INTRODUCCIÓN

> La fantasía abandonada de la razón
> produce monstruos imposibles, unida
> con ella, es madre de las artes y
> origen de las maravillas.
>
> (Goya)

Éste es el comentario que escribe Goya, al pie de uno de sus dibujos, pertenecientes a la colección titulada Los caprichos. Pintor de una era prerevolucionaria y angustiada, Goya es uno de los críticos de la sociedad española de su tiempo. En sus dibujos se manifiestan un humor negro, pesadillas, animalizaciones grotescas. Tras lo cómico de sus caricaturas hay un ataque incisivo contra todos. Y he comenzado con un comentario acerca de su obra, porque me parece pertinente postular lo mismo a los cuentos antidetectivescos de Borges. Estos cuentos remiten a otros dentro de una larga trayectoria; son los comentarios a otros textos que se fundamentaron sobre las teorías de diversos juegos. Montar sobre la imagen visual un texto escrito, cargarlo de doble sentido, corrobora la noción de que los lenguajes artísticos están cifrados sobre múltiples planos discursivos. Esta dinámica entre lo que se dice y no se dice, entraña una dialéctica entre la verdad y la mentira, entre lo real y lo aparente, entre el juego como ley y la transgresión de él por otro juego; también entre

un lenguaje y un no lenguaje.

En el presente trabajo, se verán las deformaciones del género detectivesco. Son tres relato autónomos y, sin embargo, aunados por un mismo principio; contrariamente a las formulaciones de las historias de detectives, policías y ladrones, Borges traiciona con las mismas armas, rostros y discursos, unos relatos que no son más que refutaciones de otros textos. No alcanzan a ser parodias, pero sí poseen algunos signos o niveles de parodización. Como en los dibujos de Goya, hay una arquitectura común en todas las narraciones. Goya intercala o pone al margen de un dibujo: "Todos caerán". Luego pasamos a otro que reproduce los mismos rostros caricaturizados y leemos: "Ya van desplumados". Igual que los cuadros serio-cómicos del pintor, Borges presenta los referentes aludidos y juega con ellos, a través de continuas inversiones. El juego de Borges sobre el juego es un metalenguaje que se traduce en la ironía.

CAPÍTULO I

APUNTES PARA UNA TEORÍA DEL GÉNERO DETECTIVESCO: DEL THRILLER A WILKIE COLLINS

Introducción: Condena y defensa del género detectivesco. Una prueba de fuego de resonancias cervantinas ha tenido que pasar la literatura detectivesca, con un juez, un verdugo y toda una corte inquisitorial. Los oficiales de la censura la han sentenciado con cuanto calificativo despectivo existe: literatura estercolaria, de consumo, infra (seudo, sub) literatura, etc. A esta actitud sumémosle la ausencia de rasgos permanentes que la definan. Régis Messac afirma que Edipo, rey[1] es el primer relato policíaco, punto de partida que a algunos resulta exagerado. A pesar de ello, este patito feo o "negro que no tiene derecho a instalarse en el barrio elegante de la

---

1 Thomas Narcejac: "La novela policial", en La novela criminal (Barcelona, Tusquets Editores, 1982), p.52. Opina Narcejac que: "La novela policiaca ha nacido en el siglo XIX; antes era imposible su aparición. Es verdad que el gusto por el misterio y el espíritu científico no datan de ayer. Regis Messac , en su tesis sobre el Detective Novel, dice que la Grecia antigua ha cultivado ambos elementos, y sostiene que Edipo Rey ha sido sin duda el primer relato. No cabe nada más falso. Mitología y mètodo son, desde siempre, inconciliables." Fusión que, sin embargo, Borges realiza en sus relatos. Lo mítico ocupa un lugar muy importante en sus cuentos detectivescos.

literatura", como protesta Narcejac,[2] busca afirmarse dentro de la Literatura. El género es, según opinión de José Antonio Portuondo, "la expresión más representativa de nuestro tiempo."[3] Alfonso Reyes, un poco más enfático, la denomina ´epopeya moderna`.[4] Así, pues, si la comparación no es exagerada, las historias detectivescas son --como género histórico--[5] lo que las novelas de caballerías durante el Medioevo y parte del Renacimiento.

Los apologistas apasionados de tales intrigas criminales, comienzan por regla general sus defensas con

---

2 Tomas Narcejac, "De Poe al thriller policial", en Por la novela criminal (La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1982), p.204

3 José Antonio Portuondo, "En torno a la novela detectivesca", Ibid., p.32

4 Alfonso Reyes, "Sobre la novela policial", Ibid., p.192

5 Tzvetan Todorov, The Fantastic Literature (New York, Paperbacks, 1973), p.21. Todorov distingue entre géneros históricos y géneros teóricos:

> Historical genres are the result of an observation of the literary phenomena; theoretical genres are deduced from the theory and must be verified by preference to the text, if our deducations fail to correspond to any work, we are on a false trail. On the other hand, the genres which we encountered in literary history must be subject to the explanation of a current theory.

Para Todorov, la definición de los géneros será una continua oscilación entre la descripción de algunos fenómenos y la teoría absoluta.

preguntas retóricas, conducentes a justificar la existencia de Poe y sus seguidores. ¿Por qué se leen?, se preguntan a sí mismos y a los lectores.

Nos parece que las razones dadas son las mismas que el autor del Quijote puso en boca del ventero Maritornes y otros personajes populares reunidos con el barbero y el cura. La discusión generó una acalorada defensa de las novelas de caballerías. Allí confiesa el ventero que las lee porque encienden en él violentas emociones, gusta de ellas cuando los caballeros propinan ´golpes furibundos y terribles`; Maritornes, por su parte, las prefiere cuando relatan historias de amor entre el caballero y su dama; y el cura, algo más serio en sus opiniones, declara que toma por buenas aquellas que ´no tienen disparates, mentiras y devaneos`. El cura y el barbero son los representantes de otra voz; no es el sentir común, sino que juzgan a estos libros por la gran amenaza que significa para ciertos lectores ingenuos (Capítulo XXXII del primer libro). El famoso escrutinio de los libros malditos, destinados a la hoguera (Capítulo VI del primer libro), tiene el mismo carácter que el asumido por la crítica de ese entonces y de ahora: solo "los mejores que, en verso heroico, en lengua castellana estén escritos, y puedan competir con los más famosos de Italia: guárdense como las ricas prendas de poesía que tiene España." De acuerdo a un criterio análogo, para sorpresa de algunos, aquellos países recelosos de la

literatura detectivesca --formas de evasión, la llaman-- abren a sus puertas a estos medios de infiltración ideológica burguesa.[6] Y contrario a ciertas profecías condenatorias, su ocaso no es sino el presagio de una renovación o rescate a partir de sus posibilidades estéticas.

El género medró gracias a plumas de escritores que ensayaron con la forma, manejada por una fraudulenta maquinaria de aventuras; el uso y el abuso de ciertas formulitas llevaron a Luisa Campuzano a diagnosticar su temprana maduración: "Limitada temáticamente, constreñida por reglas y reglas, que los autores se empeñan en

---

6 "Enigma informa", en Enigma (La Habana, I, 2, sept. 1986), p.3. La Asociación Internacional de Escritores Policiales (AINEP) reunió en Cuba (junio de 1986) a más de doscientos autores e interesados en general. En la revista Enigma, el presidente dio a conocer los propósitos del Congreso:

> Entre los fundamentales objetivos de la AINEP están reunir a los escritores de la mejor literatura policíaca que se hace en el mundo, la más enaltecedora del hombre y la que gana la universalidad reflejando su realidad nacional; promover los mejores libros policíacos para su edición en otros países, lo que se hará por medio de Ferias del Libro Policíaco, de premios a la mejores obras policíacas de calidad y con alto sentido humanístico. Esto se hará a través de concursos organizados por la AINEP y de becas para autores que tengan un buen proyecto de libro.

imponerse en un afán más competitivo que literario",[7] esta literatura se institucionaliza como juego y deporte. Era, pues, de esperar que la parodización del género señalara hacia sus deficiencias, que ciertos escritores pretenden no ver.

Un escrutinio involuntario. Cuando Alejo Carpentier, en su "Apología"[8], menospreciaba a la crítica ortodoxa y academicista por la ceguera histórica con que se enfrentaba a los textos detectivescos, no explicaba que la actitud elitista de la crítica, si selectiva, no incluía en su denuncia, las partes --los textos denunciados-- por el todo. No es como supone el escritor cubano un fenómeno parecido al que se dio con el jazz y un sinnúmero de expresiones populares. Alfonso Reyes, en la misma línea de pensamiento de Carpentier, rehuye analizar la importancia que tiene la literatura policial. Reyes llanamente admite que sus lecturas le sirven de terapia y descanso.[9] Pero, ambos, sin aceptar las etiquetas (literatura estercolaria, de consumo...) y, a través de una circumnavegación coloquial, concluyeron con una lista mínima pero muy

---

7 Luisa Campuzano, "La literatura policial", en Por la novela criminal, Op.cit., p.114.

8 Alejo Carpentier, "Apología", Ibid., pp.185-187.

9 Alfonso Reyes, "Sobre la novela policial", Ibid., p.192.

significativa de nombres: Poe, Collins, Conan Doyle, Agatha Christie y Borges fueron de los pocos nominados y presentes en las evaluaciones. Borges, el último de los mencionados, con su amigo Bioy Casares, antologó Los mejores cuentos policiales.[10] Con él, también, escribió la parodia de un detective encarcelado, titulada Seis problemas para Don Isidro Parodi.[11] Borges creó, además, una serie de relatos antidetectivescos o metafísicos.[12] Los cuentos que

---

10 Asimismo fueron los que iniciaron la colección El séptimo sello. En Los mejores cuentos policiales (Buenos Aires, Alianza/Emecé, 1972), figuran catorce grandes autores del género: Wilkie Collins, G. Chesterton, A. Christie, William Irish, Ellery Queen, Eden Philpotz, Graham Greene, John Dickson-Carr, Michael Innes, H. Bustos Domecq, Harry Kemelman, William Faulkner y Manuel Peyrou.

11 Seis problemas para don Isidro Parodi (B.Aires,1942)

12 Michael Holquist, "Whodunit and other questions: Metaphysical detective stories in Post War fiction," en Poetics of Murder (San Diego-New York-London, Harcourt, Brace, Jovanovich Publishers, 1983), p.173. Así define Holquist las historias metafísicas detectivescas:

> [...] the metaphysical detective story does not have the narcotizing effect of its progenitor; instead of familiarity, it gives strangeness, a strangeness which more often than not is the result of jumbling the well-known patterns of classical detective stories. Instead of reassuring they disturb. They are not an escape, but an attack. By exploiting the conventions of the detective stories such as Borges and Robbe-Grillet have fought against the modernist attempt to fill the void of the world with rediscovered mythical symbols. Rather they dramatized the void. If, in the detective novel story dead must be solved, in the new methapysical detective story it is life which must be solved.

constituyen una famosa trilogía son: "La muerte y la brújula", "El jardín de los senderos que se bifurcan" y "Abenjacán el Bojarí muerto en su laberinto".[13] Alberto del Monte, en su Breve historia de la novela policial, incluye a Borges dentro de la larga trayectoria del género. El siguiente extracto ayudará a entender mejor sus narraciones detectivescas:

> [El género] ya desde principios del siglo se había dividido en dos corrientes: el whodonit, caracterizado por la detection y el fair-play, y el thriller; que ambas corrientes están vinculadas, respectivamente, a Poe y a los western story y a la novela feuilleton; que la primera iba dirigida a un público más culto, la segunda a un público más popular, una distinción de público que ha continuado aun después que Dashiell Hammett revivió la tradición del thriller, tanto más que éste, salvo raras excepciones, decayó rápidamente. Es precisamente la detection la que parece fascinar a algunos escritores de arte actuales, exponentes, por lo general, de una cultura irracionalista y cerebral, que podrían definirse como nostálgicos de la razón.[14]

Al primero que cita es a Borges. Su estilo, según él, es "matemático", influencia de Poe, de Quincey y de Chesterton. La afición de Borges por la literatura

---

13 "Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto", se publica en El aleph (1944); "El jardín de los senderos que se bifurcan" aparece en un libro del mismo título, y luego en Ficciones (1941); "La muerte y la brújula" aparece primero en Artificios, luego en Ficciones (1944)

14 Alberto del Monte, Breve historia de la novela policíaca (Madrid, Taurus Ediciones S.A., 1962), p.213.

detectivesca comienza como un juego; así dice que --refiriéndose a él y a Bioy Casares-- "al principio comenzó como broma sobre broma y fue una especie de competencia algebraica: broma al cuadrado, broma al cubo". Con un poco de pretensión cervantina explica también que tuvo en mente "hacer algo equivalente a Don Quijote, una sátira de la novela policial".[15]

Estos juegos literarios hay que entenderlos, un poco más o menos, como la continuación de las preocupaciones del poeta ultraísta. En la década del veinte regresa a Buenos Aires y contribuye a fundar el ultraísmo, movimiento vanguardista de España, que posteriormente pasa a Hispanoamérica. Borges participa en varias revistas (Prisma, Proa y Nosotros) y escribe algunos manifiestos.[16] En la proclama de Prisma de 1922, hace la siguiente comparación: el jugador de cartas y el filósofo se parecen.

---

15 Napoleón Murat, entrevista (1963)

16 El manifiesto del grupo aparece en Nosotros, diciembre, 1921. Ver Raúl Gustavo Aguirre: Poéticas del siglo veinte (Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1983), p.143. Tb.en Los vanguardismos en la América Latina (La Habana, Casa de las Américas, 1970), p.195. Los principios estéticos del grupo son: (1) Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora, (2) Tachadura de las frases medianeras: los nexos y los adjetivos inútiles, (3) Abolición de los trebejos ornamentales, el confesionalismo, la circunstanciación, las prédicas y la nebulosidad rebuscadas, (4) Síntesis de dos o más imágenes en una que ensancha de ese modo su facultad de sugerencia.

Para él, el escritor es un jugador que "en vez de manipular naipes manipula palabras."[17] Borges se contradice. En otra ocasión se retractaría de haber negado la importancia que desarrollara la filosofía del movimiento ultraísta: "El ultraísta cuyo fantasma sigue habitándome, goza de estos juegos."[18] Se refiere a los juegos con la metáfora, con las imágenes, con los significados ya olvidados de las palabras. Borges aspiraba a redescubrir un lenguaje que "no dependiese del prestigio infiel de las voces".[19] El espíritu vanguardista le permite aquella actitud de ruptura y renovación que caracterizaba a esas vanguardias. Los juegos experimentales surgían por oposición o reacción a previas maneras de abordar el lenguaje. Por ejemplo, los dadaístas con sus incoherencias y disparates, cerraban el círculo de los lectores porque no había una lectura fundada sobre los sentidos lógicos. Huizinga, cuando estudia el juego en la poesía, habla de los Kenningar nórdicos antiguos. Nos dice que en estos poemas había "una estrecha conexión entre la poesía y el enigma."[20] El lector moderno,

---

17 Ibid., p.199.

18 Guillermo Sucre, Borges, el poeta (Caracas, Monteávila Editores, 1967), p.51.

19 C. Fernández Moreno, "El ultraísmo", Op.cit., p.131.

20 Johan Huizinga, Homo ludens (Madrid, Alianza Editorial S.A., 1984), p.160.

que no conoce el referente de las metáforas, simplemente puede extasiarse con el enigma por el placer mismo que le depara el texto poético. Borges, que ha dedicado un artículo a las Kenningar de la poesía de Islandia dice que estos poemas "se quedan en sofismas, en ejercicios embusteros y lánguidos."[21] Enigma e incógnita no es lo mismo. La incógnita permanece fiel a sí misma. El enigma está enmarcado en una estructura matemática y es también la base de los relatos detectivescos. En los Kenningar, la fascinación de lo desconocido es la base --de principio a fin-- de la lectura que pretende quedarse en ese terreno.

El juego con el enigma en el género detectivesco, presenta el problema criminal como algo que debe resolverse. Sin embargo, Borges en sus relatos antidetectivescos frustra las expectativas que se han establecido en el terreno bien experimentado de las formas. Borges se aparta de la tradición. Por ello se puede concluir que el diálogo entre cierto tipo de lectores y estas historias clásicas detectivescas, ha llegado a su fin. Para entender el antidetectivismo de los cuentos de Borges, será preciso, pues, abordar el tema desde sus

---

21 Jorge Luis Borges, "Las Kenningar", en Obras completas, 1923-1972 (Buenos Aires, Emecé Editores S.A., 1974), p.379. De ahora en adelante citaré a partir de esta edición.

orígenes.

El thriller. Los escritores de historias detectivescas alardearon desde la primera mitad del siglo XIX, de haber superado, histórica y literariamente, el tablado del ´thriller` o novela gótica. Antes de la creación del relato detectivesco, Poe había celebrado en su cuento "The Pit and the Pendum", la llegada de los iluminados del siglo XVI. Con el espíritu del positivismo filosófico, lucha, definitivamente, por echar a un lado los fantasmas, los castillos medievales, lo macabro y el trasmundo de las tinieblas y la oscuridad absoluta. Sus héroes se debaten entre abismos y catacumbas, entre la luz y la sombra. No obstante, el poeta y cuentista de historias de terror, intenta superar esa fascinación con la intervención de personajes que, como fuerzas encarnadas del bien y del progreso, rescatan a las seguras víctimas del ´thriller`:

> There was a discordant hum of human voices! There was a loud blast as of many trumpets! There was a harsh grating os of a thousand thunders! The fiery wallas rushed back! An out-stretched arm aught-my own as I fell, fainting, into the abyss. It was that of General Lasalle. The French army entered Toledo. The Inquisition was in the hand of its enemies.[22]

---

22 Edgar Allan Poe, "The Pit and the Pendum", en The Portable Poe (New York, Penguin Books, 1973), p.173. Originalmente publicado en: "The Gift", 1843. Todas las citas de Poe serán tomadas de esta antología.

En algunas novelas góticas tardías de finales del siglo XVIII y principios del XIX, aparecen las características de lo que luego habrá de llamarse método de investigación inductiva. Los escritores en este período, con ánimos tibios optan, entre esos avances de racionalización y el misterio, por lo segundo.

Frankestein y Drácula: dos novelas góticas tardías. En 1818, Mary Shelley escribió Frankestein, resultado de una curiosa propuesta literaria en la cual participaron su esposo Percy B.Shelley y Lord Byron. A sus diecinueve años, Mary Shelley alcanzó el éxito con esta novela, considerada como novela gótica y, en algunos casos, de ciencia-ficción. Pero, indiscutiblemente, la influencia de las novelas góticas del siglo anterior dejó su huella en Frankestein. Caleb Williams (1794), de William Godwin, padre de M.Shelley, influyó, a su vez, con el empleo de ciertos principios racionalistas, presentes en la trama y en la concepción del científico doctor Frankestein. Charles Dickens y Poe, como se verá luego, discutirán la importancia de este novelista inglés. En Frankestein, el pensamiento científico y, luego, la sistematización de la cacería humana, llevada a cabo por Frankestein, da signos muy particulares. Frankestein, en su primera etapa, revela una asombrosa capacidad de aprendizaje. La superioridad espiritual e intelectual le llevan a servir desinteresadamente a la humanidad. En esta fase de su

desarrollo, antes de jurar venganza, Frankestein es un superhombre marginado involuntariamente de la sociedad. Desarrollada al máximo su inteligencia, ésta se manifiesta en contra de los intereses de su creador. En su segunda etapa, ha perdido la fe; se convierte realmente en un monstruo con mente criminal.

La transformación, gradualmente, va de extremo a extremo: Frankestein no es solamente el asesino, sino el detective que se autojusticiará. Éste --hecho de injertos y piltrafas de cadáveres-- fue la creación errada del maníaco científico doctor Frankestein; su existencia abominable, por lo tanto, no tiene origen en cuerpo de mujer. La negativa del doctor Frankestein a la hora de asumir su ´maternidad` artificial, desata la tragedia de la novela. El doctor habría de pagar con la muerte de cada uno de los suyos, la soledad a que había sometido a su criatura. Desde esa perspectiva, Frankestein no comente el peor de los crímenes. Shelley, por supuesto, ha querido plantear un problema de índole moral. Lo que importa destacar, sin embargo, es cómo este ´thriller`,[23] a mitad de las páginas,

---

23 Originalmente el ´thriller` se ha pensado como novela gótica, pero como señala Ralph Harper en The World of the Thriller (Cleveland, The Press of Case Western Reserve University, 1969), toda literatura que responde a la crisis del pensamiento teológico y se expresa a través de violencia y caos, puede considerarse un ´thriller`: "The definition of the genre has been stretched too far" (p.46).

adopta los procesos de investigación, y cómo se da, asimismo, el clásico juego del perseguidor perseguido: hay fuga, persecución y restauración de un orden. El modelo mítico remite no sólo a las tragedias griegas, sino también a las historias detectivescas. Obsérvese cómo la fórmula detectivesca: crimen - razonamiento inductivo - viaje - captura (o muertes) del criminal, tanto en Frankestein como en todo relato detectivesco, implica tal estructura mítica.[24]

En la extraña relación padre - madre - hijo, Frankestein anula y destruye la anomalía, la forzada simbiosis de amor y odio, con la matanza y su autodestrucción. La hazaña tiene matices de heroicidad: Frankestein restituye el orden natural y biológico que había sido violentado.

El 'thriller' personifica el misterio y hace de él, el punto central de la historia, subordina los elementos de explicación y, al final, los excluye. El género detectivesco, por el contrario, cifra su 'raison d'etre' en

---

24 Ver Joseph Campbell, A Hero of a Thousand Faces (New Jersey, Princeton University Press, 1973), p.30. Campbell da la fórmula arquetípica de las aventuras del héroe mitológico que, según él, está representada también en los ritos de iniciación; el héroe o iniciado tienen que salirse del mundo de lo cotidiano y pasar a una región de lo sobrenatural. Pero, finalmente, vence y regresa a los suyos para que conozcan su victoria.

la búsqueda de la verdad, sacrificando así el predominio que antes tuviera el 'thrill'. El tipo de emoción o 'suspense' de uno es sustituido por el placer de la búsqueda y, eventualmente, por el sometimiento del miedo o la superstición producida por lo desconocido: ahora tras lo oculto hay una respuesta terrenal.

No es de extrañar que Drácula (1897), de Bram Stoker, roce todavía los márgenes de lo gótico y se resuelva como una novela detectivesca. Stoker, contemporáneo de Wilkie Collins, conocía lo que venía escribiéndose en esa época con los relatos policiales. Si no es mucho decir, él --tanto como Le Fanu, Dickens y Poe, entre otros-- se dejó arrastrar por el encanto del gótico y por la urgencia de ahogar para siempre un género agotado hace un siglo.

En Drácula, un 'thriller' cargado de morbosidad sexual, la lectura establece una especial relación sadomasoquista entre el lector y el texto. Hay también un nuevo misticismo, una revaloración de las creencias populares tildadas de supersticiosas. La tradición cristiana juega un papel fundamental: los perseguidores de Drácula serán los apóstoles, cuya misión sagrada, consistirá en devolverles a los 'muertos vivos' la paz eterna. Estos héroes son lo que los detectives a la historia detectivesca: garantizan al lector que no habrá más víctimas. La lectura narcotizante o lectura droga, crea unas táticas de dependencia entre el lector y el texto; al final del camino se restituye el

orden transgredido por el conde Drácula.

Drácula huye y tras su fuga, surge la evidencia del texto como novelita detectivesca. La narración, en primera persona, se transmuta a través de los distintos narradores, en la forma de diario, de epístola e informe científico. Finalmente la acción se resuelve en una serie de planteamientos de estrategia discursiva semejante a la de las novelas detectivescas, especialmente en un fragmento que transcribo por ser una muestra (o síntesis) de lo que es el relato detectivesco:

> Memorándum preparado por Mina Harker (que forma parte de su diario)
>
> Punto de partida de la investigación: El problema del Conde Drácula es regresar a su castillo.
> (a) Alguien debe llevarlo de vuelta. Esto es evidente, porque si tuviera poder de hacerlo por su propia cuenta, ya habría partido sea con figura de hombre, de murciélago o de lobo, o de algún otro modo. Evidentemente teme que se le descubra, o que algún accidente interfiera en su camino --dada la impotencia de su condición actual, en la que debe permanecer dentro de su cajón con tierra entre la salida y la puesta del sol.
> (b) ?Cuál sería el medio de transporte más adecuado? Aquí posiblemente nos ayude proceder por exclusión de alternativas:
> 1. Por carretera. Las dificultades que sería necesario superar son prácticamente infinitas, especialmente en lo que respecta a la salida de la ciudad.
> x) Hay demasiada gente[...]
> y) Hay, o debiera haber, aduanas y otros obstáculos similares.
> z) Sus perseguidores pueden seguir la pista[...]
> 2. Por ferrocarril. No habría nadie a cargo del cajón[...] No es lo que se propone, y creo que no aceptaría tanto riesgo.
> 3. Por vía fluvial. Este es el método más seguro, en un aspecto, pero el más peligroso, en otro.

> Sobre el agua es impotente, excepto de noche[...] Pero si naufragara el agua podría rodearlo y estaría indefenso[...]
> [...]
> Lo primero es tomar conciencia exactamente de las cosas que ha venido haciendo hasta ahora; después, quizá, podamos imaginar cuáles son sus intenciones inmediatas.
>
> Primero.- Debemos establecer una diferencia entre lo que hizo en Londres[...]
> Segundo.- Debemos deducir, a partir de los hechos conocidos de su paso por este lugar, cuál es el estilo de su acción aquí[...]
> [...]
> Skinsky lo recibió[...] y aquí perdemos la pista. Lo único que sabemos es que la caja está en un barco, y que éste está viajando. Si fue necesario atravesar puestos aduaneros, de algún modo se ha logrado evitarlos.
> Ahora llegamos a la parte de lo que el Conde debe haber hecho en Galatz, después de su llegada.
> [...]
> Mi hipótesis, por lo tanto, es como sigue[...] Por lo tanto el Conde debe haber conocido [...]
> He examinado el mapa y he descubierto que el río más apropiado para el viaje en barcaza es el Pruth o el Sereth. He leído en los Diarios [...] El meandro que la corriente de agua se ve obligada a realizar en ese lugar es evidente el lugar donde el sistema fluvial del Danubio llega más cerca del Castillo de Drácula.[25]

En resumen: el procedimiento rastreador para la captura del Conde Drácula es el siguiente:

1. Se identifica el ´modus operandi` del criminal, para anticipar la estrategia a seguir por éste en su huida o próxima fechoría.

2. Se prepara un plan sustentado en el del criminal. Se

---

25 Bram Stoker, Drácula (Buenos Aires, Rodolfo Alonso Editor, 1971), pp.525 y 529.

procede de acuerdo a la teoría de probabilidades aleatorias o de combinación.

3. El plan, de ser necesario, debe eliminar el mayor número de posibles equivocaciones. El investigador antes de obrar según las reglas del juego criminal, debe informarse, investigar todo lo referente al caso.

4. Desarrollo de la(s) hipótesis.

Los cazadores de Drácula se organizan como una sola mente tras un mismo objetivo y clasifican al objeto de la búsqueda: "El Conde es un criminal, su tipo físico es criminal".[26] Los cambios de nombre en el transcurso de la novela permiten reconocer, en su totalidad, la verdadera constitución criminal del Conde: se le llama vampiro, monstruo, muerto vivo, Nosferatu, hombre lobo, brujo, Satanás, etc. En cada una de las menciones, Drácula es un ser fuera de las leyes de la naturaleza, a las que viola continuamente. La violación es el tema obligado de los 'thrillers' y de las historias detectivescas.

La secuencia básica vista en Frankestein (crimen, fuga, viaje, persecución, restitución del orden) es la misma en Drácula. Los cazadores anticipan los movimientos del vampiro y se previenen contra los posibles atrasos que

---

26 Ibid., p.512

durante la travesía por mar y tierra puedan ocurrir. La cacería del vampiro y de las mujeres-vampiro es una desaforada lucha contra el tiempo: antes del ocaso la persecución debía concluir; por esa urgencia --estaba en juego la salvación de las almas--, no hubo margen para la improvisación y, mucho menos, para el azar. En los textos detectivescos es imperdonable que el azar sea introducido como excusa para articular una respeta o para que el enigma se autosolucione. En Drácula se restituye la ley divina. La cruz, el agua bendita, las hostias, la tierra bendecida y el puñal son las armas en la guerra contra las fuerzas del mal. Todo vuelve al origen.

La transición del 'thriller' al relato detectivesco. El lector tendrá los ánimos suficientes para regresar con deleite a sufrir las futuras lecturas, con su buena dosis de hedonismo y perversión. Drácula, desde su primera aparición, fue responsable de tantísimos casos clínicos, de enfermos noctámbulos, viviendo a la sombra de crucifijos y ventanas impregnadas de ajo. Aparecían mujeres (y hombres también) perforadas en los cuellos por declarados 'dráculas' de la noche. Drácula creó una histeria colectiva, los más impresionables después de leerlo (o verlo más tarde en el cine), no pudieron nunca más dormir en paz. El reverso de este cuadro, alarmante pero real, es el que presenta la literatura detectivesca. Si alguna literatura no atenta con el 'establishment', es ésta, que

renegó del 'thriller' en nombre del positivismo científico y de los avances de la criminología en el siglo XIX.

Los factores histórico-sociales que hicieron factible el surgimiento del primer detective, Dupin, no llegaron por sorpresa de la noche a la mañana haciendo su entrada triunfal como La Salle. La fecha de 1842 ayuda a entender el proceso histórico. Poe desarrolló unas formas que estaban contenidas en algunas novelas de la época; dio el salto cualitativo, que los historiadores constatan a partir de la aparición de "The Murders in the Rue Morgue". Aun para ese entonces se valió de un suceso espeluznante, horrorosamente descrito por la policía francesa. El crimen hablaba de una fuerza sobrenatural, de un evento fuera de toda explicación lógica. ¿Salió accidentalmente el relato detectivesco? ¿Fue la intención del autor repetir el drama de horror y 'suspense' tan de moda en los 'ghost stories'? ¿Quiso burlar estas fuerzas secretas del mal, llevando a escena a un gorila y a un investigador privado? Posiblemente. El 'thrill', es decir, la conmoción suscitada por un hecho insólito o pesadillesco, tuvo su parte y fue el pre-texto para activar, de forma contundente, los mecanismos del pensamiento analítico.

Otros se le adelantaron a Poe. Sin embargo, volvemos a encontrarnos con el nombre de William Godwin y su Caleb Williams, quizá el verdadero autor del género detectivesco. Después de la publicación de Barnaby Rudge (1841), de

Dickens, el escritor norteamericano comenta una nota recibida de su amigo y maestro, a través de la cual podemos inferir que el ´prólogo` a "The Murders in the Rue Morgue"[27] es la suma de las reflexiones del escritor, el ´ars poetica` de los relatos policiales. Poe inicia su comentario con el apunte de Dickens:

> Charles Dickens, in a note lying before me, alluding to an examination I once made of the mechanism of Barnaby Rudge, says: "By the way, are you aware that Godwin wrote his Caleb Williams backwards? He first involved his hero in a web of difficulties, forming the second volume, and then, for the first, cast about him for some mode of accounting for what had been done."[28]

A la idea de Dickens, replica que Caleb Williams no fue escrita de esa manera, aunque el procedimiento fue uno similar. Añade después que en lo que a él respecta prefiere comenzar por el ´efecto`, disfrazando los incidentes y, en especial, el tono en todos los puntos de vista narrativos con la intención de darle a la trama un aire de consecuencia o, mejor aún, de causalidad. Dickens y Godwin, serían puntos de referencia para definir los elementos constitutivos de las historias detectivescas, y, quién

---

27 Publicado en Graham´s Magazine, Abril, 1841.

28 Edgar Allan Poe, "The Philosophy of Composition", Op.cit., p.549 (publicado en Graham´s Magazine, Abril, 1846.

puede negar que las novelas góticas hayan ofrecido a estos escritores realistas, parte del mecanismos de construcción que tan bien supo aprovechar Poe. El autor ha sugerido en la cita anterior que el tono debe despistar al lector, llevarlo a un lugar distante del que se propone. La lectura, pues, se realiza sobre un discurso aparentemente lineal.

Poe y los relatos detectivescos. El nombre de Edgar Allan Poe estaba, ya desde mediados del siglo XIX, destinado a la popularidad. Su firma se hacía parte de la literatura de consumo, protegida y alentada por los mismos resortes publicitarios que conocemos en el presente. El sensacionalismo se caracterizaba por la movilización de largas tiradas de cuentos de horror o de crímenes, que aparecían diariamente en folletines y periódicos. La literatura traducía su admiración por una sociedad que se autodenominaba ´moderna`, y se alejaba a pasos agigantados del oscurantismo y la ignorancia de las épocas anteriores. La modernidad había dado sus primeras señales de vida en el Renacimiento al desplazar la visión teocéntrica que había en la Edad Media. Continuó con las revoluciones de 1848, y culminó con la difusión del positivismo como lo divulgaba Comte. Este es el contexto histórico que sirve como telón de fondo en los relatos detectivescos, antes de que los términos de aquella filosofía humanística --que había consolidado todos los puntos cardinales de la sociedad

actual-- cambiaran de significación en nombre del materialismo burgués y de la rapacidad del capitalismo.

Dupin, como ficticio representante de su época, tiene fe y plena confianza en sus actos. Hostil a los restos de un mundo prosaico y 'passé', su ubicación histórico-espacial es privilegiada; Dupin sería de los escogidos para guiar conscientemente el destino de la humanidad.[29] Poe le dio a la sociedad norteamericana uno de los primeros superhombres, que había buscado para alentar los valores de una era científica, 'sometida a la razón' y con plenos derechos para someter a otros más débiles. Les daría, precisamente, el muñequito y el esquema literario que los hiciera olvidarse de ellos mismos, del aburrimiento, de un círculo peligroso y reiterativo: había que ir tras el ideal llamado 'the American dream', a pesar de que el sistema se había consolidado para que unos a otros se devoraran incesantemente. Dentro de una política comercial, la fórmula sigue vigente. Las fronteras se abrieron y cientocincuenta años han sido más que suficientes para demostrar que la concepción del héroe dupiniano ha estado metamorfoseándose: Sherlock Holmes, Padre Brown, Poirot, el Inspector Maigret... Las

---

29 Ver: "Hero Workship" y "Superman", donde Poe explica que el héroe debe poseer "an intellect very superior to that of his race", (Op.cit., p.600).

estadísticas, como señala Leonardo Acosta, revelan que los países capitalistas --todos, pero principalmente Inglaterra, Estados Unidos y Francia-- han adoptado el género como:

> objeto de entretenimiento o diversión y un tipo de lectura eminentemente evasivo, que formará parte integral del aparato productor y reproductor de la "cultura de masas" capitalista, al que proporciona, además, enormes beneficios pecuniarios.[30]

Los imitadores de Poe, no siempre corrieron con la misma suerte, es decir, combinar nombre y fama dentro de la comercialización literaria.

En 1841 apareció publicado "The Murders in the Rue Morgue", el primero de tres cuentos sobre los principios de investigación criminal, que Chevalier Auguste Dupin ejerce

---

30 Leonardo Acosta, Novela policial y medios masivos (La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1986), p.9. Véase igualmente los trabajos de Ernst Kaemmel y Richard Alewyn en los cuales ensayan varias hipótesis socioeconómicas. Las estadísticas aproximadas que ofrece Alewyn son las siguientes:

> [...] about 500 detective novels appear each year in book form, not counting the thousand of detective stories that are disseminated in magazines, radio and television. One author sold in a single year four million volumes, while the total sales of another's detective novels exceed 100 million copies (en Poetics of Murder, Op.cit., p.63)

cuando la policía ha agotado todos los recursos disponibles y aprendidos en la práctica. Dupin acusa a la policía por sus ineptitudes, precisamente por invertir tiempo y esfuerzo en buscarle demasiados sentidos --según premisas dada con anterioridad (conocimiento apriorístico)-- a los casos criminales. La ciencia criminal que posee Dupin se hace sobre la marcha, nunca sobre lo establecido. Las anquilosadas técnicas de la policía, las archiconsabidas formas de investigación son la camisa de fuerza que les imposibilita obrar con inteligencia en contra de la astucia del criminal.

"The Murders in the Rue Morgue" se divide en tres partes: en la primera, el narrador-amigo de Dupin, ofrece a los lectores unos apuntes a manera de prólogo y caracterización del investigador; la segunda trata sobre los crímenes en la calle Morgue, lugar en que son ejecutadas Madame L´Espanaye y su hija, Mademoiselle Camille L´Espanaye; en la tercera, y última parte, entra Auguste Dupin, en calidad de ´detective` (calificativo que jamás se menciona ni en éste ni en los posteriores relatos).

La primera sección se divide, a su vez, en dos: las disquisiciones hechas acerca de ´facultades analíticas` y en la ejemplarización de esas facultades a través de diversos juegos como el ajedrez, el de damas y el ´whist`.

En 1836, cinco años antes de "The Murders in the Rue

Morgue", el autor escribió una tesis parecida en "Maelzel´s Chess Player". El ´chess player` fue inventado por el Barón Kenpelen en 1769 y luego llevado a Inglaterra y Estados Unidos. La máquina automática era un fraude: jugaba con ajedrecistas y no siempre ganaba; a consecuencia de ello, despertó las sospechas de muchas personas que se preguntaban acerca de los titubeos y falsos cálculos en los movimientos que debían seguir las piezas en el tablero de ajedrez. En Francia (1785) y en Dresden (1789), se hicieron los primeros intentos por desenmascarar a su inventor. El narrador-investigador de "Maelzel´s Chess Player" lleva a cabo su análisis en idéntica forma que Dupin: resuelve en diecisiete pasos el misterio; pero antes de proceder explica el método:

> In attempting ourselves an explanation of the Automaton, we will in the first place, endeavour to show how its operations are effected, and afterwards describe, as briefly as possible, the nature of the observations from which deduced our result.[31]

Al cabo de cinco años, Poe retoma la misma técnica en los relatos detectivescos; y, nuevamente, resurgen las teorías del juego relacionadas a la idea de ´dime qué juegas y te diré cómo piensas`.

---

31 Edgar Allan Poe, "Maelzel´s Chest Player", Op.cit., p.525.

Dupin resolvería el ´doble crimen de la calle Morgue` como si se tratara de un juego. El buen jugador, se dice, no es sólo el que conoce las reglas del juego, sino el que intuye las de su adversario (trampas y demás maniobras). Después de las primeras páginas de este cuento detectivesco, los decaloguistas y escritores no hicieron sino llevar a su extremo los principios lúdicros, en cualesquiera de sus formas legales o ilegales. La aventura y la investigación, por analogía, correspondían a las leyes del tablero de ajedrez, ´camouflageado` en el lenguaje. No obstante, una investigación o una historia con las equivalencias del ajedrez, estaba de antemano perdida. Poe advirtió contra la sobrestimación de este juego que confundía, según sus palabras, la profundidad con el simple cálculo: "Yet to calculate is not in itself to analyze".[32] Jugar bien era unir las partes de que se companía el pensamiento analítico: intuición, observación y cálculo. Jugar mal era obviar alguno de estos componentes.

El juego, o la inmensa paradoja, en "The Murder in the Rue Morgue", consiste en la identificación del asesino gorila. A esta identificación se llegó por el reconocimiento de las ventanas y las puertas del

---

32 Edgard Allan Poe, "The Murders on the Rue Morgue", Op.cit., p.333.

apartamento; por los signos físicos de una mano extraordinariamente fuerte y grande; por el diagnóstico del espacio cerrado en relación al espacio exterior. Dupin llegó a la conclusión de que sólo un cuerpo acostumbrado a saltos y malabarismos podía haberse introducido a la habitación para, inmediatamente y con suma rapidez, perpetrar un crimen cuya naturaleza parecía hablar de varios hombres. Rastros de pelo animal llevaron al detective a sospechar del verdadero rostro. No satisfecho con ese elemento de juicio, indagó en los periódicos la llegada, meses antes, de un orangután traído de unas islas al este de la India. Asimismo, en "The Mistery of Mary Roget",[33] recopila las versiones vertidas en los diarios parisinos (Le Commerciel, L´Étoile, Le Mercure, Evening Paper, La Diligence, Le Soleil y otros). Las referencias obtenidas de estas fuentes durante el transcurso del 25 de junio hasta la segunda semana de julio, ayudaron a unir cabos sueltos a los que la policía no prestó mayor importancia. El lejano suceso relacionado con otra desaparición, perpetrado tres años antes en los alrededores del Sena, le suministró las claves del crimen pasional. A las reflexiones hechas con espíritu analítico en "The

---

33 Edgar Allan Poe, "The Mystery of Mary Roguet", Op.cit., pp.376-439. (Se publica como "A Sequel to the Murders of the Rue Morgue", en Snowden´s Lady´s Companion (November - December 1842; February 1843).

Murders in the Rue Morgue", se suma ahora la doctrina de las probabilidades o "Calculus of Probabilities". Dupin, calcula qué número de cuerpos ahogados accidental o intencionalmente regresan a la superficie en un lapso no mayor de tres días. Considera, claro está, el sexo, el peso y la densidad del agua, la constitución física en general para someter científicamente los resultados que estaban explicados a la luz de unos principios más generales.

La teoría de las probabilidades en el terreno del juego ocurre cuando el jugador carece de suficiente información y, por lo tanto, juega un poco a ciegas haciendo continuas conjeturas o hipótesis. Las 'combinaciones aleatorias' anticipan las jugadas correspondientes que efectuará el oponente. Al elegir entre una o varias alternativas, puede prever las consecuencias de un mal cálculo. Este modo de representación mental le permitió a Dupin reconstruir la escena del crimen. El investigador nos describe el proceso cognoscitivo para llegar a las conclusiones; tampoco omite las causas de la ceguera crítica de la policía parisina:

> Yet experience has shown, and a true philosophy will always show, that a vast, perhaps the larger portion of truth, arises from the seemingly irrelevant. It is through its latter, that a modern has resolved to <u>calculate upon the unforseen</u>.[34]

---

34 <u>Ibid.</u>, p.412

Así, como en "The Purloined Letter",[35] tercero de los relatos detectivescos, el investigador restituye el orden con la verdad que prometen las ciencias exactas. "The Purloined Letter", parte de la idea anterior: el cálculo se hace a base del ocultamiento o ´upon the unforseen`. Aquí no hay crimen ni intento homicida, sino una conspiración contra un personaje de la realeza, la reina quizás. Víctima de un chantaje político y de la peor extorsión económica, acude a la policía para pedir auxilio con la condición de que se mantenga su nombre en el más estricto silencio. La carta, de un posible amante, le había sido robada cuando su esposo departía con ella y otras personas. El Ministro D____, la toma entre sus papeles. La reina lo ve y reconoce los móviles del acto, pero no puede reclamar la carta por temor a despertar las sospechas. Un mes después el Jefe de Policía, derrotado en su orgullo, toca a la puerta de Dupin; alardeando le describe el sistema empleado en la búsqueda de la carta. Dupin se ríe por la simplicidad del caso y razona con las equivalencias de un juego de niños:

> [The Prefect] perpetually errs by being too deep or too shallow, for the matter in hand; and many a schoolboy is better reasoner than he. I knew one

---

35 Edgar Allan Poe, "The Purloined Letter", Op.cit., pp.439-462.

> about eight eight years of age, whose success at guessing in the game of ´even and odd` attracted universal admiration. This is simple, and is played with marbles.[36]

La idiotez demostrada por la inteligencia policial sufre la peor de las burlas (por eso, si algún nombre no debe llevar el género detectivesco es el de policial). La carta, como imaginó Dupin, había cambiado de apariencia. El Ministro D___ la disfrazó con un viejo atuendo radicalmente opuesto al que se había ofrecido en la descripción oficial. Tan evidente había sido el remplazo, tan a destono con la personalidad del Ministro D_____, que la envoltura y la letra, en vez de servir para desorientar, atrajo la atención del investigador. Es decir, delató la verdadera identidad de la carta. El juego de la investigación duponiana se da siempre en oposición a un sistema delictivo estático, cerrado, por ende, inútil. El procedimiento del detective funciona a la inversa, opera de acuerdo y a la par con el sistema no oficial, ya sea el del criminal o el que concuerde con la idiosincracia del juego.

Collins y el primer detective oficial. Wilkie Collins creó el primer detective del servicio secreto de investigación de Londres, Scotland Yard. Su nombre es Sargeant Cuff. Distinto a Dupin, nada sabemos de su vida ni

---

36 Ibid., p.450

de sus excentricidades. La novela The Moonstone (1868), de Wilkie Collins, lo coloca en un plano menos íntimo con el lector. Él es un profesional adiestrado y más vulnerable al fracaso que su antecesor. No es el Sherlock Holmes de Conan Doyle. Figura en las últimas páginas y, aunque predice la identidad de los criminales, no pude impedir que éstos se salgan con la suya. Quizá su humanidad crece cuanto más nos percatamos que hay una historia oficial.

Collins reitera la tesis de las aventuras detectivescas: la restitución de un orden previo a la conspiración criminal. Por un lado, la novela destaca una trama en torno al robo de un diamante de la India: la piedra lunar. El coronel John Herncastle lo lega a su sobrino después de su fallecimiento. Pero es sabido que una maldición recaerá sobre la familia en posesión de la joya. Raquel Verinder es la heredera. A la mañana siguiente de su cumpleaños desaparece el diamante de su habitación. Las sospechas recaen, pues, sobre tres hindúes, los habitantes de la mansión, sus empleados y en todos los invitados de la fiesta. Muere Godfrey Ablewhite y el sargento Cuff descubre que había robado el diamante para cubrir una deuda. El diamante sigue, sin embargo, desaparecido. Los indios brahamanes, según algunos testigos oculares, habían sido vistos en territorios relativamente cercanos a la escena del crimen. Richard Cuff aduce que "There is here moral, if no legal, evidence, that the murder was committed by the

Indians".[37] Efectivamente, Mr. Murthwaite, en una carta a Mr. Bruff, relata haber sido testigo de una gran celebración en honor del dios de la luna. En la ciudad sagrada de Somnauth vio a los tres hindúes que habían merodeado la casa de los Verinder. Cumplieron con la casta: restituyeron finalmente a su lugar de origen el diamante que durante cientos de años había lucido brillantemente en la frente del dios. En realidad, ellos fueron los detectives, los encargados de investigar y esperar pacientemente la hora para dar caza a los violadores de la piedra sagrada.

Wilkie Collins, veinte años luego, elaboró excelentemente los ingredientes dispersos de los relatos detectivescos de Poe. Sugirió en sus comienzos un juego de disfraces para ocultar la identidad del diamante: "Make half a dozen diamonds of it, instead of one. There is an end of its sacred identity as the Moonstone --and there is an end of the conspiracy."[38] Estas referencias a los textos de Poe no siempre tuvieron el fin esperado. La novela zigzagueó, retrasó el camino a escoger, insinuó dos o tres motivaciones de conspiración, colocó niños y hombres en

---

37 Wilkie Collins, The Moonstone (London, A Bantam Classic, 1986), p.438.

38 Ibid., p.70.

papeles de astutos e ingenuos detectives. Jugó con la lectura y con los lectores prometiendo soluciones o insinuando las lógicas respuestas. La sorpresiva --aunque no tanto-- restitución del diamante a la India y, para colmo, narrada por un individuo nada interesante en relación con el argumento central, nos hace pensar en el tradicional 'deus ex machina' como un efecto estilístico. La novela da la impresión de hacerse un poco sobre la marcha. Algunos párrafos continuamente aluden al Quijote: el texto que se nombra a sí mismo, el discurso que no oculta al lector su ser ficticio.

Wilkie Collins, en The Moonstone, juega con los planos narrativos, la yuxtaposición de historias, complicando el rostro del discurso en múltiples realidades ficcionalizadas. El discurso detectivesco se articula sobre una retórica racionalista. Y sin embargo en esta ocasión la demostración es lo menos importante.

Collins quiso devolverle a la narración rígida de Poe, los matices de que se compone la materia literaria. Cuff no es el superhombre.

The Moonstone vuelve a integrarse en la trayectoria de la literatura que se autonombra y se justifica en ella misma. El relato detectivesco crea sus códigos míticos y formula una clara advertencia en contra de la confiabilidad de una lectura fácil. La lectura --nos informan todos los textos discutidos hasta el momento-- involucra al lector en

un proceso de investigación lúdrica, le exige realizarla como una actividad no menos peligrosa y llena de obstáculos.

Como agudamente afirma Roger Caillois: "The detective novel is not a tale but a game, not a story but a problem."[39] Cualesquiera de estas vertientes o influencias permitirá reducir el enigma y, sobre todo, ayudará a desentrañar las convenciones literarias que Borges desarticula bajo diversas postulaciones del juego.

---

39 Roger Caillois, "The Detective Story as Game", en Poetics of Murder, Op.cit., p.10.

CAPÍTULO II

EL JUEGO DE LA VERDAD Y LA MENTIRA EN "ABENJACÁN EL BOJARÍ, MUERTO EN SU LABERINTO"

Borges entra a las vanguardias con un afán de revisionismo y ataque a las poéticas anquilosadas en el modo de creación de la época modernista. De esta atmósfera --todavía cargada de tenebrosidad romántica-- y su continuidad en la morbo-estética de la prosa modernista, Borges no haría sino aspirar a redescubrir un lenguaje que "no dependiese del prestigio infiel de las voces."[1] Con afán vanguardista pretende lo nuevo como si acaso la literatura, desde los románticos hasta los modernistas, no hubiera sostenido el mismo propósito de renovación. Como explica Octavio Paz, "la tradición de la ruptura implica no sólo la negación de la tradición sino de la ruptura."[2] Las poéticas del siglo XX han sido, tal vez, las que más han alardeado de no parecerse a otras hasta el extremo de la incoherencia. Pero a parte de que esto sea una ilusión, no hay duda de que la literatura se ha autodefinido, tomando conciencia de su importancia y su hacerse como arte. Empezó a autocriticarse,

---

[1] César Fernández Moreno, "El ultraísmo", en Las vanguardias de América Latina (La Habana, Casa de las Américas, 1970), p.15.

[2] Octavio Paz, Los hijos del limo (Barcelona, Seix Barral, 1974), p.15

a rehacerse continuamente como sujeto revolucionario. De este principio, la literatura se autonombró, se multiplicó con rostros que atentaban contra la acomodaticia posición de los burgueses. Por ironía: la literatura era requerida por aquellos mismos que se habrían de convertir en punto y blanco de ataques. Las poéticas desde entonces exigirían del lector un compromiso (político, moral o intelectual) a cambio de la no-traición. Baudelaire le escupiría a ese inocente consumidor su odio, le arrojaría a su cara la belleza del mal, y, poéticamente, llevaría lo detestable o repulsivo al terreno de la escritura.

La literatura crearía sus propios mitos, es decir: construyó nuevos valores según los cuales la relación lector - escritor iría más allá del texto; cada palabra del lenguaje viene a constituir un universo mítico y sagrado, pero a la inversa. Este universo no está cerrado ni ordenado, por el contrario su apertura comunica su miticidad a través de una concepción profano-sagrada, de una continua reversibilidad donde el discurso habla de sí: su verdad y su mentira. Esta fusión crea el drama mitológico a partir de ´escrituras` que se constituyen universos ficticios, donde el lenguaje se hace héroe y centro de travesías y aventuras insospechadas. La repetición de símbolos propios, de códigos que se interpretan a la luz del corpus literario de un autor, que toman significación cuando van delineando de uno a otro texto su doble personalidad: una externa y común;

otra que, aunque interna y subyacente, habla con las voces del mito, pero del mito como verdad literaria.

Hoy es más fácil recrear sobre los mitos autoriales toda una mitología que defina la identidad de la literatura como si consistiera en una correlación entre el ser y la ficción, como si al caracterizarla le adjudicáramos nuestra propia sustancialidad sobre la suya. Esta mitología de la ficción contiene todas las realidad, todas y cada una de las génesis de creación como las cosmogonías, las luchas titánicas que confiesa el escritor --el pequeño dios-- sobre su oficio sacro. Según Huizinga:

> Tan pronto como el mito se ha convertido en literatura, es decir, que es conllevado por una cultura en forma fija y convencional, habiéndose desvinculado de la esfera de fabulación del salvaje, en ese mismo momento se somete a la diferencia entre lo serio y lo lúdico.[3]

Las estructuras míticas y sus referentes más antiguos, se modernizarán porque la ´modernidad` crea sobre ellos y con ellos los mitos de los tiempos presentes: el progreso, las máquinas, los aviones, los viajes a la luna, los espías, la píldora, los bebés de probetas, la bomba atómica... En medio de una tradición mítica con héroes

---

3 Johan Huizinga, Homo ludens (Madrid - Buenos Aires, Emecé Editores, 1984), p.154.

trágicos, protegidos (no siempre) por sus dioses, en lucha incesante contra la naturaleza, para, eventualmente, restituir un orden creado. Ahora el héroe puede ser cualquiera, el antihéroe, el lector, el texto. El cambio de perspectiva sugiere evidentemente la reinterpretación o inversión del plano mítico sagrado. Un héroe canonizado como el que aparece en las historias detectivescas es el héroe del positivismo científico, un analista a tono con las leyes del capitalismo. A diferencia de los héroes de la antigüedad --los griegos, por ejemplo--, esta maquinita de resolver problemas no arriesga para nada el pellejo. Es un burócrata, casi, un héroe de cuello blanco, que viaja, de ser necesario, para arrestar al villano. Por ello el conjunto de mitos reales o inventados por el escritor, conscientes o inconscientes, parece a primera vista superficial y burdo. Nace el héroe, hombre y mujer del proletariado, el oficinista, el ama de casa con su esclavitud y su televisión.

El escritor, lejos de proferir "es un mito" por decir "es mentira", asume los mitos modernos con mayor crítica y los reúne al lado de la otra gran mentira que tomamos por verdad: la literatura. Northrop Frye, a propósito de su estudio sobre La escritura profana, establece una analogía entre mito, fábula y ficción --todas opuestas a las historias verdaderas. Entre el mito y la ficción hay una básica y sustancial diferencia: "Muchos relatos pueden ser

míticos, en el presente sentido, sin que sean sagrados."[4] Sin embargo, muchas lecturas profanas o malditas se leen con la misma actitud de sacralidad que las que fueron hechas con el bagaje religioso de los mitos. Será, pues, porque la ciencia y el conocimiento de nuestras capacidades nos han hecho dudar a lo nietzscheano de la existencia de Dios. Con la muerte de Dios se resucitan los dioses menores, terrenales a quienes hablamos de tú a tú. Nos reímos de haber nacido, de nuestra ilusoriedad, y con mayor escepticismo terminamos también por matar a los dioses menores.

Siendo así el mito y la literatura una mentira, toda 'verdad` proferida correrá la misma suerte: su autodestrucción simultáneamente con su nacimiento. Los mitos, que, por el contrario, no están bajo signos tan negativos, no enunciarán los mismos principios, pero tampoco escaparán a la captación de ellos con un criterio menos crítico. Al conjurar esta palabra --'crítica`--, no hacemos sino un diagnóstico de toda una literatura que ha promovido los análisis literarios desde el fundamento de la intertextualidad. Mucho más aún, la cantidad de escritores que surgen día a día, la impresionante puesta sobre la mesa de lo que ha hecho la imprenta, su monstruosa fabricación de

---

4 Northrop Frye, La escritura profana (Caracas, Monteávila Editores, 1976), p.17.

libros y libros, ha llevado a la crisis a todos los ingenuos candidatos a la fama o el reconocimiento. Ya no basta con ser un lector promedio, hay que ser un poco más que salvaje. Los escritores, recuérdese El nombre de la rosa, de Umberto Eco, tendrán que aventajar por mucho a los maestros, reconocerlos y alardear de aquello que su referente no pudo hacer. Eco alude por supuesto a Borges; a los pequeños laberintos borgeanos, sus cuentos llevados a la exageración en un drama cómico - trágico, doblemente cómico y trágico porque: Borges nunca creó la novela, ni la parodia a lo Cervantes sobre el género detectivesco, ni inventó el terrible laberinto en la biblioteca de un monasterio. Borges sólo aludió a esta posibilidad en "El jardín de los senderos que se bifurcan". Este panorama de la literatura occidental, termina por pronosticar y conceptualizar las literaturas como lagos y mares contaminados de palabras que son de nadie. Espacios abiertos y en blanco que como telarañas están a la espera de nuevos posibilidades semánticas, de lectores dispuestos a tentar los hilos de esa malla.

Hacia una teoría del antidetectivismo en Borges.

> ...son comparables a la araña, que edifica una casa.
> (Alcorán, XXIX, 40)

Todos los animales construyen sus casas para protegerse, para almacenar sus alimentos; una madriguera, un nicho,

incluso el mar, son espacios habitables a ocultas, para protección --su doble finalidad-- y servicio de sus artimañas de supervivencia. El oso cuando va a invernar se refugia en la cueva; el pájaro para no ser presa de otros animales terrestres vuela a las ramas o a un hueco hecho al tamaño de su cuerpo en el tronco de un árbol. Todos los espacios creados o utilizados por los accidentes de la naturaleza, cumplen algún propósito. Pero este espacio al que alude Borges se construye en el relato por accidente donde circunstancias como ´laberinto`, ´cielo`, ´telarañas` y ´sueño`, convergen para descifrar un espacio - texto. Se menciona de distintas maneras, pero todas estas formas son una y la misma: (1)"Un edificio majestuoso y decrépito que parecía una caballeriza venida a menos"; (2) "Laberinto"; (3) "Extravagante edificio"; (4) "Ruinosa habitación"; (5) "Celda carcelaria", y (6) "Casa monstruosa". A pesar de que la telaraña da las claves para una interpretación de una historia fantástica, y de que la relación tiene caracteres oníricos, está lejos de una concepción bachelardiana de la casa y los sueños, con su sótano y buhardillas. En nada reconfortan al espíritu del lector sus nostalgias, la poeticidad de los rinconcitos y espacios de la infancia. No obstante las imágenes de rechazo y temor, de encierro y de absurdidad, hay un espacio que al no definirse con una clara y precisa descripción, insinúa su carácter peligroso. No es el hogar, en su sentido lato, sino una reminiscencia de los

castillos góticos de los 'thrillers`, de las fosas y catacumbas en los cuentos de Poe.

La red, hecha con hilos, la telaraña, si se observa bien, semeja los laberintos circulares, con una sola entrada y con sinuosas o concéntricas habitaciones, impersonales, idénticas, están hechas para que el que se pierda difícilmente encuentre la salida. La concepción de los laberintos muy bien dice de la fina y compleja perversidad de sus inventores. Red y laberinto se encuentran en un lenguaje físico y travieso. La araña se comerá a su presa, que jugaba en los hilos de su casa. Alguna vez hemos visto en las tiras animadas cómo el rostro de la perversa araña se llena de satisfacción, y cómo lentamente, con sus peludas patas, va gesticulando con cuánto regocijo esperaba el momento. Todo su cuerpo pronuncia el placer de la carnada que rinde su cometido. La araña es símbolo de poder. La mejor representación de los imperialistas héroes del público infantil norteamericano, lo encontramos en Spiderman. Es la araña de la gran nación y se metamorfosea como la buena araña al servicio de los intereses del capitalismo, al igual que el águila, ave de rapiña, se convierte en símbolo de la nación; en ambos casos, la rapiña y este animal asociado a lo maquiavélico, a la fría y calculada motivación de su morada, terminarán por comerse a los otros.

La araña, su imagen y su casa, activan todas estas asociaciones de poder. Las víctimas, generalmente, son esas

maripositas, libélulas o ingenuos bichitos que por azar o por fatalidad del destino animal van a parar a la malla. Con puntos suspensivos, Borges utiliza, en "Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto", la siguiente metáfora a manera de epígrafe: " ... Son comparables a la araña que edifica su casa." Este acertijo sugiere un juego y da una clave a la hora de realizar la lectura, sin perder de vista que es una poética lujuriosa a la caza de los mejores lectores. La lectura, pues, ya desde su primer enigma invita al juego de las escondidillas. La lectura, advierte, está respecto del lector en una posición de poder. El lector no puede anticipar, por el mismo carácter temporal y lineal de la lectura, las ocultas intenciones del autor. La lectura-red transparenta el espacio-otro, se suspende de las ramas de un árbol, se oculta entre los troncos, cuelga de las esquinas y aristas de las paredes para atrapar a los despistados lectores. La telaraña desaparece, su fina geometría no invade otros espacios, sino que los somete, los contiene, disfrazándose con colores y formas del exterior. Y desaparece de la escena su narrador, arrinconado unas veces, otras simplemente habitando circunstancialmente otros espacios. Trabaja que trabaja la araña, su arte no tiene igual: es libre, abierto, se ofrece a los otros con un desapasionado "interés". He ahí su poder: la imagen de reposo, de seguridad, para ella y los otros. Sin embargo, una lectura poco confiable, con tan ambigua figuración, se

identifica como un discurso jerárquico y elitista. Así, Michel Foucault advierte que:

> [...] nadie entrará en el orden del discurso si no satisface ciertas exigencias o si no está, de entrada, calificado para hacerlo. Más preciso: Todas las regiones del discurso no están igualmente abiertas y penetrables; algunas están altamente defendidas (diferenciadas y diferenciantes) mientras que otras aparecen casi abiertas a todos los vientos y se ponen sin restricción previa a disposición de cualquier sujeto que hable.[5]

En El orden del discurso, la idea es clara. Hay, lo que se llama 'exclusión': en el plano literario el escritor ridiculiza, rebaja, degrada sin ningún reparo.

Hemos de ver cómo Borges construye un discurso autorizado para desautorizarlo luego, y cómo en los hilos de esta araña intelectual caen todos. Su humor es tan secreto como la tela debajo de las ramas, y en gran medida el tono es responsable de ello. Pero, la proposición de la red como trampa tiene por obligación que conectarse a una segunda o, mejor, concomitante representación del laberinto. La red está en el centro del laberinto.

Y el laberinto es el proceso para reconstruir los intrincados caminos de la lectura. El espacio es el texto: el texto es un laberinto: el laberinto tiene en su centro una trampa de telaraña. Una red confusa y defectuosa, a

---

5 Michel Foucault, El orden del discurso (Buenos Aires, Tusquets Editores, 1983), p.32

pesar de su delimitación temporal. En El nombre de la rosa se dice que los laberintos tienen su lectura. El detective Guillermo de Baskerville entiende que hay un lenguaje direccional que poco a poco puede irse dilucidando. Los laberintos, por regla general, tienen su salida tomando como ruta siempre a la izquierda. Estas construcciones reúnen dos cualidades, por así decirlo, belleza y estrategia. Para un triste insecto, caer en la trampa significa la muerte. ¿Habrá que leer el texto como se lee un laberinto? En "Abenjacán el Bojarí, muerto én su laberinto", sucede lo del refrán: Abenjacán cae en su propia red.

Como dice Bachelard: "Se ´escribe un cuarto`, se ´lee un cuarto`, se ´lee una casa`."[6] Hay muchas maneras de leer "Abenjacán el Bojarí"... La primera sería la historia de:

> Abenjacán el Bojarí, caudillo o rey de "no sé qué tribu nelótica", murió a manos de su primo Zaid en la cámara central de un laberinto que el rey hizo construir para defenderse de Zaid, pero las circunstancias de su muerte son oscuras. Cuando Unwin resuelve el misterio, nos enteramos que el fugitivo, que construyó el laberinto no ha sido el Bojarí, sino Zaid y que el perseguido no es Zaid, sino el Bojarí. El laberinto no ha sidoconstruido por el perseguido, sino por el perseguidor y su propósito no es perder al perseguidor, sino atraerlo. Zaid se ha hecho pasar por el Bojarí, pero a la larga de todo el cuento, Zaid es el Bojarí.[7]

---

6 Gastón Bachelard, Poética del espacio (México - Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1965), p.47.

7 Jaime Alazraki, La prosa narrativa de Jorge Luis Borges (Madrid, Editorial Gredos, 1974), p.81.

Aunque, visto dentro de su justa perspectiva, éste sería sólo uno de los planos discursivos. La verdadera historia es otra. Unwin y Dunraven son los protagonistas de una venganza. Ellos son Abenjacán y Zaid, regresando al laberinto para que en el presente narrado las últimas palabras de "Zaid" se cumplan. "Como ahora me borras, te borraré donquiera que estés." La palabra ´borrar`, como sinónimo de desaparecer o matar, es una clave sutil pero de vital importancia. El aspecto que no toma en consideración Jaime Alazraki, es el que tomaré como principal soporte en esta y las consecutivas discusiones acerca de las relaciones antagónicas entre los diversos personajes. Como observa Charles Brémond, es necesario rechazar las nociones de héroe o villano. Así "lejos pues de construir la estructura de un relato en función de un punto de vista privilegiado --el del ´héroe`-- o el del narrador, los modelos que elaboramos integran en la unidad de un mismo esquema la pluralidad de perspectivas de los diversos agentes."[8] La estructura mítica se invierte: no hay héroes ni villanos y, en las excepciones a las reglas, descubrimos que quien dirige la ruta del héroe (y su destino) no es el héroe, sino sus ´enemigos`, cobardes, criminales, etc.

---

8 Charles Bremond, "La lógica de los posibles narrativos", en Análisis estructural del relato (México, Premiá Editora, 1982), p.104.

La estructura mítica, con la restitución del orden y la primacía del héroe dentro de la historia, no está deparada para ninguno de los seres que integran la ficción. Aún, si hubiera uno solo que mereciera un lugar único, la formulación de su posible validación queda también sobre un terreno de juego muy dudoso. Las estructuras o la estructura, partiendo de las nociones morfológicas --funciones y secuencias--, como sugiere Propp[9], o como

---

9 Vladimir Propp estudia el problema del género como si fuera a analizar una especie animal; hay que aislar la especie para estudiar concienzudamente sus partes. En la literatura, análogamente, "el trabajo fundamental consiste en aislar los géneros". Esto se logra mediante la descomposición de las partes constitutivas para que así puedan establecerse comparaciones justificadas. No obstante, este método que prometía aportaciones definitivas en la ciencia literaria, da unos cuantos pasos atrás cuando el autor afirma que "la violación del canon por naradores poco experimentados es el resultado de cierta degradación con la arquitectura clasica del cuento". Para Propp, salirse del canon es un acto que destruye unas formas que deberían ser inalterables: "Las variaciones de detalles aislados o las excepciones no rompen con la constancia de la ley" (Morfología del cuento popular ruso, Caracas - Madrid, Editorial Fundamento, 1977, p.122). La arquitectura arquetípica de los relatos detectivescos se presentó en el capítulo anterior al discutir los 'thrillers', los cuentos de Poe y la novela de Collins. Borges trastrueca las pautas de la secuencia de las acciones llevadas a cabo por el héroe. Es a partir de la llegada al laberinto que se transgrede el orden. Este cuadro sirve para observar la estructura en los relatos antidetectivescos de Borges:

A ----- viaje
B ----- laberinto
C ----- diálogo revelación (pistas del discurso no oficial)
D ----- crimen
E ----- revelación (el criminal corrobora el discurso no oficial)
F ----- captura del héroe
G ----- muerte (simbólica o real - eterno retorno)

luego amplía Brémond al introducir el concepto de ´funciones pivotes` (acciones dentro de un marco general que se salen de las rígidas formulaciones del género),[10] no serían más que lo justamente necesarias para guiar la exégesis y la hermenéutica del relato. La estructura, pues, exagerada, grotesca, y repetida de uno a otro relato, cumple a cabalidad la función como discurso paródico de los relatos detectivescos. Por el momento, vale decir que en "Abenjacán el Bojarí"... el paso de un punto de vista a otro, el énfasis de una palabra respecto de otra, no tiene ningún signficado. Es decir, son como las palabras que cambian con suma facilidad y frecuencia de disfraz, de significado. El espacio poético los exonera de la maldición de un absolutismo, de las palabras que en el orden sintagmático de la oración han perdido su viejo atuendo, resonancias pasadas, el calor de espacios que van al origen, para revelarnos que sí, que el lenguaje va metamorfoseándose y del olvido, de repente, un día alguien las rescata. El lenguaje literario tiene esa misión sagrada: descanonizar

---

10

Charles Bremond define las funciones pivotes como: "Sistema de cambios que permite modificar el curso del relato. Pero sabemos por adelantado, que otros tipos narrativos, en otras tradiciones culturales, no tienen uniformidad. Su curso está jalonado por bifurcaciones, y ante cada una de ellas, el cuentista tiene realmente la libertad de elegir su vía" ("El mensaje narrativo", en La semiología, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970, p.78).

por la ironía, la ambigüedad, el sí pero nó, la estática envoltura que a primera vista parece ser la anécdota.

En "Abenjacán el Bojarí"... (como también en el cuento "El aleph"), la venganza no será a filo de puñal, sino por artificios que tocan las más delicadas fibras del yo creador, aquellas que, temerosas de la crítica, de la censura, corren desesperadamente por rumos equivocados. El esnobismo, las tontas pretensiones de poetastros como Argentino Danieri o de escritorzuelos como Dunraven y Unwin, sería la segunda parodia de este relato. Dunraven y Unwin se verán enfrascados en una franca y caricaturesca competencia literaria. Dunraven, "supuestamente versado en obras policiales", es el autor de una historia que titula "Ha venido un rey en un buque"; luego añade "amplié ese título y le puse "el Rey de Babel". Es, sin saberlo él mismo, una pésima narración. Dunraven construye un relato detectivesco ante los ojos del lector. El discurso oral zigzaguea desde el principio gracias a las interrupciones de su 'amigo` Unwin. El texto va haciéndose como discurso oral y, simultáneamente, como discurso escrito. La mano invisible que lo rescribe y lo comenta no pierde de vista lo irrisorio de dos ensayos de composición literaria venida a menos. De la primera ofrezco una muestra que corresponde al primer plano narrativo (el de Dunraven):

> Al cabo de los años, las circunstancias de su muerte, siguen oscuras. Unwin preguntó por qué dócilmente.

> --Por diversas razones--, fue la respuesta.
> En primer lugar, esa casa es un laberinto. En segundo lugar, la vigilaban un esclavo y un león. En tercer lugar, se desvaneció un tesoro secreto. En cuarto lugar, el asesino estaba muerto cuando el asesinato ocurrió. En quinto lugar...
> Unwin cansado lo detuvo. (p.600)

Este trozo que acabamos de ver y que aparece apenas en los primeros párrafos, va 'in crescendo', todo el misterioso resentimiento de los dos amigos (llegan incluso a insultarse con malas palabras), toma sentido en un silencio amenazador y culmina, si ese es el término, cuando Unwin demuestra su superioridad frente a los males dotes literarios de su adversario:

> El jadeante relato del Bojarí le pareció fantástico. Los períodos finales, agravados de pausas oratorias, querían ser elocuentes: Unwin adivinó que Dunraven los había emitido muchas veces con idéntico aplomo y con idéntica eficacia. (p.603)

Ese es su juicio, criterio que responde "a las verdaderas convenciones cuya observación exige el lector" (p.606) del género detectivesco. Dunraven no acertó por varias razones: por su incapacidad para tejer los hilos o hechos de la trama, por dejar ver las cesuras de un discurso que no debe informar de las tramoyas, artificios y triquiñuelas de su fabricación, porque quiso pasar, como decimos popularmente, "gato por liebre". En última instancia, si dejara suspendido el relato en una atmósfera de misterio atentaría contra la misma naturaleza del género.

La estructura mítica, en la cual hay una restitución del orden, queda burlada en virtud de un relato fantástico, con un fantasma de contrabando, que atraviesa mares y un misterioso crimen ejecutado por el susodicho fantasma. Cuentecito infantil si se quiere. Las circunstancias extrañas quedaron ahogadas en los recuerdos de un niño, de Dunraven. Quizá es un mero juego que denota poco empuje, fuerza y arrojo para crear el cuento de otro modo. Un truco más para no articular los hechos desde el presente. Pero ese discurso de la infancia, si verídico, tiene todos los matices de una óptica liliputiense. Todo se agranda.

Es el intento del hombre por capturar la imagen pretérita y maravillosa. Lo extraño toma su lugar con una fuerza delirante. En un rincón de la memoria, el niño (Dunraven) pregunta en espera de aprobación: "No es inexplicable esta historia." Por lo mismo, el hechizo de lo misterioso tiene para él tanta preponderancia: "el misterio participa de lo sobrenatural y de lo divino". Pero éste no era el "versado" en historias detectivescas. Dunraven, obviamente, obró impulsado por una mecánica más emocional. "Los niños no mienten ni callan verdad", dice el refrán. No obstante, la verdad de Dunraven es la verdad a medias de aquel infante; su palabra está contaminada con otras voces (la del rector Allaby), de imágenes impresionantes, de colores, de dimensiones oníricas:

> Entonces yo era un niño, pero la fiera del color

> del sol y el hombre del color de la noche me impresionaron menos que a Abenjacán. Me pareció muy alto [...] (p.601)

Su verdad ha sido deformada por el tiempo. Ese espacio, esa imagen pasa a la palabra, mitad verdad y mitad mentira. Dunraven es el mejor de los "cuenteros" y Unwin lo sabe. Así en medio de quiméricas palabras la competencia llega a su punto final. Unwin, concluida la anécdota, sentencia: "Los hechos eran ciertos, o podían serlo, pero contados como tú los contaste, eran de un modo manifiesto, mentiras." Con la jactancia de quien finge no tomar al otro muy en serio, con aires de superioridad, Unwin retoma ese espacio y juega a re-hacer la mentira con otra. Aparentemente, su versión será coherente y racional. Surge, entonces, la Verdadera historia de "Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto".

En otras palabras, se instituye como relato detectivesco y, por ende, como discurso de la verdad. Unwin reacciona al modo de contar. El problema del estilo es la causa inmediata de su reprimida violencia. La historia debe por sus señas exteriores parecer creíble. Su principal atributo es, por lo tanto, la verosimilitud. En un sentido más amplio, el crítico y teórico que es Unwin, supone la ficción como una posible mentira que no puede ser desmentida ni, mucho menos, puesta en tela de juicio. El narrador, como la araña, construirá su casa con tácticas y juegos de lenguaje literario. Este lenguaje es seductor, es una trampa hecha de

palabras susurradas al oído de la víctima para anestesiarla, arrastrándola hacia sí, sin distracciones, ni caídas que puedan permitirle a la presa concientizar su ubicación o posición desventajosa. El seductor concibe su palabra como poder; es un tirano que finge buenas intenciones para someter a su presa la entrega de su voluntad. En el relato corto se concentra la maña del poder del discurso.

El tiempo es el mejor cómplice del seductor. Como en Las mil y una noches, Scherezada hará que ese tiempo no sea su verdugo sino un arma de defensa, su estrategia para salvar su vida y la de otras mujeres destinadas s saciar la venganza del rey. Scherazada crea su dependencia entre el sujeto y la ficción, destruye el espacio-tiempo (cronotopía),[11] porque suspende o borra la conciencia de un tiempo real. Durante la ficción el tiempo histórico no existe. Si la historia propende a la narración de hechos verídicos, constatables, y aspira además a obtener la confianza del lector, la ficción utiliza los hechos reales o inventados y los disfraza como verosímiles. Aunque ya esté de antemano preparado el ánimo y la actitud del oyente o del lector para tomarlos como mentiras. La historia no intenta malabarismos formales, sorpresas estilísticas, para seducir

---

11 Michel Bakhtin, The Dialogic Imagination (Austin, University of Texas Press, 1982), p.84.

metamorfosis revelan la crisis del lenguaje. Como el Gregorio Samsa de Kafka, el cambio físico y externo va de la mano con la idea de un cambio de gustos, con la transformación de una compostura ética humana a una animal. La cucaracha, una de las especies más repulsivas y prehistóricas, es la que al mismo tiempo sobrevivirá a la catástrofe de una ola de radioctividad nuclear.

Ese no-ser y al mismo tiempo seguir siendo uno con otro, ese experimentar que ya no hay forma de comunicación posible, ni aun por el amor ni el recuerdo, ha hecho que Kafka se convierta en uno de los exponentes más lúcidos del tema de la creación como un acto de marginación. Esa palabra, análogamente, que entendemos como seducción, como encantamiento, válida en ella, pone en crisis y en peligro de muerte a quienes entran en contacto con su presencia. Pero siempre el proceso de reconocimiento, crisis y muerte, habrá que entenderlo como una trayectoria necesaria de los textos que no mueren con el espacio en blanco y de silencio que sucede a la última palabra. El trayecto en el que conocemos la muerte y resurrección de Zaid (el cobarde), el proceso de depuración del texto fantástico al detectivesco, y, consecutivamente, del texto unívoco que leemos y que también entra en lucha con el lector, vuelve a nacer cuando se cierra como discurso irónico. Sören Kierkegaard, en The Concept of Irony, dice que la ironía "may exhibit itself through a relation of opposition in a still more indirect

fashion when it choses the simplest and most limited human beings, not in order to mock them, but in order to mock the wise".[12] El resultado es un texto polivalente, una polifonía de voces con un campo extenso de símbolos y metáforas del lenguaje-otro. No hay ocultamiento: "Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto" es la cita explícita de "Ha venido el rey en un buque".

Los referentes aludidos dentro de la tradición de relatos detectivescos son aquellos que sustentan la idea del espacio como amenaza y traición. "Recuerda la carta robada, recuerda la carta cerrada de Zangüil" (p.600). Dupin, al final de "La carta robada", restituye el orden alterado por el estafador. En "Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto", no hay restitución. Es decir, cómo interpretar un orden dado por el charlatán que es Unwin. Unwin y Dunraven, fueron caracterizados como un par de "jóvenes instados a vivir para la rememorización y la anécdota" (p.600).

El juego de la verdad y la mentira. Existe un truco de

---

12 Sören Kierkegaard, The Concept of Irony (Bloomington, Indiana University Press, 1968), p.268. Wayne Booth, en A Rethoric of Irony, define la ironía como: "An intended, non literal (and hence more or less covert) invitation to read between the lines. There are many verbal devices that 'say' one thing and 'intended' another and thus invite the reader to reconstruct unspoken meanings" (Chicago - London, The University of Chicago Press, 1974), p.7.

lenguaje poco común y apreciado infinitamente por Borges. Se trata de la apofántica. La gramática general pura "investiga las leyes y operaciones que permiten evitar los sinsentidos lógicos." El narrador con toda mala intención, aprovecha cierto ilogismo gramatical para delinear los rasgos de la personalidad de estos principiantes escritores. Así sabemos que:

> Dunraven fomentaba una barba oscura y se sabía autor de una considerable epopeya que sus contemporáneos casi no podrían escandir y cuyo tema no le había sido aún revelado; Unwin había publicado un estudio sobre el tema que Fermat no escribió al margen de una página de Diofanto (p.600)

Como se observa, el adverbio de negación invalida en la prótasis (primera oración de una compuesta) la viabilidad de lo afirmado. Las primeras cláusulas proposicionales son articuladas como verdad:

prótasis
V1: Dunraven... se sabía autor de una epopeya
V2: Unwin había publicado un estudio matemático

En la apódosis, los primeros axiomas son refutados. El enunciado en su contradicción aparente es antilógico y paradojal; a menos que, completemos lo que esta forma perifrástica omite o no quiere pronunciar: Unwin y Dunraven son farsantes, porque:

apódosis
V1 > F1: El tema no le había sido aún revelado
V2 > F2: Fermar no escribió el teorema al

margen de una página de Diofanto

Tenemos, pues, una formulación compuesta donde cada una de las segundas partes modifica o altera la primera declaración en modo indicativo. El modo indicativo, sin embargo, está en el metalenguaje: no lo que se dice, sino cómo se dice lo que no dice el enunciado. Como ciertas ecuaciones matemáticas, la suma de un positivo y un negativo, cuando las partes son iguales, da cero. El cero, como institución entre la verdad y la mentira ($-V+^{+}M$=cero). El cero, como un tercer enunciado, o mejor, como el revés de la sentencia verdadera. Roland Barthes, en <u>El grado cero de la escritura</u>, comenta este fenómeno del texto invisible:

> En el mismo esfuerzo por liberar el lenguaje literario, se da otra solución: crear una escritura blanca, libre de toda sujeción con respecto a un orden ya marcado de lenguaje. Una comparación tomada de la lingüística quizá pueda dar cuenta de este hecho: sabemos que algunos lingüistas establecen entre los dos términos de una polaridad (singular - plural, presente - pretérito), la existencia de un tercer término, término neutro, o término cero, así, entre el modo subjuntivo y el imperativo, el indicativo aparece como una forma no modal. Guardando las distancias, las escrituras en su grado cero es en el fondo una escritura indicativa o si se quiere amodal.[13]

La negación (el noísmo) se implantará en el discurso del narrador en contra de las categorías absolutas o de

---

13 Roland Barthes, <u>El grado cero de la escritura</u> (Buenos Aires - México - Madrid, XXI Editores S.A., 1973), p.72.

cualquier ciencia coherente y racional. Para el lector, "la cámara central del relato" (p.603) es el lugar donde agonizan los personajes y el narrador. Allí mueren irremediablemente. El carácter agónico de las anécdotas (donde muere una comienza la otra), define las relaciones de lucha y de competencia. No hay protagonistas, sino diálogos antagonizantes en vías de decadencia y aniquilamiento: la destrucción, finalmente, de las ´voces` y de la autoría. Ha sido Mikhail Bakhtin quien desarrolla estas ideas usando los términos "dialogismo" y "estilización". Cuando aparecen estos diálogos contrapuntísticos y en continua confrontación, explícitos o no, el discurso se carga de múltiples significados. En consecuencia, el texto se hace polivalente y, en su continuo irse haciendo, también se autocritica. Bakhtin explica que:

> [la "heteroglosia"] is another speech in another language, serving to express authorial intentions, but in a refracted way. Such speech constitutes a double voice discourse.[14]

Las relaciones dialógicas permiten reconocer el tono serio - cómico, siempre puesto al servicio de un(os) cínico(s) narrador(es). Como menciona Henri Bergson en Le rire:

---

14 Michel Bakhtin, The Dialogic Imagination, Op.cit., p.324.

On devine donc qu´une phrase deviendra comique si elle donne encore un sens en se retournent, ou si elle exprime indifférentement deux systèmes d´idées tous à fait indépendants ou enfin si on l´obtendre en transposent une idée dans une ton qui n´est pas le sien.[15]

El humor de este relato lo da el tono y el chiste pasa como un asunto muy serio. La risa es la del cínico que insulta u ofende sin que quien reciba el insulto se dé por aludido. Este narrador se da vueltas y sonríe a solas con su secreto. El creador de los disfraces lingüísticos (como el ilogismo gramatical) está ausente en la primera lectura; merodea, sin que el narratario u oyente de la historia sospeche que interviene en las desdichas de los personajes. De pronto, lo vemos de frente y decodificamos los mecanismos degradatorios. No es solamente lo que dice el narrador, ni lo que dice a través de Unwin, ni como caricaturiza los gestos grandilocuentes de Dunraven ("como un vasto ademán que no rehusaba las nubladas estrellas"[p.600]), sino como se da la autodestrucción del propio sujeto - objeto de la burla. Bergson describe al personaje cómico como uno que generalmente ignora que lo es. Sus actos risibles son involuntarios; invisibles para el personaje, pero evidentes

---

15 Henri Bergson, Le rire (París, Ancienne Librairie, 1900), p.121.

para el resto del mundo.[16] El cómico imita la vida, pero mal y a tropezones: "En primer lugar, esa casa es un laberinto [...] En quinto lugar..." (p.600). Dunraven sufre de tartamudez mental, es el pobre niño al que le da una pataleta y prorrumpe en llanto, jura y perjura por muertos y vivos: "Invocó el testimonio del hijo mayor del rector (Allaby, parece, había muerto) y de todos los vecinos de Pentreath" (p.604).

Éste, "versado en obras policiales" (otra vez el cínico habla), llega al absurdo, porque pone en juego su integridad como creador, porque confunde los niveles de la realidad con el sueño y con la ficción: "Era (si no en la realidad, en mis sueños) [...]" (p.603). Como precisa Erich Auerbach, a propósito del absurdo en El Quijote, hay insensatez en el comportamiento del hidalgo, cuando no hay consonancia entre la voluntad de hacer y la realidad. En el caso de El Quijote, esa incongruencia está justificada por la locura.[17] La locura desautoriza las buenas intenciones, los ideales del caballero andante, y los transforma en farsa.

El personaje Don Quijote se transfigura a través del estilo y la retórica caballeresca: fue todos los héroes, fue

---

16 Ibid., p.17.

17 Erich Auerbach, Mimesis (México, Fondo de Cultura Económica, 1975), pp.314-339.

ninguno. Dunraven es el doble de un cobarde que "antes de ser nadie" fingió ser un poeta, un creador de historias policiales:

> Faceless the stricken slave, faceless the king
> (p.604)

Dunraven y Zaid serían borrados de estas páginas que recrean un viejo drama literario, con juegos de caretas y disfraces. Nadie, nos llevaría a ver esos travestismos (cambiar de traje) como parte de la significación de la historia. Borrado el rostro del "personaje risible" (sentido etimológico del vocablo ´máscara`, proveniente del árabe) y el rostro de la persona (de ´personne` - ´nadie` en francés), sólo queda precisar la verdadera identidad bajo la máscara (en griego también significa ´sin rostro`).[18] Cada una de las distintas acepciones de la palabra configuran la presencia como una ausencia. El ser y el no-ser: la negación del individuo, de una autoría posible en el discurso. Sólo los dioses tendrían derecho a poseer un rostro. Como pensaron en la Edad Media, el mayor acto de humildad sería omitir la firma del autor en la obra. Dios era el verdadero creador, el hombre sólo un artífice. Así como los primeros artistas que intentaron subvertir el orden, Dunraven sería

---

18 José Corominas, Diccionario crítico-etimológico de la lengua castellana (Berna, Francke, 1970), p.281.

silenciado con el peor de los castigos. Su osadía, como aquellos nacidos bajo el signo de Saturno[19] --los lunáticos, los pintores y escritores--, sería denigrada, convertida en un simple y llano juego aprovechado por la crítica para divertimento de muchos.

---

19 Rudolph y Margot Witt Kower, Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa (Madrid, Cátedra, 1985), pp.19-26.

CAPÍTULO III

JUEGO Y CARNAVAL EN "LA MUERTE Y LA BRÚJULA"

> The rest was atmosphere and acting, very fine acting, for he is a very fine artist of crime.
> (Chesterton)

Un relato detectivesco tradicional se rige por un patrón que toma por excusa, en algún momento, una conspiración o un crimen. El discurso juega con las expectativas o suposiciones que va haciendo el lector a medida que avanza en su lectura. No importan los obstáculos intelectuales que se le impongan al detective, el resultado será siempre la restauración del orden. El lector lee con el detective, ve por sus ojos. No es si no hasta su llegada a la escena criminal, que empieza a confiar en el discurso de la verdad: el trayecto del héroe detectivesco es difícil, pero concluye en un lugar seguro: la ley que representa --un bien natural y sobrentendido-- es vertical; de otro modo, asciende hacia la humanidad que está a la espera de su salvación. El criminal es malo y debe ser destruido. Se le margina de la sociedad como a 'Caín' cuando comete el primer acto de violencia. El criminal no puede aspirar al paraíso terrenal y tiene que inventarse un territorio frecuentado por otros que comparten su exclusión. Su tierra está hecha para la oscuridad, el tráfico ilegal, la prostitución y los juegos clandestinos,

donde también existen leyes y un control a mano de los que tienen el poder. El ´bajo mundo` no se rige por los mandamientos divinos. En el mundo de los reconciliados por las leyes de Dios, por el contrario, gobierna la ética de una palabra rayana en la hipocresía. La violencia física está justificada si se llega a ella por mutuo acuerdo: puede ser un duelo, con un juez en un campo abierto o un juego de boxeadores, en el que cada golpe --incluso la muerte de uno de los combatientes-- es legal. A estas formas de agresión bajo la ley, se oponen otras; el hampa, la ´mafia`, los títeres callejeros, hacen del ´cuchilleo` [sic., en Borges] y de las balaceras, un estilo común y ´lícito`. El matón, el más fuerte, se hace respetar por la intimidación y porque sobrevive a fuerzas de una crueldad sin límites: éste es el rey. En el juego de los opuestos, otro rey representará la justicia. El que sea capaz de cruzar hacia el territorio <u>prohibido</u> para imponer la supremacía de los suyos. El ocultamiento del rey no reconocido por los del otro bando, manifiesta la cohesión y la solidaridad del grupo; los cómplices lo protegen porque su destronamiento significaría para ellos perder la orientación que quieren para sus vidas, al amparo de los valores que les pertenecen y no de aquellos --por lo demás-- intraducibles en el lenguaje criminal.

Ambos mundos se definen por la antítesis: el bien versus el mal, el día versus la noche, la búsqueda del

paraíso perdido versus el reino satánico que aspira a asentar su trono en esta tierra. La conquista del mal está trazada desde los orígenes: Adán y Eva son tentados por la serpiente y la promesa del poder. La serpiente se arrastra por el suelo; así también los que pecan bajan el rostro, cuando les surge el sentimiento de la culpa. El cuerpo del pecador se encoge y se acerca con su vergüenza a la tierra (véase el fresco "Adán y Eva expulsados del paraíso", de Miguel Angel). El infierno está abajo, cada vez más abajo estarán los condenados según la gravedad de sus faltas. Dante --la concepción del universo ptolomeico-- lo concibe y lo describe invertido en relación a las esferas celestiales, debajo del hemisferio cubierto por las aguas. Dante desciende a los infiernos caminando siempre hacia la izquierda.

En forma parecida, los burdeles, los escondites de asesinos y ladrones, son sótanos o cuartos como cuevas oscuras. Estos semejan las madrigueras, rendijas de ratas y cucarachas, que se alimentan de los desperdicios, de lo podrido y que, además, son causa de enfermedades. El infierno dantesco ahora se transforma. Los individuos que van y vienen en las grandes ciudades, cargan su culpa para vivir los pequeños infiernos. La locura de moverse al ritmo de las multitudes rutinarias, ahogadas y asfixiadas en un círculo pesadillesco de horas para comer, ir al trabajo y regresar, la vemos simbolizadas en los trenes subterráneos

de las metrópolis. Todos los citadinos condenados en vida tienen que pasar por allí; casi no hay escapatoria. La masa urbana posee su infierno en miniatura. Estos laberintos localizados en el subsuelo, recuerdan muy bien los conductos del laberinto del Minotauro en Creta, mandado a construir por orden del rey Minos. Dédalo lo concibe para ocultar al hijo de Pasifae, un desnaturalizado producto de la lujuria entre reina y toro. La tentación, la vergüenza y la forma grotesca que asume la aberración sexual, deben estar ocultas a los ojos de las personas. Este laberinto, sin embargo, es la reiteración y la expresión monumental de una forma de vida mitad humana, mitad animal que no puede destruirse o negarse porque constituye parte de la naturaleza de quien lo engendra. Dédalo crea el 'habitat' del monstruo, para que nunca pueda salir de él. Según Joseph Campbell, Dédalo ha representado desde entonces el tipo de artista científico "that curiously disinterested, almost diabolic human phenomenon, beyond the normal bounds of social judgemente, dedicated to the morals not of his time but of his art."[1]

El laberinto es aterrador porque encierra al Minotauro en algunos de sus pasajes, donde aguarda para devorar las víctimas enviadas por el rey Minos. La imagen del

---

1 Joseph Campbell, A Hero of Thousand Faces (New Jersey, Princeton University Press, 1968), p.24.

laberinto, por sí sola, es demoníaca. En "La muerte y la brújula", el laberinto está situado al sur de la ciudad de Buenos Aires. El laberinto, matiza también el narrador, está "al sur de la ciudad de mi cuento". Dentro de la ficción, la topografía tiene dos objetivos: representar el mapa urbano y el terreno del juego de la ficción. La brújula no señala hacia el norte, sino inversamente hacia el sur: abajo --orientación de verticalidad-- "hay un suburbio fabril donde, al amparo de un caudillo barcelonés medran los pistoleros"(p.504). En "La muerte y la brújula", el criminal artista, teje un laberinto para que el lector detective Erich Lönnrot, no se pierda y encuentre la entrada al mismo. Scharlach le confiesa a su presa:

> [...] juré por el dios que ve con dos caras y por todos los dioses de la fiebre y de los espejos, tejer un laberinto en torno al hombre que había encarcelado a mi hermano. Lo he tejido y es firme: los materiales son un heresiólogo muerto, una brújula, una secta del siglo XVIII, una palabra griega, un puñal, los rombos de una pintorería. (p.506)

El laberinto borgiano --segundo de esta serie-- se lee al revés. Es decir, viajamos al sur para que Scharlach corrobore las teorías del comisario Treviranus. Con la última línea, damos terminada la historia oficial --que se presentó a través del discurso-- del detective. La lectura tiene que re-hacerse con los valores del juego y las formulaciones del carnaval. Hay una reivindicación del

policía --maltratado en la literatura detectivesca desde Poe--, ya que Treviranus había pronosticado cada clave dejada por el criminal como estratagema del lenguaje criminal.

Scharlach recurre a la escritura para entrampar al detective. ´Las palabras y las cosas` "permanecen obstinadamente en su identidad irónica: no son más que lo que son: las palabras vagan a la aventura, sin contenido, sin semejanza que las llene; ya no marcan las cosas".[2] Ellas van a la aventura del juego como este detective atrapado por su propias pasiones: "Algo de aventurero había en él y hasta de tahur". He aquí la primera cara del discurso: el juego. Según Johan Huizinga: "Todo juego significa algo". Pero de momento ´ese algo` se define en relación a la escena carnavalesca, que se desarrolla en un burdel de la rue de Toulon.

> Cada juego tiene sus reglas propias. Determinan lo que ha de valer dentro del mundo provisional que ha destacado. Las reglas de [...] cada juego, son obligatorias y no permiten duda alguna, [sic] Paul Valéry ha dicho de pasada, y es una idea de hondo alcance, que frente a las reglas del juego no cabe ninguna duda".[3]

---

2 Michel Foucault, Las palabras y las cosas (México, Siglo XXI Editores, S.A., 1984), p.54.

3 Johan Huizinga, Homo ludens (Buenos Aires, Alianza/ Emecé, 1954), p.24.

El carnaval es la abolición de las leyes del juego; o mejor dicho, las introduce para luego transgedirlas.

Lönnrot entra al juego para definitivamente pasar de la amenaza a la acción. Pero, desconoce sus reglas porque está inmerso en un sistema metaforizado --el juego de ajedrez-- disfrazado por las palabras y que, contradictoriamente, inicia el azar. En su obsesión casi suicida no logra ver los detalles de un juego a ciegas que culmina en el sur cuando es puesto en jaque mate. Enrique Giordano, en "El juego de la creación en Borges", explica:

> Llevado al mundo borgiano, el elemento de información imperfecta ocupa la base y el fin de una trayectoria lúdica que constituye, como Martin Johnston ha indicado: un juego con el infinito. Se trata de un juego de dimensión cognoscitiva, frente a un universo opositorio que nos oculta las razones últimas de su existencia. Es la imposibilidad del conocimiento perfecto lo que impulsa a Borges a las elaboraciones ficticias.4

Se puede añadir incluso que el tema del juego del ajedrez es laborioso pero fútil.[5] Las piezas del tablero de ajedrez representan diversos personajes, dotados de valor y con distintos movimientos. Los peones, en las primeras filas forman un frente lineal, a manera de cuadro

---

4 Enrique Giordano, "El juego de la creación en Borges" (HR, Summer 1984, 52, 3), p.346.

5 Edgar Allan Poe, "The Murders in the Rue Morgue", en The Portable Poe (New York, Penguin Books, 1973), p.33.

protector; van avanzando en el terreno de combate hacia el campo enemigo. Dentro de las variadas formaciones, algunas piezas se colocan en posiciones no sólo defensivas, sino ofensivas. Sin descuidar a la reina y al rey, luego los caballos, los alfiles y las torres, el buen jugador debe vislumbrar el total de jugadas que requerirá para ganarla a su oponente. Este juego aprovecha los cálculos matemáticos; según se den los primeros pasos de uno u otro bando, se pueden predecir el número de jugadas --y cuáles-- son necesarias para ganar. Poe, reseña que es un juego estratégico en el cual: "in nine cases out of ten it is the more concentrative rather than the more acuter player who conquers"(p.333)[6] El talento de Red Scharlach se pone de manifiesto cuando construye el sistema de juego que su enemigo quiere jugar.

El juego 'intelectual' de Lönnrot tiene que ser "interesante":

> Usted [refiriéndose a Treviranus] me replicará que la realidad no tiene la menor obligación de ser interesante. Yo le replicaré que la realidad puede prescindir de esa obligación, pero no las hipótesis" (p.500).

Empero, su juego intelectual es absolutamente ineficaz. Al cabo del tiempo, jugar le significaría la muerte.

---

6 Ibid., p.33.

Casi todos los escaques del tablero de ajedrez están representadas en el relato. Habría que esperar la aparición de los dos arlequines y los dos reyes frente a frente, para completar el siguiente cuadro:

La torre: Primera escena del crimen, Hotel du Nord: "A esa torre (que muy notoriamente reúne la aborrecida blancura de un sanatorio, la numerada divisibilidad de una cárcel, y la apariencia general de una mala casa)" (p.499)

El caballo: Segunda escena del crimen, en uno de los suburbios occidentales de la capital: "Hacia el amanecer, uno de los gendarmes que vigilaban a caballo esas soledades [...] (p.501)

El rey: "Iba, alto y vertiginoso, en el medio, entre los arlequines enmascarados"(p.502).

Los peones: "Dos hombres de pequeña estatura, feroces y fornidos, se arrojaron sobre él y lo desarmaron" (p.505)

Lönnrot avanza hacia el sur entre una floración de verbos pretéritos: "reflexionó", "echó a andar", "vio", "avanzó", "subió", "se cansó", etc. Gradación climática, 'in crescendo`, que anuncia o predice el peligro. El tiempo le pisa los talones, pero esto se nos revela porque ya hemos reconocido los presagios de su muerte. Su trayecto es el trayecto del héroe mítico moderno. No es Ulises en su barca, sino uno que recorre su camino en auto y en tren. El universo mítico se carga de figuras mitológicas. Rosaly M.Frank, en "Lo profano y lo sagrado", identifica los juegos de imágenes duales y triples, simbolizadas por las estatuas en la quinta de Triste-le-Roy:

> Diana, la diosa triforme, Artemisa en la tierra, Hécate en el subterráneo y Selene en el cielo, corresponde a las tres esferas míticas de la realidad. También representa el dualismo y la luna, siendo la diosa de las encrucijadas donde coinciden tres caminos. En el jardín la contraparte de Diana es Hermes, el dios de los caminos, un guía que conduce como Hécate a los muertos. Aunque es un dios de la dualidad, también tiene un aspecto triforme como Hécate, y muchas veces representado con dos caras, sino con tres.[7]

A Lönnrot le parecen "inútiles simetrías y repeticiones maniáticas" (p.504) No obstante, ese universo reiterativo y monstruoso había sido confeccionado por las estructuras paralelísticas y geométricas, dejadas a cada paso por el criminal.[8] La casa-laberinto se instituye como la forma del

---

7 Rosalyn M.Frank, "Lo profano y lo sagrado en ´La muerte y la brújula`" (Nueva Narrativa Hispanoamericana, 5, 1-2, 1975), p.130.

8 Por ironía, la geometría funda en un mismo contexto los principios más contradictorios, que atañen a la mesura y al buen gusto. Ciertamente "La muerte y la brújula" refleja las mismas características de ese laberinto ´barroco`, extremadamente confuso y recargado. Es "el estilo fuera del estilo", como dice Carpentier al describir las construcciones latinoamericanas: "Nuestras ciudades no tienen estilo. Y sin embargo, empezamos a descubrir ahora que tienen lo que podríamos llamar un tercer estilo: el estilo de las cosas que no tienen estilo" (Tientos y diferencias, Buenos Aires, Calicanto Editorial, 1976), p.16. Ante la contemplación de los mestizajes visuales que ofrecen estas arquitecturas, con su combinación de estilos opuestos, explica Carpentier que "son fealdades embellecidas por acercamientos fortuitos, de encrespamientos y metáforas, de alusiones de ´cosas a otras cosas`, que son, en suma, la fuente de todos los barroquismos conocidos". "La muerte y la brújula" puede

discurso criminal. La ascensión --"Subió por escaleras polvorientas a antecámaras circulares" o "Por una escalera espiral llegó al mirador"--, lleva al centro del laberinto donde culmina la travesía. La llegada al 'centro' del laberinto, dice Mircea Eliade, se convierte en "la zona de lo sagrado por excelencia, la de la realidad absoluta [...] el paso de lo profano a lo sagrado".[9] Pero los términos de tal ecuación se han relativizado en virtud de una extraña relación de vida y muerte: "Llegué a abominar de mi cuerpo, llegué a sentir que dos ojos, dos manos, dos pulmones, son tan monstruosos como dos caras" (p.506). La agonía de Scharlach se resume como la tragedia del "villano" que se descubre a sí mismo como el otro. La huella chestertoniana, que Borges en muchas ocasiones ha mencionado, es

---

incluirse en el neobarroco hispanoamericano. A propósito de este concepto, su principal propagandista, el escritor cubano Severo Sarduy, dice:

> [...] refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico [...] reflejo necesariamente pulverizado de un saber que no está "apaciblemente" cerrado sobre sí mismo ("El barroco y el neobarroco", en América Latina en su literatura, México, Siglo XXI Editores S.A., 1986), p.183.

Es barroco por las mismas características que también se observan en el barroco español: la acumulación, la antítesis y los juegos de palabra.

9 Mircea Eliade, El mito del eterno retorno (Madrid - Buenos Aires, Alianza/Emecé, 1972), p.25.

indudable.[10] Hay un solo lenguaje que comprenden el héroe y el villano de este relato: el lenguaje del juego. Sobre el orden de la arquitectura extravagante --de la serie de crímenes geográficos--, se funda el juego de la liberación de esa misma casa infernal, cárcel, trampa laberíntica... a través de situaciones que divergen, convergen, se cruzan y se apartan continuamente. Esos juegos conducen a una lectura fuera de sí misma, a la discusión reñida que revuelca y revoluciona los ´sentidos lógicos`. Una vez que se afirma algo en el terreno de los juegos verbales, estos se vuelven incompatibles con los resultados:

> Scharlach, cuando en otro avatar usted me dé caza, finja (o cometa) un crimen en A, a 8 kilómetros de B, luego un tercer crimen en C, a 4 kilómetros de A y de B, a mitad entre los dos. Aguárdeme después en D, a 2 kilómetros de A y de C de nuevo a mitad de camino. Máteme en D, como ahora va a matarme en Triste-le-Roy (p.507).

El "héroe" y el "villano" sostienen un juego de

10
En los relatos de Chesterton, el criminal es un actor o una actriz de primer orden. Sube al escenario con disfraz, barba, bigote; o simplemente es el reflejo de otro que se mira en el espejo ("The Mirror and the Magistrate"). El detective se identifica con el criminal. En "The Secret of Father Brown", el detective sacerdote confiesa: "You see, it was I who killed all those people". Víctima, criminal y detective están jugando "un drama de caretas y no de caras". Chesterton define el género como "una clase de relatos donde la técnica es casi toda la tramoya" (G. K. Chesterton, en La novela criminal, Barcelona, Tusquets Editores, 1976), p.38.

inagotables posibilidades porque siempre en un cuento borgiano detectivesco hay la certeza de una revancha, de un segundo juego con la muerte. En ese reencuentro se propone y está implícita una invitación al lector, quien estaría obligado a mostrar el escenario ya no desde el discurso del detective dupiniano, sino de Treviranus. Scharlach, al momento de atrapar a su enemigo, confirma cada una de las advertencias y demás pronósticos extraoficiales del policía. A partir de una lógica de las acciones, se ordenan los siguientes datos contrapuntísticos:

I. (Cadena de crímenes)

1. Crimen A: Marcelo Yarmolinski
2. Crimen B: Daniel A.Simón Azevedo
3. Crimen C: Ginzberg o Griyphius

II. (Claves para la interpretación)

1. La primera letra del Nombre ha sido articulada
2. La segunda letra del Nombre ha sido articulada
3. La última de las letras del Nombre ha sido articulada

III. Hipótesis de Treviranus	-	Hipótesis de Lönnrot
1. Primer crimen	-	azar
2. No hay teoría		Todo tiene un explica-[ción judaica
3. Tercer crimen	-	simulacro

Sobre la base del 3 hay una mecánica de las acciones, en un tiempo 'lineal' (!) y perfecto: así también se impone la linealidad a nivel del tiempo de la lectura, que fue llevada a expensas de Lönnrot. Este da por cierta las pistas para descifrar el enigma de las muertes. Pero al

margen de su lectura había una escritura invisible que comentaba Treviranus, sin mucho éxito. Lönnrot lee e interpreta, es el exégeta perfecto. Treviranus lee y comenta: sus comentarios contienen todas las posibilidades. La palabra del criminal está ausente, pero Treviranus hace de sus fantasmas, de sus juegos al escondite, de los acertijos, un silencio que habla por su voz. La escritura del criminal, dirigida al detective, es monovalente y momificada. Se hace para ser leída en una sola dirección. La lectura, sin embargo, está escindida y unificada para nosotros los lectores que finalmente leemos el subtexto: volvemos a invertir el discurso desautorizado de Treviranus: éste era quien realmente expresaba la verdad.

El 3 formula en un principio un "triángulo equilátero y místico"; posteriormente se abre para completar las cuatro esquinas del rombo. Lönnrot supone que en el espacio geográfico la brújula señala hacia un cuarto punto cardinal: el sur. El 4 suma las letras del "Tetragramaton". El 4, dentro de una interpretación judaica, amplía el ciclo de correspondencias temporales: el día judío va de ocaso a ocaso. El 3 y el 4 establecen la diaíectica del juego borgiano que funciona por la acumulación y por la analogía.

Scharlach suponía la necesidad de continuar el juego; manda, por lo mismo, una carta a su enemigo firmada por un tal Baruj Spinoza, en la cual se afirmaba que no habría un cuatro crimen. La invitación para proseguir el juego estaba

hecha. Lönnrot quería un cuarto crimen; el crimen habría de costarle la vida. Una vez el villano Red Scharlach confiesa que el tercer crimen había sido un simulacro, el 3 vuelve a imponerse en su carácter mítico; implica el eterno retorno, la circularidad y el infinito de las acciones predominantes del juego. El juego, dice Roland Barthes en S/Z: "Es una actividad regulada y siempre sometida al retorno".[11]

Treviranus (Tre- de tres), anti-figura de Lönnrot, burlonamente le advierte: "No hay que buscarle tres pies al gato". Scharlach cuando atrapa a Lönnrot y le confiesa el cómo y el por qué planificó los crímenes, también recalca: "Todos los caminos, aunque fingieran ir al norte o al sur iban realmente a Roma". Ya vencido y desengañado Lönnrot admite: "Scharlach, en su laberinto sobran tres líneas". Cierto, demasiados crímenes para llegar al objeto perseguido. La realidad era unidireccional. El 3, en conclusión, en la red de crímenes A--B--C es una secuencia lógica y esperada: es la óptica dupiniana, mal llevada, que "upon the unforseen" (Poe) ve lo que no existe.

La estuctura "utópica"[12] y exuberante, atenta contra la

---

11 Roland Barthes, S/Z (Madrid, Siglo XXI Editores, 1960), p.48.

12 Aplico el concepto de Pedro Henríquez Ureña en el artículo "La utopía de América". Para él, América Latina continúa apegada a su primitivismo, más cerca del caos que del orden: "Todas las diferencias en vez de significar

respetabilidad del héroe: "El misterio casi le pareció cristalino; se abochornó de haberle dedicado cien días" (p.504). Cada punto de la pesquisa había sido conseguido para acentuar su humillación. El 3 es un motivo repetitivo, hacia donde se dirige la revaloración de un orden extremadamente lógico y coherente; orden que consigue deformar la verdad a través de supuestos paralelismos: en las fórmulas verbales ("la primera letra del Nombre ha sido articulada"...), en la simetría del tiempo (3 de diciembre, 3 de enero, 3 de febrero), en la simetría del espacio, en los rombos (amarillos, rojos y verdes). El 3 sigue dominando la escena sobre la cual la parodia --de este detective que "se creía un puro razonador, un Auguste Dupin"-- alcanza más sentido. Hay además un microcosmos tempo-espacial que dura tres años: Scharlach incubó su odio oculto en la casa-laberinto de Triste-le-Roy. Allí también agonizó durante nueve días y nueve noches. El 9 --múltiplo de tres-- es el número imperfecto, el número del mal y de lo demoníaco. En este período se crea el extraño vínculo de vida y muerte; la lucha por demostrar la superioridad de dos mundos contrapuestos.

---

división y discordancia deberán combinarse como matices diversos de la unidad humana". La "utopía" es el no lugar, alejado del pensamiento y las ideas expresadas en modo imperativo, que han tenido las ciencias y la filosofía de Occidente (Cf. "El barroco en América", La Nación, Buenos Aires, 23 de junio de 1940).

El laberinto contiene ambos mundos y los traduce al lenguaje de lo grotesco, entendiendo lo grotesco como:

> [...]the world that is --and is not-- our own world. The ambiguous way in which we are affected by its results from our awareness that the familiar and apparently inarmonious world is alienated under the impact of abysmal forces, which break it up and shatter its coherence.[13]

El juego y la competencia hacen que los rivales, en circunstancias pasadas y presentes, estén integrados en un espacio y en un tiempo que anulen los absolutos. Volverán a encontrarse. A leerse. La lectura es una metáfora incompleta del devenir: el fuego se alimenta de lo que destruye a su paso.

Concomitante a los juegos, el carnaval se convierte en el no-juego, la ruptura con la ley, la abolición de las normas impuestas, cualesquiera que ellas sean. Bakhtin, en su estudio sobre La cultura cómico-popular de la Edad Media y el Renacimiento, menciona, a propósito del juego y del carnaval, que:

> las imágenes de los juegos eran consideradas como una fórmula concentrada y universalista de la vida y el proceso histórico, felicidad-desgracia, ascenso-caída, ganancia-pérdida, coronación-derrocamiento. Una especie de vida latía en los juegos (traducida al lenguaje de los símbolos convencionales) de modo muy simple. Además, el juego permite reemplazar las convenciones

---

13 Wolfgang Kayser, The Grotesque (Bloomington, Indiana University Press, 1963), p.37.

> corrientes por otras más numerosas, alegres y ligeras [...] El juego de ajedrez se convierte en una mascarada carnavalesca.[14]

En este mismo libro, donde discute la literatura no oficial de la Edad Media y, en especial, la obra de François Rabelais, se encuentra explicado el discurso carnavalesco de la fiesta en la plaza pública: obscenidades, palabras difamatorias y demás expresiones injuriosas contra personajes importantes. En un sentido más amplio, el discurso del carnaval se define como uno que --dentro de los márgenes de un con-texto--, anula o destruye la validez del discurso oficial. La palabra, como todo acto de la fiesta carnavalesca, aúna los sentidos más opuestos y ofrece, por lo tanto, una significación nueva.[15]

La escena carnavalesca de "La muerte y la brújula", está sugerida sólo por unas cuantas referencias: una llamada telefónica y varias versiones relaciones con la muerte de un tal Gryphius. A raíz de esa llamada --podía

---

14 Michel Bakhtin, La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento (Barcelona, Editorial Seix Barral, 1971), p.211.

15 "Si todo significado es la ley del discurso que lo posee, podríamos decir que el discurso carnavalesco está desencadenado por una ley que es una TRANSGRESION, por lo tanto, por una ANTI-LEY. Por ello, en su propia base, el discurso carnavalesco presenta un anti-simbolismo, una ambivalencia, una no-disyunción" (Julia Kristeva, El texto de la novela, Barcelona, Editorial Lumen, 1974), pp.228-229.

escucharse "una discordia de silbidos y de cornetas--", Treviranus deduce que se trata de una broma, pues "estaban en carnaval". La palabra carnavalesca modifica las leyes del juego. Más tarde, éste y Lönnrot se trasladan al lugar de la fiesta que se celebraba en la ´rue de Toulon`: "calle salobre en la que conviven el cosmorama y la lechería, el burdel y los vendedores de hilo". El cosmorama reúne los grupos más diversos y contradictorios; permite ver aumentados los objetos para que los detalles constitutivos de lo carnavalesco no sólo sean percibidos como tránsito a la última escena carnavalesca, sino como una propuesta para invertir las reglas del juego o del discurso oficial. Los parroquianos recordarían que un tal Gryphius, asesinado allí, "tenía máscara de oso". Los elementos del carnaval conducen hacia la postulación del doble, no sólo insinuada por los apelativos --"Erich Lönnrot es Rey Rojo; Red Scharlach repite la misma combinación, ya que a rojo-escarlata se le añade el apodo el Dandy"--,[16] sino también por la ambivalencia propia de los supuestos contrarios: "[...] son tan monstruosas como dos caras". En este sistema de imágenes carnavalescas, indica Bakhtin, no existe ningún tipo de negación pura abstracta. Por la misma

---

16 María Luisa Bastos, "Literalidad y transposición: las repercusiones incalculables de lo verbal" (Revista Iberoamericana, 43, 1977), p.542

razón, el rostro que se había ocultado tras la máscara y tras infinidad de nombres (Gryphius, Ginzberg - Ginsburg y Baruj Spinoza), sirve para expresar:

> [...] la relatividad y la negación de la identidad y del sentido único, la negación de la estúpida autoidentificación y coincidencia consigo mismo; la máscara encarna el principio del juego de la vida, establece una relación entre la realidad y una imagen individual, elementos característicos de los ritos y espectáculos más antiguos. El complejo simbolismo es inagotable. Bastaría con recordar que manifiestaciones como la parodia, la caricatura, la mueca, los melindres y las "monerías", son derivados de la máscara. Lo grotesco se revela en su verdadera esencia a través de las máscaras.[17]

La muerte del detective, además, está cargada de un profundo contenido mítico; quizás, si la comparación no es arbitraria, de un sentido de renovación o renacimiento a la manera del carnaval. La línea final: "Scharlach retrocedió unos pasos. Después, muy cuidadosamente, hizo fuego", señala hacia cuatro posibles interpretaciones:

(1) La más significativa a la vez que obvia, disparar;

(2) El fuego, como un acto simbólico de combustión y de resurrección;

(3) El fuego, como un acto de purificación durante el derrocamiento de los personajes jerárquicos en la fiesta

---

17 Michel Bakhtin, Op.cit., p.42

del carnaval;

(4) El fuego, como acto de creación sujeto a un eterno retorno, pero que igual indica la proximidad de la muerte.

La muerte se asocia al tiempo del carnaval del "que muere y nace a un tiempo". Pero este carácter ritualista que surge del simulacro carnavalesco, recuerda otro significado paralelo; quemar los muñecos, las cabezas que representan a reyes y políticos, quemar o darle fuego a las figuras, es liberar los odios y, mediante la degradación, colocarlos en un plano de igualdad aunque sea sólo figurativamente y por poco tiempo. La irrupción de la escena carnavalesca destruye el aparente mundo de lo apolíneo, mascarada de este relato detectivesco. Nietszche establece que la moderación de los helénicos estaba regida por el "principium individuationis". El dios Apolo inspira las formas del arte clásico de los griegos. Dionisio, dios de la alegría y de la embriaguez, quiebra el orden e inspira el arte sacrílego, las formas de la desmesura:

> Thus the intrincate relation of the Apollinian and the Dionysian in tragedy must really be simbolised by a fraternal union of two deities: Dionysus speaks the language of Apollo; Apollo, however, finally speaks the language of Dionysus; and so the highest goal of tragedy and of art in general is attained.[18]

---

18 Friedrich Nietszche, The Birth of Tragedy (Edinburgh - London, T. N. Foulis, 1910), p.167.

Juego y carnaval, como principios aparentemente irreconciliables, aportan una nueva significación al texto.

Contrario al tiempo sagrado y apolíneo, contrario al tiempo profano y dionisíaco, contrario al tiempo fuera de las fiestas del carnaval, es posible entender cada una de esta formas de liberación como una urgencia de los pueblos por destruir la opresión de los imperativos, de la despótica separación de los contrarios. La oposición destruye al contrario; niega la otra verdad. La filosofía y el arte buscan captar la discordancia en la unidad.

La falta de autoridad en la palabra de Black Finnegan --testigo del crimen, ex-convicto "abrumado y casi anulado por la decencia"--; los "contradictorios testigos", de reputaciones igualmente sospechosas; las indicaciones que soslayadamente introduce el narrador para cargar el discurso de ambigüedad ("casi", "parecía", "quizá"...), hacen que las declaraciones, vías legales para llegar a la verdad, sean si no falsas, muy dudosas. El juicio se suspende porque se está en otro terreno de juego, donde se transgrede el orden de las leyes sociales. Los cómplices de Red Scharlach dan las pinceladas finales de un risible cuadro que no toma muy en serio Treviranus: " Y si la historia de este noche fuera un simulacro?", se pregunta y con razón. En consecuencia, hemos de volver al sentido etimológico de la palabra ´juego`: de ´iocus` a ´ludus`, a ´ludere`, que quiere decir: "tomar la apariencia de

algo".[19] Juego en el que, como comenta resignadamente Lönnrot, "se han perdido tantos filósofos que bien puede perderse un mero detective".

---

19 Johan Huizinga, Op.cit., p.52.

CAPITULO IV

ALBERT

Porque por tu nombre serás juzgado
y por tu nombre serás condenado
(Mateo 12:37)

"El jardín de senderos que se bifurcan" es una típica historia de espionaje. Yu Tsun huye con una información secreta, robada al imperio inglés. Antes de emprender su marcha, busca un nombre en la guía de teléfonos de la ciudad. De allí extrae un nombre y una dirección. Ese nombre secreto será el motor que generará la aventura. Los "héroes" quedan en un segundo plano. "El jardín de senderos que se bifurcan" destaca el tema de la ausencia; es la abstracción al grado máximo de las formulaciones del género, a tal punto que los "héroes" y los "villanos" desaparecen de la ficción. Queda sólo el nombre apocalíptico que origina la disolución de un hombre y una ciudad. Tal vez, como en el relato de Marco Denevi, "Apocalipsis", los hombres serán eliminados de la tierra. El narrador de este cuento había sido uno de los pocos sobrevivientes. No tiene nombre y ni siquiera es un ser humano, sino una computadora.

No hay más que asomarse a la pantalla del televisor y nos parece ahora que nada valen ni los espías ni los traidores. Ellos también están fuera del terreno de juego.

Basta con un dedo y un radar.¿Cómo hablar del antihéroe borgiano sin que todos los personajes marginados de la literatura se sientan ofendidos? Lejos, pues, de los héroes de Sartre, de Kafka, de Joyce, que con sus dudas existenciales, con sus metamorfosis y soledades, con sus travesías míticas modernizadas al estilo siglo XX y sus signos apocalípticos, están sobre las mesas de negociación. En el mar, en el golfo Pérsico, se decide nuestro Destino.

La concepción materialista de la historia no tiene lugar en estas ficciones de Borges. La historia está pululando por los alrededores, pero las soledades de estos sujetos - objetos en la trama detectivesca no pueden reducirse a la terminología de los medios de producción. Son entes metafísicos, encarnaciones de ideas, referencias a otras voces arquetípicas, locuciones que narran en algún momento lo que pasa fuera de sus mentes. Son los derrotados y los ganadores, los perseguidos y los perseguidores, los valientes y los cobardes, los marginados que fingen ocupar un espacio trascendente:

> Soy un hombre cobarde. Ahora lo digo, ahora que he llevado a término un plan que nadie no calificaría de arriesgado. Yo sé que fue terrible su ejecución. No lo hice por Alemania, no. Nada me importa un país bárbaro, que me ha obligado a la abyección de ser un espía [...] Lo hice, porque yo sentía el Jefe tenía en poco a los de mi raza --a los innumerables antepasados que fluyen en mí. Yo quería probarle que un amarillo podía salvar a sus ejércitos. Además, yo debía huir del capitán. (p.473)

Las motivaciones "heroicas" de Yu Tsun se presentan en este fragmento. "El jardín de los senderos que se bifurcan" está montado sobre "El nombre secreto": Albert. Decirlo es invocar la muerte, hacerla presente. Albert sonríe, se mueve, desconoce que a su jardín ha llegado alguien para pronunciar su sentencia. La palabra conjura todas las posibilidades. Por ello, dentro de la novela - acertijo, el "cobarde" se exonera del papel de anti-héroe. Dicho de otro modo, el héroe moderno hace su camino porque está dotado de una superioridad --intelectual, física--; pero el héroe que lee este laberinto ("El jardín de los senderos que se bifurcan") se siente aprisionado en él desde antes; ha sido predestinado a vivir o a morir en él.

Albert y Yu Tsun leen y son leídos: <u>El jardín de los senderos que se bifurcan</u> (novela-enigma escrita popr un antepasado de Yu Tsun, que Albert ha descifrado), se intercala a su vez en el relato, "El jardín de los senderos que se bifurcan": un texto dentro de otro, la novela dentro del relato. Los héroes ficcionalizados no son más que víctimas de una perversa confabulación; el autor de <u>El jardín de los senderos que se bifurcan</u> había previamente tomado la determinación de darles muerte. Yu Tsun estaba obligado a conferirle la muerte a Albert: "Así combatieron los héroes, tranquilo el admirable corazón, violenta la espada, resignados a matar y a morir" (p.478). Este es un concepto viable en aquellas literaturas que no evitan el

carácter de "irrealidad" en el seno de sus textos.

Los héroes borgianos poseen la vieja indumentaria del héroe mítico, del héroe de la epopeya griega, de los héroes de la novela caballeresca, y, finalmente, de los héroes en las historias detectivescas y de espionaje. Son desdoblamientos de otros rostros, de otros diálogos literarios. Aspiran con vehemencia a un lugar, al conocimiento y al aplauso; pero fracasan en sus acciones una y otra vez. Es factible reconocer que sufren, ver señales de tristeza, de renuncia, de apatía hacia los otros y hacia ellos mismos: "No sabe (nadie puede saber) mi innumerable contrición y cansancio" (p.480). Y si protestan o se lamentan, callan en una especie de melancolía y frustración.¿Contra quién luchan estos héroes que amenazan, sin conseguirlo, salir de estas páginas?

Alguien mueve los hilos porque todavía en pleno siglo XX un escritor supone que el destino está ya hecho. ¿"Qué dios detrás de Dios la trama empieza?" (Borges, "Ajedrez"). Sentido primitivo y ahistórico. Las ideas que se expresan a través de las voces de estos personajes, le sirven a Borges para jugar con las filosofías, preocupaciones metafísicas, teorías acerca del lenguaje y de la literatura.

Víctor Brombert, en The Intellectual Hero,[1] al hablar

---

1 Víctor Brombert, The Intellectual Hero (Philadelphia - New York, T. B. Lippincott Company, 1960), p. 22

del héroe que se piensa a sí mismo --"Pienso, luego existo" (Descartes)--, señala que no hay ninguna diferencia entre lo que piensa el escritor filósofo (Sartre) y el personaje intelectual, quien no cesa de racionalizar todos sus actos. Los personajes de Sartre o de Simone de Beauvoir están dentro del reloj de sus intérpretes. Sartre, dice Brombert, piensa las veinticuatro horas del día; sus héroes tampoco descansan hasta precipitarse en la locura. Los héroes modernos viven de la angustia, definiéndose por la duda y la ambigüedad. G. Lukaćz ha rastreado el trayecto del héroe desde la epopeya hasta la novela contemporánea. La clásica epopeya griega, afirma: "No puede engendrar caracteres ni psicologías".[2] En cambio, los héroes de la novela responden a la misma dinámica del género dentro del que se mueven:

> [...] busca descubrir y edificar la totalidad secreta de la vida. La estructura dada al objeto que se resume en la expresión subjetiva, de la vida tanto como su relación con los sujetos no posee de espontáneamente armonioso, indica el espíritu; es necesario que, en esa forma se incorporen todas las fallas y los abismos que comparten la situación histórica y que no deben ni pueden ser recubiertos por artificios de composición. Así el espíritu fundamental de la novela, el que determina la forma, se objetiva como psicología de héroe novelesco: esos héroes están siempre buscando.[3]

---

2 Georg Lukaćz, Teoría de la novela (Barcelona, Ediciones Siglo XX, 1971), p.70.

3 Ibid., p.106.

Son los amantes que vagan por ámbitos dantescos buscándose uno al otro eternamente sin encontrarse nunca. Para el héroe hay un objeto del deseo; éste lo desgarra interiormente y lo carga con un sentimiento de culpabilidad. No entiende cuál es el precio a pagar, pero tampoco puede detener su marcha. Desde Cervantes y la parodia del héroe caballeresco hasta Joyce y su epopeya de la vida cotidiana, el héroe ha pasado a ser un desarraigado, un simple mortal, cuya odisea no deja de ser la nuestra. Don Quijote es un antihéroe porque su papel es anacrónico, porque está imitando una filosofía libresca. Discute, paradojalmente, con las ideas de su tiempo; critica su época, su literatura y, no contento con la magnitud de tal empresa, también se autojuzga. Pero es un personaje trágico porque conoce, en los momentos más inoportunos, su ilusoriedad. Llega con el tiempo a darlo por hecho, a rescatarse a sí mismo de los comentarios y de la burla del autor. A Don Quijote y a Sancho no se les escapa comparar la vida con la literatura y con los juegos:

> [Don Quijote:] acontece en la comedia y trato de este mundo, donde unos hacen los emperadores, otros los pontífices, y, finalmente, todas cuantas figuras se puedan introducir en una comedia; pero en llegando al fin, que es cuando se acaba la vida, a todos les quita la muerte las ropas que les diferenciaban y quedan iguales en la sepultura.
>
> --Brava comparación, dijo Sancho, aunque no tan nueva que yo la haya oído muchas y diversas veces, como aquella del juego del ajedrez, que mientras dura el juego, cada pieza tiene su parte; y en acabándose el juego, todas se mezclan, juntan

> y barajan, y dan con ellas en una bolsa, que es como dar con la vida en la sepultura. (II, Cap.12)

La literatura y el arte se piensan en manos de un poder superior, a merced de un juego hipócrita en el cual los personajes pasan a ser meros títeres, formas de vivir manejadas por unos hilos despóticamente llevados y traídos. No somos individuos, sino un conglomerado de "tipos" que fingen ser lo que son y son lo que fingen.

La vida y las imágenes de ella se autorrefieren mutuamente en una aparente reconciliación con el universo divino. "Dios ha abandonado el mundo",[4] dice Lukaćz para hablarnos del héroe problemático. Este abandono permea las formas de las literaturas que hablan de la crisis del escritor con su tiempo.

El héroe detectivesco, cuyo contexto histórico ha sido presentado en las primeras páginas de este estudio, es:

> [...] un héroe con espíritu de competencia que ha demostrado su superioridad tanto a amigos como a enemigos. Su espíritu de competencia lo aísla; es un extraño, como aquellos a quienes persigue.[5]

Pero la acción de los cuentos en Borges acarrea la degradación moral de sus héroes --cuyo rumbo ha sido bien

---

4 Ibid., p.103.

5 Jerry Palmer, La novela de misterio (México, Fondo de Cultura Económica, 1983), p.91.

delineado dentro del género detectivesco. En "El jardín de senderos que se bifurcan", hay un juego de oposiciones entre héroe y villano, debido a que ambos tienen problemas en dilucidar las reglas del juego en que están inmersos.

Umberto Eco, en "James Bond: Una combinatoria narrativa", menciona que las novelas detectivescas, especialmente las de Fleming, "parecen construidas sobre una serie de oposiciones fijas que permiten un número limitado de cambios e interacciones".[6] El antidetectivismo de los relatos de Borges lo lleva a establecer una cadena infinita de reiteraciones que deriva de su tendencia a proyectar sus narracines hacia una dimensión metafísica.

En un primer nivel, es posible que semejantes combinaciones puedan darse. El siguiente cuadro muestra cómo:

doctor Yu Tsun >>>>>>>> vs. >>>>>>>>>> Richard Madden

doctor Yu Tsun >>>>>>>> vs. >>>>>>>>>> el Jefe (hombre enfermo y odioso)

Richard Madden >>>>>>>> vs. >>>>>>>>>> Víktor Runeberg
Richard Madden >>>>>>>> vs. >>>>>>>>>> Yu Tsun

Richard Madden y Yu Tsun son espías respectivamente del

---

6 Umberto Eco, "James Bond: Una combinatoria narrativa", en Análisis estructural del relato (México, Premiá Editora, 1984), p.

imperio inglés y del imperio alemán. Acerca de Richard Madden comenta Yu Tsun: "Hombre acusado de tibieza y tal vez de traición, cómo no iba a abrazar y agradecer este milagroso favor: el descubrimiento, la captura, quizá la muerte de dos agentes del Imperio Alemán" (p.472). Esta es la fórmula de una típica historia de espionaje. La de Borges se resuelve con un elemento externo a la trama principal: el personaje Albert es un ser inocente en la lucha por el poder de ambos imperios y está al margen del conflicto entre dos héroes que, como se ha visto, no se comportan ni hablan a la altura de los héroes antiguos. Albert es un extraño a esa lucha: es sólo el Nombre Secreto, un personaje surgido al margen de la historia oficial y que los avatares de la trama ponen en un dudoso centro sin quitarle su condición marginal.

Es decir, en un comienzo el género detectivesco (Poe, Conan Doyle, etc.), crea a un héroe motivado a actuar por la curiosidad, el oficio o el simple afán de juego. Las historias de espionaje son variantes de este género. Los imperios luchan por conservar su poder, por salvar el futuro de sus naciones. ¿Cómo ha llegado este pobre y retraído anciano (Albert) a entrelazarse con el destino del imperio alemán, a decidir sobre la integridad de un espía cobarde? Además de una degradación de lo que fuera el héroe detectivesco original, éste ahora no es ni siquiera relevante a la trama. La víctima tampoco propicia serlo. El

detective o el espía son sustituidos por antihéroes que son a la vez criminales y víctimas.¿Quién decide cómo y cuándo el personaje al margen de la historia oficial se hará relevante dentro de ésta? El azar tiene la última palabra en esta trama. Yu Tsun sólo quería un nombre para "indicar (a través del estrépito de esa guerra) la ciudad que se llama Albert" y no halló "otro medio que matar a una persona de ese nombre."

CONCLUSIONES

El juego es la base sobre la que se fundamenta el género detectivesco, cuya tradición se remonta a los primeros relatos de Edgar Allan Poe. Desde la aparición de "The Murders in the Rue Morgue", las formas de investigación se han asociado a los diversos estilos de juego: el ajedrez, el juego de damas, el 'whist', etc. El detective actúa bajo las reglamentaciones del juego criminal, que están asumidas sobre los mecanismos de ocultamiento del disfraz y la mentira. El antidetectivismo de Borges parte de estos principios. Sin embargo, el detective borgiano no logra decodificar las leyes del juego criminal. Éste hace una trayectoria de carácter predominantemente intelectual. Su aventura está motivada por un afán cognoscitivo, por un deseo irremprimible de jugar al desciframiento. Tiene que competir, matar o morir. Pero, además, representa al héroe de una literatura que no da margen para el fracaso. Como Dupin, debe ser un restaurador del orden; un analista, cuyas hipótesis estén solidificadas por un pensamiento racionalista. Las leyes del juego detectivesco se subvierten cuando:

(1) el detective va tras la pista del criminal, pero al final de la pesquisa se encuentra con que había jugado al perseguidor-perseguido;

(2) el criminal sabe más que el detective; el criminal construye la trama de principio a fin; el investigador no hace sino reconstruirla para satisfacer las motivaciones criminales;

(3) la víctima está predestinada a serlo, porque:

(a) en otra vida fue un traidor, un cobarde, un asesino,

(b) por azares de la historia, su asesinato cumple una función más trascendente (por ejemplo, asegurarle un triunfo a una nación poderosa).

El antidetectivismo adopta, precisamente, las soluciones de los 'ghost stories' o 'thrillers', dentro de explicaciones de índole fantástica o sobrenatural. Destruye la fe del positivismo científico, pues, la accesibilidad al conocimiento perfecto es utópica. Por ello, el laberinto se presenta como el universo entero, como el texto que jamás podrá conocerse. La estructura coherente y cerrada del género se abre en virtud de un laberinto, cuyo centro:

(1) es un terreno de competencia, donde la víctima muy tarde descubre el verdadero rostro criminal;

(2) destruye el orden y las oposiciones;

(3) deforma la imagen de lo real;

(4) se carga de un enorme simbolismo mítico: el eterno retorno, el paso ritualista de lo sagrado a lo profano y de lo profano a lo sagrado.

El centro es el lugar del no-juego, del no-lenguaje,

del caos.

BIBLIOGRAFÍA:

1) Acosta, Leonardo. Novela policial y medios masivos. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1986.

2) Aguirre, Raúl Gustavo. Las poéticas del siglo veinte. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1980.

3) Alazraki, Jaime. La prosa narrativa de Jorge Luis Borges. Madrid, Gredos, 1974.

4) Auerbach, Erich. Mimesis. México, Fondo de Cultura Económica, [primera reimpresión:] 1975.

5) Bachelard, Gastón. Poética del espacio. México - Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1965

6) Bakhtin, Michel. La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. Barcelona, Editorial Seix Barral, 1971.

7) Bakhtin, Michel. The Dialogical Imagination. Edited by Michael Holquist. Translated by Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin, University of Texas Press, 1982.

8) Bastos, María Luisa. "Literalidad y transposición: Las repercusiones incalculables de lo verbal", en Revista Iberoamericana, 43, 1977

9) Barthes, Roland. El grado cero de la escritura. Buenos Aires - México - Madrid, Siglo XXI Editores S.A., 1973.

10) Barthes, Roland. S/Z. Madrid, Siglo XXI Editores,

1960.

11) Barthes, Roland; Brémond, Claude et al. La semiología. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970.

12) Barthes, Roland; Eco, Umberto et al. Análisis estructural del relato. México, Premiá Editora, 1982.

13) Bergson, Henri. Le Rire. París, Ancienne Librairie, 1900.

14) Booth, Wayne. A Rethoric of Irony. Chicago - London, The University of Chicago Press, 1974.

15) Borges, Jorge Luis. Obras completas, 1923-1972. Buenos Aires, Emecé Editores S.A., 1974.

16) Borges, Jorge Luis. Obras completas en colaboración. Buenos Aires, Emecé Editores S.A., 1979.

17) Campbell, Joseph. A Hero of a Thousand Faces. New Jersey, Princeton University Press, 1973.

18) Carpentier, Alejo. Tientos y diferencias. Buenos Aires, Calicanto Editorial, 1976.

19) Collins, Wilkie. The Moonstone. London, A Bantham Classic, 1986.

20) Corominas, José. Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana. Berna, Francke, 1954.

21) Eliade, Mircea. El mito del eterno retorno. Madrid - Buenos Aires, Alianza/Emecé, 1972.

22) Enigma, I, 2. La Habana, septiembre 1986.

23) Fernández Moreno, César. América Latina en su literatura. México, Siglo XXI Editores S.A., 14.ed.:

1986.

24) Foucault, Michel. El orden del discurso. Buenos Aires, Tusquets Editores, 2a.ed.: 1983.

25) Foucault, Michel. Las palabras y las cosas. México, Siglo XXI Editores S.A., 1984.

26) Frank, Rosalyn M. "Lo profano y lo sagrado en 'La muerte y la brújula'", en Nueva narrativa hispanoamericana, V, 1-2, 1975.

27) Frye, Northrop. La escritura profana. Caracas, Monteávila, 1976.

28) Giordano, Enrique. "El juego de la creación en Borges", en Hispanic Review, 52, 3, Summer 1984.

29) Gubern, Román, ed. La novela criminal. Barcelona, Tusquets Editores, 2a.ed.: 1982.

30) Harper, Ralph. The World of the Thriller. Cleveland, The Press of Case Western Reserve University, 1969.

31) Henríquez Ureña, Pedro. Utopía de América. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978.

32) Huizinga, Johan. Homo ludens. Madrid, Alianza Editorial S.A., 1984.

33) Kayser, Wolfgang. The Grotesque. Bloomington, Indiana University Press, 1963.

34) Kierkegaard, Sören. The Concept of Irony. Bloomington, Indiana University Press, 1968.

35) Kristeva, Julia. El texto de la novela. Buenos Aires, Lumen, 2a.ed.: 1981.

36) Lukaćz, Georg. Teoría de la novela. Barcelona, Ediciones Siglo XX, 1971.

37) Monte, Alberto del. Breve historia de la novela policíaca. Madrid, Taurus Ediciones S.A., 1962.

38) Most, Glenn W. y Stowe, William W. The Poetics of Murder. San Diego - New York - London, Harcourt, Brace, Jovanovich Publishers, 1983.

39) Nietszche, Friedrich. The Birth of Tragedy. Edinbugh - London, T. N. Foulis, 1910.

40) Noguera, Luis Rogelio, ed. Por la novela policial. La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1982.

41) Palmer, Jerry. La novela de misterio. México, Fondo de Cultura Económica, 1983.

42) Paz, Octavio. Los hijos del limo. Barcelona, Seix Barral, 2a.ed.: 1974.

43) Poe, Edgar Allan. The Portable Poe. New York, Penguin Books, 1973.

44) Propp, Vladimir. Morfología del cuento popular ruso. Caracas - Madrid, Editorial Fundamento, 1977.

45) Shelley, Mary. Frankestein. New York, Penguin Books, 1985.

46) s/a. Los vanguardismos en la América Latina. La Habana, Casa de Las Américas, 1970.

47) Stoker, Bram. Drácula. Buenos Aires, Rodolfo Alonso Editor, 1971.

48) Sucre, Guillermo. Borges, el poeta. Caracas,

Monteávila Editores, 1967.

49) Todorov, Tzvetan. Fantastic (A Structural Approach to a Literary Genre [traducida al inglés por Richard Howard). Ithaca, New York, Cornell Paperbacks, 1973.

50) Witt Kower, Rudolph y Margot. Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa. Madrid, Cátedra, 1985.

ÍNDICE

Introducción

Capítulo I: "Apuntes para una teoría del género detectivesco: De Poe a Wilkie Collins"...1-35

Capítulo II: "El juego de la verdad y la mentira en ´Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto`".....36-64

Capítulo III: "Juego y carnaval en ´La muerte y la brújula`".....65-87

Capítulo IV: "Albert".....88-97

Conclusiones.....98-100

Bibliografía.....101-105