

DE POE A BORGES: LA CREACIÓN DEL LECTOR POLICIAL

La lectura de un ensayo de Borges sugiere la idea de que ha ocurrido una transformación en el tipo de lector del cuento policial desde Poe hasta nuestros días.¹ Este trabajo intenta rastrear la evolución que se ha producido en la configuración del lector implícito del género y mostrar de qué manera se concretiza esa evolución en un cuento contemporáneo.

En múltiples páginas de Borges se encuentra la idea de que el lector posibilita el hecho estético: "¿Qué son las palabras acostadas en un libro? ¿Qué son esos símbolos muertos? Nada absolutamente nada. ¿Qué es un libro si no lo abrimos?" (*Borges oral* 25). Para que una obra literaria exista se necesita algo más que un texto. El planteamiento fenomenológico de Wolfgang Iser corrobora claramente esta afirmación: "The literary work has two poles, which we might call the artistic and the aesthetic: the artistic refers to the text created by the author, and the aesthetic to the realization accomplished by the reader" (279). Es precisamente la convergencia del texto con el lector la que posibilita la existencia de la obra literaria. Se trata, claro está, de una relación virtual: la obra sólo será el producto de esta doble actividad creadora.

Un libro, entonces (volviendo a Borges), se convierte en un diálogo, y es sólo en este diálogo donde adquiere su pleno y único sentido. Cabría aclarar que no se trata de un lector determinado, sino sólo de un posible lector virtual que se concretiza en cada lectura específica y establece la comunicación potenciada en toda obra literaria.

Se presupone, por consiguiente, que hay una interdependencia entre la literatura y sus lectores, de lo cual se desprende que el surgimiento de un nuevo género literario trae necesariamente consigo a un nuevo tipo de lector. A su vez, creo yo, los lectores son, de algún modo, la causa de ese surgimiento; se puede decir, por ejemplo, que *Don Quijote* crea un nuevo lector. Pero, a modo de espejo, ¿no cabría preguntarse si éste no nace porque los lectores lo posibilitaban en aquel momento histórico?

La evolución de la literatura le permite a Edgar Allan Poe crear un nuevo género literario: el género policial.² Poe no pretende establecer un cambio genérico sino, más bien, una transformación en el modo de atraer al lector. En esto consiste la diferencia central entre sus cuentos y los cuentos de misterio ya existentes, cuyo propósito era, básicamente, generar temor en el lector. Poe,

¹ Una primera versión de este trabajo fue presentada en la Kentucky Foreign Language Conference, University of Kentucky, Lexington, el 28 de abril de 1990. Agradezco al Academic Senate de la University of California, Los Angeles, por la beca de investigación que me permitió ampliar esa versión inicial.

² Básicamente, hay dos posiciones críticas con respecto al origen del cuento policial: algunos creen que el detective es tan antiguo como la literatura misma, otros que el prototipo del detective es invención de Poe. Para un análisis detallado del tema, ver el primer capítulo del libro de Dennis Porter (11-23) y el estudio de A. E. Murch.

como sugiere Brander Matthews, presente que la literatura se basa, de algún modo, en la curiosidad. Esto lo lleva a disponer cada elemento dentro del cuento de una manera tal que deje inevitablemente perplejo al lector y lo obligue a sentir la necesidad de dilucidar. Poe cree necesario, como dice Matthews, "that the secret be well kept" (84), ya que pretende activar la participación del lector apelando a su capacidad de razonar. La originalidad de Poe consiste, según Dennis Porter, en promover este tipo de placer racional en el lector (28). Esto no impide, por supuesto, que el elemento de temor colabore con el desarrollo de la acción. Pero la estrategia fundamental de Poe es la de convertir al lector en un detective "trying to solve puzzles by reason" (Matthews 86). Lo esencial del género es, entonces, su cualidad intelectual. Así lo dice Borges en su ensayo: "el hecho de un misterio descubierto por obra de la inteligencia, por una operación intelectual" (*Borges oral* 79).³

El primer cuento policial en la historia de la literatura es, probablemente, "The Murders in the Rue Morgue" (1841). Ese texto crea un ideal de forma en la que todo calza perfectamente. Hay en él un estricto rigor en la disposición del material narrativo, y todos los niveles del cuento contribuyen a la finalidad intelectual del género. Un nuevo personaje entra al mundo de las letras "—el que todos conocemos y que, indudablemente, es nuestro amigo aunque él no trata de ser nuestro amigo—: es un caballero, Auguste Dupin, el primer *detective* de la historia de la literatura" (*Borges oral* 78; subrayado suyo).⁴ Este se define esencialmente por su inteligencia y su capacidad de deducción.⁵ El detective es casi una máquina de razonar, cualidad que le permite descubrir, paso a paso, la secuencia del misterio a resolver. Pero este personaje no aparece solo.

³ Motivado por una conversación con Borges sobre el género policial, Luis de Elizalde (como "una consecuencia bastante extensa del *esprit d'escalier*" 83) desarrolla una teoría contraria. Su desacuerdo con Borges con respecto a la cualidad intelectual del género se basa en la contradicción que Elizalde ve entre su propia pasión por las novelas policiales y su total incapacidad de interesarse por descifrar un jeroglífico: "Esto me hizo sospechar que entre una novela policial y una novela a secas había una gran similitud, y que el enigma que el autor propone al *detective* y al lector, y que ambos en los relatos policiales deben resolver, no es el elemento principal de ese género, sino uno de los más accesorios" ("Carta" 83; subrayado suyo). En "Reflexiones sobre la novela" Elizalde enfatiza la misma idea: "Lo que nos atrae en estos libros no es lo que en ellos se dirige [sic] a la razón, lo que los vincula con el álgebra o el ajedrez, sino, por el contrario, lo que tienen en común con las otras formas, profundas o superficiales, de la literatura de imaginación" (32). Según él, el suspenso no es atributo exclusivo del relato policial, y "la única diferencia que hay entre los distintos tipos de la literatura de ficción es que en cada uno de ellos el *suspenso* incide en sentimientos diferentes del lector" ("Carta" 83; subrayado suyo).

⁴ Ernest Mandel atribuye esta caracterización del detective a consideraciones sociales: "The self-assertive bourgeoisie had no reason to want the superior intellectual qualities of lower middle class or higher proletarian elements, especially in Britain, where all were supposed to know their place, and in the southern states of the USA (before and after Reconstruction), where 'uppity' members of the lower depths were considered suspect if not downright subversive. The real hero of the criminal detective story therefore had to be not the plodding cop, but a brilliant sleuth of upper-class origins" (14-15).

⁵ Esto explica, según Murch, la ausencia de información sobre la apariencia física de Dupin: "the reader was not to be interested in his looks, but in his thought-processes, his brilliant analytical mind" (70).

Se crea simultáneamente la pareja complementaria del detective y su ayudante: "Yo me imagino a los dos amigos recorriendo las calles desiertas de París, de noche, y hablando ¿sobre qué? Hablando de filosofía, sobre temas intelectuales" (*Borges oral* 81).

Este amigo del detective es el narrador que se encarga de relatar la historia desde su propia perspectiva. Esto hace posible que se vaya contando todo desde dentro, desde el contexto individual y limitado de un personaje que también ha pasado a formar parte de la tradición policial. Se trata de "un personaje bastante tonto, con una inteligencia un poco inferior a la del lector" (*Borges oral* 79). Esta caracterización responde a una necesidad interna del género que facilita un hecho significativo:

This unobservant and unimaginative narrator of the unravelling of a tangled skein by an observant and imaginative analyst naturally recorded his own admiration and astonishment as the wonder was wrought before his eyes, so that the admiration and astonishment were transmitted directly and suggestively to the readers of the narrative (Matthews 80).

Y éste es justamente el nivel que adquiere mayor importancia dentro del género: el del lector virtual. Todo se enfoca hacia su presencia, y su perfil subyacente aparece constantemente en el relato. Es por esto que Poe impregna sus cuentos de una atmósfera lejana y extraña. Al situar "sus crímenes y sus detectives" en París, Poe imposibilita al lector inmediato (norteamericano, como él) la comparación con la realidad. Así envuelve al lector en un ambiente misterioso y lo hace entregarse por completo a esta aventura del pensamiento.

Detengámonos ahora en el procedimiento habitual de este tipo de relato en el que se sugieren varios caminos posibles para llegar a la verdad del crimen. El narrador omite, a propósito, aquellos datos necesarios para completar el rompecabezas.⁶ Por otro lado, se desperdigan pistas, potencialmente reveladoras, pero que el lector sólo es capaz de reconocer como tal retrospectivamente, una vez terminado el relato.⁷ Más aún, el narrador aprovecha esta incapacidad del lector para distinguir las pistas verdaderas, y le ofrece algunas que son falsas, llevándolo a la confusión y al suspenso.⁸ Esto crea un lector incrédulo y descon-

⁶ Este tipo de omisión lateral es lo que Roland Barthes llama "tricherie" ("Introduction à l'analyse structurale des récits" 20) y Gérard Genette denomina "paralipse": "l'omission de telle action ou pensée importante du héros focal, que ni le héros ni le narrateur ne peuvent ignorer, mais que le narrateur choisit de dissimuler au lecteur . . . et l'on sait que le roman policier le plus classique, quoique généralement focalisé sur le détective enquêteur, nous cache le plus souvent une partie de ses découvertes et de ses inductions jusqu'à la révélation finale" (212).

⁷ A partir de la noción de Barthes de que lo esencial de toda función narrativa es su capacidad de germinar, "son germe", ("Introduction à l'analyse structurale des récits" 7), Genette analiza este procedimiento y lo llama "amorcer": "l'amorce n'est donc en principe, à sa place dans le texte, qu'un 'germe insignifiant', et même imperceptible, dont la valeur de germe ne sera reconnue que plus tard, et de façon retrospective" (113).

⁸ A estas pistas falsas, Barthes las denomina "leurrés" (S/Z 39) y Genette detecta los engaños de este procedimiento engañoso: "Une fois acquise chez le lecteur cette compétence au second degré qu'est l'aptitude à détecter, et donc à déjouer le leurre, à lui proposer de *faux leurrés*" (114; subrayado suyo). Es decir, se trata de las pistas que el lec-

fiado que finalmente se resigna y acaba aceptando la superioridad imaginativa e intelectual del detective. Sin embargo, como advierte Genette:

Encore faut-il tenir compte de l'éventuelle (ou plutôt variable) *compétence* narrative du lecteur, née de l'habitude, qui permet de déchiffrer de plus en plus vite le code narratif en général, ou propre à tel genre, ou à telle œuvre, et d'identifier les "germes" dès leur apparition (113; subrayado suyo).

Estos rasgos característicos del género policial se fijan paulatinamente y se extienden a través de los muchos imitadores de Poe. Todos conocemos en nuestros días, por ejemplo, la pareja de Sherlock Holmes y el doctor Watson. Como dice Julian Symons: "A thousand crime writers since Poe, from Conan Doyle onward and downward, have paid him the compliment of copying one facet or another of his puzzles and their solutions" (221). Una de estas facetas se refiere al lector que Poe engendra. Como afirma Borges: "La novela policial ha creado un tipo especial de lector . . . porque si Poe creó el relato policial, creó después el tipo de lector de ficciones policiales" (*Borges oral* 73).⁹

En este sentido, Borges también es un continuador de la invención de Poe. Varios de sus cuentos siguen la tradición del género. Pero el tiempo no pasa en vano. La evolución de la literatura permite la transformación del lector virtual. Para Borges, "Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída" ("Nota sobre (hacia) Bernard Shaw" 747).¹⁰ Y esta "manera de ser leída", este lector creado por Poe, ha dejado de existir. El lector de hoy, al enfrentarse con uno de los cuentos originarios, no responde al modelo. A él no le asustan ya sus misterios. El suspenso y el desenlace del crimen pierden su sentido puesto que ya se conoce la solución:

Por eso podemos pensar mal de Poe, podemos pensar que sus argumentos son tan tenues que parecen transparentes. Lo son para nosotros, que ya los conocemos, pero no para los primeros lectores de ficciones policiales; no estaban educados como nosotros, no eran una invención de Poe como lo somos nosotros. Nosotros, al leer una novela policial, somos una invención de Edgar Allan Poe (*Borges oral* 82).

tor descarta porque parecen falsas pero que son en realidad verdaderas. Según Marie Rodell, éstas son justamente las pistas más efectivas (49).

⁹ Una variedad curiosa y extrema del género policial son los cuentos que terminan sin solución y en los que se insta al lector real a resolver el enigma. Al final de "Murder on Casco Bay", por ejemplo, se lee: "Solve the Mystery of who killed Mrs. Gloria Cowan and you could win a \$1000. (See page 109 for complete details.) You've been given the facts . . . but if you didn't keep pace with Mike Phayne you might be in trouble" (107). Agradezco a Roberto Ignacio Díaz esta referencia.

¹⁰ En este ensayo, Borges insiste en la noción de la literatura como diálogo: "un libro es más que una estructura verbal, o que una serie de estructuras verbales; es el diálogo que entabla con su lector y la entonación que impone a su voz y las cambiantes y durables imágenes que deja en su memoria" (747); Borges añade: "Si la literatura no fuera más que un álgebra verbal, cualquiera podría producir cualquier libro, a fuerza de ensayar variaciones" (748).

Se infiere de esta cita la clara conciencia de Borges respecto a la transformación del lector policial. Se trata ahora de un lector informado, que asume y supe a sus antecesores. Podríamos decir que el género mismo ha creado a un metalector que ya sabe cómo reaccionar ante las señales establecidas por la tradición policial. El relato de Borges que tipifica de manera ejemplar esta evolución es "Pierre Menard, autor del Quijote". Aquí se agrega la idea del anacronismo como elemento enriquecedor del acto de la lectura, ausente en la noción de Iser: "Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas" (450). Recordemos, además, que Menard era "un simbolista de Nîmes, devoto esencialmente de Poe" (447).

En el cuento que me propongo estudiar, "La muerte y la brújula", Borges puede aludir al género policial con pocos elementos claves sin necesariamente fijarse el propósito que subyacía en Poe. Si éste desarrolló ciertos temas para crear el género, Borges usa el género para desarrollar sus propios temas. Entonces, lo esencial ha cambiado radicalmente: el propósito implícito del autor exige otro tipo de lectura.

En "La muerte y la brújula", el lector se encuentra con la pareja del detective Lönnrot y el comisario Treviranus dedicada a dilucidar "la periódica serie de hechos de sangre" (499). El narrador sitúa a los personajes en un marco intertextual al referirse, desde el principio, a la tradición detectivesca. El narrador asume y alude a las características propias de los personajes tradicionales: "el comisario Treviranus y Lönnrot debatían con seriedad el problema" (499). No sólo se resalta la colaboración entre ambos sino, a la vez, la necesaria superioridad del detective: "Treviranus lo miró con indignación e hizo buscar a Lönnrot. Éste, sin sacarse el sombrero, se puso a leer, mientras el comisario interrogaba a los contradictorios testigos del secuestro posible" (503). Como vemos, Treviranus coopera en la medida que puede, pero, como no es capaz de comprender todas las claves puestas en juego, sólo actúa como contrapunto y contrapartida de Lönnrot: "Treviranus leyó con resignación ese argumento *more geometrico* y mandó la carta y el plano a casa de Lönnrot —indiscutible merecedor de tales locuras" (503; subrayado suyo).

Treviranus facilita al lector una serie de pistas falsas. Sus palabras iniciales constituyen su mejor definición: "No hay que buscarle tres pies al gato —decía Treviranus blandiendo un imperioso cigarro" (500). Esta simplicidad, tradicionalmente propia del ayudante, impide cualquier posibilidad de confianza. Aparentemente, sus comentarios sugieren al lector un camino erróneo. Al comienzo, la sospecha de Treviranus nos parece inaceptable por su carácter arbitrario, por su falta de lógica, por basarse sólo en el azar y en suposiciones poco interesantes: "Posible, pero no interesante —respondió Lönnrot—. Usted 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. En la que usted ha improvisado, interviene copiosamente el azar" (500). Sin embargo, al final descubrimos que Treviranus estaba en lo correcto. Debido a que el lector tiende a creerle al detective, a confiar en su lógica y capacidad deductiva, ayudado, en este caso, por el narrador que lo incita a colaborar mentalmente con sus descubrimientos, Treviranus siempre parece alejarse de la solución. Por ejemplo, cuando Lönnrot intuye las claves contenidas en los li-

bros, Treviranus se encarga de despistar al lector con su actitud: "El comisario los miró [los libros] con temor, casi con repulsión. Luego, se echó a reír. Soy un pobre cristiano —repuso. Llévase todos esos mamotretos, si quiere; no tengo tiempo que perder en supersticiones judías" (500). Sin embargo, el narrador no es el único que confunde las expectativas del lector. Incluso los personajes están al tanto de las características propias del género. Cuando Treviranus sugiere, tímidamente, la verdadera clave del crimen, "¿Y si la historia de esta noche fuera un simulacro?" (503), es el propio criminal el encargado de desautorizarlo: "el más ilustre de los pistoleros del Sur, Dandy Red Scharlach, juró que en su distrito nunca se producirían crímenes de éstos y acusó de culpable negligencia al comisario Franz Treviranus" (503).

En oposición, Lönnrot se define por su independencia, su valentía y su perspicacia. Pero el rasgo que lo distingue definitivamente del resto, tanto personajes como lectores, es su inconfundible sonrisa (incluso cuando, explícitamente, se abstiene de sonreír), ya que ésta simboliza la superioridad intelectual que le corresponde.¹¹ Una vez establecida su incuestionable autoridad, el detective, "bruscamente bibliófilo" e "indiferente a la investigación policial" (500), atrae al lector hacia su camino solitario: "el periodista declaró en tres columnas que el investigador Erik Lönnrot se había dedicado a estudiar los nombres de Dios para dar con el nombre del asesino. Lönnrot, habituado a las simplificaciones del periodismo, no se indignó" (501). El lector, frente a la ironía lamentable del periodista, sonríe con Lönnrot. El razonador puro ha logrado convencer al lector de que su hipótesis es la única correcta. Lönnrot mismo parece confiar plenamente en sus deducciones racionales, derivadas del serio análisis matemático que ha sido capaz de realizar: "Reflexionó que la explicación de los crímenes estaba en un triángulo anónimo y en una polvorienta palabra griega. El misterio casi le pareció cristalino; se abochornó de haberle dedicado cien días" (504). Pero no se puede omitir el giro sutil del narrador al presentar al detective al comienzo del relato: "Lönnrot se creía un puro razonador, un Auguste Dupin, pero algo de aventurero había en él y hasta de tahir [sic]" (499). La ironía implícita del narrador adquiere pleno sentido para el lector al final del cuento. El perseguidor absurdamente es el perseguido. La solución es altamente irónica: la cuarta víctima es el detective mismo. Aquí está la clave del cuento.

A pesar del estilo policial de ciertos diálogos, de la atmósfera detectivesca que envuelve la totalidad de la narración, de las pistas y despistes que se van planteando constantemente, de la aparente imposibilidad de la solución, desde el primer momento se manifiestan las innovaciones al género. Se nos ha dado la solución, si bien de una manera velada, ya en las primeras páginas: se comienza con lo que tradicionalmente se debía terminar. En el primer párrafo se nos adelanta sutilmente el triunfo del criminal y el fracaso del detective y, por consiguiente, se sobrepasan los límites del género policial. Una atenta relectura

¹¹ Es ilustrativo que Kenneth Clark, en *Civilisation*, titule el capítulo dedicado a la ilustración "The Smile of Reason". Clark cree probable que este "state of mind" se origine en el filósofo Fontenelle: "A friend asked him if he had ever laughed. He said: 'No, I have never made ha ha.' But he smiled, and so do all the other distinguished writers, philosophers, dramatists and hostesses of the French eighteenth century" (245).

ra del cuento nos permite comprender cabalmente la misteriosa frase inicial: lo "tan extraño —tan rigurosamente extraño" no sólo se refiere al desenlace de la trama sino también al género en sí. A lo largo del cuento, se nos han dado varios indicios acerca de la calidad simbólica de los personajes.¹² En lugar de destacar su singularidad, se alude a los prototipos: Red Scharlach es "ese criminal (como tantos)" (499); y "(Azevedo era el último representante de una generación de bandidos que sabía el manejo del puñal, pero no del revólver)" (501). El propio Lönnrot encarna, ante todo, al detective genérico: "Virtualmente, había descifrado el problema; las meras circunstancias, la realidad (nombres, arrestos, caras, trámites judiciales y carcelarios), apenas le interesaban ahora" (504).

La intención simbólica de Borges queda al descubierto. La razón se encierra en un laberinto y se recurre a la geometría, al compás y a la brújula, creaciones de la inteligencia humana, para atrapar al razonador en la quinta de Triste-le-Roy (ya mencionada al comienzo del cuento) "que abundaba en inútiles simetrías y en repeticiones maniáticas" (504). Como dice Jaime Alazraki: "se teje un laberinto que el desenlace desteje como una vana fabricación de la inteligencia humana" (100).

Irónicamente, la pista que finalmente descubre el detective (Tetragrámata: el nombre de Dios, JHVH), lo convierte en la víctima. El criminal Red Scharlach resulta ser el detective secreto. O, por decirlo de otra manera, Scharlach resulta ser el verdadero Sherlock. Manteniéndose fiel al estilo de Holmes a Scharlach sólo le basta fabricar una complicada elaboración racional de los hechos para vencer a su enemigo. Éste tiene la ventaja de conocer el esquema mental de Lönnrot y, de este modo, logra "tejer" el "firme" laberinto que lo captura: "Comprendí que usted conjeturaba que los Hasidim habían sacrificado al rabino; me dediqué a justificar esa conjetura" (506).

En efecto, todo se ha resuelto en un problema de identidad. Se conjuga en una sola figura al detective y a su asesino.¹³ Y en relación al género esta figura de dos caras es, como la sombra de Hermes, "monstruosa" (505). Las múltiples simetrías y los espejos opuestos preparan al lector para el momento del encuentro: "una luna amarilla y circular definía en el triste jardín dos fuentes cegadas" (505). La unión de estos opuestos paradójicos, tradicionalmente irreconciliables, se simboliza mediante los nombres de Lönnrot y Red Scharlach. No es casual que el color rojo nombre a ambos personajes. Las connotaciones del rojo aluden, por supuesto, a la sangre, al crimen, y extendiendo más su

¹² Estos indicios aparecen, por lo general, entre paréntesis. Esta es una estrategia característica de Borges: debido a que el lector ingenuo tiende a ignorar la información parentética, Borges consigue anticipar hechos significativos sin socavar el interés por la intriga.

¹³ A propósito del libro de Robert Louis Stevenson, Borges dice: "La identidad de Jekyll y de Hyde es una sorpresa: el autor la reserva para el final del noveno capítulo. El relato alegórico finge ser un cuento policial; no hay lector que adivine que Hyde y Jekyll son la misma persona; el propio título nos hace postular que son dos" ("El Dr. Jekyll y Edward Hyde, transformados" 285). Pierre Menard también sabía de un proyecto similar: "Más interesante, aunque de ejecución contradictoria y superficial, le parecía el famoso propósito de Daudet: conjurar en una figura, que es Tartarin, al Ingenioso Hidalgo y a su escudero..." (446; subrayado suyo).

sentido simbólico, al género propiamente policial. Lönnrot confía demasiado racionalmente en la razón y se cree el indiscutible forjador de la verdad. Pero, simbólicamente, el narrador muestra a otro "detective" que, de una manera secreta, le va fabricando su propio destino. Como dice Ernesto Sábato: "El detective Erik Lönnrot no es un ser de carne y hueso: es un títere simbólico que obedece ciegamente —o lúcidamente, es lo mismo— a una Ley Matemática" (71).

La premeditación victoriosa de Scharlach implica una trasgresión radical del modelo.¹⁴ Resulta curioso que su triunfo definitivo lo suma en "una tristeza no menor que aquel odio" (507). Por su parte, Lönnrot evita los ojos de Scharlach después de la derrota: "Sintió un poco de frío y una tristeza impersonal, casi anónima" (507). A diferencia del cuento policial prototípico, este desenlace representa un momento de tristeza compartida. Recordemos que en el prólogo de *Artificios* Borges identifica, de manera indirecta, a Triste-le-Roy con Adrogué: "Triste-le-Roy, el hotel donde Herbert Ashe recibió, y tal vez no leyó, el tomo undécimo de una enciclopedia ilusoria" (483).¹⁵ Si nos remitimos al poema "Adrogué", constatamos que estos dos espacios desolados comparten, entre otras cosas significativas, los espejos, las estatuas abandonadas, ciertos sonidos ("el grito inútil de un pájaro" [507] en el cuento; "la secreta / Ave que siempre un mismo canto afina" [841] en el poema), el olor de los eucaliptos y el remoto tiempo de las quintas. Más aún, al llegar a Triste-le-Roy, Lönnrot descubre "una de esas tardes desiertas que parecen amaneceres" (504); en "Adrogué" se alude a la fusión entre "el véspero y la aurora" (842). Al igual que el Sur (que para Lönnrot es, por cierto, "el punto que prefija el lugar donde una exacta muerte lo espera" 507), Adrogué es también un espacio privilegiado y simbólico en la obra de Borges. Esto se evidencia en el tono melancólico del poema: "El antiguo estupor de la elegía / Me abruma cuando pienso en esa casa / Y no comprendo cómo el tiempo pasa, / Yo, que soy tiempo y sangre y agonía" (842). Como vemos, Triste-le-Roy, el Sur y Adrogué son los lugares propios de la nostalgia.

Así, finalmente, el lector es capaz de comprender todos los símbolos que aparecen en el cuento, y puede captar el sentido implícito que le estampa Bor-

¹⁴ Mandel resume de esta manera lo esencial del género: "The detective story is the realm of the happy ending. The criminal is always caught. Justice is always done. Crime never pays" (47).

¹⁵ Esta referencia alude a "Tlón, Uqbar, Orbis Tertius", cuento altamente nostálgico: "Algún recuerdo limitado y menguante de Herbert Ashe, ingeniero de los ferrocarriles del Sur, persiste en el hotel de Adrogué, entre las efusivas madreselvas y en el fondo ilusorio de los espejos. En vida padeció de irrealidad, como tantos ingleses; muerto no es siquiera el fantasma que ya era entonces" (433). Sorprende, en este contexto, la descripción del viaje final de Lönnrot: "Una hora después, viajaba en un tren de los Ferrocarriles Australes, rumbo a la quinta abandonada de Triste-le-Roy" (504). ¿Es que Lönnrot viajó al Sur en uno de esos trenes que le correspondían a Ashe? En "El escritor argentino y la tradición", Borges se permite una confidencia con respecto a esta manera oblicua de narrar: "Pienso en las quintas de Adrogué y las llamo Triste-le-Roy; publicada esa historia, mis amigos me dijeron que al fin habían encontrado en lo que yo escribía el sabor de las afueras de Buenos Aires. Precisamente porque no me había propuesto encontrar ese sabor, porque me había abandonado al sueño, pude lograr, al cabo de tantos años, lo que antes busqué en vano" (270-271).

ges. Lönnrot presintió, extrañamente, que estudiando libros encontraría la clave del crimen. Scharlach se valió de los libros para cazar a su enemigo. ¿No será que éstos guardan secretos que no nos es dado comprender? ¿No será que nuestra razón no nos permite ver lo predestinado de nuestro destino? ¿No será que existe un gran libro divino en el que nuestros pasos están ya prefijados? Esta sigue siendo una gran interrogante que nos plantea, una y otra vez, la temática de Borges.¹⁶

La forma varía; por el momento, la problemática se ha resuelto en un cuento policial. Desde Poe, este género ha producido un ideal de invención, de rigor y de elegancia argumental. Y es precisamente la perfección de la forma lo que Borges retoma: "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" (*Borges oral* 88). Pero luego se encarga de impregnar esta forma perfecta con sus propias obsesiones. Al rescatar, secretamente, las características genéricas propias de Poe y llevarlas a un extremo, Borges logra desplazar el género policial a un terreno simbólico.¹⁷ El lector policial ya educado, ya producto de Poe, comprende que es precisamente esta innovación genérica la que permite el juego borgeano. Según Adolfo Bioy Casares, Borges escribe cuentos "destinados a lectores intelectuales, estudiosos de filosofía, casi especialistas de literatura" (11).¹⁸ El lector policial creado por Borges entiende que "La muerte y la brújula" alude directamente al modelo. Como Pierre Menard, Borges ha resuelto perder en este cuento las etapas intermediarias de su labor. No sin razón se demuestra que los años que median entre una obra y otra no han transcurrido en vano.

VERÓNICA CORTÍNEZ

UNIVERSITY OF CALIFORNIA,
LOS ANGELES

¹⁶ A propósito de la publicación de *Ficciones*, Sábato alude a la recurrencia de "las mismas ocupaciones metafísicas" en la obra de Borges: "La influencia que Borges ha ido teniendo sobre Borges parece insuperable. ¿Estará condenado, de ahora en adelante, a plagiarse a sí mismo?" (69).

¹⁷ No sin nostalgia, Borges presente que este género, leído "con cierto desdén ahora", está declinando: "Actualmente, el género policial ha decaído mucho en Estados Unidos. El género policial es realista, de violencia, un género de violencias sexuales también. En todo caso, ha desaparecido. Se ha olvidado el origen intelectual del relato policial" (*Borges oral* 87).

¹⁸ Según Ken Worpole, es arriesgado seleccionar a un lector educado como destinatario: "To write self-evidently within the popular forms of genre fiction is certainly to risk losing critical acceptance and approval, although the rewards of cultural influence are potentially much higher" (35-36). Como se sabe, para Borges la aclamación crítica no es siempre el mejor indicio del valor literario.

OBRAS CITADAS

- Alazraki, Jaime. *Versiones. Inversiones. Reversiones*. Madrid: Editorial Gredos, 1977.
- Barthes, Roland. "Introduction à l'analyse structurale des récits." *Communications* 8 (1966): 1-27.
- . *S/Z*. Paris: Editions du Seuil, 1970.
- Bioy Casares, Adolfo. "Prólogo." *Antología de la literatura fantástica*. Eds. Adolfo Bioy Casares et al. Barcelona: Edhasa, 1983. 5-12.
- Borges, Jorge Luis. *Borges oral*. Barcelona: Editorial Bruguera, 1980.
- . *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1980.
- Clark, Kenneth. "The Smile of Reason." *Civilisation*. New York: Harper & Row, 1969. 245-268.
- Dalton, Mark Maxwell. "Murder on Casco Bay." *Downtown Detectives*. Portland, Maine: Scene of the Crime Press, 1992. 101-107.
- Elizalde, Luis de. "Carta a Renato Ghiotto." 15 mayo 1951. *Sur* 202 (agosto 1951): 81-7.
- . "Reflexiones sobre la novela." *Sur* 197 (marzo 1951): 23-34.
- Genette, Gérard. "Discours du récit." *Figures III*. Paris: Editions du Seuil, 1972. 65-282.
- Iser, Wolfgang. "The Reading Process: A Phenomenological Approach." *New Literary History* 3.2 (Winter 1972): 279-299.
- Mandel, Ernest. *Delightful Murder*. London and Sydney: Pluto Press, 1984.
- Matthews, J. Brander. "Poe and the Detective Story." *The Recognition of Edgar Allan Poe*. Ed. Eric Carlson. Ann Arbor: U of Michigan P, 1966. 81-93.
- Murch, A. E. *The Development of the Detective Novel*. London: Peter Owen Limited, 1958.
- Poe, Edgar Allan. "The Murders in the Rue Morgue." *Tales of Edgar Allan Poe*. Introd. Hervey Allen. New York: Random House, 1944. 46-89.
- Porter, Dennis. *The Pursuit of Crime*. New Haven: Yale UP, 1981.
- Rodell, Marie. *Mystery Fiction*. New York: Hermitage House, 1952.
- Sábato, Ernesto. "Los relatos de Jorge Luis Borges." *Sur* 125 (marzo 1945): 69-75.
- Symons, Julian. *The Tell-Tale Heart*. New York: Harper and Row, 1978.
- Worpole, Ken. *Dockers and Detectives*. London: Verso Editions, 1983.