de la novela detectivesca (o “el cuento” si os empeñáis) es que la acción empieza antes de la historia, aunque se use algún prolegómeno para que lleguemos al cadáver con algún interés, con alguna simpatía humana [...] Aquí es realmente donde empieza el concierto, y no en la afinación previa de los instrumentos musicales [...] La novela que alguna vez llamé “ortodoxa” gira en torno a la pregunta: “¿Qué va a suceder?” [...] La novela detectivesca gira en torno a esta otra pregunta: “¿Qué ha sucedido?”¹³⁰

Al tratar de establecer los orígenes históricos de la novela policial —tarea en la que, como se ha dicho antes, se embarcan la mayor parte de los teóricos del género—, se remonta a 1840, refutando a quienes “retroceden hasta la historia de Daniel: no les hagamos caso. [...] lo cierto es que, si Daniel inventó el arte de la *detección*, no inventó la historia detectivesca. El caso es narrado según su desarrollo cronológico, natural, y no hay el propósito de mantener en suspenso la curiosidad de los lectores.”¹³¹ Reyes más bien traza la genealogía del policial, junto con otros teóricos, hasta el drama griego, particularmente hasta *Edipo Rey*. Hace un resumen sucinto de la obra, en sólo un par de párrafos, en el que equipara a Creonte con Watson, a Edipo (“especialista en enigmas”) con un policía de Scotland Yard, y a Tiresias con “el *detective* privado”. Lo establece de este modo en consideración a lo que expone al establecer las características del género: “El verdadero arte del autor se reduce aquí a mantener despierto el apetito de los lectores, a pesar de que la acción eminente se ha

¹³⁰ *Ibid.*, pp. 413-414.

¹³¹ *Ibid.*, p. 415.

extinguido ya y sólo queda la tarea secundaria de desmadejar la madeja: singular paradoja.»¹³²

Finaliza el ensayo retomando los puntos coincidentes en casi todas las historias del género: Edgar Allan Poe, Gaboriau, Wilkie Collins y *The Moonstone*, sin olvidar el *Edwin Drood* de Dickens. No es raro que termine con esta singular referencia a la obra inconclusa del autor inglés, en especial debido al interés que despertó la misma en Chesterton, quien le dedica un extenso ensayo en el que elucubra sobre los distintos finales posible que pudiera haber tenido la obra si Dickens no hubiera muerto antes de concluirla.

“UN GRAN POLICÍA DE ANTAÑO”

Este artículo, publicado también por la American Literary Association apenas un mes más tarde, en septiembre de 1959, es un texto que emula una conversación, igual que su antecedente de 1945, para más tarde entrar de lleno en una pieza ensayística. Valiéndose de una disquisición inicial acerca del empleo de neologismos a raíz del uso de la palabra “detectivesca”, aplicada a la novela, Reyes se embarca en busca del origen histórico de la palabra para ubicarla en la institución de *The Detective Police*, cuerpo de investigadores británico, a finales de la primera mitad del siglo XIX.

El texto deviene entonces en una detallada presentación de la figura de Vidocq y de su influencia en la conformación de diversos personajes en la novela policial. Fundador del Servicio de Seguridad (o, como sostienen numerosos textos críticos, *Chef de la Sûreté*), tras una larga y productiva carrera como delincuente, es contratado como agente secreto por el jefe del Departamento de Policía de París gracias a su profundo conocimiento de los malhechores y sus andanzas. Al respecto escribe Alfonso Reyes: “Henry [el jefe de

¹³² *Ibid.*, p. 414.

policía], que era hombre avisado, sin duda recordó esas sentencias de gramática parda que pertenecen al sanchopancismo universal de todas las lenguas y que por acá en México reducimos a dos proverbios: ‘La cuña, para que apriete, ha de ser del propio palo’ y ‘A los toros del Jaral, los caballos de allá mismo.’”¹³³ Reyes habla entonces sobre la conversión de los maleantes mientras trae a cuento al autor de *Los miserables* y refiere la repercusión que tuvieron las *Memorias* que escribiera el propio Vidocq para dar cuenta de sus éxitos: “A los cincuenta años, dueño ya de un ejército de antiguos convictos que eran sus ayudantes, famoso en Europa, lanzado en el mundo como personaje elegante, fundó la primera agencia privada de detectives, para aconsejar a las empresas, a los negociantes, y hasta a los afligidos de cualquier temor o amenaza.”¹³⁴

El texto cierra con un elogio a las virtudes analíticas y de observación del famoso policía, tras declarar Reyes, recordando a Chesterton como es su costumbre, que “su influencia en los detectives de las novelas es muy fácil de descubrir, y se la advierte singularmente, [...] en el ‘Dupin’ de Poe, que vino a ser su retoño transcontinental. El ‘Flambeau’ de Chesterton es también un ex convicto, y algo hay también de Vidocq en ‘Aristides Valentin’, otro personaje que conocemos por los cuentos del *Padre Brown*.”¹³⁵

2.3.3 ALFONSO REYES, JORGE LUIS BORGES Y EL POLICIAL

La relación de amistad entre ambos escritores es ampliamente conocida y ha quedado documentada, principalmente, gracias al epistolario editado por Carlos García y por los numerosos testimonios, que Borges dejó por escrito, de la admiración que sentía por el autor mexicano, al grado de declarar: “Pienso en Reyes como en el más fino estilista de la

¹³³ Alfonso Reyes, “Un gran policía de antaño” en *OCAR*, vol. 22, p. 418.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 419.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 419-420.

prosa española de nuestro tiempo. En materia de escritura aprendí mucho de él en cuanto a sinceridad y simplicidad.”¹³⁶ En relación al tema de esta investigación, no dudó en afirmar de manera contundente: “Reyes fue también un excelente traductor. Chesterton fue uno de los favorecidos por las excelentes traducciones que hizo de su obra. Era un escritor que manejaba el inglés y el francés casi como el castellano.”¹³⁷ No es poco halago en boca del argentino, quien también fue traductor y quien consideraba el inglés casi como una segunda lengua materna.

Por otra parte, el aprecio de Reyes por el argentino y su obra no se queda atrás. La importancia de Borges como propulsor y teórico del policial no ha sido desdeñada, como puede constatarse por las referencias de autores como Symons a su obra de creación y a sus reflexiones respecto al género. Esto es reconocido por Reyes décadas antes, como recién se mencionó, en “Sobre la novela policial”, donde ante la pregunta de su interlocutor sobre si “se ha escrito algo que merezca leerse sobre el género policial”, Reyes responde: “[...] hay mil notas y luminosos atisbos en Jorge Luis Borges, que, en colaboración con Adolfo Bioy, está dando carta de naturalización al género en la literatura hispanoamericana y, podemos decir, en la hispana.”¹³⁸ Dicha “carta de naturalización” proviene en gran medida de los cuentos publicados por Borges y Bioy bajo el pseudónimo de H. Bustos Domecq y de la

¹³⁶ J. L. Borges, “Alfonso Reyes” en *Alfonso Reyes en Argentina*, p. 343.

¹³⁷ *Ibid.* Contrasta notablemente la aseveración de Borges con la que plasma Javier Garcíadiego en su biografía de Alfonso Reyes, donde señala que “tradujo incluso autores ingleses, como Laurence Sterne y Gilbert K. Chesterton, cuyo idioma aún no conocía bien” (J. Garcíadiego, *Alfonso Reyes*, p. 74). La opinión de Borges, que posiblemente hiciese referencia a su época de convivencia con Reyes, varios años posterior a las traducciones que hiciera éste en sus años en España, se ve sin embargo reforzada por la correspondencia de Reyes con Henríquez Ureña a la que se ha hecho referencia en el primer capítulo. Al consultar las cartas entre ambos autores pueden encontrarse numerosísimas menciones a las lecturas, que comparten y comentan, de muchos autores clásicos y contemporáneos suyos en lengua inglesa, si bien es verdad que por las mismas misivas puede verse que el conocimiento de Reyes se limitaba a un vasto dominio de la comprensión lectora menoscabado por una insuficiente capacidad comunicativa, por lo que Henríquez Ureña, al aconsejarlo sobre una posible estancia prolongada en Nueva York, sugiere a Reyes diversas estrategias para suplir dicha carencia.

¹³⁸ Alfonso Reyes, *OCAR*, vol. 9, p. 458.

publicación de *Los mejores cuentos policiales*, antología publicada en 1943 y que recoge unas dos docenas de cuentos, entre los que se cuentan dos de Chesterton: “El honor de Israel Gow” y “Los tres jinetes del Apocalipsis”.

En el epistolario entre Borges y Reyes, editado por Carlos García, queda testimonio de la manera en que ambos escritores discuten la inclusión del cuento de Chesterton en la traducción de Alfonso Reyes dentro de la antología. En una carta conjunta de Borges y Bioy Casares dirigida al traductor mexicano el 23 de octubre de 1943, solicitan el permiso de Reyes en los siguientes términos: “¿Podemos incurrir en la mera historia? Cierta editorial nos encargó una antología de cuentos policiales; en ella incluimos ‘Los tres jinetes del Apocalipsis’ de Chesterton; [...] a última hora tuvimos que reemplazarlo: optamos por ‘La honradez de Israel Gow’, en la excelente versión que usted conoce. Esperamos, ahora, en su indulgencia.”¹³⁹ A esta petición responde Reyes unas semanas después de manera sucinta y cordial: “Israel Gow está muy honrado. Esperemos que los sucesores de Calleja no reclamen, pues de ellos era la propiedad. No olviden enviarme la antología policial.”¹⁴⁰ El editor del epistolario señala en nota al pie que “sorprende, sin embargo, el aserto de Reyes acerca de la situación legal, puesto que sus traducciones de *El hombre que fue Jueves* y *El candor del padre Brown*, habían sido publicadas, en el intervalo, por Editorial Losada (1938 y 1939), en cuyo programa figuran aún hoy.”¹⁴¹ No parecería, sin embargo, tan extraño, considerando los antecedentes de Reyes como abogado así como si se piensa que las negociaciones para la edición de Losada posiblemente corrieron por cuenta de las

¹³⁹ Carlos García, *Discreta efusión. Jorge Luis Borges y Alfonso Reyes. Epistolario y crónica de una amistad*, p. 314.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 316.

¹⁴¹ *Loc. cit.*

mismas casas editoriales, mientras que en esta ocasión es él quien otorga su autorización a los antólogos para incluir su traducción en la obra.

Meses más tarde, el 24 de mayo de 1944, en carta dirigida a Borges en la que hace extensivo su agradecimiento a éste y a Bioy al recibir el ejemplar de la antología de cuentos policiales, Reyes confiesa: “me prometo unas horas de encanto. Me ha gustado mucho ver el cuento de Chesterton convertido ya en un ente estético independiente de los casuales traductores y he apreciado como buen gustador los finos retoques.”¹⁴² Sobre la relación entre ambos textos (la traducción de Reyes publicada por Calleja y aquella que aparece en la antología de Borges y Bioy) han escrito Carlos García en el texto “Borges, Reyes y Chesterton” y Carla Raffo en “Un cuento policial: Chesterton según Reyes y Borges”.¹⁴³

La aportación de Borges a la difusión del género en el mundo hispano parte no sólo de la publicación de la antología y de sus obras de creación como "La muerte y la brújula", sino de sus reflexiones teóricas y críticas presentes en textos como “Los laberintos policiales y Chesterton” así como las capturadas en una conferencia dictada en 1978 y recogida en *Borges, oral*. En “Los laberintos policiales”, texto publicado en *Sur* en 1935, Borges aprovecha la publicación del más reciente libro de la “Saga del Padre Brown” en ese mismo año: *The Scandal of Father Brown*, para elaborar un listado de lo que el argentino considera el código del cuento policial. A la manera del prescriptivo de Chandler y de las listas del “Detection Club”, posiblemente sea éste el “manual del perfecto escritor policiaco” al que hacía referencia Hoveyda (*v. supra*). Dentro de este código Borges incluye varias de las características abordadas por otros estudiosos del género: “A) Un límite discrecional de seis personajes [...] B) Declaración de todos los términos del

¹⁴² *Ibid.*, p. 320.

¹⁴³ Se abordará este artículo con mayor detalle en el capítulo dedicado al análisis traductológico de los textos.

problema [...] C) Avara economía en los medios [...] D) Primacía del cómo sobre el quién [...] E) El pudor de la muerte [...] F) Necesidad y maravilla en la solución”.¹⁴⁴ A pesar de retomar varias de las prescripciones de los teóricos de la época como Dorothy L. Sayers, lo hace de una manera más aguda e incluso jocosa; al referirse al “pudor de la muerte” tras referirse a una escena clásica de sangre y espadas en la literatura homérica, Borges señala: “esas pompas de la muerte no caben en la narración policial, cuyas musas glaciales son la higiene, la falacia y el orden”.¹⁴⁵

Tras hablar de los géneros literarios para deslindar si el policial puede considerarse o no un género, Borges aborda en su conferencia el tema de la recepción de los textos y de la importancia del lector para definir un género: “Los géneros literarios dependen, quizá, menos de los textos que del modo en que éstos son leídos. El hecho estético requiere la conjunción del lector y del texto y sólo entonces existe.”¹⁴⁶ Esta afirmación le sirve de pretexto para referirse, de manera amplia, al tipo de lector que se acerca al género policial. Discute largamente acerca de la reflexión que Poe hace sobre el acto creativo en la exhaustiva y detallada descripción de la composición de “El cuervo”. No es hasta la segunda mitad de la conferencia cuando Borges entra en materia.

Sobre Chesterton aclara que es “el gran heredero de Poe. Chesterton dijo que no se habían escrito cuentos policiales superiores a los de Poe, pero Chesterton —me parece a mí— es superior a Poe. Poe escribió cuentos puramente fantásticos. [...] Además cuentos

¹⁴⁴ Jorge Luis Borges, “Los laberintos policiales y Chesterton”, pp. 127-128.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 128. No escapa al lector que Borges elija nombrar precisamente tres musas, como en numerosos relatos y representaciones plásticas. Quizá le pareció ya excesivo el uso de las mayúsculas para nombrarlas.

¹⁴⁶ Jorge Luis Borges, “El cuento policial”, p. 189. Ricardo Piglia retoma esta afirmación de Borges cuando analiza la importancia de la recepción y de la participación del lector de literatura policial: “El texto genera una expectativa de lectura determinada y esa expectativa define la diferencia y el valor. [...] cuando nos presentan un texto “poético” nos disponemos a un momento de pura belleza y por lo tanto experimentamos lo que esperamos. [...] La misma concepción aparece en la conferencia de Borges sobre el género policial [...]. No hay una esencia de los textos ni de los géneros, sólo hay modos de leer” (Ricardo Piglia, “El escritor como lector”, en *Entre ficción y reflexión* (ed. Rose Corral), p. 24).

de razonamiento, como esos cinco cuentos policiales. Pero Chesterton hizo algo distinto, escribió cuentos que son, a la vez, cuentos fantásticos y que, finalmente, tienen una solución policíaca.”¹⁴⁷ Al británico le dedica también un texto en *Otras inquisiciones* en el que analiza la propensión de éste al horror fantástico (“se defendió de ser Edgar Allan Poe o Franz Kafka”¹⁴⁸) y su peculiar manera de derrotarlo mediante el razonamiento: “Cada una de las piezas de la Saga del Padre Brown presenta un misterio, propone explicaciones de tipo demoníaco o mágico y las reemplaza, al fin, con otras que son de este mundo.”¹⁴⁹

En la conferencia antes mencionada se vale de “El hombre invisible”, uno de los cuentos de *El candor del padre Brown*, para destacar las diferencias entre la literatura policial británica y la estadounidense sólo para concluir, de manera muy adecuada, con la siguiente declaración en defensa del género:

¿Qué podríamos decir como apología del género policial? Hay una que es muy evidente y cierta: nuestra literatura tiende a lo caótico. [...] Se tiende a suprimir personajes, los argumentos, todo es muy vago. En esta época nuestra, tan caótica, hay algo que, humildemente, ha mantenido las virtudes clásicas: el cuento policial. [...] Yo diría, para defender la novela policial, que no necesita defensa; leída con cierto desdén ahora, está salvando el orden en una época de desorden. Esto es una prueba que debemos agradecerle y es meritorio.¹⁵⁰

Como se señaló en el primer apartado de este capítulo, la actitud apologética de académicos notables y de escritores de la calidad de Borges y Alfonso Reyes, así como la cantidad y calidad de obras críticas que han abordado con seriedad el análisis del género policial, ha contribuido a afianzar su lugar entre la “gran” literatura, como la llamó Todorov, y no solamente entre la “literatura de masas”.

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ J. L. Borges, “Sobre Chesterton”, p. 121.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 119.

¹⁵⁰ *Ibid.*

CAPITULO 3

ANÁLISIS TRADUCTOLÓGICO DE DOS CUENTOS DE *EL CANDOR DEL PADRE BROWN*, DE G. K. CHESTERTON, TRADUCIDOS POR ALFONSO REYES

3.1 JUSTIFICACIÓN Y MARCO TEÓRICO

En los capítulos anteriores se ha intentado establecer cuál es la relación de Alfonso Reyes con la traducción como una concepción teórica, como lo señala en textos como *El deslinde* y *Mallarmé entre nosotros* y cómo esto se condice o contrapone con lo que expresa en los paratextos a sus propias traducciones. Al buscar establecer los parámetros de una metodología para el análisis de traducciones literarias, Holmes propone que el proceso traductivo se desarrolla en varios niveles de manera simultánea, ya que “while we are translating sentences, we have a map of the original text in our minds and at the same time a map of the kind of text we want to produce. [...] each sentence in our translation is determined not only by the sentence in the original but by the two maps of the original text and of the translated text which we are carrying along as we translate.”¹⁵¹ Retoma entonces las propuestas de Levy (el traductor tiene una estrategia general pero al mismo tiempo pone en práctica tácticas mediante las cuales resuelve los problemas individuales a nivel de párrafo o de capítulo) y de Gideon Toury (el traductor siempre se embarca en su tarea a partir de ciertas normas primarias y otras secundarias, cuya jerarquía puede variar en relación a cada texto particular) sólo para resaltar que “all [three theories] emphasize the fact that there is a text approach and a sentence approach and that these two have to be

¹⁵¹ James S. Holmes, “Translation Theory, Translation Theories, Translations Studies and the Translator”, p. 96.

brought into harmony with each other.”¹⁵² Puede verse entonces cómo los postulados teóricos, los paratextos personales a sus propias traducciones e incluso las estrategias individuales de un traductor varían de una obra a otra o, lo que es más notable, a distintos niveles aún dentro de una misma obra.

Es bien sabido que las diferentes lenguas reflejan la concepción del mundo que comparten sus hablantes y que, por tanto, cubren sus necesidades expresivas valiéndose de herramientas lingüísticas distintas. Hay ciertas constricciones, tanto en la lengua de partida como en la de llegada, que motivan las elecciones léxicas y sintácticas de quien pretende trasvasar a otra lengua, ya sea una noción, ya sea una obra literaria en su totalidad. Sin embargo, no son los cambios forzosos los que entrañan un mayor interés para el investigador: “On s’intéresse aux habitudes des traducteurs. A des habitudes qui semblent ne rien devoir, ou presque, aux systèmes linguistiques mis en jeu.”¹⁵³ El sistema lingüístico casi siempre obliga a realizar cambios, pero la naturaleza de los mismos o las estrategias para llevarlos a cabo caben justamente en el ámbito de las decisiones, conscientes en mayor o menor medida, del traductor.

No es fácil, sin embargo, identificar en todo momento las razones que llevan al traductor a seguir cierta estrategia o a justificar cada elección particular. Aún si se lograra trazar los mapas a que hace referencia Holmes, o establecer con certeza cuáles son las distintas normas que, de acuerdo con Toury, rigen la producción del texto traducido, aún así seguirían existiendo áreas de oscuridad que las generalizaciones sobre las estrategias de cada traductor o sus reflexiones teóricas al respecto no logran iluminar: “Since in most cases there is little or no tangible evidence of what has taken place in the translator’s ‘mind’

¹⁵² *Loc. cit.*

¹⁵³ Chevalier y Delpont, *op. cit.*, p. 46.

except the text he has produced as compared to the original text, the scholar attempting to trace the relationship of the two texts likewise in most cases has no material except those two texts from which to derive his conclusions.”¹⁵⁴ No puede desdeñarse entonces la importancia del cotejo como herramienta importante para hacer un análisis comparativo de traducciones. Como señala Patricia Willson al propugnar su uso para este tipo de investigación: “La comparación entre traducción y texto de partida puede aportar datos sobre la adaptación o aclimatación de la onomástica, la resolución de casos de equivalencia cero en la lengua meta, los cambios de registro, la modificación de las marcas del narrador, entre otros elementos de análisis.”¹⁵⁵

El análisis comparativo de las traducciones de los dos relatos elegidos de *El candor del padre Brown* se basa en las propuestas planteadas en la investigación de José Lambert y en las categorías en las que Vázquez-Ayora engloba los procedimientos de traducción en su *Introducción a la traductología*. El estudio de José Lambert se basa en un corpus integrado por novelas francesas traducidas en la primera mitad del siglo XIX; sin embargo, como se puede apreciar en la siguiente cita, el estatus de la novela en esa época era semejante al del género policial en el momento en que traduce Reyes: “La ‘grande critique’ ignore le roman, ou elle est bien embarrassée quand elle doit en parler. [...] le roman ne représente pas la ‘haute littérature’, d’où la ‘captatio benevolentiae’ que nous venons de lire.”¹⁵⁶ Por el desprestigio aparente de las obras que integran su corpus, Lambert observa que “l’intervention du ‘bon goût’ en ce qui concerne le niveau de la langue utilisé est moins nette que dans la ‘haute littérature’, semble-t-il, d’où la possibilité d’une traduction dite

¹⁵⁴ James S. Holmes, “Describing Literary Translations: Models and Methods”, p. 79.

¹⁵⁵ Patricia Willson, *La Constelación del Sur. Traducciones y traductores en la literatura argentina del siglo XX*, p. 29.

¹⁵⁶ José Lambert, “Échanges littéraires et traduction : discussion d’un projet”, pp. 149-150.

littérale [...] On pourrait dire que cette littérature en traduction privilégie la fonction référentielle du langage au détriment de sa fonction poétique.”¹⁵⁷ Como podrá observarse en los resultados del cotejo, en el caso de las traducciones de Alfonso Reyes no es ésta la consecuencia. Al sobreponerse su labor como traductor a su labor creativa, el resultado no es una traducción tan literal; el producto es un texto, como se verá más adelante, que al tiempo que conserva muchos de los recursos retóricos y estilísticos de la obra de Chesterton, es también una entidad independiente, con un valor literario y una función poética propios.

En su análisis Lambert retoma los procedimientos de traducción propuestos por Vinay y Darbelnet,¹⁵⁸ pero señala que “l’inconvénient majeur de l’utilisation de ces catégories est qu’elles ne rendent pas compte des opérations qui ont réellement lieu lors du processus de la traduction: quand on les applique, non à des phrases isolées, mais à des textes, trop de données essentielles restent inexplicables.”¹⁵⁹ Sugiere entonces una serie de “categorías textuales”, la cual propone como una serie abierta y que debe adaptarse a cada texto que se analice. Incluye en ella elementos tales como la sonoridad, el léxico, la temporalidad, el nivel y estado de la lengua, el ordenamiento en párrafos o capítulos, los personajes, los títulos, las equivalencias histórico-literarias, etc.

Dos de los procedimientos de traducción que destacan al comparar las versiones de Reyes con los originales de Chesterton, aun antes de llevar a cabo un análisis más detenido y minucioso para poder enmarcar dentro de ciertos rubros los cambios hechos por el traductor, son la amplificación y la explicitación. Pueden observarse incluso desde los datos

¹⁵⁷ Ibid., p. 156.

¹⁵⁸ Jean-Paul Vinay y Jean Darbelnet, “A Methodology For Translation”, pp. 84-92. Algunos de estos procedimientos, como la transposición o la modulación, son analizados *in extenso* en el libro de Vázquez-Ayora.

¹⁵⁹ José Lambert, *op. cit.*, p. 154.

duros que arroja una comparación cuantitativa de los mismos. Llama la atención comprobar, revisando los estudios al respecto, cómo estos dos procedimientos se encuentran entre los que han recibido más atención por parte de los investigadores, entre ellos Chevalier y Delpont, cuyas aportaciones se mencionan más adelante, en los rubros correspondientes, y Shoshana Blum-Kulka, en su estudio sobre los desplazamientos.

Tras haber analizado los procesos de traducción y los productos resultantes en un grupo de control, Blum-Kulka concluye que “the net result in all cases is a rise in the target text’s level of explicitness [...] Thus, it might be the case that explicitation is a universal strategy inherent in the process of language mediation as practiced by language learners, non professional translators and professional translators alike.”¹⁶⁰ Los resultados de la investigación de Blum-Kulka se condicen con lo postulado por Chevalier y Delpont, quienes analizan gran cantidad de ejemplos de estos procedimientos y las consecuencias que tiene su uso a nivel estilístico.

A continuación se presenta un breve análisis de los dos cuentos que integran el corpus para cotejo (justificando su elección por encima de los otros relatos que integran la colección) a la luz de los conceptos presentados en el apartado sobre el género policial. Por último, de acuerdo con la propuesta de José Lambert y con las estrategias de traducción analizadas por Vázquez-Ayora, se presentan los resultados del análisis comparativo con algunos ejemplos que permitan ilustrar las observaciones hechas.

¹⁶⁰ Shoshana Blum-Kulka, “Shifts of Cohesion and Coherence”, p. 302.

3.2 “LAS ESTRELLAS ERRANTES”

“La noción de crimen perfecto domina toda la literatura policial de la preguerra, pero evidentemente la misma es contradictoria porque, como el crimen perfecto, por definición, nunca es descubierto, sólo el mismo criminal, entonces, podría escribir la historia.”¹⁶¹ Ésta es precisamente la característica más notable del inicio de “Las estrellas errantes”: un narrador que podríamos llamar omnisciente comienza el relato con el recuento que Flambeau, todavía delincuente, hace de los detalles de la que sería su última aventura como criminal. La descripción que el amigo del padre Brown hace de su propio crimen, anuncia desde muy temprano el tipo de atmósfera reinante en el relato: “‘The most beautiful crime I ever committed,’ Flambeau would say in his highly moral old age, ‘was also, by a singular coincidence, my last [...] Well, my last crime was a Christmas crime, a cheery, cosy, English middle-class crime; a crime of Charles Dickens’”;¹⁶² una manera muy distinta de la tradicional en un relato de esta especie —y por cierto muy distinta de la del segundo relato que se analizará en este capítulo—. Sin embargo, precisamente por estas circunstancias este texto se presta especialmente para introducir en él numerosas referencias culturales que retratan a un cierto estrato de la sociedad inglesa de su tiempo, una clase acomodada a la que el autor contrapone los ideales socialistas de uno de los personajes, defendidos a su vez, de manera poco beligerante aunque contundente, por el padre Brown.

Stephen Knight observa, siguiendo a Northrop Frye en su categorización de la comedia, que “crime fiction is a ‘comedy’ [...] the resolution [means] restoring order to a threatened social calm”.¹⁶³ En “Las estrellas errantes” puede observarse cómo el orden

¹⁶¹ Boileau-Narcejac, *op. cit.*, p. 60.

¹⁶² G. K. Chesterton, *The Innocence of Father Brown*, pp. 97-98. El título original de este relato es “The Flying Stars”

¹⁶³ Stephen Knight, *op. cit.*, p. 88.

social, reflejado en el orden familiar, se restablece tras la intervención del padre Brown para resolver el misterio de la desaparición de las joyas. En este relato, además, se revela un interés amoroso entre dos de los personajes, situación por demás extraña dentro del policial; Dorothy Sayers incluso llega a desacreditar los relatos que incluyan dicho elemento en su trama por considerarlo una distracción en el carácter netamente intelectual y racional que caracteriza al género.

A reservas de presentar un análisis cualitativo de este relato al revisar sus características estilísticas en el cotejo, es pertinente señalar los resultados del análisis cuantitativo que se desprenden de comparar el texto original y la traducción española. Mientras que el texto fuente está integrado por 5,339 palabras organizadas en 91 párrafos, la versión de Reyes consta de 5,878 palabras distribuidas en 110 párrafos: es decir, la traducción tiene 10.1% más palabras y 20.9% más párrafos que el texto original.

3.3 “LA HONRADEZ DE ISRAEL GOW”

Al discutir las estrategias empleadas por los escritores de policial para captar y mantener la atención del lector, Boileau-Narcejac, con base en su experiencia como escritores de este tipo de ficción, expresan: “el arte de un escritor policial consiste esencialmente en matizar el terror mediante la elección de las palabras, de las desviaciones aparentemente necesarias del relato, la lentitud calculada y el halo de rareza que circunda a los personajes y a los acontecimientos.”¹⁶⁴ Si bien los dos autores hacen referencia a las herramientas utilizadas por los escritores en general, esta afirmación resulta particularmente pertinente a la historia que se buscará analizar en esta sección: “La honradez de Israel Gow”.

¹⁶⁴Boileau-Narcejac, *op. cit.*, p. 56.

En esta historia es particularmente relevante la descripción del ambiente sombrío que apela a los sentidos: el viento helado que aúlla en las montañas; los cardos que golpean el rostro de los personajes en el cementerio; el húmedo y sombrío castillo de Glengyle. Kayman lo califica como “the atmospheric, frequently Gothic, descriptive writing that Chesterton engages in to generate the appearance of complexity that his hero will simplify, or to conjure the necessary aura of the mysterious, mystical and evil”.¹⁶⁵ En los relatos policiales de Chesterton, en particular en el que se está analizando, la ambientación puede considerarse un reflejo del enigma; al igual que éste, se despejará hacia el final del relato.

En gran parte del policial de enigma puede percibirse un afán de seguir de cerca ciertas reglas establecidas por los mismos autores: “La ambición de los partidarios de la novela-problema es grande; nada menos que colocar este género a la altura de la tragedia clásica. El desenlace no debe añadir nada a la exposición y debe respetarse, en la medida de lo posible, la regla de las tres unidades, etc.”¹⁶⁶ En “Israel Gow”, Chesterton logra ajustar el desarrollo de la historia a lo propuesto por Aristóteles en su *Poética*: la acción se desarrolla en una sola jornada, en un solo lugar (el castillo de Glengyle y el cementerio en la colina adyacente) y la trama se restringe únicamente a esclarecer el misterio de los objetos inconexos encontrados en el castillo y su relación con el difunto conde.

En este texto se hace evidente cómo Chesterton elige ceñirse más de cerca a la concepción clásica del policial de enigma; además de seguir los cánones clásicos, lo hace también al disfrazar las pistas, haciendo todo un ejercicio retórico para conectar elementos aparentemente imposibles de relacionar entre sí. “His case [...] is that simplicity, a quality of the miraculous, is the test of truth, while complexity is a property of the tyranny of

¹⁶⁵ Martin A. Kayman, *op. cit.*, p. 55.

¹⁶⁶ F. Hoveyda, *op. cit.*, pp. 84-85.

mysticism and superstition.”¹⁶⁷ Durante páginas enteras el autor, en boca de su personaje, realiza verdaderos malabares lógicos sólo para demostrar que la verdad se oculta detrás de la sencillez.

El análisis cuantitativo del texto arroja, como se comentaba, datos interesantes que permiten, en un primer acercamiento, hacer suposiciones acerca de las estrategias del traductor y, en este caso, de los editores-antólogos. El texto fuente está integrado por 5,640 palabras organizadas en 112 párrafos; la versión de Reyes consta de 5'795 palabras distribuidas en 131 párrafos, mientras que la de Borges y Bioy cuenta con 5'622 palabras (sólo 22 más que el texto original) agrupadas en 132 párrafos. El número de palabras es 2.7 % mayor en la versión de Reyes (una diferencia mucho menor que en “Las estrellas errantes”) y 0.4 % mayor en la de Borges-Bioy que en el texto; en cuanto a la distribución, el número de párrafos es 17 % mayor en la versión de Reyes y 17.9 % mayor en la versión de Borges-Bioy al compararlos con el texto de Chesterton. Quizás esta mayor cercanía al texto original en cuanto a concisión, además de su apego a los cánones del relato policial, haya sido una de las razones que llevara a los editores argentinos a inclinarse por este cuento y no por otros de la colección para incluirlo en su antología.

“EL HONOR DE ISRAEL GOW”: LA VERSIÓN DE BORGES Y BIOY

La admiración que los dos argentinos le profesaban a Reyes es de sobra conocida, como puede verse, entre otras cosas, por la opinión de ambos acerca de la idoneidad de Reyes para recibir el Nobel. Ya se habló acerca de las opiniones de Borges acerca del traductor de Chesterton en el capítulo correspondiente. En cuanto a Bioy, es elocuente la declaración que hace a su compatriota al reconocer la deuda que tiene con el mexicano en su formación

¹⁶⁷ M. Kayman, *op. cit.*, p. 54.

autodidacta como escritor y literato: “Desde luego, lo que sé de literatura y de filosofía lo aprendí solo, con libros. También aprendí solo mi oficio, aunque la conversación con amigos, como vos, o Silvina [...], me ayudó. También me ayudaron algunos libros sobre el arte de escribir, vidas de escritores y observaciones críticas de Johnson, de Pope, de Byron, de Stevenson, y las de Alfonso Reyes sobre sus traducciones.”¹⁶⁸

De los más de 150 cambios introducidos por Borges y Bioy a la traducción de Reyes, puede observarse claramente en el cotejo que más de la tercera parte obedece a un interés por parte de los editores en seguir más de cerca el texto de Chesterton. Además de las adaptaciones esperadas, tomando en cuenta las variaciones dialectales del nuevo ámbito geográfico al que se buscó ajustar la traducción de Reyes para la antología de los dos argentinos, se añaden numerosos cambios en busca de brevedad y concisión o de un registro más coloquial: “de la comparación de las dos traducciones resulta evidente que a lo largo de todo el cuento Borges [*sic*] introduce modificaciones a la traducción de Reyes en casos muy puntuales; en general lo hace (a) para ceñirse más ajustadamente al original, (b) para que el texto fluya con mayor naturalidad para el lector, y (c) en muy pocos casos, para corregir la traducción de Reyes.”¹⁶⁹ Entre las segundas puede mencionarse algún ejemplo de “leísmo”: “le interrumpió” por “lo interrumpió”; el cambio anticipado de “patatas” por

¹⁶⁸ Adolfo Bioy Casares, *Borges*, p. 1569. La naturaleza oral e íntima de los testimonios capturados en el diario justifica en cierta medida las notables oscilaciones en la valoración que, según Bioy, Borges hace de la obra de Reyes (*cfr.* v. gr. p. 658 sobre *El deslinde* y p. 659 donde reniega sobre la propuesta para el Nobel). Estas inconsistencias son incluso apuntadas por Daniel Martino, el editor del diario de Bioy: ante la siguiente entrada del diario: “Irby me cuenta que vio el *Diario* y el archivo de Reyes. En el *Diario* no hay (¿casi?) mención de Borges; la correspondencia de Reyes con Borges fue puramente convencional”, Martino responde con una nota al pie que remite a la obra de Robb sobre la relación epistolar entre Borges y Reyes, y al *Diario*, “donde hay *numerosas* menciones de Borges” [las cursivas, de Martino, aparecen en la nota al pie.] Por la correspondencia entre Reyes y Bioy, conservada en la Capilla Alfonsina, puede observarse un cierto paternalismo por parte del mexicano hacia su joven colega (véanse en especial las cartas de Reyes a Bioy del 20 de junio de 1941 y la respuesta de éste del 8 de septiembre de ese mismo año); es quizá ésta una de las razones para las opiniones sesgadas capturadas en el diario [no se cita *in extenso* ni se profundiza en el tema por escapar al propósito de esta investigación.]

¹⁶⁹ Carla Raffo, “Un cuento policial: Chesterton según Reyes y Borges”, p. 209.

“papas” o de expresiones locales como “clavó con murria la azada en el surco”, que los editores cambian a “hoscamente clavó la azada en el surco”. En el siguiente fragmento con el que inicia el cuento, queda en evidencia el afán de Borges-Bioy por seguir más de cerca a Chesterton:

CUADRO NO. 1

ORIGINAL	TRAD. A. REYES	ED. BORGES-BIOY
A <i>stormy evening</i> of olive and silver was closing in, as Father Brown, wrapped in a <i>grey Scotch plaid</i> , came to the end of a <i>grey Scotch valley</i> and beheld the strange castle of Glengyle. (p. 148)	Caía la tarde —una tempestuosa tarde color de aceituna y de plata— cuando el Padre Brown, envuelto en una manta escocesa, llegó al término de <i>cierto valle escocés</i> y pudo contemplar el singular castillo de Glengyle. (p. 147)	Caía una tormentosa tarde color de aceituna y de plata, cuando el Padre Brown, envuelto en una manta escocesa de color gris, llegó al término de un valle escocés de color gris y contempló el singular castillo de Glengyle. (p. 91)

Puede observarse cómo Borges y Bioy, ante la decisión de Alfonso Reyes de reescribir el párrafo anterior, agregando unas repeticiones y omitiendo otras, así como empleando perífrasis que no son obligadas por restricciones lingüísticas, deciden ofrecer a su lector una versión mucho más apegada al texto original. Llama la atención que es precisamente en las primeras páginas donde se acumula el mayor número de correcciones de los editores y entre éstas, la mayoría de las que conducen a acercar más la traducción al texto original. El afán de los argentinos llega al grado de cambiar el título para acentuar su semejanza al original de Chesterton, “The Honour of Israel Gow”: “La honradez de Israel Gow” de Reyes se transforma en “El honor de Israel Gow”.¹⁷⁰

¹⁷⁰ “La palabra ‘honradez’ puede haberle parecido a Borges más reveladora que ‘honor’, que, si bien incluye el concepto de honradez, comprende un espectro más amplio de significados y, por lo tanto, tiene mayores posibilidades de no despertar sospechas en el lector-detective” (*ibid.*, p. 207).

3.4 PROCEDIMIENTOS DE TRADUCCIÓN Y ANÁLISIS COMPARATIVO

OMISIÓN

Esta estrategia de traducción no es muy frecuente en las traducciones que se analizaron; sin embargo, vale la pena analizar algunos ejemplos de su uso por el contraste tan marcado con la frecuencia de uso de las estrategias opuestas: amplificación y explicitación. En las pocas ocasiones en que Reyes se vale de este recurso puede suponerse que el fragmento omitido le pareciera una reiteración innecesaria, sin la cual el texto fluye con mayor soltura y que no añade ninguna información relevante:

CUADRO NO. 2

“Your downward steps have begun. You used to boast of doing nothing mean, <i>but you are doing something mean to-night</i> . You are leaving suspicion on an honest boy with a good deal against him already [...] (pp. 118-119)	—Ya usted ha comenzado también a decaer. Usted acostumbraba jactarse de que nunca cometía una ruindad; deja usted tras sí la sospecha contra un honrado muchacho que ya se tiene bien ganada la enemiga de los poderosos [...] (pp. 119-120)
--	--

En el siguiente ejemplo se puede observar, además de una muestra semejante a la anterior de omisión sin una razón aparente, quizá sólo para compensar las ampliaciones del resto de la obra (“*after a momentary meditation*”), un caso de omisión (“*and looked down heavily*”) provocada por la compensación a la que obliga la falta de un equivalente directo para el verbo “*grin*”, que lleva al traductor a revelar un poco antes que en el texto original la naturaleza del objeto desenterrado por Flambeau: Reyes decide dejar explícita la presencia del cráneo desde el primer párrafo, lo cual obliga a prescindir de él en el siguiente y por lo tanto del resto de la cláusula.

CUADRO NO. 3

it rolled over like a ball, and <i>grinned</i> up at them. “The Earl of Glengyle,” said	el extraño objeto rodó como una pelota, dejando <i>ver la mueca de un cráneo</i> .	el extraño objeto rodó como una pelota, dejando <i>ver la mueca de un cráneo</i> .
--	--	--

Brown sadly, <i>and looked down heavily at the skull.</i> Then, <i>after a momentary meditation</i> , he plucked the spade from Flambeau [...] (p. 166)	—El conde de Glengyle —dijo melancólicamente el Padre Brown. Y después le arrebató la azada a Flambeau . (p. 163)	—El conde de Glengyle —dijo melancólicamente el Padre Brown. Y después le arrebató la azada a Flambeau . (p. 104)
--	--	--

AMPLIFICACIÓN Y EXPLICITACIÓN

Blum-Kulka, Chevalier y Delport así como Vázquez-Ayora coinciden en señalar que ambos procedimientos están estrechamente relacionados, pero mientras se recurre a la amplificación muchas veces por las constricciones mismas de la lengua, la explicitación con frecuencia añade riqueza semántica a lo que el texto revela, dejando al descubierto elementos que de otro modo quedarían implícitos. Lo que la explicitación hace es “mettre au jour des informations contenues dans la situation qu’évoque la phrase à traduire. Ces éléments, le texte-source les laissait implicites, mais à tout lecteur, questionné à leur sujet, la réponse eût semblé évidente. Le traducteur les a déclarés explicitement”.¹⁷¹ Mientras que en ocasiones puede simplemente clarificar el referente de un deíctico —como al sustituir “Perhaps *it* was a symbol” por “Tal vez *aquella corbata* era un símbolo”, o “*He* was a tall, sunburnt and very silent man” por “Era *Adams* un hombre alto, tostado de sol, poco aficionado a hablar”— puede verse con frecuencia cómo estas adiciones le permiten al lector identificar de manera más específica a un personaje o una situación:

CUADRO NO. 4

The heady tempest without drove a dreadful wrack of clouds across Glengyle and threw the long room into darkness as Father Brown	Afuera, la terca tempestad arrastraba una nidada de nubes sobre Glengyle, y de pronto la amplia sala quedó sumergida ¹⁷² en	Afuera, la terca tempestad arrastraba una nidada de nubes sobre Glengyle, y de pronto la amplia sala quedó sumergida en la
--	--	--

¹⁷¹ Chevalier y Delport, *op. cit.*, p. 47.

¹⁷² Hay palabras o frases que, al cotejar la versión de Reyes con la traducción francesa (trad. Émile Cammaerts, 1919) permiten suponer que Reyes tuvo acceso a ésta al momento de realizar su traducción. En la versión francesa de esta frase, por ejemplo, aparece “fut plongée”, imagen mucho más cercana a la versión española que al original. Sólo unas líneas antes, “a senseless stick of bamboo”, donde el calificativo se refiere a la poca relación que hay entre los objetos encontrados en la mansión durante la investigación, es traducido por Reyes como “insignificante”, palabra mucho más cercana a la que encontramos en la versión en francés:

picked up <i>the little illuminated pages</i> to examine them. (p. 158)	la oscuridad, al tiempo que el Padre Brown examinaba <i>las páginas miniadas de los misales</i> . (p. 156)	oscuridad, al tiempo que el Padre Brown examinaba <i>las páginas miniadas de los misales</i> . (pp. 98-99)
---	--	--

La explicitación en este ejemplo pareciera totalmente innecesaria, ya que si bien “illuminated” puede emplearse en otros campos, el adjetivo “miniado” es de uso exclusivo para las imágenes en miniatura de los manuscritos y textos ilustrados e inclusive recoge la precisión del calificativo “little”, aplicado aquí a las páginas de los misales, no a las imágenes. Sin embargo, como el texto meta reúne los significados de “picked up...to examine” en un solo verbo, el añadido rescata la sonoridad del texto original.

En el siguiente ejemplo se puede percibir la notable libertad con la que Reyes aborda un procedimiento como la amplificación, necesaria en este caso para que el texto español no provoque extrañeza en el lector, lo que ocurriría con una traducción literal del verbo “saw” en el original.

CUADRO NO. 5

You already had the <i>clever notion</i> of hiding the jewels in a blaze of false stage jewellery. Now, you <i>saw</i> that if the dress were a harlequin’s the appearance of a policeman would be quite in keeping. (p. 117)	Ya a usted se le había ocurrido la <i>sutil idea</i> de esconder las joyas verdaderas entre el resplandor de las joyas falsas del teatro. Y ahora <i>se le ocurrió a usted la idea, no menos sutil</i> , de que, si el disfraz adoptado era el de Arlequín la aparición de un policía no tendría nada de extraordinario. (p. 118)
---	---

El traductor enriquece el texto con un eco inexistente en el texto de Chesterton al repetir “la sutil idea”, dándole además al diálogo un giro más coloquial mediante la lítotes “no menos sutil”.

“banale”. Sin embargo, en la mayor parte del texto puede verse cómo la traducción francesa es, como la propuesta de Borges-Bioy, mucho más cercana al texto de Chesterton, sin tener la libertad que se percibe en la de Reyes.

En el siguiente ejemplo se percibe cómo el empleo de los calificativos para cada una de las cualidades compensa el recurso al polisíndeton, aunque ofreciendo más información que la contenida en el texto original:

CUADRO NO. 6

There is still <i>youth and honour and humour</i> in you; don't fancy <i>they</i> will last in that trade. (p. 117)	Todavía tiene usted <i>bastante juventud, buen humor y posibilidades de vida honrada</i> . No crea usted que <i>semejantes riquezas</i> le han de durar mucho <i>si continúa usted así</i> . (p. 118)
---	---

Por otra parte, la explicitación y especificación del referente (“semejantes riquezas”) así como la posibilidad de añadir precisiones por el cambio de foco entre el referente y el poseedor son causa del notable incremento cuantitativo en el texto traducido con respecto al texto original. Este fenómeno se considera casi como inherente a la sintaxis tradicional de los textos en español, más cargados de perífrasis que sus equivalentes en inglés: “el español privilegia la utilización de un estilo ‘elaborado’ [...] al tiempo que concede una especial importancia a la elección del léxico, principalmente a la belleza y variedad del mismo.”¹⁷³ Mientras que en el siguiente ejemplo la modulación de voz pasiva a activa parece casi obligada, el uso de la perífrasis es más un recurso estilístico, como lo es también el añadir detalles que permiten al lector hacerse una imagen más plástica de la escena:

CUADRO NO. 7

The great door was opened by Flambeau himself, who had with him a <i>lean man with iron-grey hair</i> and <i>papers</i> in his hand: Inspector Craven from Scotland Yard. (p. 151)	Flambeau en persona <i>vino a</i> abrir la puerta, acompañado de un hombre de <i>aspecto frágil</i> , con <i>cabellos color gris metálico</i> y un <i>rollo de papeles</i> en la mano: <i>era</i> el inspector Craven, de Scotland Yard. (p. 150)	Flambeau en persona <i>vino a</i> abrir la puerta, acompañado de un hombre de <i>aspecto frágil</i> , con <i>cabellos color gris metálico</i> y un <i>rollo de papeles</i> en la mano: <i>era</i> el inspector Craven, de Scotland Yard. (p. 93)
--	---	--

¹⁷³ F. J. Fernández Polo, *Traducción y retórica contrastiva*, p. 66.

Como se señala más adelante, al analizar el recurso de modulación, Reyes logra situar al lector dentro de la escena gracias a sus vívidas descripciones de las escenas, sin dudar al momento de añadir detalles que permitan al lector visualizar las imágenes tal como las percibe el traductor:

CUADRO NO. 8

The black silhouette of Gow with his top hat and <i>spade</i> passed the window, dimly outlined against the darkening sky. (p. 152)	La negra silueta de Gow con su sombrero de copa y <i>su azada al hombro</i> pasó por la ventana, destacada confusamente sobre el cielo nublado. (p. 151)	La negra silueta de Gow, con su sombrero de copa y <i>su azada al hombro</i> , pasó por la ventana, destacada confusamente sobre el cielo nublado. (p. 94)
---	--	--

A pesar de que el texto original no modifica el sustantivo de manera alguna, la traducción “su azada al hombro” refuerza en el lector lo que quizá sería la interpretación visual esperada del prototipo del jardinero.

El traductor, como se ha señalado, trae consigo todo el bagaje cultural propio y compartido con la sociedad en que se inserta. Por ejemplo, mientras que Chesterton caracteriza la expresión del amigo del padre Brown con estas palabras: "Flambeau raised a grave face, and fixed *his dark eyes* on his friend."¹⁷⁴, Reyes, abrevando posiblemente de la canción de Esparza Oteo, muy popular en su época, la convierte en un aumentativo más específico “Flambeau levantó el grave rostro y miró a su amigo con *sus ojazos negros*.”¹⁷⁵ No hay razón alguna, ni siquiera en vistas de las diferencias retóricas entre ambas lenguas, que pudiese motivar la elección del aumentativo si no es el referente externo y la imagen que el traductor se hace de la escena; es como si la cámara hiciera un acercamiento a los

¹⁷⁴ G. K. Chesterton, *The Innocence of Father Brown*, p. 153.

¹⁷⁵ G. K. Chesterton, *El candor del padre Brown*, p. 151. Como señalan Chevalier y Delpont, el mensaje que recibe el traductor como lector está constituido “de ce que le traducteur-lecteur sait de l’auteur, de ses autres œuvres, de son époque, de son pays. Et de tout ce que lui-même est et sait dans le moment où il lit.” (*L’horlogerie de Saint Jérôme*, p. 45). Como podría anticiparse, los editores aplanan la extrañeza de la expresión devolviéndola a su magnitud original aunque conservando la precisión del color: “Flambeau levantó el grave rostro y fijó sus negros ojos en el amigo” (J. L. Borges y Adolfo Bioy Casares (eds.), *Los mejores cuentos policiales*, vol. 2, p. 95).

detalles en los que decide centrar su atención. Resuena aquí tal vez la actividad de Reyes como crítico de cine en los mismos años en que lleva a cabo las traducciones de Chesterton.

La percepción casi visual del traductor no está ausente de ambos relatos, aunque se puede ver con mayor frecuencia en “La honradez de Israel Gow”, probablemente a causa de la gran importancia que cobra la ambientación en este texto, como se señaló en el apartado anterior.

CUADRO NO. 9

<p>But we want the real explanation of the castle and the universe. But are there no other exhibits?” Craven laughed, and Flambeau rose smiling to his feet and strolled down the long table. (p. 157)</p>	<p>Pero lo que necesitamos es la explicación verdadera del misterio del castillo y del Universo. Vamos a ver, ¿no hay más documentos? Craven rió de buena gana, y Flambeau, sonriendo, se levantó, y recorriendo la longitud de la mesa, fue señalando: (p. 156)</p>	<p>Pero lo que necesitamos es la explicación verdadera del castillo y del Universo. Vamos a ver, ¿no hay más documentos? Craven rió de buena gana, y Flambeau, sonriendo, se levantó, recorrió la longitud de la mesa, y señaló: (p. 98)</p>
--	--	--

Puede observarse, como se mencionó, que en la versión editada para la antología se busca abreviar el texto y apearse más al original, al omitir la explicitación en la referencia al “misterio” y conservar el pasado simple en contraste con el uso del gerundio que muestra que ambas acciones ocurren de manera simultánea, aunque decide conservar la frase adverbial y el segundo verbo, producto de la interpretación más visual, casi escénica, de Reyes.

MODULACIÓN

En su clasificación de las distintas estrategias utilizadas por el traductor, Vázquez-Ayora categoriza dentro del procedimiento de modulación muchos de los cambios que se observan entre los textos fuente y las traducciones y que con frecuencia obedecen a las restricciones impuestas por las convenciones retóricas de las dos lenguas. Se incluyen en este rubro cambios de focalización, de lenguaje figurado a directo, explicativos (la causa por el

efecto), metonímicos (la parte por el todo), de personificación y también aquellos de carácter más sintáctico como las transformaciones de voz (de activa a pasiva) o de tipos de oración (de hipotáctico a paratáctico) así como el uso de expresiones exocéntricas y su correspondencia en la lengua de llegada. El siguiente fragmento muestra muy claramente la adaptación que se da dentro de éste último rubro:

CUADRO NO. 10

<p>“Oh, tut, tut, tut, tut, tut!” he cried. “All that is <i>as plain as a pikestaff</i>. I understood the snuff and clockwork, and so on, when I first opened my eyes <i>this morning</i>. (pp. 166-167)</p>	<p>—¡Calle, calle! Todo esto está <i>más claro que el día. Esta mañana</i>, al abrir los ojos, entendí todo eso del rapé y las rodajas de acero. (p. 164)</p>	<p>—¡Calle, calle! Todo esto está <i>más claro que el día. Esta mañana</i>, al abrir los ojos, entendí todo eso del rapé y las rodajas de acero. (p. 105)</p>
--	---	---

Como señala Ruth Amossy: “Le cliché en tant qu’expression familière [...] crée une connivence entre personnes qui partagent les mêmes façons de dire et de voir [...] : il permet de se reconnaître et de communier dans un style. Le cliché rempli de ce fait une fonction phatique qui n’est pas négligeable.”¹⁷⁶ La modulación que decide realizar el traductor al adaptar la frase inglesa a su equivalente dinámico en español se ve acompañada de una compensación muy lograda, ya que aunque se ve forzado a pasar por alto la aliteración en “p”, recupera el efecto al elegir “más claro que el día”¹⁷⁷ en lugar de “más claro que el agua”, logrando así relacionarlo con el campo semántico de la frase siguiente, “esta mañana”, cuya efectividad se refuerza por la proximidad gracias al reacomodo de la oración.

¹⁷⁶ Ruth Amossy, “D’une culture à l’autre : réflexions sur la transposition des clichés et des stéréotypes”, p. 14.

¹⁷⁷ Podría pensarse que esta frase sea un eco también de la traducción francesa: “Tout cela est simple comme bonjour.” Como se señalaba, pueden encontrarse algunas frases o expresiones que dejan ver que el traductor probablemente sí tuvo acceso a la versión del texto en francés, a pesar de que por lo general decide mantenerse alejado de ésta.

Reyes logra dotar a su traducción de una sensación de cercanía y connivencia con el lector, tan importante para lograr que el texto sea bien recibido por el público lector de este tipo de textos. Muchas veces alcanza este fin al dar a sus diálogos un registro más coloquial:

CUADRO NO. 11

<p>“<i>Uncle is too absurd,</i>” cried Ruby to Crook, round whose shoulders she had seriously placed a string of sausages. “<i>Why is he so wild?</i>”</p> <p>“He is harlequin to your columbine,” said Crook. “I am only the clown who makes the old jokes.”</p> <p>“I wish you were the harlequin,” she said, and left the string of sausages swinging. (p. 109)</p>	<p>—<i>El tío está imposible</i> —le había dicho Ruby a Crook al tiempo de acomodarle sobre los hombros, muy seriamente, un collar de salchichas. —<i>¿Qué le pasa?</i></p> <p>—<i>Nada: que es el Arlequín de la tal Colombina</i> —dijo Crook—. Yo sólo soy <i>el pobre Clown al que le toca</i> decir los chistes viejos.</p> <p>—<i>De veras</i> hubiera yo querido que usted fuera el Arlequín —dijo ella dejando colgar el collar de salchichas. (p. 110)</p>
--	---

Como puede observarse aquí, los calificativos, marcadores discursivos y demás adiciones al texto original, permiten percibir las expresiones empleadas en los diálogos como más cercanas al habla cotidiana del lector. Estas marcas de oralidad, que en inglés se reproducen mediante recursos como el “eye-dialect”, como se señala más adelante, las recupera el traductor por medio de las perífrasis y giros coloquiales que permiten caracterizar a los personajes de manera más efectiva:

CUADRO NO. 12

<p>“You see, we know these people, more or less. That Socialist <i>would no more steal</i> a diamond than a Pyramid. We ought to look at once to the one man we don’t know. The fellow acting the policeman —Florian. <i>Where is he exactly</i> at this minute, I wonder.” (p. 114)</p>	<p>—Vean ustedes: nosotros conocemos a esa gente más o menos bien. Este socialista <i>es incapaz de robar</i> un diamante, <i>como es incapaz de robar</i> una pirámide. Debemos, ante todo, pensar en el desconocido, en el que hizo de policía: en ese Florian. <i>Y, a propósito, me pregunto dónde se habrá metido</i> a estas horas. (pp. 114-115)</p>
--	---

Más adelante se hace mención al empleo marcado de la conjunción copulativa; baste observar por ahora la modulación que hay entre el uso del modalizador “would” que posee una connotación más volitiva, y el uso del predicativo “es incapaz”, reforzado por la

repetición del mismo. Además de la conjunción en la última oración, puede apreciarse la inclusión del marcador discursivo que no proviene del texto original y el cambio de tiempo gramatical al futuro perfecto tan característico del habla cotidiana.

Reyes hace uso de este procedimiento a diversos niveles, tanto sintácticos como semánticos. En la larga escena final de “Las estrellas errantes”, el traductor cambia el tiempo narrativo de pasado a presente histórico desde el principio, homogeneizando todo el fragmento, para dar una sensación de contemporaneidad al lector, situándolo al lado de la voz narrativa como testigo del diálogo entre Flambeau y Brown, mientras que Chesterton hace el mismo cambio de tiempo gramatical ya entrada la descripción. A nivel léxico, recupera el juego de palabras del texto original mediante una modulación múltiple:

CUADRO NO. 13

<p>“A <i>Radical</i> does not mean a man who lives on <i>radishes</i>,” remarked Crook, with some impatience; “and a <i>Conservative</i> does not mean a man who <i>preserves jam</i>. (p. 103-104)</p>	<p>—Pero <i>radical</i> no quiere decir hombre que se alimenta con <i>raíces</i> —observó Crook con cierta impaciencia—, así como conservador no significa un hombre que <i>conserva o preserva</i> el <i>jamón</i>. (p. 105)</p>
---	---

La elección léxica resulta particularmente atinada por la etimología de la palabra radical, mientras que la elección de “jamón” como equivalente de “jam” posiblemente obedece a la definición histórica de “conserva” (en las ediciones del *NTH* de 1899 y 1914) que incluye tanto las de fruta como aquellas elaboradas con carnes y pescados, aunque no puede descartarse la posibilidad de un desliz por parte del traductor.

COMPENSACIÓN

Es ésta una de las estrategias empleadas con mayor frecuencia en traducción literaria. Chevalier y Delport señalan al respecto: “Une étude complète des figures de traduction devrait figurer en bonne place le mécanisme de la compensation ; on verrait alors que

certain 'ajouts' répondent à certains 'retranchements', et que dans l'économie générale d'une traduction des équilibres peuvent ainsi s'instaurer."¹⁷⁸ La obra de Vázquez-Ayora dedica un apartado al tema y presenta, además de numerosos ejemplos, algunos análisis detallados de los distintos procedimientos que se llevan a cabo a nivel léxico y sintáctico durante la compensación. En los ejemplos extraídos de los dos textos de Chesterton que se presentan en este capítulo, se identificarán varios ejemplos de dicha estrategia; sin embargo no se analizarán siguiendo los diagramas presentados por Vázquez-Ayora porque dicho análisis escapa al propósito y características del presente estudio.

CUADRO NO. 14

<p>He lived a second and darker life as a desperate <i>housebreaker</i>. He did not have any candlesticks because he only used these candles cut short in the little lantern he carried. The snuff he employed as the fiercest French criminals have used pepper: to fling it <i>suddenly in dense masses</i> in the <i>face</i> of a <i>captor or pursuer</i>. (p. 156)</p>	<p>Vivía una segunda vida oscura, era un condenado <i>violador de cerraduras y puertas</i>. No tenía ningún candelero, porque estas velas sólo las usaba, cortándolas en cabos, en la linternita que llevaba consigo. El rapé lo usaba como han usado de la pimienta algunos feroces criminales franceses: para arrojarlo a los <i>ojos de sus perseguidores</i>. (p. 154)</p>	<p>Vivía una segunda vida oscura, era un condenado <i>violador de cerraduras y puertas</i>. No tenía ningún candelero, porque estas velas sólo las usaba, cortándolas en cabos, en la linternita que llevaba consigo. El rapé lo usaba como han usado la pimienta los más feroces criminales franceses: para arrojarlo a los <i>ojos de sus perseguidores</i>. (p. 97)</p>
--	--	--

En este fragmento puede verse claramente cómo el traductor utiliza el recurso de la compensación al evitar la repetición del paciente, en inglés “captor or pursuer” al traducirlo simplemente como “perseguidores”, aunque conserva la presencia de ambos al utilizar el plural en la traducción, además de la modulación metonímica por la que opta al emplear “ojos” por “face”. Con esto logra compensar la duplicación que siente necesaria para clarificar un sustantivo sin un equivalente directo en español como “housebreaker”, el cual traduce como “violador de puertas y cerraduras”.

¹⁷⁸ Chevalier y Delpont, *op. cit.*, p. 46.

CUADRO NO. 15

These religious pictures are not just dirtied or torn or scrawled over, which might be done <i>in idleness or bigotry, by children or by Protestants</i> . These have been treated very carefully —and very queerly. (p. 158)	Estas estampas religiosas no están simplemente sucias ni han sido rasguñadas o rayadas <i>por ocio infantil o por celo protestante, sino</i> que han sido estropeadas muy cuidadosamente y de un modo muy sospechoso. (p. 157)	Estas estampas religiosas no están simplemente sucias ni han sido rasguñadas o rayadas <i>por ocio infantil o por celo protestante, sino</i> que han sido estropeadas muy cuidadosamente y de un modo muy sospechoso. (p. 99)
---	--	---

Puede verse en este ejemplo cómo el traductor compensa el doble paralelismo de circunstanciales y de agentes (“in idleness or bigotry, by children or by Protestants”) estableciendo un nuevo paralelismo de agentes a los cuales califica con los equivalentes de los circunstanciales. Además, lo formula de manera que se condice con su consabida medida, modulando la palabra “bigotry”, que conlleva una fuerte carga negativa, por la palabra “celo”, que en este ámbito pudiera incluso considerarse una virtud.

CUADRO NO. 16

Oh, let me be silly a little. <i>You don't know</i> how unhappy I have been. And now I know that there has been <i>no deep sin in this business</i> at all. Only a little lunacy, perhaps —and who minds that?” (p. 168)	—¡Por favor, déjenme ser loco un instante!;He padecido tanto con <i>este misterio!</i> Ahora comprendo que todo <i>esto es de lo más inocente</i> . Apenas un poco extravagante. Y eso ¿qué más da? (p. 165)	—¡Por favor, déjenme ser loco un instante!;He padecido tanto con <i>este misterio!</i> Ahora comprendo que todo <i>esto es de lo más inocente</i> . Apenas un poco extravagante. Y eso, ¿qué importa? (p. 106)
--	--	--

Además de la modulación y atenuación entre “no deep sin in this business” y la versión española “esto es de lo más inocente”, destaca la compensación que hace Reyes, conservando, para focalizar en “este misterio”, el campo semántico de lo cognoscitivo presente en “you don’t know”.

Uno de los rasgos que con más frecuencia destacan los críticos de Chesterton, además de su uso de la ironía y la paradoja, es su habilidad para describir la ambientación de manera profusamente minuciosa y colorida. Reyes, consciente de la importancia de la

descripción en fragmentos donde ésta destaca, es especialmente cuidadoso en conservar los detalles y recuperar los elementos que la caracterizan:

CUADRO NO. 17

<p>The boisterous Canadian, Mr. Blount, was lifting his loud voice in applause, and the astonished financier his (in some considerable deprecation), when a knock sounded at the <i>double front doors</i>. The priest opened them, and <i>they</i> showed again the front garden of evergreens, monkey-tree and all, now gathering gloom against a gorgeous violet sunset. The scene thus framed was so coloured and quaint, like a back scene in a play, that they <i>forgot</i> for a moment the insignificant figure standing at the <i>door</i>. (p. 104)</p>	<p>Mr. Blount, el ruidoso canadiense, levantó su estruendosa voz para aplaudir el proyecto, y también el asombrado financiero la suya, algo cascada, cuando alguien llamó <i>a la puerta</i>. El sacerdote fue a abrir, y <i>los batientes</i> plegados dejaron ver el jardín de siemprevivas, con su araucaria y demás <i>encantos</i>, destacándose como bultos negros sobre un opulento crepúsculo violeta. Aquel <i>delicado</i> fondo parecía una <i>pintoresca</i> decoración de teatro, y todos, por un momento, <i>hicieron más caso del escenario</i> que de la insignificante figura que en él apareció. (pp. 105-106)</p>
--	--

Como puede observarse, la traducción recupera la característica distintiva de los batientes más tarde que en el texto original y enmarca la descripción dentro del campo semántico de las artes escénicas prefigurando la obra dentro de la obra que se desarrollará más adelante en la trama.

En las elecciones del traductor al emplear un recurso como la compensación, con frecuencia se pueden observar las características retóricas que distinguen a las lenguas. Como señala Vázquez-Ayora: “Las normas de aceptabilidad en la estilística textual varían notablemente de una lengua a otra. La combinación de la compleja ‘sintaxis hipotáctica’ con el lenguaje florido que es alarde de elegancia del español, podría ser inadecuado a la prosa seria de los escritores ingleses que prefieren el realismo desnudo y la efectividad.”¹⁷⁹

Puede observarse un claro ejemplo en el siguiente pasaje:

CUADRO NO. 18

<p>At about this limit of mental anarchy Father Brown’s view was obscured altogether; for the City magnate in front of him <i>rose to his full height</i> and thrust his hands savagely into <i>all his pockets</i>. (p. 111)</p>	<p>Al llegar a este límite de la anarquía mental, la vista del Padre Brown quedó oscurecida del todo; el magnate que estaba frente a él <i>se había puesto de pie</i>, y hurgaba con desesperación <i>sus muchos y recónditos bolsillos</i>. (p. 112)</p>
---	---

¹⁷⁹ Gerardo Vázquez-Ayora, *Introducción a la traductología*, pp. 98-99.

Mientras que “ponerse de pie” carece de la fuerza expresiva de la frase “rose to his full height”, esta pérdida se ve compensada con creces con la “florida” descripción que el traductor hace de los bolsillos de Fischer en la versión española.

ONOMÁSTICA

Gideon Toury, en un texto considerado fundacional en los estudios de traducción, señala: “Along the temporal axis, each type of constraint may, and often does move into its neighbouring domain(s) through processes of rise and decline. Thus, mere whims may catch on and become more and more normative, and norms can gain so much validity that, for all practical purposes, they become as binding as rules.”¹⁸⁰ En el caso del tratamiento de los nombres en traducción, los traductores se han sujetado a un conjunto de normas cambiantes a lo largo de la historia. Lo que en algún momento pudo ser una simple preferencia estilística por parte del traductor, o una norma subjetiva en la cual basar su decisión tratando de pensar en una mayor aceptación del lector, en un momento dado se convierte en una regla explícita por parte de un editor en particular y, al generalizarse, en una tendencia de toda (o buena parte) de la industria editorial en un cronotopo determinado. Dichas normas en ocasiones se traslapan —cuando aparece un cambio en el sentido de la tendencia—, lo que da lugar a la coexistencia de dos normas contrarias (o a una etapa distinta de su desarrollo histórico: es decir, por ejemplo, una norma predominante en contraposición a una de vanguardia) en el mismo texto. Esto permite explicarse lo que de otro modo podría aparecer simplemente como una errata o un descuido del traductor o del revisor.

¹⁸⁰ Gideon Toury, “The Nature and Role of Norms in Translation”, p. 199.

Para esta investigación se realizó un relevamiento onomástico no sólo de los dos cuentos que se analizaron a detalle, sino de la totalidad de los que integran *El candor del padre Brown* a fin de identificar la norma imperante en el contexto editorial de la obra, así como los momentos en que el traductor se aleja de ella. Los topónimos se presentan mediante su nombre de uso común en español, como Londres, Escocia o el Támesis, y conservando el nombre original cuando no hay un equivalente, como Putney o Essex. La gran mayoría de los nombres propios son introducidos en su equivalente español, como James Blount, Santiago en la versión española, o las hermanas Juana y Paulina Stacey en “El ojo de Apolo”. En “Las estrellas errantes” la traducción española mantiene el nombre de John Crook en inglés, siendo uno de los equivalentes más cristalizados en muchas lenguas occidentales, mientras que en otros relatos Reyes opta por traducirlo, como en el caso de Juan Turnbull Angus de “El hombre invisible”. Lo mismo ocurre con el nombre de la protagonista que se mantiene como Ruby Adams en lugar de hispanizarlo, con lo cual pierde el referente al campo semántico de las piedras que dan título al cuento. Así, mientras que Chesterton, reconocido por sus coloridas descripciones, introduce la ambientación de este relato con “a *ruby* light was rolled over the bloomless beds”,¹⁸¹ en la traducción española se describe como “sobre los macizos flotaba una luz de *carmin*”,¹⁸² perdiendo así la anticipación de la referencia al personaje.

Esta inconsistencia se repite en el empleo de marcas de heterogeneidad como las comillas o cursivas, cuyo empleo varía a lo largo de la obra. En “Las pisadas misteriosas”, mientras que la palabra “Tories” aparece entrecomillada, sólo unos renglones antes su forma singular aparece sin comillas. Las expresiones que se mantienen en su lengua

¹⁸¹ G. K. Chesterton, *The Innocence of Father Brown*, p. 98.

¹⁸² G. K. Chesterton, *El candor del padre Brown*, p. 100.

original, en ocasiones se presentan en cursivas y en otras con comillas, como es el caso de una frase hecha como “By Jove”, que podría haberse traducido como “Pardiez” conservando incluso el eufemismo de origen religioso o siguiendo la versión francesa: “pardieu”, pero que el traductor decide mantener en ocasiones en la lengua original, quizá en un intento de ofrecer un cierto grado de exotización del texto. Así lo hace en “Los tres instrumentos de la muerte” y en “El martillo de Dios”, en boca de diferentes personajes, y lo mantiene incluso en “Los pecados del príncipe Saradine”, aún en boca de Flambeau, francés de nacimiento. La abundancia de recursos en manos del traductor se deja ver en “El martillo de Dios”, donde Chesterton inserta tres variedades distintas del mismo eufemismo: “by golly”, “by George” y “by Jove”, a lo que responde Reyes con “diantre” (expresión claramente eufemística), “por San Jorge” y por “*by Jove*” [*sic.*, en cursivas]. De ahí que llame la atención que decida conservar la expresión antedicha en la lengua de partida.

El uso de cursivas supera por mucho al de las comillas como marcas de heterogeneidad en la traducción: 55 contra 35. Aun así, incluso en el caso de palabras o frases correspondientes al mismo campo semántico, se detectan inconsistencias; en ocasiones se utilizan comillas como para “brandy and soda”, que en inglés aparece como brandies and sodas, en contraposición a la palabra *whiskey*, que aparece en cursivas en todos los casos. Sin embargo, puede suponerse que algunas de estas inconsistencias sean atribuibles al editor, corrector o a cualquier otro elemento en el proceso editorial: la palabra *chantage* se utiliza en tres relatos distintos, en dos de ellos en cursivas, pero, en “Las estrellas errantes”, en la primera edición, conservada en la Capilla Alfonsina, no tiene dicha característica. En ediciones posteriores, por ejemplo en la de Losada de 2006, este ejemplo aparece con la grafía normalizada: “chantaje”.

PUNTUACIÓN Y USO DE CONJUNCIONES

La estrategia del traductor en relación a los cambios en los signos de puntuación varía notablemente de un relato a otro. Como señala Toury al referirse a las normas que rigen el proceso traductivo, “a translator’s behaviour cannot be expected to be fully systematic. Not only can his/her decision-making be differently motivated in different problem areas, but it can also be unevenly distributed throughout an assignment within a single problem area.”¹⁸³

En los textos traducidos por Reyes, sin embargo, puede observarse una tendencia a un uso mucho menos frecuente del punto y coma. En “La honradez de Israel Gow” se dan más de 60 cambios, de los cuales 32, más de la mitad, van del punto y coma en el original a un signo de puntuación distinto en la traducción (predominantemente comas, pero también punto o dos puntos), contra sólo 7 cambios en sentido opuesto, de punto o coma a punto y coma, en igual proporción. En “Las estrellas errantes” se observa una tendencia similar: de más de 80 cambios en los signos de puntuación, a pesar de ser más variados, en 24 ocasiones decide el traductor alejarse del uso del punto y coma sustituyéndolo, además de por los antes mencionados, también por guiones largos en expresiones parentéticas o por la conjunción copulativa “y”; los cambios en sentido contrario son sólo 9, sustituyendo puntos, comas y guiones largos. No puede considerarse que sea una modificación inherente a las diferencias en uso dentro de las prescripciones de ambas lenguas, ya que en “La honradez de Israel Gow”, más de la mitad de los 32 cambios mencionados van hacia el uso de la coma, haciendo una pausa menor y dando mayor fluidez al texto mientras que en “Las estrellas errantes” la mayor proporción de los cambios son hacia el uso del punto, lo que le da al texto una mayor sensación de fragmentación.

¹⁸³ Gideon Toury, *op. cit.*, p. 208.

La traducción de Reyes presenta un notable predominio del uso de conjunciones copulativas en lugar de las adversativas empleadas por Chesterton: “Y los tres hombres callaban”¹⁸⁴ en lugar de “But the three men were silent enough”.¹⁸⁵ Pueden encontrarse más de 25 ocasiones en que el traductor realiza este tipo de cambio sólo en “La honradez de Israel Gow”. Como podría esperarse, Borges-Bioy omiten muchos de estos cambios, ciñéndose a las elecciones de Chesterton en el texto original:

CUADRO NO. 19

Surely there’s black magic still in that? That doesn’t fit in to the quite simple story of the snuff and the candles.” (p. 167)	¿No estará en esto la magia negra? Y esto no tiene nada que ver con el sencillísimo hecho del rapé y la colección de velas. (p. 164)	¿No estará en esto la magia negra? Esto no concuerda con la sencillísima historia de las velas y del rapé. (p. 105)
---	--	---

En la traducción de Reyes, las conjunciones copulativas sustituyen con frecuencia no sólo las adversativas, sino las disyuntivas o concesivas e incluso funcionan en numerosas ocasiones como marcadores discursivos con los que inicia muchas oraciones:

CUADRO NO. 20

“Bones,” said Craven; and then he added, “ <i>but</i> it is a man,” as if that were something unexpected. “Is he,” asked Flambeau in a voice that went oddly up and down, “is he all right?” (p. 162)	—Huesos —dijo Craven. Y luego añadió como sorprendido—: ¡Y son de hombre! — [<i>sic</i>] Y Flambeau, con voz desigual: —Y ¿no tienen... nada extraordinario? (p. 160)	—Huesos —dijo Craven. Y luego añadió como sorprendido—: ¡Y son de hombre! Y Flambeau, con voz desigual: —Y ¿no tienen... nada extraordinario? (p. 102)
---	---	--

FIGURAS RETÓRICAS

Como ya se señaló, los recursos retóricos de una lengua con frecuencia difieren, al menos en frecuencia de uso, de los empleados en otras. Al ser éste uno de los elementos que permiten caracterizar a un texto como “literario”, es pertinente revisar algunos ejemplos de

¹⁸⁴ G. K. Chesterton, *El candor del padre Brown*, p. 163.

¹⁸⁵ G. K. Chesterton, *The Innocence of Father Brown*, p. 166.

las estrategias empleadas por Alfonso Reyes en el momento de trasvasar los relatos a su traducción en español. Como poeta y escritor por derecho propio, el traductor de *El candor del padre Brown* es sensible al uso de figuras retóricas en el texto original y, en la mayor parte de los casos, decide conservarlas o, si esto es imposible, recuperarlas mediante otras distintas para conservar la “extrañeza” del texto que, como señala Terry Eagleton, es lo que nos permite afirmar la condición literaria de un texto.¹⁸⁶

CUADRO NO. 21

<p>“Well, my last <i>crime</i> was a Christmas <i>crime</i>, a cheery, cosy, English middle-class <i>crime</i>; a <i>crime</i> of Charles Dickens. I did it in a good old <i>middle-class house</i> near Putney, a <i>house</i> with a crescent of carriage drive, a <i>house</i> with a stable by the side of it, a <i>house</i> with the name on the two outer gates, a <i>house</i> with a monkey tree. <i>Enough</i>, you know the species. (pp. 97-98)</p>	<p>“Digo, pues, que mi último <i>crimen</i> fue un <i>crimen</i> de Navidad; un <i>crimen</i> alegre, cómodo, adecuado a la clase media de Inglaterra; un <i>crimen</i> género Charles Dickens. Lo llevé a cabo en una antigua y cómoda <i>casa</i> que hay junto a Putney, una <i>casa también de clase media</i>, frente a la cual se ve la curva de un paseo de coches, una <i>casa</i> con establo al lado, una <i>casa</i> con un nombre inscrito sobre las dos puertas de la reja exterior, una <i>casa</i> a cuya entrada se ve una araucaria. <i>En fin: basta, ya</i> conocen ustedes el género. (p. 100)</p>
---	--

Puede observarse cómo el traductor, consciente de la repetición de las palabras “crime” y “house”, decide imitarla incluso en el número de ocurrencias de sus equivalentes en español. Es más, para enfatizar el efecto iterativo, refuerza la expresión con la que pone fin a la larga lista con la que caracteriza el tipo de crimen que va a describir y el recinto (cerrado, como en muchos de los relatos de esta especie) en el que éste se ha de llevar a cabo: “En fin: basta”, en lugar del simple “Enough”. Por otra parte, no es posible determinar si la decisión de Reyes de traducir la expresión “good old” por “antigua y cómoda” obedece a una intención de apegarse al texto original, aunque bien podría ser un calco debido a lo coloquial de este giro, si se considera que el registro oral sería, en dado caso, el único punto débil del traductor en su dominio del inglés (v. nota 137, p. 65).

¹⁸⁶Terry Eagleton, *Una introducción a la teoría literaria*, pp. 14-17.

En el siguiente ejemplo se muestra cómo, en ocasiones, el traductor elige recuperar el efecto retórico del original mediante un tipo de paralelismo distinto. Mientras que en el original se emplea una acumulación de adjetivos (“large, neat” y “small, neat”) acompañada de una frase como “in green” para describir el atuendo de los personajes, Reyes opta por emplear un solo adjetivo que llama más la atención por su extrañeza (“atlético” o el diminutivo “pequeñín”), acompañado de una expresión más explícita para describir su indumentaria: “vestido de verde”.

CUADRO NO. 22

<p><i>A large, neat chauffeur in green got out from the front, and a small, neat manservant in grey got out from the back, and between them they deposited Sir Leopold on the doorstep and began to unpack him, like some very carefully protected parcel. Rugs enough to stock a bazaar, furs of all the beasts of the forest, and scarves of all the colours of the rainbow were unwrapped one by one. (p. 101)</i></p>	<p>Un “chauffeur” <i>atlético, vestido de verde</i>, saltó <i>del pescante</i>, y <i>de atrás</i> saltó un lacayo <i>pequeñín vestido de gris</i>; entre ambos depositaron a Sir Leopoldo en la escalinata, y comenzaron a desenvolverlo cuidadosamente. Poco a poco, fueron quitándole de encima <i>todo un bazar de mantas, toda una selva virgen de pieles y bufandas de todos los colores del arco iris</i>. (p. 102)</p>
---	---

Algo semejante decide hacer con el paralelismo de lugares (“from the front”/“from the back”) que invierte para poder utilizar la palabra “pescante”, mucho más acorde con la escena, sin perder la relación gracias a la proximidad de las expresiones. La colorida descripción, en forma de lista, de todos los objetos con los que aparece envuelto Sir Leopoldo Fischer, se ve enriquecida en la versión española por el uso metafórico de la frase “toda una selva virgen de pieles” en lugar de la colocación común donde las pieles pertenecen a los animales salvajes.

CUADRO NO. 23

<p>Far as the eye could see, farther and farther as they mounted the slope, were seas beyond seas of pines, now all aslope one way under the <i>wind</i>. And that universal gesture seemed as <i>vain</i> as it was <i>vast</i>, as <i>vain</i> as if that <i>wind</i> were</p>	<p>Hasta donde la vista alcanzaba, y cada vez más lejos conforme subían la colina, se extendía el mar inacabable de pinos, doblados por el <i>viento</i>. Y todo aquel orbe parecía tan <i>vano</i> como <i>inmenso</i>; tan <i>vano</i> como si el <i>viento</i> silbara</p>	<p>Hasta donde la vista alcanzaba, y cada vez más lejos, conforme subían la colina, se extendía el mar inacabable de pinos, doblados por el <i>viento</i>. Y todo aquel orbe parecía tan <i>vano</i> como <i>inmenso</i>; tan <i>vano</i> como si el <i>viento</i> silbara</p>
--	---	--

whistling about some <i>unpeopled</i> and <i>purposeless planet</i> . (p. 160)	sobre un <i>planeta deshabitado e inútil</i> . (p. 158)	sobre un <i>planeta deshabitado e inútil</i> . (p. 100)
--	---	---

La aliteración es uno de los recursos retóricos empleados con mayor frecuencia tanto en la poesía como en la prosa literaria inglesa. En la tradición hispánica, no obstante, es mucho menos recurrente. Reyes, consciente de esta diferencia, obvia su uso en la mayor parte de las ocasiones en que Chesterton se vale de él. La fuerte aliteración en “p” de la última frase en el original, se pierde para conservar solamente el sentido de la misma e incluso al inicio del fragmento prefiere el adjetivo “inmenso” por encima de “vasto” para evitar una acumulación que incluso superaría a la del original por la repetición de la palabra “viento”.

CUADRO NO. 24

They stood listening to the <i>loud</i> woods and the <i>shrieking</i> sky quite foolishly, like <i>exhausted animals</i> . Thought seemed to be <i>something enormous</i> that had suddenly slipped out of their <i>grasp</i> . (p. 163)	Y los tres se quedaron escuchando los <i>ululatos</i> del bosque y los <i>gritos</i> del cielo, como unas <i>bestias fatigadas</i> . El pensamiento parecía haberse escapado de sus <i>garras</i> , cual <i>enorme y robusta presa</i> . (p. 161)	Y los tres se quedaron escuchando los bosques <i>ensordecedores</i> y los <i>gritos</i> del cielo, como unas bestias fatigadas. El pensamiento parecía <i>algo enorme</i> que se les había escapado de la <i>mano</i> . (pp. 102-103)
---	---	---

En este último fragmento puede percibirse cómo Reyes lleva más allá el recurso del original a la metáfora. Ampliando el espectro donde está presente el campo semántico de los animales salvajes, no se conforma con modular el adjetivo “loud” a la frase genitiva “los ululatos del bosque” sino que transforma algo tan general como “something enormous” en la frase “enorme y robusta presa”, cuya acumulación adjetival refuerza la imagen plástica que percibe el lector.

CARACTERIZACIÓN

Se dijo ya que entre los recursos para caracterizar a los personajes pueden contarse precisamente el registro y los giros coloquiales empleados en los diálogos. Por medio de

estos intercambios es posible motivar que el lector se forme una imagen más detallada de la personalidad de los mismos y de circunstancias como el ambiente del que provienen:

CUADRO NO. 25

<p>“I’ll <i>put ‘em back</i> now, my dear,” said Fischer, returning the case to the tails of his coat. “I had to be careful of <i>‘em coming down</i>. [...]”</p> <p>“Quite natural, I should say,” growled the man in the red tie. “I shouldn’t <i>blame ‘em</i> if they had <i>taken ‘em</i>. When <i>they</i> ask for bread, and <i>you</i> don’t even give them a stone, <i>I think they might take</i> the stone for themselves.” (p. 103)</p>	<p>—Y ahora me los vuelvo a guardar— dijo Fischer, volviendo el estuche a los faldones de su chaqué—. He tenido que traerlos con precauciones. [...]”</p> <p>—Y añadiré que <i>hasta</i> sería muy natural —gruñó el de la corbata roja—. Tanto, que yo no censuraría al que los robe. Cuando <i>la gente</i> pide pan y no <i>le dan</i> ni una piedra en cambio, <i>hace bien en tomarse</i> por sí misma las piedras. (p. 104)</p>
---	---

El uso del “eye dialect” en el original caracteriza a Fischer y a Crook de manera distinta a lo que se logra en la traducción, especialmente al no ser un recurso que Chesterton emplee con frecuencia. La versión de Reyes, al apearse a las normas morfosintácticas no logra transmitir la connotación coloquial que contribuye a la identificación social de los personajes. Por otro lado, el empleo del pronombre “you”, a pesar de su uso como impersonal, puede considerarse más directo que el impersonal en español. La expresión “hace bien en tomarse”, al entrañar un juicio de valor, caracteriza de manera mucho más explícita las convicciones de Crook, comparado con el empleo de “I think they might take”, mucho más mesurada gracias al empleo del modalizador. Asimismo, cerca del desenlace de la historia puede observarse cómo la traducción de Reyes contribuye a la caracterización del personaje:

CUADRO NO. 26

<p>“She has lately,” <i>cried out</i> old Fischer, “opened her father’s house to a cut-throat Socialist, who says <i>openly</i> he <i>would steal</i> anything from a richer man. (p. 113)</p>	<p>Pero el viejo Fischer continuó, <i>rabioso</i>: —De tiempo a esta parte, ha abierto las puertas de la casa paterna a un socialista asesino que declara <i>cínicamente</i> que <i>no tendría empacho en robarle</i> cualquier cosa a un rico. (p. 114)</p>
--	--

Además de caracterizar al viejo como “rabioso” para compensar la descripción de su discurso, puede verse cómo el empleo de “cínicamente” por “openly”, nuevamente un juicio de valor, así como de “no tendría empacho” en lugar de emplear simplemente la terminación del condicional contribuye a la imagen que el lector se forma, no sólo del joven Crook sino también de Fischer al emitir su opinión de forma tan contundente.

REFERENCIAS CULTURALES

“Las estrellas errantes” es un texto que destaca entre los demás relatos del libro por estar repleto de referencias culturales. Dichas referencias extratextuales ofrecen al lector un retrato de la época, como lo adelanta Chesterton desde las primeras líneas: “a cheery, cosy, English middle-class crime”. Además de la antedicha referencia a Dickens, Chesterton inserta referencias a Millet y a operetas, títulos de canciones de “Music Hall” y piezas del folklore irlandés así como fragmentos de las letras de dichas melodías. El lector de la época, familiarizado con estas referencias, podría fácilmente sentirse identificado y reconocerse en alguno de los personajes del relato. Lo mismo ocurre en relación a las referencias, así sea veladas, al Imperio Británico, como señala Kayman: “With British stories in particular, the public dimension is often provided by the trace of Empire –the precious stone brought back from India, the missing brother or wife who returns from Australia, or the crime committed in the past in America.”¹⁸⁷ Chesterton se vale de este recurso para poder hacer pasar a Flambeau, en su intento por hacerse con las joyas que dan título al relato, por el tío de la protagonista, Santiago Blount, quien, aparentemente, regresa de Canadá tras largos años de ausencia. Otra referencia semejante puede verse en la descripción del coronel Adams, “who wore a red smoking cap like a fez, making him look

¹⁸⁷ Martin A. Kayman, *op. cit.*, p. 43.

like one of the English Sirdars or Pashas in Egypt”,¹⁸⁸ y que en la versión en español Reyes captura acertadamente: “llevaba un bonete rojo a la turca, y eso le daba un aire de colonial inglés o bajá egipcio”.¹⁸⁹

La estrategia traductora de Alfonso Reyes varía a lo largo del relato en relación al tratamiento de las referencias culturales. Mientras que en algunos casos busca una equivalencia que sea familiar a su lector, como al traducir “Santa Claus” por “San Nicolás” o “Boxing Day”, una celebración inglesa sin un equivalente en España, por “día de los aguinaldos”, haciendo referencia a la costumbre británica de dar obsequios a los empleados; sólo un par de páginas más adelante Reyes traduce la misma expresión como “la víspera de nochebuena”, ubicando al lector en la época del año en que se desarrolla la historia (aunque de manera un poco inexacta, ya que ese día feriado se celebra el 26 de diciembre). Por otro lado, al referirse a los periódicos donde John Crook publicara sus artículos sobre Sir Leopoldo, conserva el nombre original (*The Clarion* y *The New Age*) en lugar de optar por traducirlos, quizá considerando que algunos de sus lectores estuvieran familiarizados con ellos. *The Clarion* era un periódico británico de orientación socialista (como Crook), fundado en 1891.

Las referencias más notables las encontramos en “la obra dentro de la obra”, es decir, en la arlequinada que organiza Flambeau para poder hurtar las joyas, con la colaboración inocente de toda la concurrencia. Este tipo de pantomima, derivada de la *Commedia dell’Arte*, gozaba de gran popularidad todavía en tiempos de Chesterton. El tratamiento de la onomástica es peculiar en ese caso específico al tratarse de personajes cristalizados en la imaginaria occidental a partir del siglo XVI.

¹⁸⁸ G. K. Chesterton, *The Innocence of Father Brown*, p. 101.

¹⁸⁹ G. K. Chesterton, *El candor del padre Brown*, p. 103.

CUADRO NO. 27

<p>Why couldn't we have a proper old English pantomime —<i>clown, columbine</i>, and so on [...]. I came back to the old country only last year, and I find the thing's extinct. Nothing but a lot of snivelling fairy plays. <i>I want a hot poker</i> and a policeman made into sausages, and they give me princesses moralizing by moonlight, <i>Blue Birds</i>, or something. <i>Blue Beard's</i> more in my line, and him I liked best when he turned into <i>the pantaloon</i>." (p. 106)</p>	<p>Por qué no una vieja pantomima inglesa, de esas en que aparecen <i>el Clown</i> y <i>Colombina</i> y demás figuras? [...] Regresé a la patria el año pasado, y me encuentro con que la costumbre se ha extinguido; con que ya no hay sino un montón de comedias fantásticas del género lacrimoso. <i>No señor: yo pido un diablo que atice el fogón</i> y un policía hecho salchicha, y sólo me dan princesas moralizantes a la luz de la luna, <i>pájaros azules</i> y cosa así. <i>El Barba Azul</i> está más en mi género, y nada me gusta tanto como verlo transformado en <i>Arlequín</i>. (pp. 107-108)</p>
---	--

La figura del *Clown* de las arlequinadas no debe confundirse con el concepto que actualmente se tiene del payaso. Reyes le dedica incluso un par de ensayos (uno de los cuales hace referencia explícita a los personajes de la *Commedia dell'Arte*) donde recuerda al *Clown* inglés, “nuestro inolvidable Ricardo Bell”¹⁹⁰ y el “rastros de fuego que [dejó] entre los mexicanos”.¹⁹¹ Es justamente este personaje quien se vale del “hot poker”, pieza de atrezzo utilizada en las arlequinadas, para hacer sus características fechorías. Reyes se aleja en su traducción de la referencia al *Clown* y en su lugar pone a “un diablo que atice el fogón”, valiéndose de una estrategia de domesticación que acerque al lector a un referente más familiar o trayendo a colación una representación similar más cercana a sí como serían las pastorelas: “[...] bien souvent c'est hors du texte, dans son expérience personnelle ou dans l'expérience commune, que le traducteur puise”.¹⁹²

Los siguientes dos fragmentos, con sus menciones a números de *Music Hall*, rondas infantiles pertenecientes a la tradición inglesa y arias de opereta, son muestra de la habilidad de Reyes para lograr adaptar dichas referencias para que el público lector de la

¹⁹⁰ Alfonso Reyes, *OCAR*, vol. 21, p. 357.

¹⁹¹ *Ibid.*, vol. 24, p. 571.

¹⁹² Chevalier y Delpont, *op. cit.*, p. 53.

traducción esté expuesto a una experiencia lo más semejante posible a la que tuviera el lector del texto de Chesterton en su lengua original.

CUADRO NO. 28

<p>The clown at the piano played the constabulary chorus in the “<i>Pirates of Penzance</i>,” [...]. The harlequin leapt upon him and hit him over the helmet; the pianist playing “<i>Where did you get that hat?</i>” he faced about in admirably simulated astonishment, and then the leaping harlequin hit him again (the pianist suggesting a few bars of “<i>Then we had another one</i>”). (pp. 110-111)</p>	<p>El clown se puso a tocar en el piano el coro de los alguaciles de <i>Los Piratas de Penzance</i> [...]. Arlequín saltó sobre él y le dio un golpe en el casco. El pianista ejecutó entonces el aria “¿<i>De dónde sacaste ese sombrero?</i>”, y el guardia miró entonces en redor con un asombro admirablemente fingido. Arlequín da otro salto y vuelve a pegarle en el casco, mientras el pianista esboza unos compases de “<i>Venga otro más</i>”. (pp. 111-112)</p>
---	--

La referencia a la famosa ópera cómica de Gilbert y Sullivan de 1879 probablemente no requería de mayor explicación para los lectores de la época, al ser una de las obras más exitosas en los teatros de Londres y Nueva York. La estrategia de Reyes al traducir los títulos de melodías famosas en el contexto de Chesterton como “*Where did you get that hat?*”¹⁹³ y “*Then we had another one*”,¹⁹⁴ las cuales probablemente eran poco conocidas para el público lector de la versión española, es ofrecer el equivalente de sentido para que pueda apearse a la acción, ya que los nombres de las canciones o las frases extraídas de ellas se condicen con lo que ocurre “en escena” en esos momentos. Además busca mantener el hilo narrativo de manera más fluida al evitar el uso de los paréntesis que, al simular un “aparte” a modo de acotación o didascalia, le confiere un carácter más teatral al fragmento.

Llama la atención la traducción del “Indian club” como “cachiporra india”: el término original hace referencia a unos artículos en forma de bolos de boliche empleados para ejercicios y malabares, muy populares entre las clases acomodadas a finales del siglo

¹⁹³ Número de *vaudeville* de Joseph Sullivan, de 1888.

¹⁹⁴ Famosa melodía de *Music-Hall* de Harry Wincott, interpretada en Londres y muchas otras grandes ciudades de la época por diferentes cantantes notables, entre los que destaca T. E. Dunville en 1899.

XIX y principios del XX, que fueron llevados a Inglaterra por los soldados ingleses asentados en la India. En español el término se refiere más bien a una vara terminada en bola; sin embargo, en la edición de 1729 del *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española* aparece como equiparable a una clava, objeto con forma de pino y por lo tanto equivalente al “club” inglés. La primera canción a que se hace mención en el fragmento, “I arise from dreams of thee”, es en realidad el primer verso del poema de Percy B. Shelley “The Indian Serenade”;¹⁹⁵ la traducción que Reyes incluye en el texto, que aparece citada en la versión española de “El principio poético” de Edgar Allan Poe, probablemente fuera la canónica en su época. Por otro lado, “With my bundle on my shoulder”¹⁹⁶ recibe el mismo tratamiento que los títulos mencionados en el fragmento anterior, es decir, un equivalente lo más cercano posible al sentido del original.

CUADRO NO. 29

<p>The athletic harlequin swung him about like a sack or twisted or tossed him like <i>an Indian club</i>; all the time to the most maddeningly ludicrous tunes from the piano. When the harlequin heaved the comic constable heavily off the floor the clown <i>played “I arise from dreams of thee.”</i> When he shuffled him across his back, “<i>With my bundle on my shoulder,</i>” and when the harlequin finally let fall the policeman with a most convincing thud, the lunatic at the instrument struck into a jingling measure with some words which are still believed to have been, “<i>I sent a letter to my love and on the way I dropped it.</i>” (p. 111)</p>	<p>El atlético Arlequín parecía volverlo de revés como a un saco, o esgrimirlo como a <i>una cachiporra india</i>, y todo esto al compás de los enloquecedores y caprichosos acordes del piano. Cuando Arlequín levantó del suelo, con esfuerzo, al cómico policía, el Clown tocó el aire “<i>Me despierto de soñar contigo</i>”. Cuando se lo echó a la espalda, el aire “<i>Con mi fardo al dorso</i>”, y cuando después Arlequín lo dejó caer con un ruido convincente, el lunático del piano atacó una tonada de retintines, cuya letra era, según parece, “<i>Una carta le escribí a mi amor y, de camino, la dejé caer</i>”. (p. 112)</p>
---	---

Chesterton abreva, como se ha visto, de la cultura teatral y musical de su época para las numerosas referencias a canciones, arias y poemas en estos fragmentos. Ante la imposibilidad de relacionarlas todas a un equivalente que fuera familiar al lector español,

¹⁹⁵ Existen más de una docena de canciones basadas en el poema, entre ellas una en italiano de Ottorino Respighi, una en alemán, etc. La mayor parte de ellas fueron escritas e interpretadas en las últimas décadas del siglo XIX y principios del XX. Entre ellas se encuentra una compuesta por Frederick Delius en 1891; probablemente es a ésta a la que hace referencia Chesterton.

¹⁹⁶ Tercer verso de la balada popular irlandesa del siglo XIX, “The Roving Journeyman”.

no tan conocedor de las operetas y piezas inglesas de *Music Hall*, Reyes opta por mantener el sentido de las frases para que transmitan el significado en el contexto. Llama la atención el último ejemplo (“I sent a letter to my love and on the way I dropped it”) que, extraído de la canción infantil o *nursery rhyme* inglesa, “Itisket, itasket”, está integrado por pies iámbicos, tradicionales en la lírica inglesa; en la versión en español se transforma en un verso con una notable cesura, “Una carta le escribí a mi amor y, de camino, la dejé caer”, que fácilmente podría el lector imaginarse como parte de una canción popular de la época.

El contraste en la cantidad de referencias culturales entre ambos relatos es notable. En el caso de “La honradez de Israel Gow” podemos encontrar solamente alguna mención a los “châteaux” franco-escoceses, a la tradición calvinista de este pueblo, a “Mary, Queen of Scotts”, Luis XVI y María Antonieta. El único ejemplo digno de mención lo señala también Carla Raffo en su análisis de la traducción de Reyes y su adaptación por Borges-Bioy:

CUADRO NO. 30

<p>The idiot brought with him, not the <i>sovereign</i>, but exactly nineteen <i>shillings</i> and eleven-pence three-<i>farthings</i> in change. (p. 170)</p>	<p>Y el sordo idiota venía a devolverle, no la <i>libra esterlina</i>, sino la suma exacta de diecinueve <i>chelines</i>, once <i>peniques</i> y tres <i>cuartos de penique</i>. Es decir, que el muchacho había tomado para sí un cuarto de penique. (p. 167)</p>	<p>Y el sordo idiota venía a devolverle, no la <i>libra esterlina</i>, sino la suma exacta de diecinueve <i>chelines</i>, once <i>peniques</i> y tres <i>cuartos de penique</i>. Es decir, que el muchacho había tomado para sí un cuarto de penique. (p. 107)</p>
--	--	--

La explicación que Reyes añade a manera de conclusión y que los traductores argentinos deciden respetar, se debe quizá a la falta de familiaridad del lector español con las unidades monetarias británicas; al ser este detalle el eje para la decisión del conde para elegir heredero, es importante que se transfiera al texto traducido con claridad.

CONCLUSIONES

Una de las áreas que hasta el momento no ha recibido suficiente atención por parte de los investigadores en los Estudios de Traducción es la relacionada con la figura del traductor, como han señalado estudiosos como Antoine Berman o Jean Delisle. Es fundamental para la historia de la traducción abrir un espacio para el estudio de la biografía intelectual de aquel sobre el cual recae la responsabilidad por el resultado de la labor traductora. A excepción de *Olalla*, una obra menor y casi desconocida de Stevenson, y del *Viaje sentimental...* de Sterne, la mayor parte de la obra de Alfonso Reyes como traductor se sitúa en el campo de los textos humanísticos, no literarios. El caso de las traducciones de la obra de Chesterton es una excepción: en ellas coinciden una de las más grandes figuras de las letras latinoamericanas, como traductor, con uno de los autores más destacados de su tiempo, y precisamente en las obras que mayor fama dieran al británico al paso del tiempo: *El hombre que fue Jueves* y *El candor del padre Brown*.

Estas dos obras se enmarcan dentro del policial de enigma, el cual, como se ha señalado, es uno de los más prescriptivos del género que Reyes defendió como el clásico de su época y el predilecto de muchos intelectuales. Dicha condición genera, *per se*, mayores dificultades en el momento de enfrentar su traducción, especialmente cuando el trasvase es hacia una lengua como el español, más propensa a la perífrasis y a buscar una mayor densidad léxica y un embellecimiento del texto, y cuando se ha mostrado que la ampliación y la explicitación se encuentran entre los fenómenos más comunes entre todo tipo de traductores.

Si bien dichos procedimientos representan casi una constante en el proceso de traducción, queda claro que las normas vigentes en el momento de traducir se ven

modificadas con el paso del tiempo, como pudo observarse en relación a la onomástica, por ejemplo. A esto se añade que las estrategias que el traductor considera como generales para su acercamiento a la labor traductora pueden no serlo tanto, y que sus postulados teóricos al respecto, manifestación de su postura ante el arte de traducir, muchas veces pueden no condecirse con las tácticas generales de acercamiento a un texto y menos aún con las decisiones individuales en el momento de abordar su traducción.

Mientras que en ocasiones las constricciones inherentes a las lenguas orillan al traductor al realizar ciertos cambios para poder mantener la naturalidad del texto de llegada mediante una cierta “castellanización”, como afirmaba Reyes, las decisiones específicas al enfrentar cada texto o los cambios que se proponen sin que haya una necesidad intrínseca son precisamente los que permiten al estudioso de la traducción observar ciertas tendencias o identificar determinadas preferencias estilísticas, tanto las imperantes en el entorno editorial en que se inserta el texto como las privativas de la poética personal del traductor. Durante la investigación, gracias al cotejo entre los textos fuente y meta pudo observarse cómo, a pesar de las restricciones impuestas por la tipología textual y la presuposición de una mayor relevancia del sentido por encima de la forma, Reyes logra dejar patente en sus traducciones la marca de su sensibilidad literaria. Si bien el traductor con frecuencia se aleja del texto original al complementarlo con detalles y consideraciones propias, esto contribuye a que las traducciones afirmen su calidad de obras de arte por derecho propio.

Se ha resaltado la importancia de revisar la relación entre los textos de partida y de llegada no sólo desde una perspectiva meramente lingüística y a niveles como la oración o el párrafo sino a nivel de texto, en donde se involucren factores externos entre los que pueden contarse las referencias culturales y la caracterización de los personajes. Tras el cotejo y el análisis comparativo de los textos pudieron observarse diferencias importantes

en la manera en que Reyes se acerca a los diferentes relatos; no traduce igual un cuento que otro. Puede suponerse que dichas diferencias emanan de la naturaleza misma de los textos y de las diferencias que hay entre ellos desde los textos de partida: tanto en el original inglés como en la versión en español, puede observarse un registro más coloquial en los diálogos del relato que retrata más de cerca la sociedad de la época, por ejemplo. Por otro lado, en “La honradez de Israel Gow” la ambientación cobra una importancia fundamental y el traductor se permite compartir con el lector su percepción plástica de la escena, añadiendo detalles ausentes en el texto original pero que permiten al lector enriquecer la representación visual que éste se hace del entorno y de los personajes. Si esto ocurre dentro de un mismo libro de relatos que se engloban dentro de un mismo género, huelga subrayar la necesidad de revisar la traducción de las otras obras de Chesterton, obras cuyas características son tan disímiles por pertenecer a géneros tan distintos y por perseguir fines tan diferentes entre sí: una colección de reflexiones en defensa de la fe; un recuento de la historia nacional que resulta extraño en el nuevo contexto de recepción; y un conjunto de relatos policiales *sui generis* en su concepción de la justicia y el castigo.

Es pertinente citar *in extenso* la conclusión del artículo de Antoine Berman acerca de los distintos discursos de la traducción. Tras presentar su lista de tareas propuestas a la disciplina de la traductología, Berman señala:

Il incombe donc a la traductologie de se saisir comme un discours historiquement et culturellement situé, et d'étudier, à partir de cette situation —de sa situation— les autres discours sur la traduction. Ainsi, derrière les théories de Nida se profile une problématique de la traduction propre à l'espace anglo-saxon, [...] derrière les constructions théoriques et les pratiques d'Octavio Paz ou d'Haroldo de Campos, une problématique latino-américaine de la traduction, etc.¹⁹⁷

¹⁹⁷ Antoine Berman, “La traduction et ses discours”, p. 679.

Las aportaciones de cada estudioso de los procesos de traducción (y de sus productos) se encuentran insertas en la historia intelectual del individuo, pero también en la del entorno espacio-temporal en el que surgen. Es por lo tanto indispensable, si se pretende crear una tradición bien cimentada en el campo de los Estudios de Traducción en nuestro país, partir de la revisión concienzuda y metodológica de las contribuciones de México a la traducción, tanto en la teoría como en la práctica de la disciplina.

El principal propósito de este trabajo ha sido poner sobre la mesa el trabajo de Alfonso Reyes como traductor. Un conocimiento más vasto y profundo de sus aportaciones a la reflexión sobre el arte de la traducción, y de sus estrategias y decisiones al llevarlas a la práctica, puede ser el punto de partida para futuros estudios sobre el autor y sobre la traducción en México y en América Latina.

APÉNDICE

TEXTOS INTEGRALES DE LOS CUENTOS ANALIZADOS

The Honour of Israel Gow

A stormy evening of olive and silver was closing in, as Father Brown, wrapped in a grey Scotch plaid, came to the end of a grey Scotch valley and beheld the strange castle of Glengyle. It stopped one end of the glen or hollow like a blind alley; and it looked like the end of the world. Rising in steep roofs and spires of seagreen slate in the manner of the old French-Scotch chateaux, it reminded an Englishman of the sinister steeple-hats of witches in fairy tales; and the pine woods that rocked round the green turrets looked, by comparison, as black as the numberless flocks of ravens. This note of a dreamy, almost a sleepy devilry, was no mere fancy from the landscape. For there did rest on the place one of those clouds of pride and madness and mysterious sorrow which lie more heavily on the noble houses of Scotland than on any other of the children of men. For Scotland has a double dose of the poison called heredity; the sense of blood in the aristocrat, and the sense of doom in the Calvinist.

The priest had snatched a day from his business at Glasgow to meet his friend Flambeau, the amateur detective, who was at Glengyle Castle with another more formal officer investigating the life and death of the late Earl of Glengyle. That mysterious person was the last representative of a race whose valour, insanity and violent cunning had made them terrible even among the sinister nobility of their nation in the sixteenth century. None were deeper in that labyrinthine ambition, in chamber within chamber of that palace of lies that was built around Mary Queen of Scots.

The rhyme in the country-side attested the motive and the result of their machinations candidly:

“As green sap to the simmer trees
Is red gold to the Ogilvies.”

For many centuries there had never been a decent lord in Glengyle Castle; and with the Victorian era one would have thought that all eccentricities were exhausted. The last Glengyle, however, satisfied his tribal tradition by doing the only thing that was left for him to do; he disappeared. I do not mean that he went abroad; by all accounts he was still in the castle, if he was anywhere. But though his name was in the church register and the big red Peerage, nobody ever saw him under the sun.

If anyone saw him it was a solitary man-servant, something between a groom and a gardener. He was so deaf that the more business-like assumed him to be dumb; while the more penetrating declared him to be half-witted. A gaunt, red-haired labourer, with a dogged jaw and chin, but quite blank blue eyes, he went by the name of Israel Gow, and was the one silent servant on that deserted estate. But the energy with which he dug potatoes, and the regularity with which he disappeared into the kitchen gave people an impression that he was providing for the meals of a superior, and that the strange earl was still concealed in the castle. If society needed any further proof that he was there, the servant persistently asserted that he was not at home. One morning the provost and the minister (for the Glengyles were Presbyterian) were summoned to the castle. There they found that the gardener, groom and cook had added to his many professions that of an

undertaker, and had nailed up his noble master in a coffin. With how much or how little further inquiry this odd fact was passed, did not as yet very plainly appear; for the thing had never been legally investigated till Flambeau had gone north two or three days before. By then the body of Lord Glengyle (if it was the body) had lain for some time in the little churchyard on the hill.

As Father Brown passed through the dim garden and came under the shadow of the chateau, the clouds were thick and the whole air damp and thundery. Against the last stripe of the green-gold sunset he saw a black human silhouette; a man in a chimney-pot hat, with a big spade over his shoulder. The combination was queerly suggestive of a sexton; but when Brown remembered the deaf servant who dug potatoes, he thought it natural enough. He knew something of the Scotch peasant; he knew the respectability which might well feel it necessary to wear "blacks" for an official inquiry; he knew also the economy that would not lose an hour's digging for that. Even the man's start and suspicious stare as the priest went by were consonant enough with the vigilance and jealousy of such a type.

The great door was opened by Flambeau himself, who had with him a lean man with iron-grey hair and papers in his hand: Inspector Craven from Scotland Yard. The entrance hall was mostly stripped and empty; but the pale, sneering face of one or two of the wicked Ogilvies looked down out of black periwigs and blackening canvas.

Following them into an inner room, Father Brown found that the allies had been seated at a long oak table, of which their end was covered with scribbled papers, flanked with whisky and cigars. Through the whole of its remaining length it was occupied by detached objects arranged at intervals; objects about as inexplicable as any objects could be. One looked like a small heap of glittering broken glass. Another looked like a high heap of brown dust. A third appeared to be a plain stick of wood.

"You seem to have a sort of geological museum here," he said, as he sat down, jerking his head briefly in the direction of the brown dust and the crystalline fragments.

"Not a geological museum," replied Flambeau; "say a psychological museum."

"Oh, for the Lord's sake," cried the police detective laughing, "don't let's begin with such long words."

"Don't you know what psychology means?" asked Flambeau with friendly surprise. "Psychology means being off your chump."

"Still I hardly follow," replied the official.

"Well," said Flambeau, with decision, "I mean that we've only found out one thing about Lord Glengyle. He was a maniac."

The black silhouette of Gow with his top hat and spade passed the window, dimly outlined against the darkening sky. Father Brown stared passively at it and answered:

"I can understand there must have been something odd about the man, or he wouldn't have buried himself alive –nor been in such a hurry to bury himself dead. But what makes you think it was lunacy?"

"Well," said Flambeau, "you just listen to the list of things Mr. Craven has found in the house."

"We must get a candle," said Craven, suddenly. "A storm is getting up, and it's too dark to read."

"Have you found any candles," asked Brown smiling, "among your oddities?"

Flambeau raised a grave face, and fixed his dark eyes on his friend.

"That is curious, too," he said. "Twenty-five candles, and not a trace of a candlestick."

In the rapidly darkening room and rapidly rising wind, Brown went along the table to where a bundle of wax candles lay among the other scrappy exhibits. As he did so he bent accidentally over the heap of red-brown dust; and a sharp sneeze cracked the silence.

“Hullo!” he said, “snuff!”

He took one of the candles, lit it carefully, came back and stuck it in the neck of the whisky bottle. The unrestful night air, blowing through the crazy window, waved the long flame like a banner. And on every side of the castle they could hear the miles and miles of black pine wood seething like a black sea around a rock.

“I will read the inventory,” began Craven gravely, picking up one of the papers, “the inventory of what we found loose and unexplained in the castle. You are to understand that the place generally was dismantled and neglected; but one or two rooms had plainly been inhabited in a simple but not squalid style by somebody; somebody who was not the servant Gow. The list is as follows:

“First item. A very considerable hoard of precious stones, nearly all diamonds, and all of them loose, without any setting whatever. Of course, it is natural that the Ogilvies should have family jewels; but those are exactly the jewels that are almost always set in particular articles of ornament. The Ogilvies would seem to have kept theirs loose in their pockets, like coppers.

“Second item. Heaps and heaps of loose snuff, not kept in a horn, or even a pouch, but lying in heaps on the mantelpieces, on the side board, on the piano, anywhere. It looks as if the old gentleman would not take the trouble to look in a pocket or lift a lid.

“Third item. Here and there about the house curious little heaps of minute pieces of metal, some like steel springs and some in the form of microscopic wheels. As if they had gutted some mechanical toy.

“Fourth item. The wax candles, which have to be stuck in bottle necks because there is nothing else to stick them in. Now I wish you to note how very much queerer all this is than anything we anticipated. For the central riddle we are prepared; we have all seen at a glance that there was something wrong about the last earl. We have come here to find out whether he really lived here, whether he really died here, whether that red-haired scarecrow who did his burying had anything to do with his dying. But suppose the worst in all this, the most lurid or melodramatic solution you like. Suppose the servant really killed the master, or suppose the master isn’t really dead, or suppose the master is dressed up as the servant, or suppose the servant is buried for the master; invent what Wilkie Collins’ tragedy you like, and you still have not explained a candle without a candlestick or why an elderly gentleman of good family should habitually spill snuff on the piano. The core of the tale we could imagine; it is the fringes that are mysterious. By no stretch of fancy can the human mind connect together snuff and diamonds and wax and loose clockwork.”

“I think I see the connection,” said the priest. “This Glengyle was mad against the French Revolution. He was an enthusiast for the *ancien régime*, and was trying to re-enact literally the family life of the last Bourbons. He had snuff because it was the eighteenth century luxury; wax candles, because they were the eighteenth century lighting; the mechanical bits of iron represent the locksmith hobby of Louis XVI; the diamonds are for the Diamond Necklace of Marie Antoinette.”

Both the other men were staring at him with round eyes. “What a perfectly extraordinary notion!” cried Flambeau. “Do you really think that is the truth?”

“I am perfectly sure it isn’t,” answered Father Brown, “only you said that nobody could connect snuff and diamonds and clockwork and candles. I give you that connection off-hand. The real truth, I am very sure, lies deeper.”

He paused a moment and listened to the wailing of the wind in the turrets. Then he said, “The late Earl of Glengyle was a thief. He lived a second and darker life as a desperate housebreaker. He did not have any candlesticks because he only used these candles cut short in the little lantern he carried. The snuff he employed as the fiercest French criminals have used pepper: to fling it suddenly in dense masses in the face of a captor or pursuer. But the final proof is in the curious coincidence of the diamonds and the small steel wheels. Surely that makes everything plain to you? Diamonds and small steel wheels are the only instruments with which you can cut out a pane of glass.”

The bough of broken pine tree lashed heavily in the blast against the windowpane behind them, as if in parody of a burglar, but they did not turn round. Their eyes were fastened on Father Brown.

“Diamonds and small wheels,” repeated Craven ruminating. “Is that all that makes you think it the true explanation?”

“I don’t think it the true explanation,” replied the priest placidly; “but you said that nobody could connect the four things. The true tale, of course, is something much more humdrum. Glengyle had found, or thought he had found, precious stones on his estate. Somebody had bamboozled him with those loose brilliants, saying they were found in the castle caverns. The little wheels are some diamond-cutting affair. He had to do the thing very roughly and in a small way, with the help of a few shepherds or rude fellows on these hills. Snuff is the one great luxury of such Scotch shepherds; it’s the one thing with which you can bribe them. They didn’t have candlesticks because they didn’t want them; they held the candles in their hands when they explored the caves.”

“Is that all?” asked Flambeau after a long pause. “Have we got to the dull truth at last?”

“Oh, no,” said Father Brown.

As the wind died in the most distant pine woods with a long hoot as of mockery Father Brown, with an utterly impassive face, went on:

“I only suggested that because you said one could not plausibly connect snuff with clockwork or candles with bright stones. Ten false philosophies will fit the universe; ten false theories will fit Glengyle Castle. But we want the real explanation of the castle and the universe. But are there no other exhibits?”

Craven laughed, and Flambeau rose smiling to his feet and strolled down the long table.

“Items five, six, seven, etc.,” he said, “and certainly more varied than instructive. A curious collection, not of lead pencils, but of the lead out of lead pencils. A senseless stick of bamboo, with the top rather splintered. It might be the instrument of the crime. Only, there isn’t any crime. The only other things are a few old missals and little Catholic pictures, which the Ogilvies kept, I suppose, from the Middle Ages—their family pride being stronger than their Puritanism. We only put them in the museum because they seem curiously cut about and defaced.”

The heady tempest without drove a dreadful wrack of clouds across Glengyle and threw the long room into darkness as Father Brown picked up the little illuminated pages to examine them. He spoke before the drift of darkness had passed; but it was the voice of an utterly new man.

“Mr. Craven,” said he, talking like a man ten years younger, “you have got a legal warrant, haven’t you, to go up and examine that grave? The sooner we do it the better, and get to the bottom of this horrible affair. If I were you I should start now.”

“Now,” repeated the astonished detective, “and why now?”

“Because this is serious,” answered Brown; “this is not spilt snuff or loose pebbles, that might be there for a hundred reasons. There is only one reason I know of for this being done; and the reason goes down to the roots of the world. These religious pictures are not just dirtied or torn or scrawled over, which might be done in idleness or bigotry, by children or by Protestants. These have been treated very carefully—and very queerly. In every place where the great ornamented name of God comes in the old illuminations it has been elaborately taken out. The only other thing that has been removed is the halo round the head of the Child Jesus. Therefore, I say, let us get our warrant and our spade and our hatchet, and go up and break open that coffin.”

“What do you mean?” demanded the London officer.

“I mean,” answered the little priest, and his voice seemed to rise slightly in the roar of the gale. “I mean that the great devil of the universe may be sitting on the top tower of this castle at this moment, as big as a hundred elephants, and roaring like the Apocalypse. There is black magic somewhere at the bottom of this.”

“Black magic,” repeated Flambeau in a low voice, for he was too enlightened a man not to know of such things; “but what can these other things mean?”

“Oh, something damnable, I suppose,” replied Brown impatiently. “How should I know? How can I guess all their mazes down below? Perhaps you can make a torture out of snuff and bamboo. Perhaps lunatics lust after wax and steel filings. Perhaps there is a maddening drug made of lead pencils! Our shortest cut to the mystery is up the hill to the grave.”

His comrades hardly knew that they had obeyed and followed him till a blast of the night wind nearly flung them on their faces in the garden. Nevertheless they had obeyed him like automata; for Craven found a hatchet in his hand, and the warrant in his pocket; Flambeau was carrying the heavy spade of the strange gardener; Father Brown was carrying the little gilt book from which had been torn the name of God.

The path up the hill to the churchyard was crooked but short; only under that stress of wind it seemed laborious and long. Far as the eye could see, farther and farther as they mounted the slope, were seas beyond seas of pines, now all aslope one way under the wind. And that universal gesture seemed as vain as it was vast, as vain as if that wind were whistling about some unpeopled and purposeless planet. Through all that infinite growth of grey-blue forests sang, shrill and high, that ancient sorrow that is in the heart of all heathen things. One could fancy that the voices from the under world of unfathomable foliage were cries of the lost and wandering pagan gods: gods who had gone roaming in that irrational forest, and who will never find their way back to heaven.

“You see,” said Father Brown in low but easy tone, “Scotch people before Scotland existed were a curious lot. In fact, they’re a curious lot still. But in the prehistoric times I fancy they really worshipped demons. That,” he added genially, “is why they jumped at the Puritan theology.”

“My friend,” said Flambeau, turning in a kind of fury, “what does all that snuff mean?”

“My friend,” replied Brown, with equal seriousness, “there is one mark of all genuine religions: materialism. Now, devil-worship is a perfectly genuine religion.”

They had come up on the grassy scalp of the hill, one of the few bald spots that stood clear of the crashing and roaring pine forest. A mean enclosure, partly timber and partly wire, rattled in the tempest to tell them the border of the graveyard. But by the time Inspector Craven had come to the corner of the grave, and Flambeau had planted his spade point downwards and leaned on it, they were both almost as shaken as the shaky wood and wire. At the foot of the grave grew great tall thistles, grey and silver in their decay. Once or twice, when a ball of thistle-down broke under the breeze and flew past him, Craven jumped slightly as if it had been an arrow.

Flambeau drove the blade of his spade through the whistling grass into the wet clay below. Then he seemed to stop and lean on it as on a staff.

“Go on,” said the priest very gently. “We are only trying to find the truth. What are you afraid of?”

“I am afraid of finding it,” said Flambeau.

The London detective spoke suddenly in a high crowing voice that was meant to be conversational and cheery. “I wonder why he really did hide himself like that. Something nasty, I suppose; was he a leper?”

“Something worse than that,” said Flambeau.

“And what do you imagine,” asked the other, “would be worse than a leper?”

“I don’t imagine it,” said Flambeau.

He dug for some dreadful minutes in silence, and then said in a choked voice, “I’m afraid of his not being the right shape.”

“Nor was that piece of paper, you know,” said Father Brown quietly, “and we survived even that piece of paper.”

Flambeau dug on with a blind energy. But the tempest had shouldered away the choking grey clouds that clung to the hills like smoke and revealed grey fields of faint starlight before he cleared the shape of a rude timber coffin, and somehow tipped it up upon the turf. Craven stepped forward with his axe; a thistle-top touched him, and he flinched. Then he took a firmer stride, and hacked and wrenched with an energy like Flambeau’s till the lid was torn off, and all that was there lay glimmering in the grey starlight.

“Bones,” said Craven; and then he added, “but it is a man,” as if that were something unexpected.

“Is he,” asked Flambeau in a voice that went oddly up and down, “is he all right?”

“Seems so,” said the officer huskily, bending over the obscure and decaying skeleton in the box. “Wait a minute.”

A vast heave went over Flambeau’s huge figure. “And now I come to think of it,” he cried, “why in the name of madness shouldn’t he be all right? What is it gets hold of a man on these cursed cold mountains? I think it’s the black brainless repetition; all these forests, and over all an ancient horror of unconsciousness. It’s like the dream of an atheist. Pine-trees and more pine-trees and millions more pine-trees——”

“God!” cried the man by the coffin, “but he hasn’t got a head.”

While the others stood rigid the priest, for the first time, showed a leap of startled concern.

“No head!” he repeated. “No head?” as if he had almost expected some other deficiency.

Half-witted visions of a headless baby born to Glengyle, of a headless youth hiding himself in the castle, of a headless man pacing those ancient halls or that gorgeous garden, passed in panorama through their minds. But even in that stiffened instant the tale took no

root in them and seemed to have no reason in it. They stood listening to the loud woods and the shrieking sky quite foolishly, like exhausted animals. Thought seemed to be something enormous that had suddenly slipped out of their grasp.

“There are three headless men,” said Father Brown, “standing round this open grave.”

The pale detective from London opened his mouth to speak, and left it open like a yokel, while a long scream of wind tore the sky; then he looked at the axe in his hands as if it did not belong to him, and dropped it.

“Father,” said Flambeau in that infantile and heavy voice he used very seldom, “what are we to do?”

His friend’s replied came with the pent promptitude of a gun going off.

“Sleep!” cried Father Brown. “Sleep. We have come to the end of the ways. Do you know what sleep is? Do you know that every man who sleeps believes in God? It is a sacrament; for it is an act of faith and it is a food. And we need a sacrament, if only a natural one. Something has fallen on us that falls very seldom on men; perhaps the worst thing that can fall on them.”

Craven’s parted lips came together to say, “What do you mean?”

The priest had turned his face to the castle as he answered:

“We have found the truth; and the truth makes no sense.”

He went down the path in front of them with a plunging and reckless step very rare with him, and when they reached the castle again he threw himself upon sleep with the simplicity of a dog.

Despite his mystic praise of slumber, Father Brown was up earlier than anyone else except the silent gardener; and was found smoking a big pipe and watching that expert at his speechless labours in the kitchen garden. Towards daybreak the rocking storm had ended in roaring rains, and the day came with a curious freshness. The gardener seemed even to have been conversing, but at sight of the detectives he planted his spade sullenly in a bed and, saying something about his breakfast, shifted along the lines of cabbages and shut himself in the kitchen. “He’s a valuable man, that,” said Father Brown. “He does the potatoes amazingly. Still,” he added, with a dispassionate charity, “he has his faults; which of us hasn’t? He doesn’t dig this bank quite regularly. There, for instance,” and he stamped suddenly on one spot. “I’m really very doubtful about that potato.”

“And why?” asked Craven, amused with the little man’s new hobby.

“I’m doubtful about it,” said the other, “because old Gow was doubtful about it himself. He put his spade in methodically in every place but just this. There must be a mighty fine potato just here.”

Flambeau pulled up the spade and impetuously drove it into the place. He turned up, under a lad of soil, something that did not look like a potato, but rather like a monstrous, over-domed mushroom. But it struck the spade with a cold click; it rolled over like a ball, and grinned up at them.

“The Earl of Glengyle,” said Brown sadly, and looked down heavily at the skull.

Then, after a momentary meditation, he plucked the spade from Flambeau, and, saying “We must hide it again”, clamped the skull down in the earth. Then he leaned his little body and huge head on the great handle of the spade, that stood up stiffly in the earth, and his eyes were empty and his forehead full of wrinkles. “If one could only conceive,” he muttered, “the meaning of this monstrosity.” And leaning on the large spade handle, he buried his brows in his hands, as men do in church.

All the corners of the sky were brightening into blue and silver; the birds were chattering in the tiny garden trees; so loud it seemed as if the trees themselves were talking. But the three men were silent enough.

“Well, I give it all up,” said Flambeau at last boisterously. “My brain and this world don’t fit each other; and there’s an end of it. Snuff, spoilt Prayer Books, and the insides of musical boxes —what——”

Brown threw up his bothered brow and rapped on the spade handle with an intolerance quite unusual with him. “Oh, tut, tut, tut, tut!” he cried. “All that is as plain as a pikestaff. I understood the snuff and clockwork, and so on, when I first opened my eyes this morning. And since then I’ve had it out with old Gow, the gardener, who is neither so deaf nor so stupid as he pretends. There’s nothing amiss about the loose items. I was wrong about the torn mass-book, too; there’s no harm in that. But it’s this last business. Desecrating graves and stealing dead men’s heads —surely there’s harm in that? Surely there’s black magic still in that? That doesn’t fit in to the quite simple story of the snuff and the candles.” And, striding about again, he smoked moodily.

“My friend,” said Flambeau, with a grim humour, “you must be careful with me and remember I was once a criminal. The great advantage of that estate was that I always made up the story myself, and acted it as quick as I chose. This detective business of waiting about is too much for my French impatience. All my life, for good or evil, I have done things at the instant; I always fought duels the next morning; I always paid bills on the nail; I never even put off a visit to the dentist——“

Father Brown’s pipe fell out of his mouth and broke into three pieces on the gravel path. He stood rolling his eyes, the exact picture of an idiot. “Lord, what a turnip I am! he kept saying “Lord, what a turnip!” Then, in a somewhat groggy kind of way, he began to laugh.

“The dentist!” he repeated. “Six hours in the spiritual abyss, and all because I never thought of the dentist! Such a simple, such a beautiful and peaceful thought! Friends, we have passed a night in hell; but now the sun is risen, the birds are singing, and the radiant form of the dentist consoles the world.”

“I will get some sense out of this,” cried Flambeau, striding forward, “if I use the tortures of the Inquisition.”

Father Brown repressed what appeared to be a momentary disposition to dance on the now sunlit lawn and cried quite piteously, like a child, “Oh, let me be silly a little. You don’t know how unhappy I have been. And now I know that there has been no deep sin in this business at all. Only a little lunacy, perhaps —and who minds that?”

He spun round once, then faced them with gravity.

“This is not a story of crime,” he said; “rather it is the story of a strange and crooked honesty. We are dealing with the one man on earth, perhaps, who has taken no more than his due. It is a study in the savage living logic that has been the religion of this race.

“That old local rhyme about the house of Glengyle—

“ ‘As green sap to the simmer trees

Is red gold to the Ogilvies’—

was literal as well as metaphorical. It did not merely mean that the Glengyles sought for wealth; it was also true that they literally gathered gold; they had a huge collection of ornaments and utensils in that metal. They were, in fact, misers whose mania took that turn. In the light of that fact, run through all the things we found in the castle. Diamonds without their gold rings; candles without their gold candlesticks; snuff without the gold snuff-

boxes; pencil-leads without the gold pencil-cases; a walking stick without its gold top; clockwork without the gold clocks —or rather watches. And, mad as it sounds, because the halos and the name of God in the old missals were real gold; these also were taken away.”

The garden seemed to brighten, the grass to grow gayer in the strengthening sun, as the crazy truth was told. Flambeau lit a cigarette as his friend went on.

“Were taken away,” continued Father Brown; “were taken away —but not stolen. Thieves would never have left this mystery. Thieves would have taken the gold snuff-boxes, snuff and all; the gold pencil-cases, lead and all. We have to deal with a man with a peculiar conscience, but certainly a conscience. I found that mad moralist this morning in the kitchen garden yonder, and I heard the whole story.

“The late Archibald Ogilvie was the nearest approach to a good man ever born at Glengyle. But his bitter virtue took the turn of the misanthrope; he moped over the dishonesty of his ancestors, from which, somehow, he generalized a dishonesty of all men. More especially he distrusted philanthropy or free-giving; and he swore if he could find one man who took his exact rights he should have all the gold of Glengyle. Having delivered this defiance to humanity he shut himself up, without the smallest expectation of its being answered. One day, however, a deaf and seemingly senseless lad from a distant village brought him a belated telegram; and Glengyle, in his acrid pleasantry, gave him a new farthing. At least he thought he had done so, but when he turned over his change he found the new farthing still there and a sovereign gone. The accident offered him vistas of sneering speculation. Either way, the boy would show the greasy greed of the species. Either he would vanish, a thief stealing a coin; or he would sneak back with it virtuously, a snob seeking a reward. In the middle of that night Lord Glengyle was knocked up out of his bed —for he lived alone— and forced to open the door to the deaf idiot. That idiot brought with him, not the sovereign, but exactly nineteen shillings and eleven-pence three-farthings in change.

“Then the wild exactitude of this action took hold on the mad lord’s brain like fire. He swore he was Diogenes, that had long sought an honest man, and at last had found one. He made a new will, which I have seen. He took the literal youth into his huge, neglected house, and trained him up as his solitary servant and —after an odd manner— his heir. And whatever that queer creature understands, he understood absolutely his lord’s two fixed ideas: first, that the letter of right is everything; and second, that he himself was to have the gold of Glengyle. So far that is all; and that is simple. He has stripped the house of gold, and taken not a grain that was not gold; not so much as a grain of snuff. He lifted the gold leaf off an old illumination, fully satisfied that he left the rest unspoilt. All that I understood; but I could not understand this skull business. I was really uneasy about that human head buried among the potatoes. It distresses me —till Flambeau said the word.

“It will be all right. He will put the skull back in the grave, when he has taken the gold out of the tooth.”

And, indeed, when Flambeau crossed the hill that morning, he saw that strange being, the just miser, digging at the desecrated grave, the plaid round his throat thrashing out in the mountain wind; the sober top hat on his head.

G. K. Chesterton, *The Innocence of Father Brown*, Cassel, Londres, 1912.

La honradez de Israel Gow

Caía la tarde —una tempestuosa tarde color de aceituna y de plata— cuando el Padre Brown, envuelto en una manta escocesa, llegó al término de cierto valle escocés y pudo contemplar el singular castillo de Glengyle. El castillo cerraba el paso de un barranco o cañada, y parecía el límite del mundo. Aquella cascada de techos inclinados y cúspides de pizarra verde de mar. Al estilo de los viejos “châteaux” franco-escoceses, hacía pensar a un inglés en los sombreros de forma de campanarios que usan las brujas de los cuentos de hadas. Y el bosque de pinos que se balanceaba en torno a sus verdes torreones parecía, por comparación, tan oscuro como una bandada innumerable de cuervos. Esta nota de diabolismo soñador y casi soñoliento no era una simple casualidad del paisaje. Porque en aquel paraje flotaba, en efecto, una de esas nubes de orgullo y locura y misteriosa aflicción que caen con mayor pesadumbre sobre las casas escocesas que sobre ninguna otra morada de los hijos del hombre. Porque Escocia padece una dosis doble del veneno llamado “herencia”: la tradición aristocrática de la sangre y la tradición calvinista del destino.

El sacerdote había robado un día a sus trabajos en Glasgow, para ir a ver a su amigo Flambeau, el detective aficionado, que estaba a la sazón en el castillo de Glengyle acompañado de un empleado oficial haciendo averiguaciones sobre la vida y muerte del difunto conde de Glengyle. Este misterioso personaje era el último representante de una raza cuyo valor, locura y cruel astucia la habían hecho terrible aun entre la más siniestra nobleza de la nación, allá por el siglo XVI. Ninguna familia estuvo más metida en aquel laberinto de ambiciones, en los secretos de los secretos de aquel palacio de mentiras que se edificó en torno a María, reina de los escoceses.

Una tonadilla local daba testimonio de las causas y resultados de sus maquinaciones, en estas cándidas palabras:

Como savia nueva para los árboles pujantes,
tal es el oro rubio para los Ogilvies.

Durante muchos siglos, el castillo de Glengyle no había tenido un amo digno, y era de creer que ya para la época de la reina Victoria, agotadas las excentricidades, sería de otro modo. Sin embargo, el último Glengyle cumplió la tradición de su tribu haciendo la única cosa original que le quedaba por hacer: desapareció. No quiero decir que se fue a otro país; al contrario: si aún estaba en alguna parte, todos los indicios hacían creer que permanecía en el castillo. Pero, aunque su nombre constaba en el registro de la iglesia, así como en el voluminoso libro rojo de los Pares, nadie lo había visto bajo el sol.

A menos que lo hubiera visto cierto servidor solitario que era para él algo entre lacayo y hortelano. Era este sujeto tan sordo que la gente apresurada lo tomaba por mudo, aunque los más penetrantes lo tenían por medio imbécil. Era un labriego flaco, pelirrojo, de fuerte mandíbula y barba, y de ojos azules casi lelos; respondía al nombre de Israel Gow, y era el único servidor de aquella desierta propiedad. Pero la diligencia con que cultivaba las patatas y la regularidad con que desaparecía en la cocina, hacía pensar a la gente que estaba preparando la comida a su superior, y que el extravagante conde seguía escondido en su castillo. Con todo, si alguien deseaba averiguarlo a ciencia cierta, el criado afirmaba con la mayor persistencia que el amo estaba ausente.

Una mañana, el director de la escuela y el ministro (los Glengyes [*sic*] eran presbiterianos) recibieron una cita para el castillo. Y allí se encontraron con que el jardinero, cocinero y lacayo había añadido a sus muchos oficios el de empresario de pompas fúnebres y había metido en un ataúd a su noble y difunto señor. Si se aclaró o dejó

de aclararse el caso, es asunto que todavía aparece algo confuso, porque nunca se procedió a hacer la menor averiguación legal, hasta que Flambeau apareció por aquella zona del Norte. De esto, a la sazón, hacía unos dos o tres días. Y hasta entonces el cadáver de lord Glengyle (si es que era su cadáver) había quedado depositado en la iglesita de la colina.

Al pasar el Padre Brown por el oscuro y pequeño jardín y entrar en la sombra del castillo, había unas nubes opacas y el aire era húmedo y tempestuoso. Sobre el jirón de oro del último reflejo solar, vio una negra silueta humana: era un hombre con sombrero alto y una enorme azada al hombro. Aquella ridícula combinación hacía pensar en un sepulturero; pero el Padre Brown la encontró muy natural al recordar al criado sordo que cultivaba las patatas. No le eran desconocidas las costumbres de los labriegos de Escocia, y sabía que eran lo bastante solemnes para creerse obligados a llevar traje negro durante una investigación oficial, y lo bastante económicos para no desperdiciar por eso una hora de laboreo. Y la mirada entre sorprendida y desconfiada con que vio pasar al sacerdote, era también algo que convenía muy bien a su tipo de celoso guardián.

Flambeau en persona vino a abrir la puerta, acompañado de un hombre de aspecto frágil, con cabellos color gris metálico y un rollo de papeles en la mano: era el inspector Craven, de Scotland Yard. El vestíbulo estaba completamente abandonado y casi vacío, y sólo, desde sus pelucas negras y oscuros lienzos, las caras pálidas y burlonas de los perversos Ogilvies parecían contemplar a sus huéspedes.

Siguiendo a los otros hacia una sala interior, el Padre Brown vio que se habían instalado en una larga mesa de roble, llena de papeles garrapateados, de whisky y de tabaco en un extremo. El resto de la mesa la ocupaban varios objetos formando montones separados; objetos tan inexplicables como indiferentes. Un montoncito parecía contener los trozos de un espejo roto. Otro, era un montón de polvo moreno. El tercer objeto era un bastón.

—Esto parece un museo geológico —dijo el Padre Brown, sentándose y señalando con la cabeza los montones de cristal y polvo.

—No un museo geológico —aclaró Flambeau—, sino un museo psicológico.

—¡Por amor de Dios! —dijo el policía oficial riendo—. No empecemos con palabrotas.

—¿No sabe usted lo que quiere decir psicología? —preguntó Flambeau con amable sorpresa—. Psicología quiere decir que no está uno en sus cabales.

—No lo entiendo bien —insistió el oficial.

—Bueno —dijo Flambeau con decisión—, lo que yo quiero decir es que sólo una cosa hemos puesto en claro respecto a lord Glengyle, y es que era un maniático.

La negra silueta de Gow con su sombrero de copa y su azada al hombro pasó por la ventana, destacada confusamente sobre el cielo nublado. El Padre Brown la contempló mecánicamente, y dijo:

—Ya me doy cuenta de que algo extraño le sucedía, cuando de tal modo permaneció enterrado en vida y tanta prisa se dio en enterrarse al morir. Pero ¿qué razones especiales hay para suponerlo loco?

—Pues mire usted —contestó Flambeau—: vea usted la lista de objetos que Mr. Craven se ha encontrado en la casa.

—Habrà que encender una vela —dijo Craven—. Va a caer una tormenta, y ya está muy oscuro para leer.

—¿Ha encontrado usted alguna vela entre sus muchas curiosidades? —preguntó Brown, sonriendo.

Flambeau levantó el grave rostro y miró a su amigo con sus ojazos negros,
—También esto es curioso —dijo—. Veinticinco velas, y ni rastros de candelero.

En la oscuridad creciente de la sala, en medio del creciente rumor del viento tempestuoso, Brown buscó en la mesa, entre los demás despojos, el montón de velas de cera. Al hacerlo, se inclinó casualmente sobre el montón de polvo rojizo, y no pudo contener un estornudo.

—¡Achís ! ¡Ajá! ¡Rapé!

Cogió una vela, la encendió con mucho cuidado, y después la metió en una botella de whisky vacía. El aire inquieto de la noche, colándose por la ventana desvencijada, agitaba la llama como una banderola. Y en torno al castillo podían oírse las millas y millas de pino negro, hirviendo como un negro mar en torno a una roca.

—Voy a leer el inventario —anunció Craven gravemente, tomando un papel—. El inventario de todas las cosas inconexas e inexplicables que hemos encontrado en el castillo. Antes conviene que sepa usted que esto está desmantelado y abandonado, pero que uno o dos cuartos han sido habitados por alguien, evidentemente, por alguien que no es el criado Gow y que llevaba, sin duda, una vida muy simple, aunque no miserable. He aquí la lista:

“1° Un verdadero tesoro en piedras preciosas, casi todas diamantes, y todas sueltas, sin ninguna montura. Desde luego, es muy natural que los Ogilvies poseyeran joyas de familia pero en las joyas de familia las piedras siempre aparecen montadas en artículos de adorno, y los Ogilvies parece que hubieran llevado sus piedras sueltas en los bolsillos, como monedas de cobre.

“2° Montones y montones de rapé, pero no guardado en cuerno, tabaquera ni bolsa, sino por ahí sobre las repisas de las chimeneas, en los aparadores, sobre el piano, en cualquier parte, como si el caballero no quisiera darse el trabajo de abrir una bolsa o abrir una tapa.

“3° Aquí y allá, por toda la casa, montoncitos de metal, unos como resortes y unas como ruedas microscópicas, como si hubieran destripado algún juguete mecánico.

“4° Las velas, que hay que ensartar en botellas por no haber un solo candelero. Y ahora fíjese usted en que esto es mucho más extravagante de lo que uno se imagina. Porque ya el enigma esencial lo teníamos descontado: a primera vista, hemos comprendido que algo extraño había pasado con el difunto conde. Hemos venido aquí para averiguar si realmente vivió aquí, si realmente murió aquí, si este espantajo pelirrojo que lo inhumó tuvo algo que ver en su muerte. Ahora bien: supóngase usted lo peor, imagine usted la explicación más extraña y melodramática. Suponga usted que el criado mató a su amo, o que éste no ha muerto verdaderamente, o que el amo se ha disfrazado de criado, o que el criado ha sido enterrado en lugar del amo. Invente usted la tragedia que más le guste, al estilo de Wilkie Collins, y todavía así le será a usted imposible explicarse esta ausencia de candeleros, o el hecho de que un anciano caballero de buena familia derramase el rapé sobre el piano. El corazón, el centro del enigma, está claro; pero no así los contornos y orillas. Porque no hay hilo de imaginación que pueda conectar el rapé, los diamantes, las velas y los mecanismos de relojería triturados.”

—Yo creo ver la conexión —dijo el sacerdote—. Este Glengyle tenía la manía de odiar la Revolución francesa. Era un entusiasta del *ancien régime*, y trataba de reproducir al pie de la letra la vida familiar de los últimos Borbones. Tenía rapé, porque era un lujo del siglo XVIII; velas de cera porque eran el procedimiento de alumbrado del siglo XVIII; los trocitos metálicos representaban la chifladura de cerrajero de Luis XVI; y los diamantes, el collar de diamantes de María Antonieta.

Los dos amigos se miraron con ojos sorprendidos.

—¡Qué suposición más extraordinaria y perfecta! —exclamó Flambeau—. ¿Y cree usted realmente que es verdadera?

—Estoy enteramente seguro de que no lo es —contestó el Padre Brown—. Sólo que ustedes aseguran que no hay medio de conectar el rapé, los diamantes, las relojerías y las velas, y yo les propongo la primer conexión que se me ocurre, para demostrarles lo contrario. Pero estoy seguro de que la verdad es más profunda, está más allá.

Calló un instante, y escuchó el aullar del viento en las torres. Y después soltó estas palabras:

—El difunto conde de Glengyle era un ladrón. Vivía una segunda vida oscura, era un condenado violador de cerraduras y puertas. No tenía ningún candelero, porque estas velas sólo las usaba, cortándolas en cabos, en la linternita que llevaba consigo. El rapé lo usaba como han usado de la pimienta algunos feroces criminales franceses: para arrojarlo a los ojos de sus perseguidores. Pero la prueba más concluyente es la curiosa coincidencia de los diamantes y las ruedecitas de acero. Supongo que ustedes también lo verán claro; sólo con diamantes o con ruedecitas de acero se pueden cortar las vidrieras.

La rama rota de un pino azotó pesadamente sobre la vidriera que tenían a la espalda, como parodiando al ladrón nocturno, pero ninguno volvió la cara. Los policías estaban pendientes del Padre Brown.

—Diamantes y ruedecitas de acero —rumió Craven—. ¿Y sólo en eso se funda usted para considerar verdadera su explicación?

—Yo no la juzgo verdadera —replicó el sacerdote plácidamente—, pero ustedes aseguraban que era imposible establecer la menor relación entre esos cuatro objetos... La verdad tiene que ser mucho más prosaica. Glengyle había descubierto, o se lo había creído, un tesoro de piedras preciosas en sus propiedades. Alguien se había burlado de él, trayéndole esos diamantes y asegurándole que habían sido hallados en las cavernas del castillo, Las ruedecitas de acero eran algo concerniente a la talla de los diamantes. La talla tenía que hacerse muy en pequeño y modestamente, con ayuda de unos cuantos pastores o gente ruda de estos valles. El rapé es el mejor lujo de los pastores escoceses, lo único con que se les puede sobornar. Esta gente no usaba candeleros, porque no los necesitaba: cuando iban a explorar los sótanos, llevaban las velas en la mano.

—¿Y eso es todo? —preguntó Flambeau, tras larga pausa—. ¿Al fin ha llegado usted a la verdad?

—¡Oh, no! —dijo el Padre Brown.

El viento murió en los términos del pinar como con un murmullo de burla y el Padre Brown, con cara impasible continuó:

—Yo sólo he lanzado esa suposición porque ustedes afirmaban que no había medio de relacionar el tabaco, los pequeños mecanismos, las velas y las piedras brillantes. Fácil es construir diez falsas filosofías sobre los datos del Universo, o diez falsas teorías sobre los datos del castillo de Glengyle. Pero lo que necesitamos es la explicación verdadera del misterio del castillo y del Universo. Vamos a ver, ¿no hay más documentos?

Craven rió de buena gana, y Flambeau, sonriendo, se levantó, y recorriendo la longitud de la mesa, fue señalando:

—Documentos número cinco, seis, siete; y todos más variados que instructivos, seguramente. He aquí una curiosa colección, no de lápices, sino de trozos de plombagina sacados de los lápices; más allá una insignificante caña de bambú, con el puño astillado; bien pudo ser el instrumento del crimen. Sólo que no sabemos si hay crimen. Y el resto,

algunos viejos misales y cuadritos de asunto católico que los Ogilvies conservaban tal vez desde la Edad Media, porque su orgullo familiar era mayor que su puritanismo. Sólo los hemos incluido en nuestro museo porque parece que han sido cortados y mutilados de un modo singular.

Afuera, la terca tempestad arrastraba una nidada de nubes sobre Glengyle, y de pronto la amplia sala quedó sumergida en la oscuridad, al tiempo que el Padre Brown examinaba las páginas miniadas de los misales. Antes de que aquella onda de oscuridad se disipara, el Padre Brown volvió a hablar; pero ahora su voz estaba notablemente alterada:

—Mr. Carven —dijo como hombre a quien le quitan de encima diez años—, usted tiene autorización para examinar la sepultura, ¿verdad? Cuanto antes, mejor; así entraremos de lleno en este horrible misterio. Yo, en lugar de usted, procedería a ello ahora mismo.

—¿Ahora mismo? —preguntó, asombrado, el policía—. ¿Y por qué ahora?

—Porque esto es ya muy serio —contestó Brown—. Aquí no se trata ya de rapé derramado o piedras desmontadas por cualquier causa. Para esto sólo puede haber una razón, y la razón va a dar en las raíces del mundo. Estas estampas religiosas no están simplemente sucias ni han sido rasguñadas o rayadas por ocio infantil o por celo protestante, sino que han sido estropeadas muy cuidadosamente y de un modo muy sospechoso. Dondequiera que aparecía en las antiguas miniaturas el gran nombre ornamental de Dios, ha sido raspado laboriosamente. Y sólo otra cosa ha sido raspada: el halo en torno a la cabeza del Niño Jesús. De modo que venga el permiso, venga la azada o el hacha, y vamos ahora mismo a abrir ese ataúd.

—¿Qué quiere usted decir? —preguntó el oficial londinense.

—Quiero decir —contestó el curita, y su voz pareció dominar el ruido de la tempestad—. Quiero decir que el Diablo puede estar sentado en el torreón de este castillo en este mismo instante, el gran Diablo del Universo, más grande que cien elefantes y aullando como un Apocalipsis. Hay en todo esto algo de magia negra.

—Magia negra —repitió Flambeau en voz baja, porque era hombre bastante ilustrado para no entender de eso—. ¿Qué significan, pues, esos últimos documentos?

—Algo horrible, me parece —dijo el Padre Brown con impaciencia—. ¿Cómo he de saberlo a ciencia cierta? ¿Cómo voy a adivinar todo lo que hay en este laberinto? Tal vez el rapé y el bambú son instrumentos de tortura. Tal vez la cera y las limaduras de acero representan aquí la manía de un loco. Tal vez con la plomagina de los lápices se hace una bebida enloquecedora. Sólo hay un medio para irrumpir de una vez en el seno de estos enigmas, y es ir al cementerio de la colina.

Sus compañeros apenas se dieron cuenta de que lo habían obedecido y seguido cuando en el jardín, un golpe de viento les azotó la cara. Ello es que lo habían obedecido de un modo automático, porque Craven se encontró con un hacha en la mano, y la autorización para abrir la tumba en el bolsillo. Flambeau llevaba la azada del jardinero, y el mismo Padre Brown llevaba el librito dorado de donde había desaparecido el nombre de Dios.

El camino que, sobre la colina, conducía al cementerio de la parroquia era tortuoso, pero breve, aunque con la furia del viento resultaba largo y difícil. Hasta donde la vista alcanzaba, y cada vez más lejos conforme subían la colina, se extendía el mar inacabable de pinos, doblados por el viento. Y todo aquel orbe parecía tan vano como inmenso; tan vano como si el viento silbara sobre un planeta deshabitado e inútil. Y en aquel infinito de bosques azulosos y cenizos cantaba, estridente, el antiguo dolor que brota del corazón de las cosas paganas. Parecía que en las voces íntimas de aquel follaje impenetrable gritaran

los perdidos y errabundos dioses gentiles, extraviados por aquella selva, e incapaces de hallar otra vez la senda de los cielos.

—Ya ven ustedes —dijo el Padre Brown en voz baja, pero no sofocada—. El pueblo escocés, antes de que existiera Escocia, era lo más curioso del mundo. Todavía lo es, por lo demás. Pero en tiempos prehistóricos, yo creo que adoraban a los demonios. Y por eso —añadió con buen humor—, por eso después cayeron en la teología puritana.

—Pero, amigo mío —dijo Flambeau amoscado—. ¿Qué significa todo ese rapé?

—Pues, amigo mío —replicó Brown con igual seriedad y siguiendo su tema —, una de las pruebas de toda religión verdadera es el materialismo. Ahora bien: la adoración de los demonios es una religión verdadera.

Habían llegado al calvero de la colina, uno de los pocos sitios que dejaba libre el rumoroso pinar. Una pequeña cerca de palos y alambres vibraba en el viento, indicando el límite del cementerio. El inspector Craven llegó al sitio de la sepultura, y Flambeau hincó la azada y se apoyó en ella para hacer saltar la losa; ambos se sentían sacudidos por la tempestad como los palos y alambres de la cerca. Crecían junto a la tumba unos cardos enormes, ya mustios, grises y plateados. Una o dos veces, el viento arrancó unos cardos, lanzándolos como flechas frente a Craven, que se echaba atrás asustado.

Flambeau arrancaba la yerba y abría la tierra húmeda. De pronto se detuvo, apoyándose en la azada como en un báculo.

—Adelante —dijo cortésmente el sacerdote—. Estamos en el camino de la verdad. ¿Qué teme usted?

—Temo a la verdad —dijo Flambeau.

El detective londinense se soltó hablando ruidosamente, tratando de parecer muy animado:

—¿Por qué diablos se escondería tanto este hombre? ¿Sería repugnante tal vez? ¿Sería leproso?

—O algo peor —contestó Flambeau.

—¿Qué, por ejemplo? —continuó el otro—. ¿Qué peor que un leproso?

—No sé —dijo Flambeau.

Siguió cavando en silencio y, después de algunos minutos, dijo con voz sorprendida:

—Me temo que fuera deforme.

—Como aquel trozo de papel que usted recordará —dijo tranquilamente el Padre Brown—. Y, con todo, logramos triunfar de aquel papel (1).

Flambeau siguió cavando con obstinación. Entretanto la tempestad había arrastrado poco a poco las nubes prendidas como humareda a los picos de las montañas, y comenzaban a revelarse los nebulosos campos de estrellas. Al fin, Flambeau descubrió un gran ataúd de roble y lo levantó un poco sobre los bordes de la fosa. Craven se adelantó con su hacha. El viento le arrojó un cardo al rostro y lo hizo retroceder; después dio un paso decidido, y con una energía igual a la de Flambeau, rajó y abrió hasta no quitar del todo la tapa. Y todo aquello apareció a la luz difusa de las estrellas.

—Huesos —dijo Craven. Y luego añadió como sorprendido—: ¡Y son de hombre!

— Y Flambeau, con voz desigual:

—Y ¿no tienen... nada extraordinario?

—Parece que no —contestó el oficial con voz ronca, inclinándose sobre el esqueleto apenas visible—. Pero espere usted un poco.

Sobre la enorme cara de Flambeau pasó como una ola pesada:

(1) Parece una alusión al cuento siguiente. —T.

—Y ahora que lo pienso, ¿Por qué había de ser deforme? El hombre que vive en estas malditas montañas, ¿cómo va a librarse de esta obsesión enloquecedora, de esta incesante sucesión de cosas negras, bosques y bosques, y, sobre todo, este horror profundo e inconsciente? ¡Si esto parece la pesadilla de un ateo! ¡Pinos y pinos y más pinos, y millones de...!

—¡Oh, Dios! —gritó el que estaba examinando el ataúd—; no tenía cabeza!

Y mientras los otros se quedaban estupefactos, el sacerdote, dejando ver por primera vez su asombro:

—¿Con que no hay cabeza? —preguntó. —¿Falta la cabeza? —Como si de antemano hubiera contado con que faltara otro miembro.

Y por la mente de aquellos hombres cruzaron, inconscientemente, las imágenes de un niño acéfalo nacido en casa de los Glengyle, de un joven acéfalo que se ocultara en los rincones del castillo, de un hombre acéfalo paseando por aquel antiguo vestíbulo o aquel frondoso jardín... Pero, a pesar del enervamiento que los dominaba, aquellas funestas imágenes se disiparon en un instante sin echar raíces en su alma. Y los tres se quedaron escuchando los ululatos del bosque y los gritos del cielo, como unas bestias fatigadas. El pensamiento parecía haberse escapado de sus garras, cual enorme y robusta presa.

—En torno a esta sepultura —dijo el Padre Brown— sí que hay tres hombres sin cabeza.

El pálido detective londinense abrió la boca para decir algo, y se quedó con la boca abierta. Un largo silbido de viento rasgó el cielo. El policía contempló el hacha que tenía en la mano, como si aquella mano no le perteneciera, y dejó caer el hacha.

—Padre —dijo Flambeau con aquella voz grave e infantil que tan raras veces se le oía. —¿Qué hacemos?

La respuesta de su amigo fue tan rápida como un disparo:

—Dormir —dijo el Padre Brown—. Dormir. Hemos llegado al término del camino. ¿Sabe usted lo que es el sueño? ¿Sabe usted que todo el que duerme cree en Dios? El sueño es un sacramento, porque es un acto de fe y es un acto de nutrición. Y necesitamos un sacramento, aunque sea de orden natural. Ha caído sobre nosotros algo que muy pocas veces cae sobre los hombres, y que es acaso lo peor que les puede caer encima.

Los abiertos labios de Craven se juntaron para preguntar:

—¿Qué quiere usted decir?

El sacerdote había vuelto ya la cara hacia el castillo cuando contestó:

—Hemos descubierto la verdad, y la verdad no hace sentido.

Y echó a andar con un paso inquieto y precipitado, muy raro en él. Y cuando todos llegaron al castillo, se acostó al instante y se durmió con tanta naturalidad como un perro.

A pesar de su místico elogio del buen sueño, el Padre Brown se levantó más temprano que los demás, con excepción del callado jardinero. Y los otros lo encontraron fumando su pipa y observando la muda labor del experto jardinero en el jardinillo de junto a la cocina. Hacia el amanecer la tormenta se había deshecho en lluvias torrenciales, y el día resultó muy fresco. Parece que el jardinero había estado charlando con Brown un rato, pero al ver a los detectives clavó con murria la azada en un surco, dijo quién sabe qué de su almuerzo, se alejó por entre las filas de berzas y se encerró en la cocina.

—Ese hombre vale mucho —dijo el Padre Brown—. Logra admirablemente las patatas. Pero —añadió con ecuánime compasión— tiene sus faltas. ¿Quién no las tiene? Por ejemplo, esta raya no la ha trazado derecha —y dio con el pie en el sitio—. Tengo mis dudas sobre el éxito de esta patata.

—Y ¿por qué? —preguntó Craven, divertido con la chifladura que le había entrado al hombrecito.

—Tengo mis dudas —continuó éste—, porque también las tiene el viejo Gow. Ha andado metiendo sistemáticamente la azada por todas partes, menos aquí. Ha de haber aquí una patata colosal.

Flambeau arrancó la azada y la hincó impetuosamente en aquel sitio. Al revolver la tierra, sacó algo que no parecía patata, sino una seta monstruosa e hipertrofiada. Al dar sobre ella la azada, hubo un chirrido, y el extraño objeto rodó como una pelota, dejando ver la mueca de un cráneo.

—El conde de Glengyle —dijo melancólicamente el Padre Brown.

Y después le arrebató la azada a Flambeau .

—Conviene ocultarlo otra vez —dijo—. Y volvió a enterrar el cráneo.

Y reclinándose en la azada, dejó ver una mirada vacía y una frente llena de arrugas.

—¿Qué puede significar este horror?

Y siempre apoyado en la azada como en un reclinatorio, hundió la cara en las manos.

El cielo brillaba, azul y plata; los pájaros charlaban, y parecía que eran los mismos árboles los que estaban charlando. Y los tres hombres callaban.

—Bueno, yo renuncio —exclamó Flambeau—. Esto no me entra en la cabeza, y esto se ha acabado. Rapé, devocionarios estropeados, interiores de cajas de música y qué se yo qué más...

Pero Brown, descubriéndose la cara y arrojando la azada con impaciencia, le interrumpió:

—¡Calle, calle! Todo esto está más claro que el día. Esta mañana, al abrir los ojos, entendí todo eso del rapé y las rodajas de acero. Y después me he puesto a probar un poco al viejo Gow, que no es tan sordo ni tan estúpido como lo aparenta. No hay nada de malo en todos esos objetos encontrados. También me había yo equivocado en lo de los misales estropeados: no hay ningún mal en ello. Pero esto último me inquieta. Profanar sepulcros y robarse las cabezas de los muertos ¿puede no ser malo? ¿No estará en esto la magia negra? Y esto no tiene nada que ver con el sencillísimo hecho del rapé y la colección de velas. —Y se puso a pasear, fumando filosóficamente.

—Amigo mío —dijo Flambeau con un gesto de buen humor—. Tenga usted cuidado conmigo, recuerde usted que yo he sido en otro tiempo un bribón. La inmensa ventaja de ese estado consiste en que yo mismo forzaba la intriga y la desarrollaba al instante. Pero esta función policíaca de esperar y esperar sin fin es demasiado para mi impaciencia francesa. Toda mi vida, para bien o para mal, lo he hecho todo en un instante. Todo duelo que se me ofrecía había de ser para la mañana del día siguiente; toda cuenta, al contado; ni siquiera aplazaba yo una visita al dentista.

El Padre Brown dejó caer la pipa, que se rompió en tres pedazos sobre el suelo, y abrió unos ojazos de idiota.

—¡Dios mío, qué estúpido soy!; ¡pero qué estúpido, señor !

Y soltó una risa descompuesta:

—¡El dentista! —repitió—. ¡Seis horas en el más completo abismo espiritual, y todo por no haber pensado en el dentista! ¡Una idea tan sencilla, tan hermosa, tan pacífica! Amigos míos: nos hemos pasado una noche en el infierno; pero ahora se ha levantado el sol, los pájaros cantan, y la radiante evocación del dentista restituye al mundo su tranquilidad.

—Declaro que ni con los tormentos de la Inquisición podría yo sacar el sentido de semejante logogrifo —dijo Flambeau, encaminándose al castillo.

El Padre Brown tuvo que contener un ímpetu de ponerse a bailar en mitad de la vereda, ya iluminada por el sol, y gritó después de un modo casi lastimoso y como un chiquillo:

—¡Por favor, déjenme ser loco un instante!; He padecido tanto con este misterio! Ahora comprendo que todo esto es de lo más inocente. Apenas un poco extravagante. Y eso ¿qué más da?

Dio una vuelta en un pie como un chiquillo, y después se enfrentó con sus amigos y dijo gravemente:

—Aquí no hay crimen ninguno. Al contrario: se trata de un caso de honradez tan extraño que es alambicado. Precisamente se trata quizá del único hombre en la tierra que no ha hecho más que su deber. Es un caso extremo de esa lógica vital y terrible que constituye la religión de esta raza.

La vieja tonadilla local sobre la casa de Glengyle:

Como savia nueva para los árboles pujantes,

Tal es el oro rubio para los Ogilvies,

es al mismo tiempo metafórica y literal. No sólo significa el anhelo de bienestar de los Glengyles; también significa, literalmente, que coleccionaban oro, que tenían una gran cantidad de ornamentos y utensilios de este metal. Que eran, en suma, avaros con la manía del oro. Y a la luz de esta suposición, recorramos ahora todos los objetos encontrados en el castillo: diamantes sin sortija de oro; velas sin sus candelabros de oro; rapé sin tabaqueras de oro; puntillas de lápiz sin el lapicero de oro; un bastón sin su puño de oro; piezas de relojería sin las cajas de oro de los relojes, o, mejor dicho, sin relojes. Y, aunque parezca locura, el halo del Niño Jesús y el nombre de Dios de los viejos misales sólo han sido raspados porque eran de oro legítimo.

El jardín pareció llenarse de luz. El sol era ya más vivo, y la yerba resplandecía. La verdad se había hecho. Flambeau encendió un cigarrillo mientras su amigo continuaba:

—Todo ese oro ha sido sustraído, pero no robado. Un ladrón nunca hubiera dejado rastros semejantes: se habría llevado las tabaqueras con rapé y todo, los lapiceros con puntillas y todo, etc. Tenemos que habérmolas con un hombre que tiene una conciencia muy singular, pero que tiene conciencia. Este extraño moralista ha estado charlando conmigo esta mañana en el jardincito de la cocina y de sus labios oí una historia que me permite reconstruirlo todo:

“El difunto Archibaldo Ogilvie era el hombre más cercano al tipo del hombre bueno que jamás haya nacido en Glengyle. Pero su virtud, amargada, se convirtió en misantropía. Las faltas de sus antecesores le abrumaban, y de ellas inducía la maldad general de la raza humana. Sobre todo tenía desconfianza de la filantropía o liberalidad. Y se prometió a sí mismo que, si encontraba un hombre capaz de tomar sólo lo que estrictamente le correspondía, ese sería el dueño de todo el oro de Glengyle. Tras este reto a la humanidad, se encerró en su castillo, sin la menor esperanza de que el reto fuera nunca contestado. Sin embargo, una noche, un muchacho sordo y al parecer idiota vino de una aldea distante a traerle un telegrama, y Glengyle, con un humorismo amargo, le dio un cuarto de penique nuevo que llevaba en el bolsillo entre las otras monedas. Mejor dicho, eso creyó haber hecho, porque cuando, un instante después, examinó las monedas, vió que aún conservaba el cuarto de penique, y echó de menos en cambio una libra esterlina. Este accidente fue para él un tema de amargas meditaciones. El muchacho había demostrado la codicia que era de

esperar en la especie humana. Porque, si desaparecía, era un ratero vulgar que se embolsa una moneda. Y si volvía, haciéndose el virtuoso, era por la esperanza de la recompensa. Pero a la media noche Lord Glengyle tuvo que levantarse a abrir la puerta —porque vivía solo— y se encontró con el sordo idiota. Y el sordo idiota venía a devolverle, no la libra esterlina, sino la suma exacta de diecinueve chelines, once peniques y tres cuartos de penique. Es decir, que el muchacho había tomado para sí un cuarto de penique.

“La exactitud extravagante de este acto impresionó vivamente al desequilibrado caballero. Se dijo que, nuevo Diógenes afortunado, había descubierto al hombre honrado que deseaba. Hizo entonces un nuevo testamento que yo he visto esta mañana. Trajo a su enorme y abandonado caserón al muchacho, lo educó, hizo de él su criado solitario y, a su manera, lo instituyó heredero de sus bienes. Esta criatura mutilada, aunque entienda poco, entendió muy bien las dos ideas fijas de sus señor: primera, que en este mundo lo esencial es el derecho, y segunda, que él había de ser, por derecho, el dueño de todo el oro de Glengyle. Y esto es todo, y es muy sencillo. El hombre ha sacado de la casa todo el oro que había, y ni una partícula que no fuera de oro: ni siquiera un minúsculo grano de rapé. Y así levantó todo el oro de las viejas miniaturas, convencido de que dejaba el resto intacto. Todo eso me era ya comprensible, pero no podía yo entender lo del cráneo, y me desesperaba el hecho de haberlo encontrado escondido entre las patatas. Me desesperaba... hasta que a Flambeau no se le ocurrió decir la palabra dichosa.

“Todo está ya muy claro, y todo irá bien. Este hombre volverá el cráneo a la sepultura, en cuanto le haya extraído las muelas de oro.”

Y, en efecto, al pasar aquella mañana por la colina donde estaba el cementerio, Flambeau vió a aquel extraño ser, a aquel justo avaro, cavando en la sepultura profanada, con la bufanda escocesa al cuello, agitada por el viento de la montaña, y el tétrico sombrero de copa en la cabeza.

G. K. Chesterton, *El candor del padre Brown* (trad. Alfonso Reyes), Calleja, Madrid, 1921.

El honor de Israel Gow

Caía una tormentosa tarde color de aceituna y de plata, cuando el Padre Brown, envuelto en una manta escocesa de color gris, llegó al término de un valle escocés de color gris y contempló el singular castillo de Glengyle. El castillo cerraba el paso de un barranco o cañada y parecía el fin del mundo. Aquella cascada de techos inclinados y cúspides de pizarra verdemar, al estilo de los viejos châteaux franco-escoceses, hacía pensar a un inglés en los sombreros en forma de campanarios que usan las brujas de los cuentos. Y los pinos que se balanceaban en torno de sus verdes torreones, parecían, por comparación, negros como innumerables bandadas de cuervos. Esta nota de diabolismo soñador y casi soñoliento no era una simple casualidad del paisaje. Pues en aquel lugar descansaba una de esas nubes de orgullo y de locura y de misteriosa aflicción que caen con mayor pesadumbre sobre las casas nobles de Escocia que sobre ninguna otra morada de los hijos del hombre. Pues Escocia padece una dosis doble del veneno llamado “herencia”: la tradición de la sangre en el aristócrata, y la tradición del destino en el calvinista.

El sacerdote había robado un día a sus trabajos en Glasgow, para ir a ver a su amigo Flambeau el detective aficionado, que estaba a la sazón en el castillo de Glengyle acompañado de un empleado oficial, haciendo averiguaciones sobre la vida y muerte del difunto conde de Glengyle. Este misterioso personaje era el último representante de una raza cuyo valor, locura y violenta astucia la habían hecho terrible, aun entre la siniestra nobleza de la nación, allá por el siglo XVI. Ninguna familia estuvo más metida en aquel laberinto de ambiciones, en los secretos de los secretos de aquel palacio de mentiras que se edificó en torno a María, reina de los escoceses.

Una copla local daba testimonio de las causas y resultados de sus maquinaciones, en estas cándidas palabras:

Como la savia verde para los árboles,
es el oro rojo para los Ogilvie

Durante muchos siglos, el castillo de Glengyle no había tenido un amo digno, y era de creer que ya para la época de la reina Victoria, agotadas las excentricidades, sería de otro modo. Sin embargo, el último Glengyle cumplió la tradición de su tribu, haciendo la única cosa original que le quedaba por hacer: desapareció. No quiero decir que se fue a otro país; al contrario: si aún estaba en alguna parte, todos los indicios hacían creer que permanecía en el castillo. Pero, aunque su nombre constaba en el registro de la iglesia, así como en el voluminoso libro rojo de los Pares, nadie lo había visto bajo el sol.

A menos que lo hubiera visto cierto servidor solitario que era para él algo entre jardinero y palafrenero. Era este sujeto tan sordo que la gente apresurada lo tomaba por mudo, aunque los más penetrantes lo tenían por medio imbecil. Era un labriego flaco, pelirrojo, de obstinada mandíbula y barba, y de ojos azules casi negros; respondía al nombre de Israel Gow, y era el único servidor de aquella desierta propiedad. Pero la diligencia con que cultivaba las papas y la regularidad con que desaparecía en la cocina, hacía pensar a la gente que estaba preparando la comida a su superior, y que el extravagante conde seguía escondido en el castillo. Con todo, si alguien deseaba averiguarlo a ciencia cierta, el criado afirmaba con la mayor persistencia que el amo estaba ausente.

Una mañana, el director de la escuela y el pastor (los Glengyle eran presbiterianos) recibieron una cita para el castillo. Ahí se encontraron con que el jardinero, cocinero y palafrenero había añadido a sus muchos oficios el de empresario de pompas fúnebres, y había metido en un ataúd a su noble y difunto señor. Si se aclaró o dejó de aclararse el caso,

es asunto que todavía aparece algo confuso, porque nunca se procedió a hacer la menor averiguación legal, hasta que Flambeau apareció por aquella zona del Norte. De esto, a la sazón, hacía unos dos o tres días. Y hasta entonces el cadáver de lord Glengyle (si es que era su cadáver) había quedado depositado en la iglesia de la colina.

Al pasar el Padre Brown por el vago jardín y entrar en la sombra del castillo, había unas nubes opacas y el aire era húmedo y tempestuoso. Sobre el jirón de oro verdoso del último reflejo solar, vio una negra silueta humana: era un hombre con sombrero alto y una enorme azada al hombro. Aquella combinación hacía pensar en un sepulturero; pero el Padre Brown la encontró muy natural al recordar al criado sordo que cultivaba las papas. No le eran desconocidas las costumbres de los labriegos de Escocia, y sabía que eran lo bastante solemnes para creerse obligados a llevar traje negro durante una investigación oficial, y lo bastante económicos para no desperdiciar por eso una hora de laboreo. Y la mirada entre sorprendida y desconfiada con que vio pasar al sacerdote era también algo que convenía muy bien a su tipo de celoso guardián.

Flambeau en persona vino a abrir la puerta, acompañado de un hombre de aspecto frágil, con cabellos color gris metálico y un rollo de papeles en la mano: era el inspector Craven, de Scotland Yard. El vestíbulo estaba completamente abandonado y casi vacío, pero las caras pálidas y burlonas de los perversos Ogilvie los contemplaban desde sus pelucas negras y ennegrecidas telas.

Siguiendo a los otros hacia una sala interior, el Padre Brown vio que se habían instalado en una larga mesa de roble, llena de papeles garabateados, de whisky y de tabaco en un extremo. El resto de la mesa la ocupaban varios objetos; objetos tan inexplicables como indiferentes. Uno parecía un montoncito de vidrios rotos. Otro era un montón de polvo pardo. El tercer objeto era un bastón.

—Esto parece un museo geológico —dijo el Padre Brown, sentándose y señalando con la cabeza el polvo pardo y los cristalinos fragmentos.

—No un museo geológico —aclaró Flambeau—, un museo psicológico.

—¡Por amor de Dios! —dijo el policía oficial, riendo—. No empecemos con palabras difíciles.

—¿No sabe usted lo que quiere decir psicología? —preguntó Flambeau con amable sorpresa—. Psicología quiere decir estar loco.

—No lo entiendo bien —insistió el oficial.

—Bueno —dijo Flambeau con decisión—, lo que yo quiero decir es que sólo una cosa hemos puesto en claro respecto a lord Glengyle, y es que era un maniático.

La negra silueta de Gow, con su sombrero de copa y su azada al hombro, pasó por la ventana, destacada confusamente sobre el cielo nublado. El Padre Brown la contempló mecánicamente, y dijo:

—Ya me doy cuenta de que algo extraño le sucedía, cuando de tal modo permaneció enterrado en vida y tanta prisa se dio en enterrarse al morir. Pero ¿qué razones especiales hay para creerlo loco?

—Bueno —contestó Flambeau—; vea la lista de objetos que Mr. Craven ha encontrado en la casa.

—Habrà que encender una vela —dijo Craven—. Va a caer una tormenta, y ya está muy oscuro para leer.

—¿Ha encontrado usted alguna vela entre sus muchas curiosidades? —preguntó Brown, sonriendo.

Flambeau levantó el grave rostro y fijó sus negros ojos en el amigo

—También esto es curioso —dijo—. Veinticinco velas, y ni rastro de candeleros.

En la oscuridad creciente de la sala, en medio del creciente rumor del viento tempestuoso, Brown buscó en la mesa, entre los demás despojos, el montón de velas de cera. Al hacerlo, se inclinó casualmente sobre el montón de polvo rojizo, y no pudo contener un estornudo.

—¡Rapé! —dijo.

Tomó una vela, la encendió con mucho cuidado, y después la metió en un [sic] botella de whisky vacía. El aire inquieto de la noche, penetrando por la ventana desvencijada, agitaba la larga llama como una bandera. Y en torno del castillo podían oírse las millas y millas de pino negro, hirviendo como un negro mar en torno de una roca.

—Voy a leer el inventario —anunció Craven gravemente, tomando un papel—. El inventario de todas las cosas inconexas e inexplicables que hemos encontrado en el castillo. Antes conviene que sepa usted que esto está desmantelado y abandonado, pero que uno o dos cuartos han sido, evidentemente, habitados por alguien, por alguien que no es el criado Gow, y que llevaba, sin duda, una vida muy simple, aunque no miserable. He aquí la lista:

“1.º Un verdadero tesoro en piedras preciosas, casi todas diamantes, y todas sueltas, sin ninguna montura. Desde luego, es muy natural que los Ogilvie poseyeran joyas de familia, pero en las joyas de familia las piedras siempre aparecen montadas en artículos de adorno, y los Ogilvie parece que hubieran llevado sus piedras sueltas en los bolsillos, como monedas de cobre.

“2.º Montones y montones de rapé, pero no guardado en cuerno, tabaquera ni bolsa, sino por ahí sobre las repisas de las chimeneas, sobre el piano, en cualquier parte, como si el caballero no quisiera darse el trabajo de abrir una bolsa o levantar una tapa.

“3.º Aquí y allá, por toda la casa, montoncitos de metal, resortes y ruedas microscópicas, como si hubieran destripado algún juguete mecánico.

“4.º Las velas, que hay que ensartar en botellas por no haber un solo candelero... Y ahora fíjese usted en que esto es mucho más extravagante de lo que uno se imagina. Porque ya el enigma central lo teníamos descontado: a primera vista, hemos comprendido que algo extraño había pasado con el difunto conde. Hemos venido aquí para averiguar si realmente vivió aquí, si realmente murió aquí, si este espantajo pelirrojo que lo inhumó tuvo algo que ver en su muerte. Ahora bien: supóngase usted lo peor, imagine usted la explicación más extraña y melodramática. Suponga que el criado mató a su amo, o que éste no ha muerto verdaderamente, o que el amo se ha disfrazado de criado, o que el criado ha sido enterrado en lugar del amo. Invente usted la tragedia que más le guste, al estilo de Wilkie Collins, y todavía así le será a usted imposible explicarse esta ausencia de candeleros, o el hecho de que un anciano caballero de buena familia derramase el rapé sobre el piano. El corazón, el centro del enigma, está claro; pero no así los contornos y orillas. Porque no hay hilo de imaginación que pueda conectar el rapé, los diamantes, las velas y los mecanismos de relojería triturados.

—Yo creo ver la conexión —dijo el sacerdote—. Este Glengyle tenía la manía de odiar la Revolución Francesa. Era un entusiasta del *ancien régime*, y trataba de reproducir al pie de la letra la vida familiar de los últimos Borbones. Tenía rapé, porque era un lujo del siglo XVIII; velas de cera, porque eran el procedimiento del alumbrado del siglo XVIII; los trocitos metálicos representaban la chifladura de cerrajero de Luis XVI; y los diamantes, el collar de diamantes de María Antonieta.

Los dos amigos se miraron con ojos atónitos.

—¡Qué suposición más extraordinaria y perfecta! —exclamó Flambeau—. ¿Y cree usted realmente que es verdadera?

—Estoy perfectamente seguro de que no lo es —contestó el Padre Brown—. Sólo que ustedes aseguran que no hay medio de conectar el rapé, los diamantes, las relojerías y las velas, y yo les propongo la primer conexión que se me ocurre, para demostrarles lo contrario. Pero estoy seguro de que la verdad es más profunda, está más allá.

Calló un instante, y escuchó el aullar del viento en las torres. Luego dijo:

—El difunto conde de Glengyle era un ladrón. Vivía una segunda vida oscura, era un condenado violador de cerraduras y puertas. No tenía ningún candelero, porque estas velas sólo las usaba, cortándolas en cabos, en la linternita que llevaba consigo. El rapé lo usaba como han usado la pimienta los más feroces criminales franceses: para arrojarlo a los ojos de sus perseguidores. Pero la prueba más concluyente es la curiosa coincidencia de los diamantes y las ruedecitas de acero. Supongo que ustedes también lo verán claro: sólo con diamantes o con ruedecitas de acero se pueden cortar las vidrieras.

La rama rota de un pino azotó pesadamente sobre la vidriera que tenían a la espalda, como parodiando a un ladrón nocturno, pero ninguno volvió la cara. Los policías estaban pendientes del Padre Brown.

—Diamantes y ruedecitas de acero —rumió Craven—. ¿Y sólo en eso se funda usted para considerar verdadera su explicación?

—Yo no la juzgo verdadera —replicó el sacerdote plácidamente—. Pero ustedes aseguraban que era imposible establecer la menor relación entre esos cuatro objetos... La verdad tiene que ser mucho más precisa. Glengyle había descubierto, o creía haber descubierto, un tesoro de piedras preciosas en sus propiedades. Alguien lo había embaucado con esos diamantes sueltos, asegurándole que habían sido hallados en las cavernas del castillo. Las ruedecillas de acero eran algo concerniente a la talla de los diamantes. La talla tenía que hacerse muy en pequeño y modestamente, con ayuda de unos cuantos pastores o gente ruda de esos valles. El rapé es el mayor lujo de los pastores escoceses; lo único con que se les puede sobornar. Esta gente no usaba candeleros, porque no los necesitaba: cuando iban a explorar los sótanos, llevaban las velas en la mano.

—¿Y eso es todo? —preguntó Flambeau, tras larga pausa—. ¿Al fin ha llegado usted a la verdad?

—¡Oh, no! —dijo el Padre Brown.

El viento murió en los términos del pinar como con un murmullo de burla y el Padre Brown, con cara impasible continuó:

—Yo sólo he lanzado esa suposición porque ustedes afirmaban que no había medio de relacionar el tabaco, los pequeños mecanismos, las velas y las piedras brillantes. Fácil es construir diez falsas filosofías sobre los datos del Universo, o diez falsas teorías sobre los datos del castillo de Glengyle. Pero lo que necesitamos es la explicación verdadera del castillo y del Universo. Vamos a ver, ¿no hay más documentos?

Craven rió de buena gana, y Flambeau, sonriendo, se levantó, recorrió la longitud de la mesa, y señaló:

—Documentos número cinco, seis, siete; y todos más variados que instructivos, seguramente. He aquí una curiosa colección, no de lápices, sino de minas de lápices; más allá una insignificante caña de bambú, con el puño astillado; bien pudo ser el instrumento del crimen. Sólo que no sabemos si hay crimen. Y el resto, algunos viejos misales y cuadritos de asunto católico que los Ogilvie conservaban tal vez desde la Edad Media,

porque su orgullo familiar era mayor que su puritanismo. Sólo los hemos incluido en nuestro museo porque parece que han sido cortados y mutilados de un modo singular.

Afuera, la terca tempestad arrastraba una nidada de nubes sobre Glengyle, y de pronto la amplia sala quedó sumergida en la oscuridad, al tiempo que el Padre Brown examinaba las páginas miniadas de los misales. Antes de que aquella onda de oscuridad se disipara, el Padre Brown volvió a hablar; pero con la voz de un hombre distinto.

—Mr. Carven —dijo como hombre a quien le quitan de encima diez años—, usted tiene autorización para examinar la sepultura, ¿verdad? Cuanto antes, mejor: así entraremos de lleno en este horrible misterio. Yo en lugar de usted, procedería a ello ahora mismo.

—¿Ahora mismo? —preguntó, asombrado, el policía—. ¿Y por qué ahora?

—Porque esto es ya muy serio —contestó Brown—. Aquí no se trata ya de rapé derramado o piedras desmontadas por cualquier causa. Para esto sólo puede haber una razón, y la razón va a dar en las raíces del mundo. Estas estampas religiosas no están simplemente sucias ni han sido rasguñadas o rayadas por ocio infantil o por celo protestante, sino que han sido estropeadas muy cuidadosamente y de un modo muy sospechoso. Dondequiera que aparecía en las antiguas miniaturas el gran nombre ornamental de Dios, ha sido raspado laboriosamente. Y sólo otra cosa ha sido raspada: el halo en torno a la cabeza del Niño Jesús. De modo que venga el permiso, venga la azada o el hacha, y vamos ahora mismo a abrir ese ataúd.

—¿Qué quiere usted decir? —preguntó el oficial londinense.

—Quiero decir —contestó el curita, y su voz pareció dominar el ruido de la tempestad—, quiero decir que el Diablo puede estar sentado en el torreón de este castillo en este mismo instante, el gran Diablo del Universo, más grande que cien elefantes y aullando como el Apocalipsis. Hay en todo esto algo de magia negra.

—Magia negra —repitió Flambeau en voz baja, porque era hombre bastante ilustrado para no entender de eso—. ¿Qué significan, pues, esos últimos documentos?

—Algo horrible, me parece —dijo el Padre Brown con impaciencia—. ¿Cómo he de saberlo a ciencia cierta? ¿Cómo voy a adivinar todo lo que hay en este laberinto? Tal vez el rapé y el bambú son instrumentos de tortura. Tal vez la cera y las limaduras de acero representan aquí la manía de un loco. Tal vez con las minas de los lápices se hace una bebida enloquecedora. Sólo hay un medio para irrumpir de una vez en el seno de estos enigmas, y es ir al cementerio de la colina.

Sus compañeros apenas se dieron cuenta de que lo habían obedecido y seguido cuando, en el jardín, un golpe de viento les azotó la cara. Sin embargo, lo habían obedecido como autómatas, porque Craven se encontró con un hacha en la mano, y la autorización para abrir la tumba en el bolsillo. Flambeau llevaba la azada del jardinero, y el mismo Padre Brown llevaba el librito dorado del cual habían arrancado el nombre de Dios.

El camino que, sobre la colina, conducía al cementerio de la parroquia era tortuoso, pero breve; con la furia del viento resultaba largo y difícil. Hasta donde la vista alcanzaba, y cada vez más lejos, conforme subían la colina, se extendía el mar inacabable de pinos, doblados por el viento. Y todo aquel orbe parecía tan vano como inmenso; tan vano como si el viento silbara sobre un planeta deshabitado e inútil. Y en aquel infinito de bosques azulosos y cenizos cantaba, estridente, el antiguo dolor que hay en el corazón de las cosas paganas. Parecía que en las voces íntimas de aquel insondable follaje gritaban los perdidos y errabundos dioses gentiles, extraviados por aquella selva, e incapaces de hallar otra vez la senda de los cielos.

—Ya ven ustedes —dijo el Padre Brown en voz baja, pero no sofocada—. El pueblo escocés, antes de que existiera Escocia, era lo más curioso del mundo. Todavía lo es, por lo demás. Pero en tiempos prehistóricos, yo creo que adoraban a los demonios. Y por eso —añadió con buen humor—, por eso cayeron en la teología puritana.

—Pero, amigo mío —dijo Flambeau de mal humor—. ¿Qué significa todo ese rapé?

—Pues, amigo mío —replicó Brown con igual seriedad y siguiendo su tema —, una de las pruebas de toda religión verdadera es el materialismo. Ahora bien; la adoración de los demonios es una religión verdadera.

Habían llegado al calvero de la colina, uno de los pocos sitios que dejaba libre el rumoroso pinar. Una pequeña cerca de palos y alambres vibraba en el viento, indicando el límite del cementerio. El inspector Craven llegó al sitio de la sepultura, y Flambeau hincó la azada y se apoyó en ella para hacer saltar la losa; ambos se sentían sacudidos por la tempestad como los palos y alambres de la cerca. Crecían junto a la tumba unos cardos enormes, ya mustios, grises y plateados. Una o dos veces, el viento arrancó unos cardos, lanzándolos como flechas, frente a Craven, que se echaba atrás, asustado.

Flambeau arrancaba la hierba y abría la tierra húmeda. De pronto se detuvo, apoyándose en la azada como en un báculo.

—Adelante —dijo cortésmente el sacerdote—. Estamos en el camino de la verdad. ¿Qué teme usted?

—Temo a la verdad —dijo Flambeau.

El detective londinense empezó a hablar ruidosamente, tratando de parecer muy animado:

—¿Por qué diablos se escondería tanto este hombre? ¿Sería repugnante tal vez? ¿Sería leproso?

—O algo peor —contestó Flambeau.

—¿Qué, por ejemplo? —continuó el otro—. ¿Qué peor que un leproso?

—No sé —dijo Flambeau.

Siguió cavando en silencio y, después de algunos minutos, dijo con voz sorprendida:

—Temo que fuera deforme.

—Como aquel trozo de papel que usted recordará —dijo tranquilamente el Padre Brown—. Y, con todo, logramos triunfar de aquel papel (1).

Flambeau siguió cavando con energía. Entretanto la tempestad había arrastrado poco a poco las nubes prendidas como humareda a los picos de las montañas, y comenzaban a revelarse los nebulosos campos de estrellas. Al fin, Flambeau descubrió un gran ataúd de roble y lo levantó un poco sobre los bordes de la fosa. Craven se adelantó con su hacha. El viento le arrojó un cardo en la cara y lo hizo retroceder; después dio un paso decidido, y con una energía igual a la de Flambeau, rajó y abrió hasta quitar del todo la tapa. Y todo aquello apareció a la luz gris de las estrellas.

—Huesos —dijo Craven. Y luego añadió como sorprendido—: ¡Y son de hombre!

Y Flambeau, con voz desigual:

—Y ¿no tienen... nada extraordinario?

—Parece que no —contestó el oficial con voz ronca, inclinándose sobre el oscuro y ruinoso esqueleto—. Espere un poco.

Sobre el enorme cuerpo de Flambeau pasó como una ola pesada:

—Y ahora que lo pienso. ¿Por qué había de ser deforme? El hombre que vive en estas malditas montañas, ¿cómo va a librarse de esta obsesión enloquecedora, de esta

(1) Parece una alusión al cuento siguiente. —T.

incesante sucesión de cosas negras, bosques y bosques, y, sobre todo, de este horror profundo e inconsciente? ¡Si esto parece la pesadilla de un ateo! ¡Pinos y pinos y más pinos, y millones de...!

—¡Dios! —gritó el hombre junto al ataúd—; no tenía cabeza.

Y mientras los otros se quedaban estupefactos, el sacerdote dejó ver por primera vez su asombro:

—¿Con que no hay cabeza? —preguntó. —¿Falta la cabeza? —como si hubiera esperado otra deficiencia.

Por la mente de aquellos hombres cruzaron insensatas visiones de un niño acéfalo nacido en casa de los Glengyle, de un joven acéfalo ocultándose en el castillo, de un hombre acéfalo cruzando esos antiguos salones o ese profuso jardín... Pero, a pesar del enervamiento que los dominaba, aquellas funestas imágenes se disiparon en un instante sin echar raíces en su alma. Y los tres se quedaron escuchando los bosques ensordecedores y los gritos del cielo, como unas bestias fatigadas. El pensamiento parecía algo enorme que se les había escapado de la mano.

—En torno a esta sepultura —dijo el Padre Brown— sí que hay tres hombres sin cabeza.

El pálido detective londinense abrió la boca para decir algo, y se quedó con la boca abierta. Un largo silbido de viento rasgó el cielo. El policía contempló el hacha que tenía en las manos, como si no le perteneciera, y la dejó caer.

—Padre —dijo Flambeau con aquella voz grave e infantil que tan raras veces se le oía. —¿Qué hacemos?

La respuesta de su amigo fue tan rápida como un disparo.

—Dormir —dijo el Padre Brown—. Dormir. Hemos llegado al término del camino. ¿Sabe usted lo que es el sueño? ¿Sabe usted que todo el que duerme cree en Dios? El sueño es un sacramento, porque es un acto de fe y es un acto de nutrición. Y necesitamos un sacramento, aunque sea de orden natural. Ha caído sobre nosotros algo que muy pocas veces cae sobre los hombres, y que es acaso lo peor que les puede caer encima.

Los abiertos labios de Craven se juntaron para preguntar:

—¿Qué quiere usted decir?

El sacerdote había vuelto ya la cara hacia el castillo cuando contestó:

—Hemos descubierto la verdad, y la verdad no tiene sentido.

Y echó a andar con un paso inquieto y precipitado, muy raro en él. Y cuando todos llegaron al castillo, se acostó al instante y se durmió con la simplicidad de un perro.

A pesar de su místico elogio del sueño, el Padre Brown se levantó más temprano que los demás, con excepción del callado jardinero. Y los otros lo encontraron fumando su pipa y observando la muda labor del experto jardinero en el jardincito cercano a la cocina. Hacia el amanecer la tormenta se había deshecho en lluvias torrenciales, y el día resultó muy fresco. Parece que el jardinero había estado un rato charlando con Brown, pero al ver a los detectives, hoscamente clavó la azada en un surco, dijo algo de su almuerzo, se alejó por entre las filas de berzas y se encerró en la cocina.

—Ese hombre vale mucho —dijo el Padre Brown—. Logra admirablemente las papas. Pero —añadió con ecuánime compasión— tiene sus faltas. ¿Quién no las tiene? Por ejemplo, no ha trazado derecho este surco —y dio con el pie en el sitio—. Tengo mis dudas sobre el éxito de esta papa.

—Y ¿por qué? —preguntó Craven, divertido con la nueva locura del hombrecito.

—Tengo mis dudas —continuó éste—, porque también las tiene el viejo Gow. Ha andado metiendo sistemáticamente la azada por todas partes, menos aquí. ¡Ha de haber aquí una papa colosal!

Flambeau arrancó la azada y la hincó impetuosamente en aquel sitio. Al revolver la tierra, sacó algo que no parecía papa, sino una seta monstruosa e hipertrofiada. Al dar sobre ella la azada, hubo un chirrido, y el extraño objeto rodó como una pelota, dejando ver la mueca de un cráneo.

—El conde de Glengyle —dijo melancólicamente el Padre Brown.

Y después le arrebató la azada a Flambeau.

—Conviene ocultarlo otra vez —dijo—. Y volvió a enterrar el cráneo.

Y reclinándose en la azada, dejó ver una mirada vacía y una frente llena de arrugas.

—¿Qué puede significar este horror?

Y, siempre apoyado en la azada, hundió la cara en las manos, como lo hacen los hombres en la iglesia.

El cielo brillaba, azul y plata; los pájaros charlaban, y parecía que eran los mismos árboles los que estaban charlando. Y los tres hombres callaban.

—Bueno, yo renuncio —exclamó Flambeau—. Esto no me entra en la cabeza, y esto se ha acabado. Rapé, devocionarios estropeados, interiores de cajas de música y qué se yo qué más...

Pero Brown, descubriéndose la cara y arrojando la azada con impaciencia, lo interrumpió:

—¡Calle, calle! Todo esto está más claro que el día. Esta mañana, al abrir los ojos, entendí todo eso del rapé y las rodajas de acero. Y después me he puesto a probar un poco al viejo Gow, que no es tan sordo ni tan estúpido como lo aparenta. No hay nada de malo en todos esos objetos encontrados. También me había yo equivocado en lo de los misales estropeados: no hay ningún mal en ello. Pero esto último me inquieta. Profanar sepulcros y robarse las cabezas de los muertos ¿puede no ser malo? ¿No estará en esto la magia negra? Esto no concuerda con la sencillísima historia de las velas y del rapé. —Y se puso a pasear, fumando filosóficamente.

—Amigo mío —dijo Flambeau con un gesto de buen humor—. Tenga cuidado conmigo, recuerde que yo he sido un criminal. La inmensa ventaja de ese estado consiste en que yo mismo forzaba la intriga y la desarrollaba al instante. Pero esta función policíaca de esperar y esperar sin fin es demasiado para mi impaciencia francesa. Toda mi vida, para bien o para mal, lo he hecho todo en un instante. Todo duelo que se me ofrecía había de ser para la mañana del día siguiente; toda cuenta, al contado; ni siquiera aplazaba yo una visita al dentista.

El Padre Brown dejó caer la pipa, que se rompió en tres pedazos sobre el suelo, y abrió unos ojos de idiota.

—¡Dios mío, qué estúpido soy!; ¡pero qué estúpido, Señor!

Y soltó una risa descompuesta:

—¡El dentista! —repitió—. ¡Seis horas en el más completo abismo espiritual, y todo por no haber pensado en el dentista! ¡Una idea tan sencilla, tan hermosa, tan pacífica! Amigos: nos hemos pasado una noche en el infierno; pero ahora se ha levantado el sol, los pájaros cantan, y la radiante evocación del dentista restituye al mundo su tranquilidad.

—Yo descifraré este misterio, aunque me vea forzado a recurrir a los tormentos de la Inquisición —dijo Flambeau, encaminándose al castillo.

El Padre Brown tuvo que contener un ímpetu de ponerse a bailar en mitad del cantero, ya iluminado por el sol, y gritó después de un modo casi lastimoso y como un chiquillo:

—¡Por favor, déjenme ser loco un instante!; He padecido tanto con este misterio! Ahora comprendo que todo esto es de lo más inocente. Apenas un poco extravagante. Y eso, ¿qué importa?

Dio una vuelta en un pie como un chiquillo, y después se enfrentó con sus amigos y dijo gravemente:

—Ésta no es la historia de un crimen, sino de una singular y torcida honradez. Precisamente se trata quizá del único hombre en la tierra que ha tomado exactamente lo que le deben.

“Es un caso extremo de esa lógica vital y terrible que constituye la religión de esta raza.

“La vieja copla local sobre la casa de Glengyle:

Como la savia verde para los árboles,

Es el oro rojo para los Ogilvie,

es al mismo tiempo metafórica y literal. No sólo significa el anhelo de bienestar de los Glengyle; también significa, literalmente, que coleccionaban oro, que tenían una gran cantidad de ornamentos y utensilios de este metal. Que eran, en suma, avaros con la manía del oro. Y a la luz de esta suposición, recorramos ahora todos los objetos encontrados en el castillo: diamantes sin sortija de oro; velas sin sus candelabros de oro; rapé sin tabaqueras de oro; minas de lápiz sin el lapicero de oro; un bastón sin su puño de oro; piezas de relojería sin las cajas de oro de los relojes, o, mejor dicho, sin relojes. Y, aunque parezca locura, el halo del Niño Jesús y el nombre de Dios de los viejos misales sólo han sido raspados porque eran de oro legítimo.

Flambeau encendió un cigarrillo mientras su amigo continuaba:

—Todo ese oro ha sido sustraído, pero no robado. Un ladrón nunca hubiera dejado rastros semejantes: se habría llevado las tabaqueras con el rapé, los lapiceros con las minas, etc. Tratamos con un hombre que tiene una conciencia muy singular, pero que tiene conciencia. Este extraño moralista ha estado hablando conmigo esta mañana en el jardincito de la cocina y de sus labios oí una historia que me permite reconstruirlo todo.

“El difunto Archibaldo Ogilvie era el hombre más cercano al tipo del hombre bueno que jamás haya nacido en Glengyle. Pero su amarga virtud se convirtió en misantropía. Las faltas de sus antecesores lo abrumaban, y de ellas inducía la maldad general de la raza humana. Sobre todo tenía desconfianza de la filantropía o liberalidad. Y se prometió a sí mismo que, si encontraba un hombre capaz de tomar sólo lo que estrictamente le correspondía, ese sería el dueño de todo el oro de Glengyle. Tras este reto a la humanidad, se encerró en su castillo, sin la menor esperanza de que el reto fuera contestado. Sin embargo, una noche, un muchacho sordo, y al parecer idiota, vino de una aldea distante a traerle un telegrama, y Glengyle, con un humorismo amargo, le dio un cuarto de penique nuevo. Mejor dicho, eso creyó haber hecho, porque cuando, un instante después, examinó las monedas, vió que aún conservaba el cuarto de penique, y echó de menos en cambio una libra esterlina. Este accidente fue para él un tema de amargas meditaciones. De cualquier modo el muchacho demostraría la codicia que era de esperar en la especie humana. O desaparecería, un ladrón robando una moneda; o volvería virtuosamente, un pedante buscando una recompensa. Pero a la media noche Lord Glengyle tuvo que levantarse a abrir la puerta (porque vivía solo) y se encontró con el sordo idiota. Y el sordo idiota venía a

devolverle, no la libra esterlina, sino la suma exacta de diecinueve chelines, once peniques y tres cuartos de penique. Es decir, que el muchacho había tomado para sí un cuarto de penique.

“La exactitud extravagante de este acto impresionó vivamente al desequilibrado caballero. Se dijo que, nuevo Diógenes afortunado, había descubierto al hombre honrado que deseaba. Hizo entonces un nuevo testamento, que yo he visto esta mañana. Trajo a su enorme y abandonado caserón al muchacho, lo educó, hizo de él su criado solitario y, a su manera, lo instituyó heredero de sus bienes. Este extraño sordo, aunque entiende poco, entendió muy bien las dos ideas fijas de sus señor: primero, que en este mundo lo esencial es el derecho, y segundo, que él había de ser, por derecho, el dueño de todo el oro de Glengyle. Y esto es todo, y es muy sencillo. El hombre ha sacado de la casa todo el oro que había, y ni una partícula que no fuera de oro; ni siquiera un grano de rapé. Y así levantó todo el oro de las viejas miniaturas, convencido de que dejaba todo el resto intacto. Todo eso me era ya comprensible, pero no podía yo entender lo del cráneo, y me desesperaba el hecho de haberlo encontrado escondido entre las papas. Me desesperaba... hasta que Flambeau dijo la palabra feliz.

“Todo está ya muy claro, y todo irá bien. Este hombre volverá el cráneo a la sepultura, en cuanto le haya extraído las muelas de oro.

Y, en efecto, al pasar aquella mañana por la colina donde estaba el cementerio, Flambeau vió a aquel extraño ser, a aquel justo avaro, cavando en la sepultura profanada, con la bufanda escocesa al cuello, agitada por el viento de la montaña, y en la cabeza el decente sombrero de copa.

G. K. Chesterton, “El honor de Israel Gow” (trad. Alfonso Reyes), en *Los mejores cuentos policiales* (Bioy Casares, Adolfo y Jorge Luis Borges, eds.), Alianza/Emecé, Madrid, 2010.

The Flying Stars

“The most beautiful crime I ever committed,” Flambeau would say in his highly moral old age, “was also, by a singular coincidence, my last. It was committed at Christmas. As an artist I had always attempted to provide crimes suitable to the special season or landscapes in which I found myself, choosing this or that terrace or garden for a catastrophe, as if for a statuary group. Thus squires should be swindled in long rooms paneled with oak; while Jews, on the other hand, should rather find themselves unexpectedly penniless among the lights and screens of the Cafe Riche. Thus, in England, if I wished to relieve a dean of his riches (which is not so easy as you might suppose), I wished to frame him, if I make myself clear, in the green lawns and grey towers of some cathedral town. Similarly, in France, when I had got money out of a rich and wicked peasant (which is almost impossible), it gratified me to get his indignant head relieved against a grey line of clipped poplars, and those solemn plains of Gaul over which broods the mighty spirit of Millet.

“Well, my last crime was a Christmas crime, a cheery, cosy, English middle-class crime; a crime of Charles Dickens. I did it in a good old middle-class house near Putney, a house with a crescent of carriage drive, a house with a stable by the side of it, a house with the name on the two outer gates, a house with a monkey tree. Enough, you know the species. I really think my imitation of Dickens’s style was dexterous and literary. It seems almost a pity I repented the same evening.”

Flambeau would then proceed to tell the story from the inside; and even from the inside it was odd. Seen from the outside it was perfectly incomprehensible, and it is from the outside that the stranger must study it. From this standpoint the drama may be said to have begun when the front doors of the house with the stable opened on the garden with the monkey tree, and a young girl came out with bread to feed the birds on the afternoon of Boxing Day. She had a pretty face, with brave brown eyes; but her figure was beyond conjecture, for she was so wrapped up in brown furs that it was hard to say which was hair and which was fur. But for the attractive face she might have been a small toddling bear.

The winter afternoon was reddening towards evening, and already a ruby light was rolled over the bloomless beds, filling them, as it were, with the ghosts of the dead roses. On one side of the house stood the stable, on the other an alley or cloister of laurels led to the larger garden behind. The young lady, having scattered bread for the birds (for the fourth or fifth time that day, because the dog ate it), passed unobtrusively down the lane of laurels and into a glimmering plantation of evergreens behind. Here she gave an exclamation of wonder, real or ritual, and looking up at the high garden wall above her, beheld it fantastically bestridden by a somewhat fantastic figure.

“Oh, don’t jump, Mr. Crook,” she called out in some alarm; “it’s much too high.”

The individual riding the party wall like an aerial horse was a tall, angular young man, with dark hair sticking up like a hair brush, intelligent and even distinguished lineaments, but a sallow and almost alien complexion. This showed the more plainly because he wore an aggressive red tie, the only part of his costume of which he seemed to take any care. Perhaps it was a symbol. He took no notice of the girl’s alarmed adjuration, but leapt like a grasshopper to the ground beside her, where he might very well have broken his legs.

“I think I was meant to be a burglar,” he said placidly, “and I have no doubt I should have been if I hadn’t happened to be born in that nice house next door. I can’t see any harm in it, anyhow.”

“How can you say such things?” she remonstrated.

“Well,” said the young man, “if you’re born on the wrong side of the wall, I can’t see that it’s wrong to climb over it.”

“I never know what you will say or do next,” she said.

“I don’t often know myself,” replied Mr. Crook; “but then I am on the right side of the wall now.”

“And which is the right side of the wall?” asked the young lady, smiling.

“Whichever side you are on,” said the young man named Crook.

As they went together through the laurels towards the front garden a motor horn sounded thrice, coming nearer and nearer, and a car of splendid speed, great elegance and a pale green colour swept up to the front doors like a bird and stood throbbing.

“Hullo, hullo!” said the young man with the red tie, “here’s somebody born on the right side, anyhow. I didn’t know, Miss Adams, that your Santa Claus was so modern as this.”

“Oh, that’s my godfather, Sir Leopold Fischer. He always comes on Boxing Day.”

Then, after an innocent pause, which unconsciously betrayed some lack of enthusiasm, Ruby Adams added:

“He is very kind.”

John Crook, journalist, had heard of that eminent City magnate; and it was not his fault if the City magnate had not heard of him; for in certain articles in *The Clarion* or *The New Age* Sir Leopold had been dealt with austerely. But he said nothing and grimly watched the unloading of the motor-car, which was rather a long process. A large, neat chauffeur in green got out from the front, and a small, neat manservant in grey got out from the back, and between them they deposited Sir Leopold on the doorstep and began to unpack him, like some very carefully protected parcel. Rugs enough to stock a bazaar, furs of all the beasts of the forest, and scarves of all the colours of the rainbow were unwrapped one by one, till they revealed something resembling the human form; the form of a friendly, but foreign-looking old gentleman, with a grey goat-like beard and a beaming smile, who rubbed his big fur gloves together.

Long before this revelation was complete the two big doors of the porch had opened in the middle, and Colonel Adams (father of the furry young lady) had come out himself to invite his eminent guest inside. He was a tall, sunburnt, and very silent man, who wore a red smoking-cap like a fez, making him look like one of the English Sirdars or Pashas in Egypt. With him was his brother-in-law, lately come from Canada, a big and rather boisterous young gentleman-farmer, with a yellow beard, by name James Blount. With him also was the more insignificant figure of the priest from the neighbouring Roman Church; for the colonel’s late wife had been a Catholic, and the children, as is common in such cases, had been trained to follow her. Everything seemed undistinguished about the priest, even down to his name, which was Brown; yet the colonel had always found something companionable about him, and frequently asked him to such family gatherings.

In the large entrance hall of the house there was ample room even for Sir Leopold and the removal of his wraps. Porch and vestibule, indeed, were unduly large in proportion to the house, and formed, as it were, a big room with the front door at one end, and the bottom of the staircase at the other. In front of the large hall fire, over which hung the colonel’s sword, the process was completed and the company, including the saturnine Crook, presented to Sir Leopold Fischer. That venerable financier, however, still seemed struggling with portions of his well-lined attire, and at length produced from a very interior

tail-coat pocket, a black oval case which he radiantly explained to be his Christmas present for his god-daughter. With an unaffected vain-glory that had something disarming about it he held out the case before them all; it flew open at a touch and half-blinded them. It was just as if a crystal fountain had spurted in their eyes. In a nest of orange velvet lay like three eggs, three white and vivid diamonds that seemed to set the very air on fire all round them. Fischer stood beaming benevolently and drinking deep of the astonishment and ecstasy of the girl, the grim admiration and gruff thanks of the colonel, the wonder of the whole group.

"I'll put 'em back now, my dear," said Fischer, returning the case to the tails of his coat. "I had to be careful of 'em coming down. They're the three great African diamonds called 'The Flying Stars' because they've been stolen so often. All the big criminals are on the track; but even the rough men about in the streets and hotels could hardly have kept their hands off them. I might have lost them on the road here. It was quite possible."

"Quite natural, I should say," growled the man in the red tie. "I shouldn't blame 'em if they had taken 'em. When they ask for bread, and you don't even give them a stone, I think they might take the stone for themselves."

"I won't have you talking like that," cried the girl, who was in a curious glow. "You've only talked like that since you became a horrid what's-his-name. You know what I mean. What do you call a man who wants to embrace the chimney-sweep?"

"A saint," said Father Brown.

"I think," said Sir Leopold, with a supercilious smile, "that Ruby means a Socialist."

"A Radical does not mean a man who lives on radishes," remarked Crook, with some impatience; "and a Conservative does not mean a man who preserves jam. Neither, I assure you, does a Socialist mean a man who desires a social evening with the chimney-sweep. A Socialist means a man who wants all the chimneys swept and all the chimney-sweeps paid for it."

"But who won't allow you," put in the priest in a low voice, "to own your own soot."

Crook looked at him with an eye of interest and even respect. "Does one want to own soot?" he asked.

"One might," answered Brown, with speculation in his eye. "I've heard that gardeners use it. And I once made six children happy at Christmas when the conjuror didn't come, entirely with soot —applied externally."

"Oh, splendid," cried Ruby. "Oh, I wish you'd do it to this company."

The boisterous Canadian, Mr. Blount, was lifting his loud voice in applause, and the astonished financier his (in some considerable deprecation), when a knock sounded at the double front doors. The priest opened them, and they showed again the front garden of evergreens, monkey-tree and all, now gathering gloom against a gorgeous violet sunset. The scene thus framed was so coloured and quaint, like a back scene in a play, that they forgot for a moment the insignificant figure standing at the door. He was dusty-looking and in a frayed coat, evidently a common messenger. "Any of you gentlemen Mr. Blount? He asked, and held forward a letter doubtfully. Mr. Blount started, and stopped in his shout of assent. Ripping up the envelope with evident astonishment he read it; his face clouded a little, and then cleared, and he turned to his brother-in-law and host.

"I'm sick at being such a nuisance, colonel," he said, with the cheery colonial convention; "but would it upset you if an old acquaintance called on me here to-night on business? In point of fact it's Florian, that famous French acrobat and comic actor; I knew

him years ago out West (he was a French-Canadian by birth), and he seems to have business for me, though I hardly guess what.”

“Of course, of course,” replied the colonel carelessly. “My dear chap, any friend of yours. No doubt he will prove an acquisition.”

“He’ll black his face, if that’s what you mean,” cried Blount, laughing. “I don’t doubt he’d black everyone else’s eyes. I don’t care; I’m not refined. I like the jolly old pantomime where a man sits on his top hat.”

“Not on mine, please,” said Sir Leopold Fischer, with dignity.

“Well, well,” observed Crook, airily, “don’t let’s quarrel. There are lower jokes than sitting on a top hat.”

Dislike of the red-tied youth, born of his predatory opinions and evident intimacy with the pretty godchild, led Fischer to say, in his most sarcastic, magisterial manner: “No doubt you have found something much lower than sitting on a top hat. What is it, pray?”

“Letting a top hat sit on you, for instance,” said the Socialist.

“Now, now, now,” cried the Canadian farmer with his barbarian benevolence, “don’t let’s spoil a jolly evening. What I say is, let’s do something for the company tonight. Not blacking faces or sitting on hats, if you don’t like those—but something of the sort. Why couldn’t we have a proper old English pantomime—clown, columbine, and so on. I saw one when I left England at twelve years old, and it’s blazed in my brain like a bonfire ever since. I came back to the old country only last year, and I find the thing’s extinct. Nothing but a lot of snivelling fairy plays. I want a hot poker and a policeman made into sausages, and they give me princesses moralizing by moonlight, Blue Birds, or something. Blue Beard’s more in my line, and him I liked best when he turned into the pantaloons.”

“I’m all for making a policeman into sausages,” said John Crook. “It’s a better definition of Socialism than some recently given. But surely the get-up would be too big a business.”

“Not a scrap,” cried Blount, quite carried away. “A harlequinade’s the quickest thing we can do, for two reasons. First, one can gag to any degree; and, second, all the objects are house-hold things—tables and towel-horses and washing baskets, and things like that.”

“That’s true,” admitted Crook, nodding eagerly and walking about. “But I’m afraid I can’t have my policeman’s uniform? Haven’t killed a policeman lately.”

Blount frowned thoughtfully a space, and then smote his thigh. “Yes, we can!” he cried. “I’ve got Florian’s address here, and he knows every *costumier* in London. I’ll ‘phone him to bring a police dress when he comes.” And he went bounding away to the telephone.

“Oh, it’s glorious, godfather,” cried Ruby, almost dancing. “I’ll be columbine and you shall be pantaloons.”

The millionaire held himself stiff with a sort of heathen solemnity. “I think, my dear,” he said, “you must get someone else for pantaloons.”

“I will be pantaloons, if you like,” said Colonel Adams, taking his cigar out of his mouth, and speaking for the first and last time.

“You ought to have a statue,” cried the Canadian, as he came back, radiant, from the telephone. “There, we are all fitted. Mr. Crook shall be clown; he’s a journalist and knows all the oldest jokes. I can be harlequin, that only wants long legs and jumping about. My friend Florian ‘phones he’s bringing the police costume; he’s changing on the way. We can

act it in this very hall, the audience sitting on those broad stairs opposite, one row above another. These front doors can be the back scene, either open or shut. Shut, you see an English interior. Open, a moonlit garden. It all goes by magic." And snatching a chance piece of billiard chalk from his pocket, he ran it across the hall floor, half-way between the front door and the staircase, to mark the line of footlights.

How even such a banquet of bosh was got ready in the time remained a riddle. But they went at it with that mixture of recklessness and industry that lives when youth is in a house; and youth was in that house that night, though not all may have isolated the two faces and hearts from which it flamed. As always happens, the invention grew wilder and wilder through the very tameness of the *bourgeois* convention from which it had to create. The columbine looked charming in an outstanding skirt that strangely resembled the large lamp-shade in the drawing-room. The clown and pantaloon made themselves white with flour from the cook and red with rouge from some other domestic, who remained (like all true Christian benefactors) anonymous. The harlequin, already clad in silver paper out of cigar boxes, was, with difficulty, prevented from smashing the old Victorian luster chandeliers, that he might cover himself with resplendent crystals. In fact he would certainly have done so, had not Ruby unearthed some old pantomime paste jewels she had worn at a fancy dress party as the Queen of Diamonds. Indeed, her uncle, James Blount, was getting almost out of hand in his excitement; he was like a schoolboy. He put a paper donkey's head unexpectedly on Father Brown, who bore it patiently, and even found some private manner of moving his ears. He even essayed to put the paper donkey's tail to the coat-tails of Sir Leopold Fischer. This, however, was frowned down. "Uncle is too absurd," cried Ruby to Crook, round whose shoulders she had seriously placed a string of sausages. "Why is he so wild?"

"He is harlequin to your columbine," said Crook. "I am only the clown who makes the old jokes."

"I wish you were the harlequin," she said, and left the string of sausages swinging.

Father Brown, though he knew every detail done behind the scenes, and had even evoked applause by his transformation of a pillow into a pantomime baby, went round to the front and sat among the audience with all the solemn expectation of a child at his first matinée. The spectators were few, relations, one or two local friends, and the servants; Sir Leopold sat in the front seat, his full and still fur-collared figure largely obscuring the view of the little cleric behind him; but it has never been settled by artistic authorities whether the cleric lost much. The pantomime was utterly chaotic, yet not contemptible; there ran through it a rage of improvisation which came chiefly from Crook the clown. Commonly he was a clever man, and he was inspired to-night with a wild omniscience, a folly wiser than the world, that which comes to a young man who has seen for an instant a particular expression on a particular face. He was supposed to be the clown, but he was really almost everything else, the author (so far as there was an author), the prompter, the scene-painter, the scene-shifter, and, above all, the orchestra. At abrupt intervals in the outrageous performance he would hurl himself in full costume at the piano and bang out some popular music equally absurd and appropriate.

The climax of this, as of all else, was the moment when the two front doors at the back of the scene flew open, showing the lovely moonlit garden, but showing more prominently the famous professional guest; the great Florian, dressed up as a policeman. The clown at the piano played the constabulary chorus in the "Pirates of Penzance," but it was drowned in the deafening applause, for every gesture of the great comic actor was an

admirable though restrained version of the carriage and manner of the police. The harlequin leapt upon him and hit him over the helmet; the pianist playing "Where did you get that hat?" he faced about in admirably simulated astonishment, and then the leaping harlequin hit him again (the pianist suggesting a few bars of "Then we had another one"). Then the harlequin rushed right into the arms of the policeman and fell on top of him, amid a roar of applause. Then it was that the strange actor gave that celebrated imitation of a dead man, of which the fame still lingers round Putney. It was almost impossible to believe that a living person could appear so limp.

The athletic harlequin swung him about like a sack or twisted or tossed him like an Indian club; all the time to the most maddeningly ludicrous tunes from the piano. When the harlequin heaved the comic constable heavily off the floor the clown played "I arise from dreams of thee." When he shuffled him across his back, "With my bundle on my shoulder," and when the harlequin finally let fall the policeman with a most convincing thud, the lunatic at the instrument struck into a jingling measure with some words which are still believed to have been, "I sent a letter to my love and on the way I dropped it."

At about this limit of mental anarchy Father Brown's view was obscured altogether; for the City magnate in front of him rose to his full height and thrust his hands savagely into all his pockets. Then he sat down nervously, still fumbling, and then stood up again. For an instant it seemed seriously likely that he would stride across the footlights; then he turned a glare at the clown playing the piano; and then he burst in silence out of the room.

The priest had only watched for a few more minutes the absurd but not inelegant dance of the amateur harlequin over his splendidly unconscious foe. With real though rude art, the harlequin danced slowly backwards out of the door into the garden, which was full of moonlight and stillness. The vamped dress of silver paper and paste, which had been too glaring in the footlights, looked more and more magical and silvery as it danced away under a brilliant moon. The audience was closing in with a cataract of applause, when Brown felt his arm abruptly touched, and he was asked in a whisper to come into the colonel's study.

He followed his summoner with increasing doubt, which was not dispelled by a solemn comicality in the scene of the study. There sat Colonel Adams, still unaffectedly dressed as a pantaloon, with the knobbed whalebone nodding above his brow, but with his poor old eyes sad enough to have sobered a Saturnalia. Sir Leopold Fischer was leaning against the mantelpiece and heaving with all the importance of panic.

"This is a very painful matter, Father Brown," said Adams. "The truth is, those diamonds we all saw this afternoon seem to have vanished from my friend's tail-coat pocket. And as you—"

"As I," supplemented Father Brown, with a broad grin, "was sitting just behind him—"

"Nothing of the sort shall be suggested," said Colonel Adams, with a firm look at Fischer, which rather implied that some such thing had been suggested. "I only ask you to give me the assistance that any gentleman might give."

"Which is turning out his pockets," said Father Brown, and proceeded to do so, displaying seven and sixpence, a return ticket, a small silver crucifix, a small breviary, and a stick of chocolate.

The colonel looked at him long, and then said, "Do you know, I should like to see the inside of your head more than the inside of your pockets. My daughter is one of your people, I know; well, she has lately—" and he stopped.

“She has lately,” cried out old Fischer, “opened her father’s house to a cut-throat Socialist, who says openly he would steal anything from a richer man. This is the end of it. Here is the richer man—and none the richer.”

“If you want the inside of my head you can have it,” said Brown rather wearily. “What it’s worth you can say afterwards. But the first thing I find in that disused pocket is this; that men who mean to steal diamonds don’t talk Socialism. They are more likely,” he added demurely, “to denounce it.”

Both the others shifted sharply and the priest went on:

“You see, we know these people, more or less. That Socialist would no more steal a diamond than a Pyramid. We ought to look at once to the one man we don’t know. The fellow acting the policeman—Florian. Where is he exactly at this minute, I wonder.”

The pantaloons sprang erect and strode out of the room. An interlude ensued, during which the millionaire stared at the priest, and the priest at his breviary; then the pantaloons returned and said, with staccato gravity, “The policeman is still lying on the stage. The curtain has gone up and down six times; he is still lying there.”

Father Brown dropped his book and stood staring with a look of blank mental ruin. Very slowly a light began to creep back in his grey eyes, and then he made the scarcely obvious answer.

“Please forgive me, colonel, but when did your wife die?”

“My wife!” replied the staring soldier, “she died this year two months. Her brother James arrived just a week too late to see her.”

The little priest bounded like a rabbit shot. “Come on!” he cried in quite unusual excitement, “Come on! We’ve got to go and look at that policeman!”

They rushed on to the now curtained stage, breaking rudely past the columbine and clown (who seemed whispering quite contentedly), and Father Brown bent over the prostrate comic policeman.

“Chloroform,” he said as he rose; “I only guessed it just now.”

There was a startled stillness, and then the colonel said slowly, “Please say seriously what all this means.”

Father Brown suddenly shouted with laughter, then stopped, and only struggled with it for instants during the rest of his speech. “Gentlemen,” he gasped, “there’s not much time to talk. I must run after the criminal. But this great French actor who played the policeman—this clever corpse the harlequin waltzed with and dandled and threw about—he was—” His voice again failed him, and he turned his back to run.

“He was?” called Fischer inquiringly.

“A real policeman,” said Father Brown, and ran away into the dark.

There were hollows and bowers at the extreme end of that leafy garden, in which the laurels and other immortal shrubs showed against sapphire sky and silver moon, even in that midwinter, warm colours as of the south. The green gaiety of the waving laurels, the rich purple indigo of the night, the moon like a monstrous crystal, make an almost irresponsibly romantic picture; and among the top branches of the garden trees a strange figure is climbing, who looks not so much romantic as impossible. He sparkles from head to heel, as if clad in ten million moons; the real moon catches him at every movement and sets a new inch of him on fire. But he swings, flashing and successful, from the short tree in this garden to the tall, rambling tree in the other, and only stops there because a shade has slid under the smaller tree and has unmistakably called up to him.

“Well, Flambeau,” says the voice, “you really look like a Flying Star; but that always means a Falling Star at last.”

The silver, sparkling figure above seems to lean forward in the laurels and, confident of escape, listens to the little figure below.

“You never did anything better, Flambeau. It was clever to come from Canada (with a Paris ticket, I suppose) just a week after Mrs. Adams died when no one was in a mood to ask questions. It was cleverer to have marked down the Flying Stars and the very day of Fischer’s coming. But there’s no cleverness, but mere genius, in what followed. Stealing the stones, I suppose, was nothing to you. You could have done it by sleight of hand in a hundred other ways besides that pretence of putting a paper donkey’s tail to Fischer’s coat. But in the rest you eclipsed yourself.”

The silvery figure among the green leaves seems to linger as if hypnotized though his escape is easy behind him; he is staring at the man below.

“Oh, yes,” says the man below, “I know all about it. I know you not only forced the pantomime, but put it to a double use. You were going to steal the stones quietly; news came by an accomplice that you were already suspected, and a capable police officer was coming to rout you up that very night. A common thief would have been thankful for the warning and fled; but you are a poet. You already had the clever notion of hiding the jewels in a blaze of false stage jewellery. Now, you saw that if the dress were a harlequin’s the appearance of a policeman would be quite in keeping. The worthy officer started from Putney police station to find you and walked into the queerest trap ever set in this world. When the front door opened he walked straight on to the stage of a Christmas pantomime, where he could be kicked, clubbed, stunned and drugged by the dancing harlequin, amid roars of laughter from all the most respectable people in Putney. Oh, you will never do anything better. And now, by the way, you might give me back those diamonds.”

The green branch on which the glittering figure swung, rustled as if in astonishment; but the voice went on:

“I want you to give them back, Flambeau, and I want you to give up this life. There is still youth and honour and humour in you; don’t fancy they will last in that trade. Men may keep a sort of level of good, but no man has ever been able to keep on one level of evil. That road goes down and down. The kind man drinks and turns cruel; the frank man kills and lies about it. Many a man I’ve known started like you to be an honest outlaw, a merry robber of the rich, and ended stamped into slime. Maurice Blum started out as an anarchist of principle, a father of the poor; he ended a greasy spy and tale-bearer that both sides used and despised. Harry Burke started his free money movement sincerely enough; now he’s sponging on a half-starved sister for endless brandies and sodas. Lord Amber went into wild society in a sort of chivalry; now he’s paying blackmail to the lowest vultures in London. Captain Barillon was the great gentleman-apache before your time; he died in a madhouse, screaming with fear of the “narks” and receivers that had betrayed him and hunted him down. I know the woods look very free behind you, Flambeau; I know that in a flash you could melt into them like a monkey. But some day you will be an old grey monkey, Flambeau. You will sit up in your free forest cold at heart and close to death, and the tree-tops will be very bare.”

Everything continued still, as if the small man below held the other in the tree in some long invisible leash; and he went on:

“Your downward steps have begun. You used to boast of doing nothing mean, but you are doing something mean to-night. You are leaving suspicion on an honest boy with a

good deal against him already; you are separating him from the woman he loves and who loves him. But you will do meaner things than that before you die.”

Three flashing diamonds fell from the tree to the turf. The small man stooped to pick them up, and when he looked up again the green cage of the tree was emptied of its silver bird.

The restoration of the gems (accidentally picked up by Father Brown, of all people) ended the evening in uproarious triumph; and Sir Leopold, in his height of good humour, even told the priest that though he himself had broader views, he could respect those whose creed required them to be cloistered and ignorant of this world.

G. K. Chesterton, *The Innocence of Father Brown*, Cassel, Londres, 1912.

Las estrellas errantes

El más hermoso crimen que he cometido —dijo Flambeau un día, en la época de su edificante vejez— fue también, por singular coincidencia, mi último crimen. Era una Nochebuena. Como buen artista, yo siempre procuraba que los crímenes fueran apropiados a la estación del año o al escenario en que me encontraba, escogiendo esta terraza o aquel jardín para una catástrofe, como se pudieran escoger para un grupo estatuario. A los grandes señores, por ejemplo, había que estafarlos en vastos salones revestidos de roble; mientras que a los judíos convenía dejarlos sin blanca cuando menos se lo esperaran, entre las luces y biombos del café Riche. En Inglaterra, si quería yo despojar de sus riquezas a un deán (cosa no tan fácil como pudiera suponerse), trataba de colocarlo, para entender yo mismo el caso, en los verdes prados junto a las torres grises de alguna catedral de provincia. Y cuando, en Francia, me proponía sacar dinero de algún pícaro labriego ricachón (cosa casi imposible), me agradaba la idea de ver destacarse su indignada cabeza contra el fondo gris de los álamos trasquilados, en esas solemnes llanuras de las Galias donde ronda el potente espíritu de Millet.

“Digo, pues, que mi último crimen fue un crimen de Navidad; un crimen alegre, cómodo, adecuado a la clase media de Inglaterra; un crimen género Charles Dickens. Lo llevé a cabo en una antigua y cómoda casa que hay junto a Putney, una casa también de clase media, frente a la cual se ve la curva de un paseo de coches, una casa con establo al lado, una casa con un nombre inscrito sobre las dos puertas de la reja exterior, una casa a cuya entrada se ve una araucaria. En fin: basta, ya conocen ustedes el género. Yo creo realmente que logré imitar con talento y literatura el estilo de Dickens. Casi es una lástima que esa misma noche se me ocurriera arrepentirme.”

Y Flambeau se puso a contar la historia del crimen, visto “por dentro”, y aun visto por dentro resultaba una cosa extraordinaria. Que, por fuera, resultaba de todo punto incomprensible. Aunque es por fuera como debemos examinarlo los extraños. Desde este punto de vista, puede decirse que el drama comenzó en el instante en que las puertas de aquella casa, que daban al jardín donde estaba la araucaria, se abrieron para dejar salir a una joven que iba a echar migas a los pájaros, en la tarde del día de aguinaldos. Era una muchacha de linda cara, con fieros ojos negros; pero del resto nada se podía averiguar, porque iba tan envuelta en pieles oscuras, que no era fácil distinguir sus pieles de sus cabellos. A no ser por la linda cara, se la hubiera tomado por un osito saltarín.

La tarde de invierno parecía enrojecerse al aproximarse a la noche, y ya sobre los macizos flotaba una luz de carmín en que parecían vivir los espíritus de las rosas marchitas. A un lado de la casa, el establo; y a otro, una avenida de laureles que conducía al vasto jardín del fondo. La muchacha, tras de arrojar las migas a los pájaros (por cuarta o quinta vez en sólo aquel día, porque el perro se adelantaba siempre a los pájaros), entró por la avenida de laureles y se dirigió a un sembrado de siemprevivas. Al llegar allí lanzó una exclamación de sorpresa, real o convencional; a horcajadas en el alto muro que circundaba el jardín, había una fantástica figura.

—¡No, no salte usted, Mr. Crook! —dijo muy alarmada—. Está muy alto.

El hombre que cabalgaba en el muro como sobre un caballo gigantesco, era alto, anguloso, de cabellos negros y erizados como cepillo, de aire inteligente y hasta distinguido, aunque algo desmedrado y cetrino, lo cual se notaba más porque llevaba una corbata de rojo chillón, única prenda de que parecía cuidarse un poco. Tal vez aquella

corbata era un símbolo. Sin preocuparse de los temores de la muchacha, saltó como un saltamontes y cayó junto a ella, a riesgo de romperse una pierna.

—Yo creo que nací para ladrón —dijo sonriendo—. Y lo hubiera sido, a no haber nacido en la dichosa casa de al lado. Por lo demás, no creo que eso tenga nada de malo.

—¿Cómo puede usted decir eso? —le amonestó ella.

—Si usted —continuó el joven— hubiera nacido en el mal lado de esta pared, comprendería que es justificado saltar sobre ella.

—Nunca entiendo lo que dice usted ni lo que hace.

—Ni yo tampoco muchas veces —replicó Mr. Crook—. Pero, por lo pronto, ya estoy del buen lado de la pared.

—Pues, ¿cuál es el buen lado de la pared? —preguntó la joven sonriendo.

—Dondequiera que usted se encuentre —dijo el llamado Crook.

Cuando, juntos, se encaminaban al jardín del frente por la avenida de laureles, se oyó sonar tres veces una bocina, cada vez más cerca, y un auto elegante, verde pálido, pasó a toda velocidad frente a ellos, como un gran pájaro, y se detuvo ante la puerta, jadeante.

—Vamos —dijo el joven de la corbata roja—. Ahí llega alguno de los que han nacido del buen lado del muro. Miss Adams: no sabía yo que el San Nicolás de su familia estaba tan a la moderna.

—Es mi padrino, Sir Leopoldo Fischer. Todos los años viene, la víspera de nochebuena.

Y tras una pausa, que inconscientemente revelaba una falta de convicción, Ruby Adams añadió:

—Es muy amable.

John Crook, que era periodista, había oído hablar de aquel magnate de la ciudad, y no era culpa suya si el magnate no había oído hablar de él, porque en algunos de sus artículos de *The Clarion* y *The New Age* había tratado duramente a Sir Leopoldo. Pero no dijo nada, y se limitó a ver el largo proceso de descarga del automóvil. Un “chauffeur” atlético, vestido de verde, saltó del pescante, y de atrás saltó un lacayo pequeñín vestido de gris; entre ambos depositaron a Sir Leopoldo en la escalinata, y comenzaron a desenvolverlo cuidadosamente. Poco a poco, fueron quitándole de encima todo un bazar de mantas, toda una selva virgen de pieles y bufandas de todos los colores del arco iris, y al fin dejaron al descubierto un bulto vagamente humano: la figura de un anciano de aspecto amable, de aire extranjero, con una barbilla gris y una sonrisa plácida, que se frotaba las manos, metidas en unos guantes gordísimos.

Antes de que la figura humana acabara de revelarse, las dos batientes de la puerta del pórtico se abrieron de par en par, y el coronel Adams —padre de la joven de las pieles— salió a dar la bienvenida a su ilustre huésped. Era Adams un hombre alto, tostado de sol, poco aficionado a hablar; llevaba un bonete rojo a la turca, y eso le daba un aire de colonial inglés o bajá egipcio. A su lado estaba su cuñado, recién venido del Canadá: joven hacendado, de humor bullanguero y cuerpo fornido, que tenía unas barbas amarillas y respondía al nombre de Santiago Blount. Y también formaba parte de la compañía una figura algo insignificante: un sacerdote católico de la parroquia vecina. La difunta esposa del coronel había sido católica, y, como es costumbre, los hijos habían sido educados en la misma fe. Todo en aquel sacerdote era poco distinguido; hasta su vulgarísimo nombre: Brown. Pero el coronel lo encontraba agradable, y solía convidarlo a sus reuniones familiares.

En el amplio vestíbulo había sitio bastante para que Sir Leopoldo acabara de quitarse sus envolturas. En proporción con la casa, el pórtico y el vestíbulo eran enormes. Era éste un verdadero salón, que por el frente daba a la puerta de entrada, y por el fondo, a la escalera. Frente al gran fuego de la chimenea, sobre la cual pendía la espada del coronel, Sir Leopoldo Fischer continuó desenvolviéndose, y toda la compañía, incluso el malhumorado Crook, fue presentada al ilustre visitante. El venerable financiero todavía seguía luchando con sus inacabables envolturas, y al fin sacó del bolsillo más escondido del chaqué una caja negra, ovalada, la cual, explicó radiante de orgullo, contenía el aguinaldo para su ahijada. Con inocente vanagloria, que desarmaba la crítica, mostró la caja a todos. La tapa saltó al oprimir un resorte, y todos se sintieron deslumbrados como si hubiera brotado ante sus ojos una fuente de cristal. Sobre un nido de terciopelo naranjado, lucían, como tres huevos, tres claros y vívidos diamantes que parecían encender el aire. Fischer triunfaba benévolamente, y bebía por todo su ser el asombro y éxtasis de la muchacha, la torva admiración y rudo agradecimiento del coronel, y el entusiasmo de todos.

—Y ahora me los vuelvo a guardar— dijo Fischer, volviendo el estuche a los faldones de su chaqué—. He tenido que traerlos con precauciones. Como que son nada menos que los tres famosos diamantes africanos llamados “Las estrellas errantes” por la frecuencia con que han sido robados. Cuantos ladrones de nota hay en el mundo andan en pos de ellos; cuantos vagabundos andan por las calles y los hoteles se sienten atraídos por ellos. Bien pudieron escapárseme en el camino. No tendría nada de extraño.

—Y añadiré que hasta sería muy natural —gruñó el de la corbata roja—. Tanto, que yo no censuraría al que los robase. Cuando la gente pide pan y no le dan ni una piedra en cambio, hace bien en tomarse por sí misma las piedras.

—No me gusta oírle a usted hablar así —dijo la muchacha, que estaba muy excitada—. Sólo eso sabe usted hablar desde que se ha vuelto un odioso yo no sé qué. Ya saben ustedes lo que quiero decir. ¿Cómo se llama eso? ¿Cómo llaman al que quisiera darle un beso al deshollinador?

—Un santo —dijo el Padre Brown.

—Creo —dijo Sir Leopoldo con una sonrisa de importancia —que Ruby quiere decir “un socialista”.

—Pero radical no quiere decir hombre que se alimenta con raíces —observó Crook con cierta impaciencia—, así como conservador no significa un hombre que conserva o preserva el jamón. Tampoco socialista, lo aseguro a ustedes, significa hombre que desea pasarse una noche de tertulia con un deshollinador. Un socialista es un hombre que desea que todas las chimeneas sean deshollinadas, y todos los deshollinadores recompensados por su trabajo.

—Pero —completó el sacerdote en voz baja —que no le consiente a uno el ser dueño siquiera de su propio hollín.

Crook lo miró con respetuoso interés.

—¿Y qué necesidad tiene uno de poseer hollín? —preguntó.

—Alguna —contestó Brown con aire pensativo—. He oído decir que los jardineros lo usan. Y yo una vez, por Navidad, habiendo faltado el prestidigitador que había de divertirlos, hice la felicidad de seis niños, jugando a tizarlos con hollín.

—¡Espléndido! ¡Espléndido! —exclamó Ruby —. ¿Por qué no lo hace usted para divertirnos a nosotros?

Mr. Blount, el ruidoso canadiense, levantó su estruendosa voz para aplaudir el proyecto, y también el asombrado financiero la suya, algo cascada, cuando alguien llamó a

la puerta. El sacerdote fue a abrir, y los batientes plegados dejaron ver el jardín de siemprevivas, con su araucaria y demás encantos, destacándose como bultos negros sobre un opulento crepúsculo violeta. Aquel delicado fondo parecía una pintoresca decoración de teatro, y todos, por un momento, hicieron más caso del escenario que de la insignificante figura que en él apareció.

Era un hombre de aspecto descuidado, que llevaba un gabán raído: un mensajero, sin duda.

—¿Alguno de estos caballeros es Mr. Blount? —preguntó alargando una carta.

Mr. Blount se levantó y lanzó un grito de asentimiento. Rasgó el sobre y leyó el mensaje con evidente asombro; pareció turbarse un momento, después se tranquilizó y, dirigiéndose a su cuñado y huésped:

—Coronel —dijo con esa cortesía jovial propia de las colonias—, lamento tener que causar una molestia. ¿Le incomodaría a usted que se presentara por aquí esta noche un conocido mío a tratar de negocios? Es el francés Florian, famoso acróbata y actor cómico. Lo conocí hace años en el Oeste (es canadiense de nacimiento), y parece que tiene algún trato que proponerme, aunque no me imagino que podrá ser.

—No faltaba más —replicó el coronel—. Cualquiera amigo de usted tiene aquí entrada libre, querido mío. Estoy seguro de que nos resultará un compañero agradable.

—Quiere usted decir que se tiznaré la cara para divertirnos ¿verdad? —dijo Blount riendo—. No lo dudo, y también a los demás nos dará bromas. Yo, por mi parte, me divierto con esas cosas: no soy refinado. Me encantan las pantomimas a la antigua, en que un hombre se sienta sobre la copa de su sombrero.

—Pues que no se siente sobre el mío ¿estamos? —dijo Sir Leopoldo con dignidad.

—Bueno, bueno —dijo Crook alegremente—. Por eso no hay que reñir. Todavía hay burlas más pesadas que sentarse en la copa del sombrero.

Pero Fischer, a quien le disgustaba mucho el joven de la corbata roja, en razón de sus opiniones extremas y de su notoria intimidación con la linda ahijada, dijo con el tono más sarcástico y magistral del mundo:

—¿De modo que ha encontrado usted algo peor, más humillante, que sentarse uno en un sombrero de copa? ¿Y qué es ello, si puede saberse?

—¡Toma! Que el sombrero de copa se le siente a uno encima.

—Vamos, vamos —exclamó el hacendado canadiense con su benevolencia bárbara—. No echemos a perder la fiesta. Lo que digo es que hay que inventar alguna diversión para esta noche. Nada de tiznarse la cara con hollín ni sentarse en la copa del sombrero, si eso no les gusta a ustedes; pero alguna otra cosa por el estilo. ¿Por qué no una vieja pantomima inglesa, de esas en que aparecen el Clown y Colombina y demás figuras? Cuando salí de Inglaterra, a los doce años de edad, recuerdo haber visto una, y desde entonces me parece que la llevo adentro encendida como una hoguera. Regresé a la patria el año pasado, y me encuentro con que la costumbre se ha extinguido; con que ya no hay sino un montón de comedias fantásticas del género lacrimoso. No señor: yo pido un diablo que atice el fogón y un policía hecho salchicha, y sólo me dan princesas moralizantes a la luz de la luna, pájaros azules y cosa así. El Barba Azul está más en mi género, y nada me gusta tanto como verlo transformado en Arlequín.

—Yo también estoy por ver a un policía hecho salchicha —dijo Juan Crook—. Es una definición del socialismo mucho mejor que la propuesta antes. Pero será difícil encontrar los disfraces y montar la pieza.

—¡No! —exclamó Blount, casi con transporte—. Nada es más fácil que arreglar una Arlequinada. Por dos razones: primero, porque todo lo que a uno se le antoje hacer sale bien; y segundo, porque todos los muebles y objetos son cosas domésticas: mesas, toalleros, cestos de ropa y cosas por el estilo.

—Cierto —asintió Crook, paseando por la estancia—. Pero ¿de dónde sacar el uniforme de policía? Yo no he matado a ningún policía últimamente.

Blount reflexionó un poco, y luego, dándose con la mano en el muslo, gritó:

—¡Sí, podemos obtenerlo también! Aquí tengo las señas de Florian, y Florian conoce a todos los sastres de Londres. Voy a decirle por teléfono que traiga consigo un uniforme de policía.

Y se dirigió resuelto al teléfono.

—¡Qué gusto, padrino! —exclamó Ruby, casi bailando de alegría—. Yo haré de Colombina, y usted hará de Pantalón.

El millonario, muy rígido y con cierta solemnidad pagana, contestó:

—Hija mía, creo que debes buscar a otro para Pantalón.

—Si quieres, yo seré Pantalón —dijo el coronel Adams, quitándose el cigarro de la boca y decidiéndose a hablar por primera y última vez.

—¡Merecerá usted que le alcen una estatua! —gritó el canadiense, que volvía, radiante, del teléfono—. De suerte que todo está arreglado, Mr. Crook hará el Clown; es periodista, y conocerá todos los chistes viejos. Yo seré Arlequín, para lo cual no hace falta más que tener largas piernas y saber saltar. Mi amigo Florian dice que traerá consigo el uniforme de policía y que se mudará el traje en el camino. La representación puede ser en esta misma sala. El público se sentará en las gradas de la escalera, en varias filas. La puerta de entrada será el fondo del escenario, y, según esté cerrada o abierta, representará, ya un interior inglés, ya un jardín al claro de luna. Todo, como por obra de magia.

Y sacando del bolsillo un trozo de yeso, de esos con que se apuntan los tantos del billar, trazó una raya en mitad del suelo, entre la escalera y la puerta, para marcar el sitio de las candilejas.

Cómo se las arreglaron para preparar aquella mojiganga en tan poco tiempo, es inexplicable. Pero todos contribuyeron a ello, con esa mezcla de atrevimiento e industria que aparece siempre cuando hay juventud en casa, aunque no todos sabían precisar cuáles eran las dos caras, los dos corazones de donde irradiaba la juventud. Como siempre sucede, la invención, a pesar de la mansedumbre de las convenciones burguesas en que fue concebida, se fue poniendo cada vez más fantástica. Colombina estaba encantadora con una falda hueca que tenía un extraño parecido con la enorme pantalla que solía verse en la lámpara del salón. El Clown y Arlequín se pusieron blancos con la harina que les dio el cocinero, y rojos con rojo que les proporcionó alguna otra persona del servicio, la cual, como los verdaderos bienhechores cristianos, quiso permanecer anónima. A Arlequín, vestido con papel de plata de cajas de puros, costó trabajo impedirle que rompiera los viejos candelabros victorianos para adornarse con cristales resplandecientes. Y sin duda los hubiera roto, a no ser porque Ruby desenterró unas joyas falsas que había usado en un baile de máscaras para hacer de Reina de los Diamantes. Verdaderamente, su tío, Santiago Blount, estaba en un estado de excitación increíble: parecía un muchacho. Hizo una cabeza de asno de papel y se la acomodó nada menos que al Padre Brown, quien la aceptó pacientemente, y llevó su amabilidad hasta descubrir por su cuenta el medio de mover las orejas. Al propio Sir Leopoldo Fischer en nada estuvo que le colgara en los faldones la cola del asno. Pero al caballero no le hizo mucha gracia.

—El tío está imposible —le había dicho Ruby a Crook al tiempo de acomodarle sobre los hombros, muy seriamente, un collar de salchichas. —¿Qué le pasa?

—Nada: que es el Arlequín de la tal Colombina —dijo Crook—. Yo sólo soy el pobre Clown al que le toca decir los chistes viejos.

—De veras hubiera yo querido que usted fuera el Arlequín —dijo ella dejando colgar el collar de salchichas.

El Padre Brown, aunque estaba al tanto de todos los secretos de entre bastidores y hasta había merecido aplausos transformando una almohada en un bebé que parecía hablar, prefirió sentarse entre el público, demostrando la misma expectación solemne del niño que asiste por primera vez a un espectáculo. Los espectadores eran pocos: algunos parientes, uno o dos vecinos y los criados. Sir Leopoldo estaba en el asiento de honor, al frente, tapando con su cuerpo, todavía envuelto en pieles, al curita, que estaba sentado detrás de él. Pero si el curita perdió mucho con eso, no lo han decidido nunca las autoridades artísticas. La representación fue de lo más caótica, aunque no por eso desdeñable. Por toda ella corrió una fecunda vena de improvisación, brotada, sobre todo, del cerebro de Crook el Clown. Era siempre hombre muy ingenioso; pero aquella noche parecía dotado de facultades omniscientes, con una locura más sabia que todas las sabidurías: esa que se apodera de un joven cuando cree descubrir por un instante una expresión particular en un rostro particular. Aunque hacía de Clown, lo era todo o casi todo: era el autor (hasta donde había autor en aquel caos), el apuntador, el pintor escenógrafo, el tramoyista y, sobre todo, la orquesta. A intervalos inesperados, con disfraz y todo, corría hacia el piano y se soltaba tocando algún aire popular, tan absurdo como apropiado al caso.

Pero el instante supremo fue cuando se abrieron de par en par los batientes de la puesta del fondo, dejando ver el lindo jardín, bañado por la luz de la luna, y dejando ver, sobre todo, al famoso huésped profesional: al gran Florian vestido de policía. El clown se puso a tocar en el piano el coro de los alguaciles de *Los Piratas de Penzance*; pero la música quedó ahogada bajo los ensordecedores aplausos, porque todos y cada uno de los ademanes del gran actor cómico eran una reproducción exacta y correcta de los modales corrientes del policía. Arlequín saltó sobre él y le dio un golpe en el casco. El pianista ejecutó entonces el aria “¿De dónde sacaste ese sombrero?”, y el guardia miró entonces en redor con un asombro admirablemente fingido. Arlequín da otro salto y vuelve a pegarle en el casco, mientras el pianista esboza unos compases de “Venga otro más”. Y entonces Arlequín se arroja entre los brazos del policía y le cae encima entre una salva de aplausos. Y fue aquí donde el actor extranjero hizo la célebre imitación del hombre muerto de que todavía cuenta la fama en los alrededores de Putney. Imposible creer que una persona viva pudiera afectar tal flacidez.

El atlético Arlequín parecía volverlo de revés como a un saco, o esgrimirlo como a una cachiporra india, y todo esto al compás de los enloquecedores y caprichosos acordes del piano. Cuando Arlequín levantó del suelo, con esfuerzo, al cómico policía, el Clown tocó el aire “Me despierto de soñar contigo” Cuando se lo echó a la espalda, el aire “Con mi fardo al dorso”, y cuando después Arlequín lo dejó caer con un ruido convincente, el lunático del piano atacó una tonada de retintines, cuya letra era, según parece, “Una carta le escribí a mi amor y, de camino, la dejé caer”.

Al llegar a este límite de la anarquía mental, la vista del Padre Brown quedó oscurecida del todo; el magnate que estaba frente a él se había puesto de pie, y hurgaba con desesperación sus muchos y recónditos bolsillos. Sentóse después con aire inquieto y, siempre hurgándose, volvió a levantarse. Por un instante, pareció de veras que iba a salvar

la línea de las candilejas; después volvióse a ver con ojos de fuego al Clown que seguía manoteando en el piano; y al fin, sin decir palabra, salió de la habitación.

El cura pudo contemplar un rato a sus anchas la danza absurda, pero no inelegante, del Arlequín “amateur”, sobre el cuerpo espléndidamente inconsciente de su enemigo vencido. Con un arte rudo y sincero, Arlequín danzaba ahora retrocediendo hacia la puerta que daba al jardín, lleno de silencio y de luna. El grotesco traje de plata y lentejuelas — demasiado resplandeciente a la luz de las candilejas— se veía más plateado y mágico a medida que el danzante se alejaba bajo los fulgores de la luna. Y el auditorio estalló en cataratas de aplausos. En este momento, el Padre Brown sintió un toquecito en el brazo, y oyó una voz que lo invitaba, cuchicheando, a pasar al estudio del coronel.

Y siguió, muy intrigado, al que lo llamaba, y la escena con que se encontró en el estudio, llena de solemne ridiculez, no hizo más que aumentar su curiosidad. Allí estaba el coronel Adams, todavía disfrazado de Pantalón, llevando en la cabeza la barba de ballena con la bolita en la punta que se balanceaba sobre sus cejas, pero con una expresión tal en sus tristes ojos de viejo que hubiera enfriado hasta los entusiasmos de una fiesta saturnal. Sir Leopoldo Fischer, apoyado en el manto de la chimenea, jadeaba casi con toda la importancia del pánico

—Se trata de algo muy penoso, Padre Brown —dijo Adams—. El caso es que esos diamantes que todos hemos admirado esta misma tarde, han desaparecido de los faldones del chaqué de mi amigo. Y como da la casualidad de que usted...

—De que yo —completó el Padre Brown con una mueca expresiva— estaba sentado justamente detrás de él...

—Nadie se ha atrevido a hacer la menos suposición —dijo el coronel Adams dirigiendo una mirada firme a Fischer, que más bien denunciaba que sí se había atrevido alguien a hacer suposiciones—. Yo sólo le pido a usted que me proporcione el auxilio que, en este caso, es de esperar de un caballero.

—Y que consiste, ante todo, en volverse de revés los bolsillos —dijo el Padre Brown.

Y procedió a hacerlo. En sus bolsillos se encontraron siete peniques y un medio chelín, el billete de regreso, un pequeño crucifijo de plata, un pequeño breviario, y una barrita de chocolate.

El coronel lo miró atentamente, y después dijo:

—¿Sabe usted? Más que el contenido de sus bolsillos quisiera yo ver el contenido de su cabeza. Mi hija, lo sé, le interesa a usted como persona de su propia familia. Pues bien; mi hija, de tiempo a esta parte, ha...

Y se detuvo. Pero el viejo Fischer continuó, rabioso:

—De tiempo a esta parte, ha abierto las puertas de la casa paterna a un socialista asesino que declara cínicamente que no tendría empacho en robarle cualquier cosa a un rico. Y aquí está todo el asunto: aquí tiene usted al hombre rico... que ya no lo es tanto.

—Si quiere usted ver el interior de mi cabeza, no hay inconveniente —dijo Brown como con aburrimiento—. Ya verá usted si vale la pena. Yo, lo único que encuentro en ese bolsillo viejo de mi ser es esto: que los que roban diamantes no hablan nunca de socialismo, sino que más bien —añadió modestamente—, más bien denuncian al socialismo,

Sus dos interlocutores desviaron los ojos, y el sacerdote continuó:

—Vean ustedes: nosotros conocemos a esa gente más o menos bien. Este socialista es incapaz de robar un diamante, como es incapaz de robar una pirámide. Debemos, ante

todo, pensar en el desconocido, en el que hizo de policía: en ese Florian. Y, a propósito, me pregunto dónde se habrá metido a estas horas.

El Pantalón se levantó entonces de un salto, y salió del estudio. Y hubo un paréntesis mudo, durante el cual, el millonario se quedó mirando al sacerdote, y éste mirando su breviario. Después el Pantalón reapareció, y dijo con un staccato lleno de gravedad:

—El policía yace todavía sobre el suelo: el telón se ha levantado seis veces, y él sigue todavía tendido.

El Padre Brown soltó su breviario y dejó ver una expresión como de ruina mental completa, Poco a poco comenzó a brillar una luz en el fondo de sus ojos grises, y después dejó salir esta pregunta difícilmente oportuna:

—Perdone, coronel. ¿Cuánto tiempo hace que murió su esposa?

—¡Mi esposa! —replicó el militar, asombrado—. Murió hace un año y dos meses. Su hermano Santiago, que venía a verla, llegó una semana más tarde.

El curita saltó como un conejo herido.

—¡Vengan ustedes! —dijo con extraña excitación—: ¡vengan ustedes! Hay que observar a ese policía.

Y entraron precipitadamente al escenario, cubierto ahora por el telón, y rompiendo bruscamente por entre Colombina y el Clown —que a la sazón cuchicheaban muy alegres—, el Padre Brown se inclinó sobre el cuerpo derribado del policía.

—Cloroformo —dijo incorporándose—. Apenas ahora me he dado cuenta.

Hubo un silencio, y al fin el coronel, con mucha lentitud, le dijo:

—Haga usted el favor de explicarnos lo que significa todo esto.

El Padre Brown soltó la risa; después se contuvo, y al hablar tuvo que esforzarse un poco para no reír otra vez.

—Señores —dijo—, no hay tiempo de hablar mucho. Tengo que correr en persecución del ladrón. Pero conste que este gran actor francés que tan admirablemente representó el policía, este inteligentísimo sujeto a quien nuestro Arlequín bamboleó y estrujó y arrojó al suelo, era...

Pero le faltó la voz, y se volvió como para echar a correr

—¿Era...? —preguntó Fischer.

—Un verdadero policía —concluyó el Padre Brown, y echó a correr entre la oscuridad de la noche.

En el extremo de aquel exuberante jardín hay huecos y emparrados; los laureles y otros arbustos inmortales se destacan sobre el cielo de zafiro y la luna de plata, luciendo, aun en mitad del invierno, los cálidos colores del Sur. La verde alegría de los laureles cabeceantes, el rico tono morado e índigo de la noche, el cristal monstruoso de la luna, forman un cuadro “irresponsablemente” romántico. Y por entre las ramas más altas de los árboles, mírase una extraña figura que no parece ya tan romántica cuanto imposible. Brilla de pies a cabeza como si estuviera vestida con un millón de lunas. La luna real la ilumina a cada movimiento, haciendo centellear una nueva parte de su cuerpo. Y el bulto se columpia, relampagueante y triunfal, saltando del árbol más pequeño que está en este jardín, al árbol más alto que sobresale en el vecino jardín; y sólo se detiene en sus saltos porque una sombra se ha deslizado hasta debajo del árbol menor, y se ha dirigido a él inequívocamente:

—¡Eh, Flambeau! —dice la voz—. Que parece usted realmente una estrella errante. Lo cual, en definitiva, quiere decir una estrella que cae.

La relampagueante y argentada figura parece inclinarse, desde la copa del laurel, para escuchar a la pequeña figura de abajo, con la seguridad de poder escapar en todo caso.

—Flambeau: nunca ha hecho usted cosa más acabada. Ya hace falta ingenio para venir del Canadá (supongo que con un billete de París), justamente una semana después de la muerte de Mrs. Adams, es decir, cuando nadie estaba en ánimo de preguntarle a usted nada. Todavía es más inteligente el haber dado con la pista de las Estrellas Errantes y fijar el día de la visita de Fischer. Pero lo demás ya es más que talento: es verdadero genio. Supongo que el mero hecho de sustraer las piedras fue para usted una bagatela. Lo pudo usted hacer con mil distintos juegos de manos, sin contar con ese subterfugio de empeñarse en prenderle a Fischer en el chaqué una cola de papel. Pero, en lo demás, realmente se eclipsó usted a sí propio.

La plateada figura que estaba entre las hojas verdes parece hipnotizada, y aunque el camino de la fuga está franco a sus pies, no se mueve: no hace más que contemplar con asombro al hombre que le habla desde abajo.

—¡Ah, naturalmente! —dice éste—. Ya estoy al cabo de todo. Sé que no sólo nos obligó usted a representar la pantomima, sino que la hizo servir para un doble uso. Usted no se proponía más que robar tranquilamente las piedras, pero un cómplice le envió a usted a decir que ya estaba usted descubierto, y que aquella misma noche un oficial de policía le iba a echar a usted la mano. Un ratero común se habría conformado con agradecer el soplo y ponerse a salvo; pero usted es todo un poeta. Ya a usted se le había ocurrido la sutil idea de esconder las joyas verdaderas entre el resplandor de las joyas falsas del teatro. Y ahora se le ocurrió a usted la idea, no menos sutil, de que, si el disfraz adoptado era el de Arlequín la aparición de un policía no tendría nada de extraordinario. El digno agente salió de la estación de policía de Putney para atraparlo a usted, y cayó redondo en la trampa más ingeniosa que ha visto el mundo. Al abrirse ante él la puerta, se encontró sobre el escenario de una pantomima de Navidad, adonde fue posible que el danzante Arlequín lo golpeará, lo sacudiera, lo aturdiere y lo narcotizara entre los alaridos de risa de la gente más respetable de Putney. ¡Oh, no! No será usted capaz de hacer nunca otra cosa mejor, Y ahora, de paso, conviene que me devuelva usted esos diamantes.

La verde rama en que la figura centelleante estaba colgada se balanceó, acusando un movimiento de sorpresa. Pero la voz continuó, abajo:

—Quiero que me los devuelva usted, Flambeau, y quiero que abandone usted esta vida. Todavía tiene usted bastante juventud, buen humor y posibilidades de vida honrada. No crea usted que semejantes riquezas le han de durar mucho si continúa usted así. Los hombres han podido establecer una especie de nivel para el bien. Pero ¿quién ha sido capaz de establecer el nivel del mal? Ese es un camino que baja y baja incesantemente. El hombre bondadoso que se embriaga se vuelve cruel; el hombre sincero que mata, miente después para ocultarlo. Muchos hombres he conocido yo que comenzaron, como usted, por ser unos picarillos alegres, unos honestos ladronzuelos de gente rica, y acabaron hundidos en el cieno. Mauricio Blum comenzó siendo un anarquista de principios, un padre de los pobres, y acabó siendo un sucio espía, un soplón de todos, que unos y otros empleaban y desdeñaban. Enrique Burke comenzó su campaña por la libertad del dinero con bastante sinceridad, y ahora vive estafando a una hermana medio arruinada para poder dedicarse incesantemente al “brandy and soda”. Lord Amber entró en la sociedad ilegal con un raptó caballeresco, y a estas horas se dedica a hacer chantajes [*sic*] por cuenta de los miserables buitres de Londres. El capitán Barillon era, antes del advenimiento de usted, el caballero-apache más brillante, y paró en un manicomio, aullando lleno de pavor contra los delatores

y encubridores que lo habían traicionado y perdido. Ya sé, Flambeau, que ante usted se abre muy libre el campo; ya sé que se puede usted meter por él como un mono. Pero un día se encontrará usted con que es un viejo mono gris, Flambleau [*sic*]. Y entonces, en su libre campo, se encontrará usted con el corazón frío y sintiendo próxima la muerte, y entonces las copas de los árboles estarán muy desnudas...

Todo permaneció inmóvil, como si el hombrecillo de abajo tuviera cogido al del árbol con un lazo invisible. Y la voz continuó:

—Ya usted ha comenzado también a decaer. Usted acostumbraba jactarse de que nunca cometía una ruindad; deja usted tras sí la sospecha contra un honrado muchacho que ya se tiene bien ganada la enemiga de los poderosos; usted lo separa de la mujer a quien ama y de quien es amado. Pero todavía cometerá usted peores ruindades en adelante.

Tres diamantes como tres rayos cayeron sobre el césped, lanzados desde la copa del árbol. El hombre pequeñín se inclinó a recogerlos, y, cuando volvió a alzar los ojos hacia la verde jaula del árbol, vio que ya el pájaro de plata la había abandonado.

La recuperación de las joyas —y le tocó realizarlo al Padre Brown, de casualidad, como siempre— fue causa de que aquella noche acabara en jubiloso triunfo. Sir Leopoldo, en un raptó de buen humor, hasta se atrevió a decirle al cura que aunque él, en lo personal, tenía miras mucho más amplias, no era incapaz de respetar a aquellos que, en razón de su credo, estaban obligados a vivir como enclaustrados e ignorantes de las cosas del mundo.

G. K. Chesterton, *El candor del padre Brown* (trad. Alfonso Reyes), Calleja, Madrid, 1921.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

A) BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA¹⁹⁸

1) OBRAS DE G. K. CHESTERTON

G. K. Chesterton, *The Man Who Was Thursday*, Bernard Tauchnitz, Leipzig, 1908.

-----, *Orthodoxy*, John Lane, Londres, 1909 (1a ed. 1908).

-----, *The Innocence of Father Brown*, Cassel, Londres, 1912 (1a ed. 1911).

-----, *A Short History of England*, Chatto & Windus, Londres, 1917.

2) TRADUCCIONES DE LAS OBRAS DE G. K. CHESTERTON¹⁹⁹

G. K. Chesterton, *Ortodoxia* (trad. Alfonso Reyes), Calleja, Madrid, 1917. [FCE, México, 2011.]

-----, *La clairvoyance du Père Brown* (trad. Émile Cammaerts), Perrin, París, 1919.

-----, *Pequeña historia de Inglaterra* (trad. Alfonso Reyes), Calleja, Madrid, 1920. (Espasa Calpe, 1946.)

-----, *El candor del padre Brown* (trad. Alfonso Reyes), Calleja, Madrid, 1921. [Losada, Buenos Aires, 2006.]

-----, *El hombre que fue Jueves* (trad. Alfonso Reyes), Calleja, Madrid, 1922. [FCE, México, 2010.]

-----, "El honor de Israel Gow" (trad. Alfonso Reyes), en *Los mejores cuentos policiales*, (Bioy Casares, Adolfo y Jorge Luis Borges, eds.), Emecé, Buenos Aires, 1943 [Alianza/Emecé, Madrid, 2010.]

-----, *El ojo de Apolo* (selec. y prol. de Jorge Luis Borges, trad. Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y José Luis López Muñoz), Siruela, Barcelona, 1988.

-----, *Cómo escribir relatos policíacos* (trad. Miguel Temprano García), Acantilado, Barcelona, 2011.

-----, *Obras esenciales* (trads. varios), vol. 1, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2011.

B) BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

Amossy, Ruth, "D'une culture à l'autre : réflexions sur la transposition des clichés et des stéréotypes", en *Palimpsestes*, no. 13, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.

Berman, Antoine, "La traduction et ses discours", en *Meta*, vol. 34, no. 4, Universidad de Montreal, 1989, pp. 672-679.

Bioy Casares, Adolfo, *Borges* (ed. Daniel Martino), Destino, Buenos Aires, 2006.

¹⁹⁸ Se agradece a la Capilla Alfonsina, de la Ciudad de México y a la Capilla Alfonsina, Biblioteca Universitaria, de la Universidad Autónoma de Nuevo León en Monterrey, por su generoso apoyo para la consulta de la correspondencia de Alfonso Reyes (aún no recopilada en epistolarios publicados), de las primeras ediciones de las traducciones de Reyes y de los textos en la lengua fuente propiedad del traductor.

¹⁹⁹ Para las cuatro obras de Chesterton traducidas por Reyes se registran las ediciones, propiedad de Reyes, consultadas para esta investigación. Se incluyen además, entre paréntesis, las últimas ediciones publicadas de las obras, por el interés que representa comprobar su vigencia en años recientes.

- Blondet, Olga, "Alfonso Reyes: bibliografía", *Revista Hispánica Moderna*, año 22, no. 3/4, University of Pennsylvania Press, 1956, pp. 248-269; consultado el 24 de mayo de 2012 en <http://www.jstor.org/stable/3020216>.
- Blum-Kulka, Shoshana, "Shifts of Cohesion and Coherence in Translation", en Lawrence Venuti (ed.), *The Translation Studies Reader*, Routledge, Londres, 2004.
- Boileau-Narcejac, *La novela policial* (trad. Basilia Papastamatin), Paidós, Buenos Aires, 1968.
- Borges, Jorge Luis, "Alfonso Reyes", en Eduardo Robledo (ed.), *Alfonso Reyes en Argentina*, EUDEBA / Embajada de México, Buenos Aires, 1998.
- , "El cuento policial" en *Borges, oral en Obras completas*, vol. 4, Emecé, Barcelona, 1996.
- , "Los laberintos policiales y Chesterton" en *Borges en "Sur", 1931-1980*, Emecé, Buenos Aires, 1999.
- , "Sobre Chesterton" en *Otras inquisiciones*, Emecé, Buenos Aires, 1960.
- Catálogo de índices de los libros de Alfonso Reyes*, Universidad de Nuevo León, Monterrey, 1955.
- Chandler, Raymond, *Cartas y escritos inéditos*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1976.
- Chevalier, Jean Claude y Marie France Delport, *L'horlogerie de Saint Jérôme: problèmes linguistiques de la traduction*, L'Harmattan, París, 1995.
- Corral, Rose, "Itinerarios de lectura (y escritura)", en su libro *Entre ficción y reflexión: Juan José Saer y Ricardo Piglia*, El Colegio de México, México, 2007.
- Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua*, 22^a ed. (en <http://lema.rae.es/drae/>)
- Eagleton, Terry, *Una introducción a la teoría literaria* (trad. José Esteban Calderón), FCE, México, 1998.
- Eliade, Mircea, *Aspects du mythe*, Gallimard, París, 1963.
- Fell, Claude (comp.), *La amistad en el dolor. Correspondencia entre José Vasconcelos y Alfonso Reyes, 1916-1959*, El Colegio Nacional, México, 1995.
- Fernández Polo, F. J., *Traducción y retórica contrastiva*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1999.
- García, Carlos, *Discreta efusión: Jorges Luis Borges y Alfonso Reyes: epistolario (1923-1959) y crónica de una amistad*, El Colegio de México / Bonilla Artigas Editores, México, 2010.
- , "Borges, Reyes y Chesterton: una glosa", consultado el 27 de febrero de 2013 en http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/abril_04/14042004.htm.
- Garcíadiego, Javier, *Alfonso Reyes*, Planeta, México, 2002.
- García Olguín, Carolina y Jorge Saucedo, *Capilla Alfonsina, la biblioteca de Alfonso Reyes*, UANL, Monterrey, 2011.
- Gillespie, Robert, "Detections: Borges and Father Brown", en *NOVEL: A Forum on Fiction*, vol. 7, no. 3 (primavera 1974), pp. 220-230.
- Gliemmo, Graciela, "Fragmentos de una amistad" en Eduardo Robledo (ed.), *Alfonso Reyes en Argentina*, EUDEBA / Embajada de México, Buenos Aires, 1998.
- Hatim, Basil e Ian Mason, *Teoría de la traducción: una aproximación al discurso* (trad. Salvador Peña), Ariel, Barcelona, 1995.
- Holmes, James S., *Translated! Papers on Literary Translation and Translations Studies*, Rodopi, Amsterdam, 1994.
- , "Translation Theory, Translation Theories, Translations Studies and the Translator", en su libro *Literature and Translation, New Perspectives in Literary Studies*, Universidad de Lovaina, Lovaina, 1978, pp. 93-98
- , "Describing Literary Translations: Models and Methods", en Lawrence Venuti (ed.), *The Translation Studies Reader*, Routledge, Londres, 2004, pp. 69-82.

- Hoveyda, Fereydoun, *Historia de la novela policíaca* (trad. Monique Acheroff), Alianza, Madrid, 1967.
- Kayman, Martin, “The Short Story from Poe to Chesterton”, en Martin Priestman (ed.), *The Cambridge Companion to Crime Fiction*, CUP, Cambridge, 2003.
- Knight, Stephen, “The Golden Age”, en Martin Priestman (ed.), *The Cambridge Companion to Crime Fiction*, CUP, Cambridge, 2003.
- Lambert, José, “Échanges littéraires et traduction: discussion d’un Project”, en James Holmes *et al.* (eds.), *Literature and Translation. New Perspectives in Literary Studies*, ACCO, Lovaina, 1980, pp. 142-160.
- Lefevere, André, *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, Routledge, Londres, 1992.
- Méndez, José Carlos, “Lo organizativo en la correspondencia de Alfonso Reyes”, en *Alfonso Reyes y el género epistolar*, UANL, Monterrey, 2009.
- Montes de Oca, Marco Antonio (prol. y comp.), *El surco y la brasa, traductores mexicanos*, FCE, México, 1989.
- Munday, Jeremy, *Introducing Translation Studies. Theories and Applications*, Routledge, Londres, 2001.
- Narcejac, Thomas, *Una máquina de leer: la novela policíaca* (trad. Jorge Ferreiro), FCE, México, 1986.
- Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española*, eds. de 1729 a 1927, en <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtllle>
- Pagni, Andrea (ed.), *El exilio republicano español en México y Argentina. Historia cultural, instituciones literarias y medios*, Iberoamericana-Vervuert, México, 2011.
- Payàs, Gertrudis. “Tradukzión i rrebelión ortográfika”, en <http://www.histal.ca/wp-content/uploads/2011/08/TradukzionIRrebelionOrtografika.pdf> consultado el 10 de noviembre de 2011.
- Pérez Martínez, Herón, “Alfonso Reyes y la traducción en México”, en *Relaciones*, vol. XIV no. 56, El Colegio de Michoacán, Zamora, 1993, pp. 27-74.
- Piglia, Ricardo, “El escritor como lector”, en Rose Corral (ed.), *Entre ficción y reflexión: Juan José Saer y Ricardo Piglia*, El Colegio de México, México, 2007.
- Priestman, Martin, *The Cambridge Companion to Crime Fiction*, CUP, Cambridge, 2003.
- Raffo, Carla, “Un cuento policial: Chesterton según Reyes y Borges”, en *Variaciones Borges: Revista del Centro de Estudios y Documentación “Jorge Luis Borges”*, No. 25, Universidad de Pittsburgh, Pittsburgh, 2008, pp. 205-221.
- Rangel Guerra, Alfonso, *Las ideas literarias de Alfonso Reyes*, El Colegio de México, México, 1989.
- Reuter, Yves, *Le Roman policier*, Armand Colin, París, 2005.
- Reyes, Alfonso, *Cuestiones gongorinas*, en *Obras completas*, vol. 7, FCE, México, 1958.
- , *A vuelta de correo*, en *Obras completas*, vol. 8, FCE, México, 1958.
- , *Los trabajos y los días*, en *Obras completas*, vol. 9, FCE, México, 1959.
- , *Grata compañía* en *Obras completas*, vol. 12, FCE, México, 1960.
- , *La crítica en la edad ateniense* en *Obras completas*, vol. 13, FCE, México, 1961.
- , *La experiencia literaria*, en *Obras completas*, vol. 14, FCE, México, 1997.
- , *El deslinde* en *Obras completas*, vol. 15, FCE, México, 1963.
- , Prólogo a la traducción de la *Ilíada*, en *Obras completas*, vol. 19, FCE, México, 1968.
- , *Al yunque*, en *Obras completas*, vol. 21, FCE, 1981.
- , *Marginalia*, en *Obras completas*, vol. 22, FCE, México, 1989.

- , *Quince presencias*, en *Obras completas*, vol. 23, FCE, 1989.
- , *Historia documental de mis libros y Albores*, en *Obras completas*, vol. 24, FCE, 1990.
- , *Mallarmé entre nosotros* en *Obras completas*, vol. 25, FCE, México, 1991.
- Reyes Alfonso y Pedro Henríquez Ureña, *Correspondencia 1907-1914* (ed. José Luis Martínez), FCE, México, 1986.
- Reyes, Alfonso y Rafael Calleja, *Epistolario* (no publicado, conservado en la Capilla Alfonsina de la Ciudad de México).
- Reyes, Alicia, *Genio y figura de Alfonso Reyes*, FCE, México, 2000.
- Robb, James Willis, *Estudios sobre Alfonso Reyes*, Ediciones El Dorado, Bogotá, 1976.
- , *Repertorio bibliográfico de Alfonso Reyes*, UNAM, México, 1974,
- Robert Royal, “Our Curious Contemporary, G. K. Chesterton”, *The Wilson Quarterly*, vol. 16, no. 4 (otoño 1992), pp. 92-102.
- Robledo, Eduardo (ed.), *Alfonso Reyes en Argentina*, EUDEBA / Embajada de México, Buenos Aires, 1998.
- Said, Edward W., *Reflections On Exile and Other Essays*, Harvard University Press, Cambridge, MA, 2000.
- Segovia, Tomás, “De lengua a lengua”, en Ma. Eugenia Vázquez Laslop, et al. (eds.), *De la lengua por sólo la extrañeza: estudios de lexicología, norma lingüística, historia y literatura en homenaje a Luis Fernando Lara*, vol. 2, El Colegio de México, México, 2011.
- Stanton, Anthony, “Poesía y poética en Alfonso Reyes”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. XXXVII, El Colegio de México, México, 1989, pp. 621-643.
- “Alfonso Reyes y María Zambrano, una relación epistolar”, en James Valender et al. (eds.), *Homenaje a María Zambrano, estudios y correspondencia*, El Colegio de México, México, 1998.
- Symons, Julian, *Bloody Murder. From the Detective Story to the Crime Novel: A History*, Pan Books, Londres, 1992.
- Thomas, Ronald, “Detection in the Victorian Novel”, en Deirdre David (ed.), *The Cambridge Companion to the Victorian Novel*, CUP, Cambridge, 2004.
- Todorov, Tzvetan, *Poétique de la Prose*, Éditions du Seuil, París, 1971.
- Torri, Julio, *Epistolario* (ed. Serge Zaïtzeff), UNAM, México, 1995.
- Toury, Gideon, “The Nature and Role of Norms in Literary Translation”, en Lawrence Venuti (ed.), *The Translation Studies Reader*, Routledge, Londres, 2004.
- Valender, James, “Sobre la *Correspondencia (1915-1943)* de Enrique Díez-Canedo y Alfonso Reyes”, en *Boletín Editorial*, no. 151, El Colegio de México, mayo-junio de 2011, pp. 3-11.
- Vázquez-Ayora, Gerardo, *Introducción a la traductología: curso básico de traducción*, Universidad de Georgetown, Washington, 1977.
- Vázquez Laslop, Ma. Eugenia et al. (eds.) *De la lengua por sólo la extrañeza: estudios de lexicología, norma lingüística, historia y literatura en homenaje a Luis Fernando Lara*, vol. 2, El Colegio de México, México, 2011.
- Venuti, Lawrence, *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*, Routledge, Londres, 1992.
- , *The Translator’s Invisibility. A History of Translation*, Routledge, Londres, 2008.
- (ed.), *The Translation Studies Reader*, Routledge, Londres, 2004.
- Vermeer, Hans, J., “Skopos and Commission in Translational Action” (trad. al inglés de Andrew Chesterman), en Lawrence Venuti (ed.), *The Translation Studies Reader*, Routledge, Londres, 2004.

- Vinay Jean Paul y Jean Darbelnet, "A Methodology for Translation" (trad. Juan C. Sager y M. J. Harnet), en Lawrence Venuti (ed.), *The Translation Studies Reader*, Routledge, Londres, 2004.
- Willson, Patricia, *La Constelación del Sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX, Siglo XXI*, Buenos Aires, 2004.
- , et al. (eds.), *Traductores y traducciones en la historia cultural de América Latina*, UNAM, México, 2012.
- Zaitzeff, Serge (ed.), *Con leal franqueza: correspondencia entre Alfonso Reyes y Genaro Estrada*, El Colegio Nacional, México, 1992.