



Literatura y Lingüística

ISSN: 0716-5811

literaturalinguistica@ucsh.cl

Universidad Católica Silva Henríquez

Chile

Franken K., Clemens A.
Jorge Luis Borges y su detective-lector
Literatura y Lingüística, núm. 14, 2003, p. 0
Universidad Católica Silva Henríquez
Santiago, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35201406>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en [redalyc.org](http://www.redalyc.org)

[redalyc.org](http://www.redalyc.org)

Sistema de Información Científica
Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Jorge Luis Borges y su detective-lector

Clemens A. Franken K.
Pontificia Universidad Católica de Chile

Resumen

En este trabajo se aborda el concepto borgiano del mundo y la poética de la lectura que deriva del relato de enigma del erudito escritor argentino. Se entregan interesantes antecedentes biográficos que explican su profundo nihilismo frente a la posibilidad de conocer o representar el mundo externo y se profundiza en las metáforas del espejo, el laberinto y el sueño, como también en el misticismo de la cábala judía: con ello se ilustra un mundo que se presenta caótico, infinito, cuando no ininteligible para la mente humana, un auténtico orden secreto. Por último, se demuestra la relación paródica que Borges establece con el cuento detectivesco clásico, que subvierte la figura del racionalista triunfante, y se afirma la importancia que se le asigna al lector, quien se hace parte de una búsqueda de sentidos que lo instalan en la intertextualidad del relato.

Palabras clave: Jorge Luis Borges – teoría del lector – relato de enigma

Abstract

The following paper deals with the borgian concept of the world and the poetic that comes from reading the tales of this wise and enigmatic Argentinean writer. Interesting biographical details are given explaining his profound nihilism concerning the possibility of knowing and representing the outside world. The paper also goes in depth with the metaphors of the mirror, the labyrinth and the dream, as well as the mysticism of the Jewish superstition: with which a world that presents itself chaotic, infinite, barely understandable for the human intellect and a true secret order is illustrated. Finally, it demonstrates the parody present in the relationship Borges establishes with the detective story, that subverts from the figure of the triumphant rationalist, and affirms the importance of the reader, who becomes part of the search for understanding that make him an element of the inter textuality of the story.

Keywords: Jorge Luis Borges – reader response theory – detective stories

En América Latina Jorge Luis Borges es, sin duda, el más erudito representante del relato de enigma, cuyo esquema clásico él invierte y parodia a pesar de la gran estima que sentía por E. A. Poe y G. K. Chesterton. Por ejemplo, en su ensayo "Modos de G. K. Chesterton", él reconoce que "Edgar Allan Poe fue inventor del cuento policial"(49). En 1978, en su conferencia "El cuento policial", asegura que este autor inaugura la mejor tradición del relato policial:

"Aquí tenemos otra tradición del cuento policial: el hecho de un misterio descubierto por obra de la inteligencia, por una operación intelectual.

Este hecho está ejecutado por un hombre muy inteligente que se llama Dupin, que se llamará después Sherlock Holmes, que se llamará más tarde Padre Brown, que tendrá otros nombres, otros nombres famosos sin duda. El primero de todos ellos, el modelo, el arquetipo podemos decir, es el caballero Charles Auguste Dupin." (72)

Poe y Chesterton tienen una especial importancia para Borges cuando empezaba a escribir cuentos. Preguntado por Irby si "creía estar haciendo algo nuevo respondió: `No. Todo lo que he hecho está en Poe, Stevenson, Wells, Chesterton y algunos otros" (citado en Anderson Imbert, 72). Más adelante agrega respecto a Chesterton: "Lo cierto es que Chesterton es un gran poeta, con un lenguaje rico y lleno de vida ... Y como cuentista es aun más extraordinario" (80-81).

De Chesterton le gusta especialmente que recurre a la paradoja y al humor en su vindicación del catolicismo, invirtiendo la tradición de que el ingenio siempre había sido movilizadado contra de la Iglesia, y en el "Prólogo" a dos cuentos chestertonianos seleccionados por el mismo, Borges confiesa incluso que "quizá ningún escritor [le] haya deparado tantas horas felices como Chesterton. No compart[e] su teología¹, como no compart[e] la que inspiró La Divina Comedia, pero [sabe] que las dos fueron imprescindibles para la concepción de la obra"(12).

Lo que provoca ahora en Borges la inversión y la parodia de estos modelos apreciados es su planteamiento posmoderno² vinculado a la pérdida de fe en la posibilidad de encontrar la verdad. Durante las primeras décadas del siglo XX y, ante todo, en y después de la Segunda Guerra Mundial, Borges, al igual que muchos autores europeos y latinoamericanos contemporáneos, llegó al convencimiento de que el mundo exterior ya no se puede representar ni comprender. La consecuencia de esto es que la novela misma, como lo dijo M. Butor, se convierte en una búsqueda, en un laboratorio, en un lugar donde se investiga la realidad o todo aquello que se entiende por ella, en un intento de orientación que, por lo demás, nunca llega a un destino seguro. La odisea y el laberinto son metáforas del estado errante sin rumbo en el que se encuentran muchas figuras de la novela moderna y de los cuentos borgianos.

Esta postura posmoderna se va gestando ya en el niño Borges que pasó su infancia principalmente en la biblioteca de su padre. En 1955 escribió en la introducción a Evaristo Carriego lo siguiente al respecto:

"Yo creí, durante años, haberme criado en un suburbio de B.A. [Buenos Aires, C. F.], mi suburbio de calles aventuradas y de ocasos visibles. Lo

cierto es que me crié en un jardín, detrás de una verja con lanzas, y en una biblioteca de ilimitados libros ingleses." (OI, 89)

El padre de Borges era psicólogo y tenía mucho interés por la metafísica y la literatura, incluso quería ser escritor, proyectando su sueño irrealizado en su hijo. De esta forma, Borges apenas tuvo un contacto verdadero con el mundo exterior durante su infancia y adolescencia, y se construyó su propio mundo a partir de lo que leía. Su imaginación se nutrió de ideas metafísicas y teológicas universales. A pesar de que está familiarizado con muchos sistemas y teorías filosóficas y teológicas, confiesa "que fuera de Schopenhauer no [ha] tenido nunca la sensación de estar leyendo una descripción verdadera o siquiera verosímil del mundo" (Lorenz 141). Ante todo, la primera frase de *El mundo como voluntad y representación* ("el mundo es mi imaginación") coloca a la realidad, según Borges, al mismo nivel que "otras creaciones espirituales del hombre, como la filosofía y la literatura, y [...] muy en especial la literatura fantástica, que concede a la capacidad imaginativa el máximo campo de acción" (335). Si las propias ideas sobre el mundo son sólo ilusiones, como lo afirma Schopenhauer, entonces Borges solamente llegó a una conclusión consecuente cuando considera a la metafísica parte de la literatura fantástica.

Finalmente, puesto que no es posible tener un conocimiento objetivo del mundo y de la realidad, y que Borges ya no puede seguir creyendo en un Dios personal que todavía podría darle coherencia al mundo, el sujeto y el objeto, el hombre y el mundo, son dos ámbitos absolutamente separados el uno del otro, y ya no forman un todo armónico al que el hombre podría conferir la necesaria unidad mediante su conocimiento. El mundo exterior se convierte para Borges, por lo tanto, en algo irreal, una nada y un caos impenetrable. Por eso, Rafael Gutierrez Girardot sitúa a Borges.

"Dans la ligne du nihilisme contemporain, c'est-à-dire, à la limite qui commence son dépassement au moyen de la réflexion épique et non métaphysique de la situation. Dans la ligne du pionnier Mallarmé et de Proust, de James Joyce, d' Herrmann Broch et de Robert Musil et de Kafka." (247)

(en la línea del nihilismo contemporáneo, es decir, en el límite que comienza su avance a través de la reflexión épica y no metafísica de la situación. En la línea del pionero Mallarmé, de Proust, de James Joyce, de Hermann Broch y de Robert Musil y de Kafka.)

Fuera de Schopenhauer, también Macedonio Fernández, quien profesaba una gran amistad con la casa de Borges, fue de decisiva importancia para

su visión de la realidad. Su admiración por este literato argentino llegó incluso hasta el devoto plagio. Borges decía al respecto: "Macedonio es la metafísica, es la literatura" (citado en Ferrer, 48). Como extremo idealista, Macedonio Fernández negaba la existencia del tiempo, del espacio, de la materia y del Yo, y con su obra formada por aforismos y breves trozos en prosa creó un género literario que oscila entre la ficción y la realidad, entre el sueño y el ensueño, entre el humor y la seriedad, entre la filosofía y la literatura (Cfr. Niggestich, 261).

En sus esfuerzos por disolver la identidad del yo, del tiempo y de la realidad, Borges se vale, ante todo, de las metáforas del laberinto³, del espejo y del sueño, que le parecen especialmente aptas para causar la impresión de un estado fluctuante entre realidad e irrealidad. Tanto en el espejo como en el sueño surgen fácilmente "reflejos que usurpan la realidad, que crean oposición, que compiten con la imagen original, poniendo en duda su realidad, y que finalmente colocan el reflejo en el lugar de la imagen original" (Niggestich, 259). El "reflejo del reflejo", el "sueño del sueño", y el "laberinto del laberinto", permiten que la realidad aparezca como una ficción de la ficción, y de este modo el lector se desorienta por completo. Los conceptos del sueño y de la realidad son, para Borges, perfectamente intercambiables. El sueño convierte al mundo en una experiencia personal y la suma de todos los sueños sería, pues, según él, lo que se llama realidad; la realidad, entonces, como un sueño colectivo que la humanidad sueña como un todo. De especial importancia para esta interpretación borgiana del mundo como sueño es, sin duda, la capacidad del sueño de crear una unidad y un orden muy personal a base de una realidad caótica. En *Otras inquisiciones* dice al respecto textualmente:

"Para la razón, para el entendimiento lógico, [la] variedad de valores puede constituir un escándalo, no así para los sueños que tienen su álgebra singular y secreta y en cuyo ambiguo territorio una cosa puede ser muchas" (OI, 92)

Como es sueño crea a través de sus asociaciones aparentemente arbitrarias un orden secreto que significa, al mismo tiempo, una interpretación del mundo que nos rodea y en que vivimos, el resultado de este sueño es, para el idealista Borges, el mundo. El mundo aparece aquí, entonces, no solamente como producto de la imaginación humana consciente sino también inconsciente.

De la misma forma como el sueño alude a un mundo caótico y, al mismo tiempo, a un orden secreto, también la metáfora del laberinto simboliza la interpretación borgiana del mundo como un caos que, sin embargo, se halla ordenado según principios generalmente desconocidos. Con toda

razón, Jaime Alazraki considera la imagen del laberinto como "el vehículo a través del cual Borges lleva su cosmovisión a casi todos sus relatos" (64). Debido al frecuente uso de la metáfora del laberinto tanto en su prosa como en sus poemas, parece que se debe tomar incluso el laberinto como símbolo existencial⁴ de la obra borgiana, porque es sabido que él se sentía profundamente desdichado y prisionero. Al contrario de otras metáforas e ideas que dan la impresión de que Borges sólo juega con ellas, la estructura laberíntica del mundo parece reflejarse también en su interior y manifestar su desamparo, su angustia, su temor a la muerte y su secreta esperanza.

Además, la metáfora del laberinto ejerce una gran atracción para el sentido geométrico de Borges, pues, aunque representa aparentemente un desorden infinito, tiene un centro secreto y un orden simétrico. Al igual que E. A. Poe, Borges trata de combinar la intuición y la imaginación con la matemática y la geometría.

El laberinto aparece en Borges como un diseño inteligible, cuya forma puede estar representada por palacios, torres, jardines y bibliotecas. En estos laberintos espaciales y también temporales tan diferentes, Borges deja vagar a los hombres en busca del centro secreto.

Para subrayar el carácter caótico del mundo, Borges se vale, además, de especulaciones gnósticas⁵ y cabalísticas⁶, en las que el mundo aparece como un error técnico del divino ingeniero. En el ensayo "El idioma analítico de John Wilkins", dice Borges al respecto textualmente:

"El mundo es tal vez el bosquejo rudimentario de algún Dios infantil, que lo abandonó a medio hacer, avergonzado de su ejecución deficiente; es obra de un dios subalterno, de quien los dioses superiores se burlan; es la confusa producción de una divinidad decrepita y jubilada, que ya se ha muerto". (OI 142)

Según las ideas del misticismo judío, el Dios geométrico, creó el cosmos "según medida, número y peso y esta armonía total le fue encomendada al hombre como enigma para que él encuentre la solución y determine su lugar en el mundo" (Niggestich 159).

En relación a estas especulaciones sobre el mundo como accidente, para Borges es decisivo que este orden, si acaso existe, responda "a leyes divinas, y no humanas". Según Alazraki, "En ambos casos el universo resulta impenetrable; la inteligencia humana no puede reconstruir un orden que no existe o que, si existe, está regido por leyes divinas, inaccesibles a la inteligencia humana" (53).

Ahora bien, de la doctrina de la cábala deriva también su concepto del mundo como letra, texto, libro y biblioteca. Todas estas metáforas simbolizan, según la cábala, el misterio y el enigma del mundo. En el pensamiento cabalístico, el mundo es un gran libro en el que cada fenómeno material y espiritual tiene su significado. Las letras de la Torá son para los cabalistas el cuerpo místico de dios y por eso la creación es, pues, un reflejo o una emanación del texto sagrado.

En su ensayo "Del culto de los libros", Borges menciona el tratado Sefer Yetsirah (Libro de la creación), redactado en Siria o en Palestina hacia el siglo VI, según el cual

"Jehová de los ejércitos, Dios de Israel y Dios Todopoderoso, creó el universo mediante los números cardinales que van del uno al diez y las veintidós letras del alfabeto [...] El segundo párrafo del segundo capítulo reza: `Veintidós letras fundamentales: Dios las dibujó, las grabó, las combinó, las pesó, las permutó y con ellas produjo todo lo que es y todo lo que será". (OI 160-61)

Según esta doctrina cabalística, el mundo se convierte en un texto sagrado y litúrgico que debe ser interpretado para poder comprenderlo. El mundo sólo puede ser leído como un texto secreto.

Borges no defiende la doctrina cabalística como tal, sino los procedimientos hermenéuticos o criptográficos que a ella conducen. La aplicación de este procedimiento cabalístico a la literatura de Borges, tiene como consecuencia una ficción criptográfica que requiere su propio procedimiento cabalístico literario para ser comprendido. Por esta razón no resulta nada fácil interpretar los cuentos de Borges.

Para el concepto borgiano de la realidad y de la literatura es ahora decisivo su convencimiento de que el idioma no es apto para captar la realidad, puesto que representa un mundo ficticio sui generis que muestra solamente una imagen incompleta del mundo exterior. Según A. M. Barrenechea, "La filosofía le enseña a dudar de las palabras y, a la inversa, la desconfianza en el lenguaje –que es una ordenación del mundo– le hace descreer de la metafísica y de la posibilidad de encontrar un orden en el universo"(231).

Borges desconfía de toda especulación filosófica y teológica porque necesita de la lengua, a la que considera "arbitraria y conjetural" (OI, 142-43). Siguiendo las huellas de los filósofos del lenguaje F. Mauthner y L. Wittgenstein, Borges cree en un espacio inabarcable que separa las palabras de las cosas y por eso el lenguaje coloca signos arbitrarios para designar cosas, falsificando de esta manera la realidad: "Lo que vieron

mis ojos fue simultáneo, lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es" (A, 164). Por la falta de simultaneidad, el lenguaje coloca signos arbitrarios para designar las cosas y falsifica, de esta forma, la realidad, construyendo una nueva realidad. La realidad está constituida por hechos que son inaccesibles para el lenguaje y, por esto, Borges postula que la irrealidad es una condición de la literatura.

Como Borges no cree en las posibilidades del lenguaje para interpretar la realidad fidedigna, considera que todos los intentos de la inteligencia humana son vanos y se toma el derecho de jugar con esos intentos filosóficos y teológicos mediante alusiones, comprobaciones de fuentes y hasta con citas falsas.

Especial importancia adquiere en este contexto el "estilo de alusiones" (Christ 33) de Borges, es decir, el fenómeno de la intertextualidad que comparte, ante todo, con E. A. Poe. Desde el comienzo de su carrera como autor de cuentos, Borges se basa y justifica su quehacer literario tomando como referencia otros libros. Hay dos hechos autobiográficos que juegan aquí un papel importante. Emir Rodríguez Monegal nos indica que después de su grave lesión en la Navidad de 1938, Borges aprendió primero a leer de nuevo y más tarde a escribir. Su madre le leyó el cuento fantástico "Out of the Silent Planet", del escritor inglés C. S. Lewis, y desde entonces, Borges ha escrito casi exclusivamente cuentos fantásticos. Un segundo dato autobiográfico tiene relación con el hecho de que su padre, a quien amaba mucho, le pidió antes de morir que escribiese de nuevo su novela El caudillo. Ambos discutieron los problemas del libro y, como resultado, Borges expresa pocos años más tarde su confianza en el "diálogo [y la] colaboración: Borges no habría podido encontrar mejores palabras para definir su tan íntima relación literaria con su padre" (131), aunque aparentemente no cumplió el último deseo de su padre. Desde ese entonces, Borges concibe a la literatura como una permanente reelaboración de otra literatura ya existente o, como él dice, "de algunas metáforas". Escribir significa, por lo tanto, releer y reinterpretar metáforas inmóviles. Si toda literatura es solamente un fragmento de un poema infinito y si existe sólo una determinada cantidad de inventos y metáforas, entonces

"kann dichterisches Schaffen nur noch Wiederholung sein. Die Rolle des Dichters ist damit vor allem die des Archivars: `es menos inventar que descubrir' (A 99). Er entdeckt, was er selbst zu sagen hat, in anderen und setzt seine eigenen Aussagen aus den gefundenen Bruchstücken zusammen." (Kockelkorn, 86)

(la creación poética sólo puede ser repetición. El papel que desempeña el poeta es, de este modo, principalmente el del archivero: `es menos inventar que descubrir' (A 99). Descubre en otros lo que él mismo tiene

que decir y compone sus propias afirmaciones a partir de los fragmentos encontrados.)

Al igual que muchos autores del siglo XIX, tales como Coleridge y Poe, Borges intenta descubrir en su literatura un orden secreto del universo y no se interesa en imitar la naturaleza o la realidad. Para la poética borgiana es característico que este viaje descubridor pase por el mundo de los libros y que sus ficciones laberínticas se inspiren en otros autores.

Por eso, Borges tiene plena conciencia de que él antes de ser autor es un lector e incluso llega a negar la diferencia entre autor y lector, dando énfasis en el hecho accidental de que él es el autor y el lector es el lector: "The reader recreates Shakespeare's lines; he is, therefore, Shakespeare" (Rodríguez Monegal 120). ("El lector recrea las líneas de Shakespeare; él es, entonces, Shakespeare") En su ensayo "Nota sobre (hacia) Bernhard Shaw", Borges dice al respecto textualmente:

"Quienes practican ese juego olvidan que un libro es más que una estructura verbal, o que una serie de estructuras verbales; es el diálogo que entabla el autor con su lector y la entonación que impone a su voz y las cambiantes y durables imágenes que deja en su memoria. Ese diálogo es infinito". (OI, 217)

Para Borges, la literatura se diferencia, ante todo, por la manera de leerla y recibirla, con lo cual queda muy bien establecida su afinidad con la Estética de la Recepción (cfr. H. R. Jauss y W. Iser), la Nouvelle Critique francesa (Cfr. R. Barthes y G. Genette)⁷, M. M. Bajtín y la teoría de la intertextualidad de J. Kristeva.

Borges, al igual que Poe, desea un lector que, por una parte, se identifique con el autor recreando la ficción y que, por otra parte, asuma la actitud de un detective e intente descifrar las reglas de sus enigmas y juegos fantásticos. Al lector tiene que darle gusto descubrir y descifrar. Así como el autor Borges trata de descifrar como un detective el libro secreto del mundo, también el lector debe tratar de descifrar los cuentos de Borges, es decir, los debe leer como textos sagrados, cuyo secreto se puede descubrir sólo con mucha perspicacia detectivesca.

En el cuento "Examen de la obra de Herbert Quain", Borges expresa, en forma plástica, su concepto del autor y lector como detectives. Herbert Quain es el autor del libro *The God of the Labyrinth* y Borges describe este cuento detectivesco ficticio de la siguiente manera:

"Hay un indescifrable asesinato en las páginas iniciales, una lenta discusión en las intermedias, una solución en las últimas. Ya aclarado el

enigma, hay un párrafo largo y retrospectivo que contiene esta frase: Todos creyeron que el encuentro de los dos jugadores de ajedrez había sido casual. Esta frase deja entrever que la solución es errónea. El lector, inquieto, revisa los capítulos pertinentes y descubre otra solución, que es la verdadera. El lector de ese libro singular es más perspicaz que el detective." (F 78-79)

Eso es justamente lo que Borges desea: un lector que revise con olfato detectivesco las soluciones que Borges ofrece en sus cuentos.

Lo que se ha expuesto hasta ahora sobre el concepto borgiano del mundo y la poética de la lectura, nos permite comprender la búsqueda del secreto, del sentido de la propia existencia y del centro del laberinto como lo característico de la narrativa borgiana. En esta búsqueda se puede apreciar, con toda razón, el último motivo de la actividad literaria de Borges.

El orden secreto del cosmos puede estar escondido en palabras mágicas, como "El aleph" o "Jahwe", o en textos, y se trata de descubrir el código de estos sistemas de signos. Por ejemplo, en el cuento "La escritura de Dios", un mago busca el sentido mágico de la palabra que Dios escribió el primer día de la creación; en "El inmortal", Cartaphilus busca al comienzo la inmortalidad y, al final, la mortalidad; y en "El muerto", el tema también es la búsqueda de los protagonistas por encontrar el centro del laberinto de su existencia, una temática que encontramos igualmente en muchos otros cuentos borgianos.

La búsqueda de la palabra o de la frase secretas representa la temática central de los cuentos "La busca de Averroes", "Los teólogos", "El aleph" y "El zahir".

Existen, además, varios cuentos borgianos cuya trama se basa en la búsqueda, la persecución, el hallazgo, la venganza y el misterio, es decir, en todos los ingredientes de un cuento policial trivial. Los cuentos "El jardín de senderos que se bifurcan", "La muerte y la brújula", "El acercamiento a Almotasim" y "Abenjacan el bojari, muerto en su laberinto", pueden denominarse, sin duda, cuentos detectivescos de alto rango literario.

La afición por lo detectivesco nació ya en el niño Borges que lee muchas novelas policiales y fantásticas y adquiere permanente vigencia en el maduro autor de cuentos policiales. Pero su afición va aún más allá de estos hechos comúnmente conocidos, porque Borges actuó en los años treinta también como editor de cuentos policiales. Además, como crítico

literario, mantenía a sus lectores al tanto respecto de lo que los mejores autores de novelas policiales estaban haciendo.

En colaboración con su amigo literario Adolfo Bioy Casares escribió seis cuentos detectivescos que aparecieron en 1942 bajo el título Seis problemas para Don Isidro Parodi. Bajo el seudónimo H. Bustos Domecq publica en este año también el cuento detectivesco extravagante "Un modelo para la muerte". Además editaron dos antologías y una serie de cuentos policiales en la Editorial Emecé titulada El séptimo arte.

En los años treinta, cuando comienza a escribir cuentos, Borges estudiaba aquellos de Chesterton, a los cuales se refiere en los ensayos "Los laberintos policiales de Chesterton" y "Modos de G. K. Chesterton", el cual ya mencionamos anteriormente. Ambos datan de los años 1935-36. Chesterton y Poe le sirven de modelo, porque asumen la perspectiva puramente formal y estética del asesinato y combinan el esquema del cuento policial con problemas metafísicos, teológicos y estéticos, logrando a menudo un rigor y una elegancia ideales del argumento. Solamente en cuentos detectivescos y de aventuras Borges encuentra ese rigor que se puede lograr mediante un sistema de convenciones simples, como en una geometría o una dinámica. En su ya mencionada conferencia "El cuento policial", Borges "imagina a los personajes de Poe recorriendo las calles de París, de noche y `hablando ¿sobre qué? Hablando de filosofía, sobre temas intelectuales'. Más adelante vuelve a hacer referencia a la naturaleza intelectual de este género" (Gutiérrez 377). Borges finaliza su conferencia con la siguiente apología del género policial:

"En esta época nuestra, tan caótica, hay algo que, humildemente, ha mantenido las virtudes clásicas: el cuento policial. Ya que no se entiende un cuento policial sin principio, sin medio y sin fin. [...] Yo diría, para defender la novela policial, que no necesita defensa; leída con cierto desdén ahora, está salvando el orden en una época de desorden⁸. Esto es una prueba que debemos agradecerle y es meritorio." (80)

Borges reprocha, sin embargo, al mismo tiempo, "La inclinación a imitar las investigaciones reales de la policía [ya que] implica el alarmante riesgo estético de caer en el más craso realismo" (Fernández 49). El calculador Auguste Dupin, cuyo rigor causa asombro, es también para Borges, como lo era antes para Poe, superior a los simples policías. "Los mejores detectives son los del tipo `razonador', no la clase de los `sabuesos', ni mucho menos la versión científico-criminalística de estos últimos"(49). En sus Textos cautivos, Borges deplora sarcásticamente el hecho que su venerado maestro Poe encontró tan pocos seguidores:

"A despecho de su éxito, el especulativo Augusto Dupin ha tenido menos imitadores que la ineficaz y metódica policía. Por un 'detective' razonador – por un Ellery Queen o padre Brown – hay diez coleccionistas de fósforos y descifradores de rastros. La toxicología, la balística, la diplomacia secreta, la antropometría, la cerrajería, la topografía, y hasta la criminología han ultrajado la pureza del género policial." (77)

Algunas páginas más adelante ataca directamente al detective de Conan Doyle con las siguientes palabras: "El mismo Sherlock Holmes –¿tendré el valor y la ingratitud de decirlo?– era hombre de taladro y de microscopio, no de razonamientos" (132). Está más que claro que la afinidad y pertenencia de Borges a la corriente literaria simbolista-surrealista lo hace rechazar el espíritu positivista y materialista que percibe en los cuentos de Conan Doyle, a quien considera "un escritor de segundo orden pero creador de un personaje inmortal" (Fernández, 31), y de todos los autores de la corriente literaria naturalista y realista.⁹

Esto rechazo vale naturalmente también para los representantes norteamericanos de la novela negra que Borges parece menospreciar. Bioy Casares reconoce en sus Memorias, respecto a la 'política' de publicación de él y de Borges, lo siguiente:

"Borges y yo no quisimos incluir en El Séptimo Círculo libros policiales de la escuela americana de escritores 'duros' (hard boiled o tough writers) (...)El primer libro de esa escuela que nos llegó [...] fue El secuestro de la señorita Blandish, del inglés James Hadley Chase. En este libro, como en la mayor parte de los de esta escuela, el autor no propone un enigma ingenioso, ni un argumento memorable, pero da a manos llenas escenas eróticas que la imaginación vívidamente recuerda. En la historia del género, su lugar está asegurado, por ser el hito de la irrupción del sexo." (104-105)

Por eso, Borges presiente en la ya mencionada conferencia sobre el género policial la decadencia de éste: "Actualmente, el género policial ha decaído mucho en Estados Unidos. El género policial es realista, de violencia, un género de violencias sexuales también" (87). Al contrario de estos autores norteamericanos de novelas negras, Bioy Casares y Borges escribían relatos policiales "destinados a lectores intelectuales, estudiosos de filosofía, casi especialistas de literatura" (Bioy Casares citado en: Cortínez 135)

De esta introducción del sexo y de la violencia en la literatura policial le preocupa a Borges, ante todo, la del sexo. Según Blas Matamoro, "el chico infeliz, encerrado en una biblioteca y asustado por [...] los horrores del amor y de la muerte" fue criado "entre un padre castrador y una madre

fálica"(203). Esta interpretación freudiana no le debe haber gustado para nada al platónico Borges que convirtió a Schopenhauer, el descubridor del "instinto, la fuerza oscura, el simple Eros o inconsciente, por debajo de las luminosas construcciones del Logos", en el "filósofo de la castidad y el renunciamiento sexual" (206-207). Borges rechazaba fuertemente al psicoanalista S. Freud y admiraba a psicólogo suizo C. G. Jung. Este repudio tiene sus raíces en el hecho de que "sufría de `fobia sexual', causada por una iniciación traumática en un burdel ginebrino a los 19 años" (Teitelboim, 136). Esto queda confirmado por la afirmación de Estela Canto, una novia de Borges, en el sentido de que "para él `la realización sexual era aterradora'"(137).

Mucho menos problema le causa a Borges la violencia. Es bien sabido que toda la vida le gustaron las películas de vaqueros y de gangsteres. Por eso no nos sorprende que acepta la brutalidad en ciertas obras literarias:

"Un ejemplo de buena obra brutal, ejemplifica, es El cartero llama dos veces, de James Cain, única referencia borgiana explícita a un autor hard-boiled. `Es lícito afirmar -escribe en la misma crítica- que el realismo no ha sido nunca tan intenso y tan minucioso como ahora en los Estados Unidos de América; patria dilecta otrora de la disimulación y de la perífrasis". (Fernández, 54)

El juicio borgiano sobre el uso de la violencia no es, sin embargo, unívoco sino ambiguo. La acepta en el caso recién citado, en Steinbeck y en Faulkner, donde le parece auténtica, pero la rechaza en Hemingway y en autores norteamericanos de novelas negras: "No me gusta la violencia que exhiben los norteamericanos. En general son autores truculentos. Raymond Chandler es un poco mejor; pero los otros, Dashiell Hammett, por ejemplo, son muy malos" (citado en: Lafforgue y Rivera 44). En otro lugar, sin embargo, Borges le reprocha a Chandler, según José Fernández, su "despliegue de erotismo" y la "ausencia de una completa renuncia heroica al mundo femenino por parte de Marlowe" (59).

Queda así claramente establecido una cierta ambigüedad borgiana respecto al uso de la violencia en la literatura y un claro y decidido rechazo al uso del erotismo. Resumiendo, lo que caracteriza a Borges es una postura idealista y espiritualista el ámbito filosófico, conservadora hasta llegar a ser reaccionaria en lo político y esteticista en lo literario. Como reveló su respuesta a Lafforgue y Rivera, Borges sabe perfectamente que también la policía puede ser malévola, pero no le interesa esta dimensión de la realidad contingente y la crítica social correspondiente que cuestionaría el sistema político, creando tal vez desorden. Su interés es, por el contrario, oponerse "a una literatura

caótica" y buscar "un modo de defender el orden, de buscar formas clásicas, de valorizar la forma" (citado en: Lafforgue y Rivera, 47)

En "La muerte y la brújula" –según muchos críticos literarios el mejor cuento policial latinoamericano que será analizado aquí pars pro toto–, nos encontramos con un fiel reflejo del concepto borgiano de la realidad y la literatura. Se trata de un auténtico cuento anti-detectivesco, porque el detective Lönnrot fracasa en su intento de vencer al criminal Scharlach, el cual, por su parte, sí logra ponerle una trampa mortal al perseguidor. El detective Lönnrot se dedica, ante todo, a leer libros cabalísticos para encontrar la verdad y dar con el asesino. En el centro de su búsqueda detectivesca está el nombre judío de Dios, el Tetragrámaton, que es, según la doctrina cabalística, 'la palabra perdida'. La búsqueda del criminal y la búsqueda del nombre de Dios son una misma cosa para el lector-detective Lönnrot. El mundo tomó para él la forma del Tetragrámaton, es decir, de las cuatro letras que conforman la palabra hebrea Jahvé.

Ahora, cada letra del Tetragrámaton es un vértice del laberinto perfecto y simétrico con forma de rombo, que el criminal Red Scharlach tejió para atrapar al odiado enemigo Erik Lönnrot. Scharlach sabía que Lönnrot simpatizaba con la fe judía y por eso planea sus asesinatos según la lógica cabalística. Al lado de la primera víctima, Scharlach deja un papel con la frase: "La primera letra del Nombre ha sido articulada", al lado de la segunda víctima, otro papel que dice: "La segunda letra del Nombre ha sido articulada", y al lado de la tercera víctima, como era de esperar, se encuentra la frase: "La última letra del Nombre ha sido articulada". El colaborador de Lönnrot, Franz Treviranus, es un cristiano de ascendencia alemana, cuyo apellido contiene las palabras 'tres' y 'vir', provocando la asociación de las tres personas de la Trinidad cristiana. Este cree solamente en tres asesinatos, mientras el hebraísta Lönnrot sigue buscando una solución del caso de acuerdo con la doctrina cabalística, justamente lo que espera el criminal Scharlach. Este hace que Lönnrot descubra que los tres lugares de los asesinatos forman un triángulo equilátero sobre el mapa de la ciudad de Buenos Aires. Como el nombre judío de Dios no está compuesto de tres, sino de cuatro letras, a Lönnrot le es relativamente fácil encontrar el cuarto punto donde según él ocurrirá el cuarto asesinato. Necesita únicamente, con la ayuda de un compás y una brújula, convertir el triángulo equilátero en un rombo que se caracteriza por sus cuatro lados equiláteros. Lönnrot está sumamente feliz por haber encontrado, finalmente, una solución según su gusto cabalístico, pero no se da cuenta que el criminal Scharlach provocó justamente esta interpretación cabalística de los tres hechos sangrientos, que Scharlach cometió los días "3 de diciembre, 3 de enero, (y) 3 de febrero", es decir, exáctamente a un mes de distancia.

El rigor de la geometría y la mística judía no le dejan al detective Lönnrot otra alternativa que presentarse el 3 de marzo en el cuarto vértice del rombo, que es una vieja mansión. Allí lo sorprende el criminal Scharlach, dándole una muerte fría. De esta manera, la búsqueda detectivesca de Lönnrot fracasa finalmente, porque a pesar de que resolvió bien el enigma, encontrando el centro secreto del laberinto geométrico y místico que Scharlach le tejió, no se percató que él mismo iba a ser la cuarta letra del Tetragrámaton, es decir, la víctima de la lógica cabalística.

Según Borges, todos los intentos filosóficos, teológicos y literarios de descifrar toda la realidad y encontrar la verdad del todo son, en último término, vanos e inútiles. Sin embargo, Borges admite la posibilidad de descifrar determinadas partes de la realidad con nuestra razón. Ahora, analizando la enigmatización de la realidad en este cuento, se debe considerar que todos los cuentos de Borges suelen contener versiones contradictorias y, al igual que Poe, temáticas subterráneas y un sinnúmero de pistas y citas falsas.

También en este cuento hay dos versiones opuestas de los sucesos, la ya mencionada del detective Erik Lönnrot, basada en el número cuatro, y la del comisario Franz Treviranus, apoyada en el número tres. Como ya vimos, el detective-hebraísta Lönnrot prefiere una solución rabínica relacionada con el Tetragrámaton, cree en cuatro crímenes, expresados geométricamente en el rombo con sus cuatro lados equiláteros. Al contrario, Treviranus, cuyo apellido, como ya se mencionó, se asocia inmediatamente con las tres personas de la Trinidad cristiana, y cuyo nombre alemán "Franz" alude a una mentalidad anti-semita¹⁰, que no se interesa por "las explicaciones rabínicas", sostiene que hubo solamente tres asesinatos, calificando uno como "simulacro". Treviranus recibe el primero de marzo una carta que profetiza que no habrá un cuarto crimen el tres de este mes. La carta muestra, además, un triángulo como expresión geométrica de su versión basada en el cristianismo.

Ahora bien, a nivel subterráneo, Borges tematiza aquí, en forma muy escondida, su creencia en una tradición judeo-cristiana que considera el judaísmo y el cristianismo como idénticos. Pues, si en un rombo de cuatro lados equiláteros con los puntos A (oeste), B (este), C (norte) y D (sur) se une los puntos A y B, este rombo se convierte en dos triángulos equiláteros. Además, si se girara el punto C hacia el punto D, o al revés, el rombo nuevamente se convertiría en un triángulo, haciendo coincidir de nuevo los números tres y cuatro, es decir, a nivel subterráneo y simbólico, el cristianismo y el judaísmo.

Hay en este cuento otra secreta identidad que solamente un perspicaz lector-detective descubre. Llama la atención que en "La muerte y la brújula" los nombres Erik Lönnrot y Red Scharlach aluden al color rojo. El nombre de pila de Scharlach es "Red", que en castellano equivale a "rojo"; "Scharlach" ("escarlata") es, como se sabe, la enfermedad que cubre el cuerpo humano de manchas rojas. Tanto el nombre de pila como el apellido del criminal "proclama(n) dos veces su innato estado de hombre rojo" (Frank, 133), es decir, se puede suponer que en el nombre Red Scharlach existe un indicio a la doctrina bíblica de la Creación, en que el primer hombre, Adán, fue creado de tierra roja. Sin duda, según la fe judía y cristiana, Adán representa como primer hombre al género humano y a su destino.

La interpretación del nombre Erik Lönnrot ya se torna más difícil. La segunda sílaba del apellido es "rot" ("rojo"). Pero el nombre de pila "Erik" también hace recordar al rey "Eric el rojo". En lo que respecta al apellido escandinavo, se descubrió que existió un "filólogo finés" llamado "Elias Lönnrot" (1802-1884) (cfr. Tamayo y Ruiz-Díaz 38), cuyo nombre debe haberle sido conocido a Borges, que era erudito en lenguas nórdicas. Su nombre de pila, Elías, alude probablemente también al profeta judío. Con respecto a la primera sílaba del apellido, Roslyn M. Frank investigó lo siguiente: "Löhen es un verbo (medio alto) alemán que quiere decir 'quemar con fuego' y se vincula con la idea de algo 'ardiente, llameante o escarlata'. Inclusive Heilige Löhe quiere decir 'fuego sagrado'"(133). Según esto, el nombre de ambos antagonistas alude al color rojo, el que atraviesa el cuento como un "hilo rojo" y une a ambos en un hombre único, en el destino del "Adán rojo".

Según Niggestich, "son golems, hombres rojos, que se creen distintos, individuales y únicos", pero en realidad dependen de otros hombres o dioses. Así, por ejemplo, Lönnrot cree hasta poco antes de su sorpresivo final en la casa "Triste-le Roy", que persigue sus planes en forma independiente y autónoma, y sólo cuando Scharlach lo apresa, reconoce que en realidad pertenecía al plan de otro. La evidencia de este destino de golem que ambos protagonistas tienen en común, es su tristeza al final del cuento, justamente en la quinta "Triste-le Roy". Lönnrot siente "una tristeza impersonal, casi anónima" y la tristeza de Scharlach es tan grande como su odio, o sea, "del tamaño del universo". La tristeza de ambos toma aquí una dimensión cósmica y parece representar el destino de toda la creación.

Bibliografía

Borges, Jorge Luis, Elogio de la sombra, Buenos Aires: Emecé, 1969.

de Toro, Alfonso: "El productor rizomórfico y el lector como detective literario: aventura de los signos o la postmodernidad del discurso borgesiano", en Bühler, Karl Alfred y Alfonso de Toro, eds. Jorge Luis Borges. Variaciones epistemológicas interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases. Francfort/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 1995.133–168.

Lafforgue, Martín: Antiborges. Buenos Aires: Ediciones B, 1999.

Ravera, Rosa María: "Aspectos postmodernos (y también modernos) de la narrativa de Borges", en de Toro, Alfonso y Fernando de Toro, eds. El siglo de Borges. Vol. I: Retrospectiva – presente – futuro. Francfort/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 1999. 273–289.

Sarlo, Beatriz: Borges, un escritor en las orillas. Buenos Aires: Ariel, 1995.

VV.AA.: Gran Enciclopedia Rialp (Tomos IX y XI), Madrid:Ediciones Rialp, Sexta edición,1991

NOTAS

1 En su ensayo "Chesterton en Borges" aclara Enrique Anderson Imbert al respecto lo siguiente:

"Borges no celebra a Chesterton porque sea católico; o, mejor dicho, la apología del catolicismo que Chesterton emprende le resulta tolerable sólo porque es absurdo, ilógica, inverosímil, fabuladora" (67). En su ensayo "Modos de G. K. Chesterton", Borges precisa que tolera a Chesterton por ser "un católico civilizado [...] un católico liberal, [...] un creyente que no toma su fe por un método sociológico"(47).

2 Cfr. respecto al planteamiento postmoderno borgiano, por ejemplo, el artículo "El productor rizomórfico y el lector como detective literario: aventura de los signos o la postmodernidad del discurso borgesiano" de Alfonso de Toro, publicado en Karl Alfred Bühler/Alfonso de Toro, eds. Jorge Luis Borges. Variaciones epistemológicas interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases. Francfort/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 1995.133–168. Muy relevante y complementario es también el artículo de Rosa María Ravera "Aspectos postmodernos (y también modernos) de la narrativa de Borges", publicado en Toro, Alfonso de, y Fernando de Toro, eds. El siglo de Borges. Vol. I: Retrospectiva – presente – futuro. Francfort/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 1999.273–289.

3 La recién mencionada cercanía de Borges al círculo de Mallarmé se manifiesta, según el artículo "Das hermetische Labyrinth. Zur Dichtung von Jorge Luis Borges", de Marianne Kesting, también en el uso de la metáfora del laberinto:

"Mallarmé nannte sein lyrisches Werk 'ein blumengeschmücktes Labyrinth', Juan Ramón Jiménez nannte 1910 seine Gedicht-sammlung Labyrinth. Auf die labyrinthische Struktur des Gerichts in Kafkas Prozess, auf Stephan Dedalus'

Irrweg im Labyrinth der Stadt in Joyces Portrait of an Artist as a Young Man und schliesslich auf die weltbedeutende Gleichniskraft dieses Labyrinths in Ulysses wollen wir nur kurz hinweisen". (63-64)

("Mallarmé llamó su obra lírica 'un laberinto adornado de flores'; en 1910, Juan Ramón Jiménez llamó su antología Labyrinth. Sólo queremos hacer una breve alusión a la estructura laberíntica del tribunal en el Proceso de Kafka, al extravío de Stephan Dedalus en el laberinto de la ciudad en Retrato de un artista adolescente de Joyce, y finalmente, a la famosa fuerza parabólica de este laberinto en Ulises".)

4 Cfr., por ejemplo, el último poema de su libro Elogio de la sombra del año 1969, donde Borges expresa su anhelo de morir en el centro del laberinto de su vida. Pero ahí da al mismo tiempo énfasis a su esperanza de que en la muerte acontezca el desciframiento del enigma que representaba el laberinto de su vida y la revelación de su identidad tan intensamente buscada durante toda su vida. Los últimos versos dicen así:

... Llego a mi centro,
a mi álgebra y mi clave,
a mi espejo;
Pronto sabré quién soy. (ES 156)

5 Según la Gran Enciclopedia Rialp (Tomo XI, Madrid: Ediciones Rialp, Sexta edición revisada, 1991), la palabra griega gnosis significa conocimiento o ciencia. Durante el período helenístico adquiere un significado propio y habitualmente religioso, y, tras las herejías gnósticas, se aplica casi exclusivamente en sentido heterodoxo. Tres puntos polarizan la gnosis tomada en sentido religioso: conocimiento, revelación y salvación, susceptibles de múltiples interpretaciones, tanto en sí mismos, como en su interdependencia. La cuestión es eterna, pero el abigarrado mundo sincretista de los primeros siglos en los que se inició la historia de la Iglesia resultó un especial caldo de cultivo para transposiciones y subproductos de la gnosis ortodoxa. (61)

6 Según el tomo IX de la misma enciclopedia, el cabalismo es el arte de la Cábala o conjunto de doctrinas, sistemas y métodos cabalísticos. Derívase el término de la voz hebrea Qabbalah, deverbativo de qabal (en forma intensiva), `recibir, acoger, adoptar, aceptar', y significa, por tanto, `recepción, tradición, ley o doctrina tradicional, enseñanza esotérica'. Específicamente, designa todo un sistema de interpretación mística de la S. E. (A.T.). Es, pues, una ciencia oculta, [...] Aplícase, en su sentido rabínico más amplio, al conjunto de doctrinas teosóficas y secretas ... (639)

7 Respecto a la influencia de Borges en la Nueva Crítica francesa entrega valiosos detalles el artículo "Borges y la `Nouvelle Critique'", de Emir Rodríguez Monegal, uno de los mejores críticos de la obra borgiana.

En su ensayo "La Littérature selon Borges", G. Genette reconoce la influencia de Borges en la comprensión de la literatura y del libro como un diálogo:

"Le temps des oeuvres n'est pas le temps fini de l'écriture, mais le temps infini de la lecture; l'espace littéraire, c'est la mémoire des hommes. Le sens des livres est devant eux et non derrière: il est en nous. Pierre Ménard est l'auteur du Quichotte pour cette raison suffisante que chaque lecteur l'est." (327)

(El tiempo de las obras no es el tiempo finito de la escritura, sino el tiempo infinito de la lectura; el espacio literario es la memoria de los hombres. El sentido de los libros está delante de ellos y no atrás: está en nosotros. Pierre Menard es el autor del Quijote por la razón suficiente de cada lector lo es.)

8 En su excelente libro Borges, un escritor en las orillas (Buenos Aires, 1995), Beatriz Sarlo precisa el sentimiento de "incertidumbre de las elites letradas" argentinas de la siguiente manera:

"A comienzos del siglo XX, los intelectuales se enfrentaron con las dificultades, y no sólo con los beneficios, de que la Argentina fuera una sociedad nueva. El arribo de decenas de miles de inmigrantes, desde las últimas décadas del siglo pasado, volvió a plantear la cuestión de los lazos que hacen posible lo social y reforzó en las elites locales la necesidad de un orden. Como la construcción de una república había sido dolorosa, cruel y erizado de conflictos, esos intelectuales recordaron, con nostalgia, los valores tradicionales que las elites letradas del siglo anterior habían desplazado a sangre y fuego. Aunque la mayoría reconocía la superioridad de la organización institucional de la Argentina moderna, al mismo tiempo, un sentimiento de incertidumbre, que no

sólo emergía de una posición reaccionaria, tiñó las imágenes sobre la sociedad y los pronósticos del futuro." (186)

Sarlo confirma aquí con su análisis cultural de la Argentina de la primera mitad de este siglo la tesis de que la incertidumbre social es el origen de los relatos policiales.

9 Según Martín Lafforgue (Antiborges. Buenos Aires: Ediciones B Argentina, 1999), "el proyecto cultural de la generación de 1925, nucleada en torno a la revista Sur", fomentaba el "modelo de intelectual despolitizado" y pretendía "ser portavoz `de un nivel más alto: lo espiritual' (Victoria Ocampo)" (51). Ahí parece radicar en parte el rechazo de Borges a la literatura de corte realista.

Beatriz Sarlo agrega al respecto los siguientes argumentos más bien formales:

"Borges prefirió siempre el cuento a la novela, porque en ella los detalles necesarios a la construcción de la verosimilitud predominan sobre la trama, que está casi inevitablemente perseguida por el fantasma de la representación y la referencialidad. En la novela, los indicios de la atmósfera social pesan demasiado. Nunca puede liberarse del todo de las huellas, aunque sean débiles, de lo real, ni puede evitar una proliferación de personajes y acontecimientos cuya lógica es arborescente. La organicidad social de la novela del siglo XIX [...] la vuelve formalmente inorgánica. La extensión impuesta por las reglas del género es una de las causas de su debilidad: la longitud de la novela opone un obstáculo formal a su perfección. Así, Borges se pronunció contra el psicologismo y la prolijidad referencial, eligiendo como objeto de irrisión a la novela rusa y al realismo francés." (123)

10 A pesar de que "Borges se resistió siempre a un uso político de la literatura" (Sarlo 177), "el curso de la época dejó huellas muy visibles en las ficciones de Borges" (190). Según Beatriz Sarlo,

"El racismo como forma arbitraria e inculta de una ideología que desprecia a la razón, como ideología obtusa (éste es el peor juicio que puede pronunciar Borges), es examinado también en un pasaje justamente célebre de `La muerte y la brújula'. Discutiendo el asesinato del doctor Yarmolinsky con Lönnrot, el razonador puro, en presencia de un redactor de la Yidishe Zaitung, el comisario Treviranus desprecia las `explicaciones rabínicas' que se le proponen. De inmediato, se escucha una respuesta cortante digna de un ideólogo liberal clásico:

`[...]

- Quizá este crimen pertenece a la historia de las supersticiones judías - murmuró Lönnrot.
- Como el cristianismo -se atrevió a completar el redactor de la Yidische Zaitung'." (191)

Queda así claramente establecido el rechazo absoluto de Borges del antisemitismo y su visión del cristianismo en estrecha unión e igualdad de condiciones con el judaísmo.