

Borges y la deconstrucción del género policial

Ahmed Oubali*

Resumen

Mucho se ha escrito sobre Borges y la literatura policiaca, y si los principales códigos narrativos de este género se reflejan en sus relatos, aparecen, en cambio, deconstruidos y parodiados. En este artículo se intenta de/mostrar, a través del relato "la muerte y la brújula", que el objetivo de este tratamiento subvertido por el autor consiste en diseñar una tercera variante del policial, *el thriller metafísico*, en oposición a las de enigma y del hardboiled. Una de las repercusiones epistemológicas que resultan de este enfoque original (tema que brilla por su ausencia en los estudios borgeanos) se expondrá en el último apartado.

Palabras clave: Borges, relato policiaco, deconstrucción, thriller metafísico.

Résumé

Beaucoup a été écrit sur Borges et la littérature policière, et si les principaux codes narratifs de ce genre se retrouvent dans ses récits, ils apparaissent, par contre, déconstruits et parodiés. Cet article tente de dé/mostrar, à travers le récit « La mort et la boussole », que l'objectif de ce traitement subversif de l'auteur consiste à concevoir une troisième variante du roman policier, le thriller métaphysique, par opposition à celui de l'énigme et au polar. Une des répercussions épistémologiques résultant de cette approche originale (sujet qui brille par son absence dans les études sur Borges) sera exposée dans la dernière section.

Mots-clés : Borges, roman policier, déconstruction, thriller métaphysique.

* Es doctor en literatura comparada por la universidad Rennes II Haute Bretagne -Francia.
Fue catedrático de "semiótica de textos" en la Universidad Abdelmalek Essaadi de Tetuán- Marruecos.
albaliamid12@gmail.com

*Los metafísicos de Tlön no buscan la verdad, ni siquiera la verosimilitud:
buscan el asombro. Juzgan que la metafísica es una rama de la literatura fantástica.
Borges, Ficciones.*

Introducción

El objetivo de este trabajo es abordar la deconstrucción que hace Borges del relato policial clásico, mostrar cómo el autor *desaloja* este género de su parrilla literaria tradicional para instalarlo en la de la metafísica, invirtiendo sus códigos (veremos cómo cambia la voz del narrador, las figuras del detective y del criminal, el concepto de enigma, el enfoque de la trama y la fórmula del enlace), fusionando por metamorfosis los géneros negro y de enigma para finalmente transformarlos en un nuevo paradigma policial original que *encasilló* en lo que se viene recientemente llamando *el thriller metafísico*, metamorfosis que la crítica ha ignorado o apenas ha rozado, por haberse centrado exclusivamente en la aportación teórica del autor al género.

Este estudio trata de exponer, explicar y definir las características más notables de este nuevo paradigma, utilizando como soporte a esta hipótesis el análisis de un solo relato de Borges,

"La muerte y la brújula"¹, por ser representativo del conjunto de los cuentos policiales del autor.

En un afán de metodología, se abordarán tres apartados, el teórico, el práctico y el metateórico.

En el primero se exponen las diferencias que presentan las dos escuelas conocidas del mundo del crimen, la inglesa, representante de la novela de enigma clásica, y la americana, representante de la novela de género negro. A ellas se añadirá la propia y doble aportación de Borges, como teórico del género policial y autor del mismo.

En la parte práctica se analizará el relato citado (en adelante: MB), al que se aplicarán los conceptos teóricos expuestos (por falta de espacio, he privilegiado los de Barthes, Greimas y Genette, autores clásicos, pero posmodernos por ser insuperables). Se abordarán de forma sucinta el estudio del paratexto y sus componentes, el de las voces narrativas y sus lexías, el del modelo narratológico en MB y, por último, el de la intertextualidad, recalando la función subversiva y deconstructiva del hipotexto.

En la tercera parte, conclusiva e interpretativa, se intentará destacar las implicaciones epistemológicas de MB para ratificar y validar la hipótesis inicial de este estudio.

Preámbulo

Al hablar de *deconstrucción* me ciño solo al método crítico que Derrida aplica en literatura y filosofía. No le dedicaré un apartado exhaustivo porque todas sus características obran en las teorías de los autores citados en este estudio, incluyendo a Borges, considerado *avant la lettre*, y después de Nietzsche, un antecesor de este método. El deconstructivismo es una teoría postestructuralista de análisis textual que consiste en dismantelar (deconstruir) y revelar, destacándolas, las contradicciones de sentido en cualquier texto u obra. Se aplica, además, a diversas disciplinas, incluida la arquitectura. Partiendo de las ideas de Martin Heidegger, Jacques Derrida explicita el concepto y se convierte en su principal exponente. El autor pone en tela de juicio el paradigma de sujeto logocéntrico, desmitificando en particular el racionalismo y la verdad absoluta. Al igual que Nietzsche, quien realizó la transvaloración de todos los valores humanos, Derrida se propone también *deconstruir* toda la metafísica occidental, subvirtiéndola en particular la lingüística saussureana, descentrando y disolviendo todos los dogmas preestablecidos².

Esta actividad deconstructiva y todas las ideas de fragmentación textual, de procesos no lineales, de la teoría del caos y de la diseminación del sentido se encuentran *también* en toda la obra de Borges³.

¹ J. L. Borges, "La muerte y la brújula", in Obras Completas, Buenos Aires, Emecé editores, 1974, pp. 499-507. Versión en Pdf:

<https://literaturaargentina1unrn.files.wordpress.com/2012/04/borges-jorge-luis-obras-completas.pdf>

El lector puede seguir la lectura de mi análisis en este enlace: <https://www.literatura.us/borges/lamuerte.html>

Véase estas interesantes lecturas y análisis del cuento por Pablo Gaiano -Festival Borges 2021:

<https://www.youtube.com/watch?v=-dM8oTtQn94>

y por Viviana Ackerman: <https://www.youtube.com/watch?v=Uonf7n4Xc6I>

Nota. Este artículo se inscribe en la línea de los estudios semióticos que realicé sobre varios autores (Poe, Onetti, Cortázar, A. Christie, Patricia Highsmith, James M. Cain, etc.), razón por la cual se reproducirán ciertas teorías y algunos métodos ya expuestos en aquellos estudios.

² Sus libros más importantes son: *De la gramatología* (1967), *La escritura y la diferencia* (1967), *La diseminación* (1972) y *Márgenes de la filosofía* (1972).

³ La relación personal e intelectual que une Borges a Derrida ha sido objeto de varios estudios documentados y concisos. Derrida admiraba a Borges. Lo cita en varios de sus ensayos.

Entre la frondosa bibliografía que existe sobre el tema, véase Monique Lemaitre, "Borges... Derrida... Sollers... Borges", en *40 inquisiciones sobre Borges*, Revista iberoamericana, p. 679, Pittsburgh, 1977.

El relato objeto de análisis presenta, como bien lo veremos en la parte práctica, varios elementos *deconstructivos*: su estructura, por citar solo un ejemplo, aparece fragmentada, lineal solo en apariencia, carente de un sentido absoluto y regida por un *juego intelectual*, donde predominan, además del misterio y el suspense, una frondosa intertextualidad que pone en oposición varios textos de diferentes fuentes con presencia de palimpsestos. Estos elementos condenan la escritura *expresiva o representativa* y privilegian el juego entre diferentes textos y sujetos con identidades problemáticas.

Preliminares

Por validar la hipótesis propuesta, el presente estudio convoca un recorrido metodológico tridimensional donde los conceptos de hermenéutica, semiótica textual y narratología son utilizados en paralelo, siguiendo una observación heurística coherente de Paul Ricoeur quien afirma que

Hermenéutica y semiótica textual no son dos disciplinas rivales que se enfrenten en el mismo nivel metodológico. La segunda solo es una ciencia del texto, que trata legítimamente de someterse a una axiomática precisa que la inscribe en una teoría general de los sistemas de signos. La hermenéutica es una disciplina filosófica, que surge de la pregunta "¿qué es comprender, qué es interpretar?", en relación con la explicación científica. La hermenéutica invade la semiótica, en la medida en que implica, como su segmento crítico, una reflexión sobre los supuestos que se consideran obvios en la metodología de las ciencias humanas en general y en la semiótica en particular⁴.

Ambas disciplinas son indisociables porque utilizan en común el lenguaje y son sobre todo complementarias al analizar, junto a la narratología, las obras de ficción.

La semiótica tiene, sin embargo, esa superioridad y eficacia únicas de interpretar lo no verbal como es el caso en *MB* donde varios objetos-indicios (en particular, la función de la brújula, la simbología de los números, nombres y lugares geográficos). Por eso conviene anclar la cita de Ricoeur en un espacio filosófico *lato sensu* (Eco, 1980), razón por la que he preferido *ex profeso* utilizar en este análisis las aportaciones de Julia Kristeva, Roland Barthes y Mikhail Bakhtin, cuyas aplicaciones se ajustan perfecta y ampliamente a la etapa de la investigación policial y a la dilucidación del enigma, como lo veremos más adelante. Respecto a mis fuentes metodológicas, he vuelto a consultar la obra *Análisis estructural del relato* (Barthes, 1982) donde creo que todo se ha dicho sobre el tema⁵. Citaré, además de los ya mencionados, a cuatro autores cuyas teorías impartí antes en mis clases, además de aplicarlas en algunos de mis ensayos, y que ahora encuadran el presente estudio: A. J. Greimas, Tzvetan Todorov, Umberto Eco y Gérard Genette.

A continuación, y antes de relacionar a Borges con el género policial y analizar su relato, presentaré brevemente las dos escuelas del mundo del crimen en las que el autor se inspiró.

⁴ Paul Ricoeur, "Hermenéutica y semiótica", disponible en:

https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/157/22232_Hermen%C3%A9utica%20y%20semi%C3%B3tica.pdf?sequence=1 (1 de julio de 2022).

⁵ Pueden también descargar la obra en este enlace:

https://monoskop.org/images/2/26/Barthes_Roland_Todorov_Tzvetan_El_analisis_estructural_del_retrato_197_0.pdf (1 de julio de 2022).

I. Los 2 componentes del género policial

1. Las dos escuelas

La novela policial es un género literario específico y particular. Fue catalogada injustamente como subgénero de poca seriedad durante mucho tiempo hasta que Jacques Dubois (1992) llegara a definirla como "el género de la modernidad por excelencia"⁶. Su temática principal gira en torno a un crimen (asesinato, robo, secuestro, etc.) cometido en circunstancias misteriosas. Su investigación y resolución, por parte de la policía o del detective protagonista, requiere reflejos intelectuales particulares, como inteligencia, intuición y muchas habilidades en la indagación, como la observación y el estudio del comportamiento de los sospechosos, y la exacta determinación de la hora de la muerte (en casos de homicidios o asesinatos), del móvil y de las coartadas, como bien lo especifica Boileau-Narcejac:

La novela policial es indudablemente una investigación, que tiene por objeto aclarar un misterio aparentemente incomprensible, inexplicable para la razón [...] La deducción aparecía como la ambiciosa voluntad de la inteligencia que pretendía prescindir de la experiencia [...] Es un relato donde el razonamiento crea el temor que se encargará luego de aliviar (1958: 70).

Respecto a la estructura narrativa de la novela policíaca, cabe destacar que la mayoría de las teorías emitidas sobre el género son aportaciones de los propios escritores. A. Freeman (1924), uno de los primeros teóricos, recalcó cuatro enunciados principales: la perpetración del crimen, la presentación de los indicios y pistas, el desarrollo de la investigación y el desenlace con la demostración lógica de lo sucedido. Por otra parte el escritor Willard Huntington Wright, más conocido como Van Dine, creador del famoso detective Philo Vance, fue quien elaboró en su clásico artículo las "Reglas de la novela policíaca", un exhaustivo decálogo de veinte reglas que todo autor serio debe acatar para complacer y convencer al lector⁷. El modelo actancial con sus seis funciones, presentado por Greimas y Courtes (1990), se ajusta perfectamente a la estructura global de la novela policial, ya que arranca esquemáticamente con un inicio o planteamiento del tema, pasa luego a un nudo o transformación o complicación de las peripecias de la trama, y acaba con un desenlace o resolución del problema. Por su parte, Todorov apunta en la misma dirección cuando dice que la intriga de un relato consiste en el pasaje de un equilibrio a otro:

El relato ideal comienza por una situación estable que una fuerza cualquiera viene a perturbar. De ello resulta un estado intermedio de desequilibrio. Esta situación nueva es corregida por la acción de una fuerza contraria. De este modo se restablece un segundo equilibrio, parecido al primero, pero nunca idéntico completamente. (Todorov, 1973)

Pero fue Thomas. Narcejac (1986: 224) quien aportó más precisiones al comparar el género a una máquina de fríos engranajes cuya única función es la de producir efectos precisos en el lector, como la búsqueda de la verdad, la verosimilitud de la narración y la coherencia lógica

⁶ La crítica ha dedicado una impresionante bibliografía al asunto, reproduciendo siempre los mismos temas. Mis breves comentarios recogen algunas ideas esenciales de esas fuentes, consultadas en la Biblioteca Nacional de España, disponible en: http://www.bne.es/es/Micrositios/Guias/novela_policiaca/index.html

(4 de julio de 2020). Véase Luis Rogelio Noguera: *Novela Policiaca*. Disponible en: http://www.ecured.cu/index.php/Novela_policiaca (11 de julio de 2020).

⁷ Van Dine, S. S. (1928): "Reglas de la novela policíaca", Crítica de libros. Recuperado el 12 de julio de 2020: <https://www.criticadelibros.com/metaliteratura-y-ensayo/reglas-de-la-novela-policiaca-s-s-van-dine/>

en la explicación de los sucesos del crimen porque "En última instancia, el crimen imposible es el crimen ideal" (*Ibíd.* 98). El autor habla de un contrato implícito y leal de "juego limpio" entre escritor y lector.

El origen de la novela criminal se pierde en la noche del tiempo⁸ y sus evoluciones se rastrean *ab immemorabili*, pero los críticos coinciden en atribuirlo a Edgar Allan Poe, reconocido como padre del género policial por sus obras *Los crímenes de la calle Morgue* (1841), *El misterio de Marie Rogêt* (1842-1843) y *La carta robada* (1844) protagonizadas por el famoso y legendario detective Auguste Dupin, el primer detective de ficción que sirvió de modelo a dos de los personajes arquetípicos del género de enigma, los detectives Sherlock Holmes y Hércules Poirot, de Arthur Conan Doyle y Agatha Christie, respectivamente. Esto ocurrió poco después de que en 1855 Charles Baudelaire tradujera a Poe, publicando su explosiva y corrosiva obra *Historias extraordinarias*, cuyo título estremecedor impactó de inmediato al público y a los autores franceses, quienes iniciaron la novela policíaca encabezada por Gaston Leroux, Émile Gaboriau, Georges Simenon, Thomas Narcejac, entre otros.

Conviene ahora recordar que todos los teóricos citados nada habrían imaginado sobre la teoría del género si no hubiesen leído al propio Poe, quien primero, en su prefacio a *Los crímenes de la calle Morgue*, (pp. 8 y sig.), estableció unos códigos que nunca faltaron en las novelas policíacas de notoriedad. En él Poe define la esencia de un relato y habla de cómo ha de actuar un verdadero detective en la busca de la verdad sobre el crimen, presentando a Auguste Dupin, su personaje literario. Destaca primero, respecto a la escena del crimen, el don de la observación y el análisis material de los indicios y la psicología de los sospechosos; luego está la habilidad y la inteligencia de hacer deducciones e inducciones correctas y razonables sobre lo ocurrido realmente, relacionando las conexiones de causa-efecto como quien estudia en laboratorio un fenómeno natural o físico para llegar a comprender sus leyes. Dilucidar un enigma para Poe implica realizar un estudio matemático-científico y no metafísico o sobrenatural. Y es así cómo actúan, imitando a Dupin, los principales detectives posteriores conocidos a escala universal. Anticipando, conviene decir que Borges pondrá en tela de juicio, por no decir *en patas arriba*, todos estos elementos.

Tanto la novela negra de suspense como la clásica de enigma tratan *grosso modo* el mismo concepto de crimen con sus tres criterios (presencia de cadáveres; investigación policial y resolución del enigma). Ambas presentan dos historias, la del crimen y la de su investigación. Pero el enfoque que se da de los hechos presenta, *mutatis mutandis*, importantes diferencias.

Inspirándose en Poe, la novela policial clásica inglesa presenta el crimen desde una perspectiva enigmática, ambientado en espacios interiores y en sectores de la alta sociedad, y

⁸ Los asesinatos existen desde que existe el hombre. Se pueden rastrear en la *Biblia* con el asesinato de Abel cometido por Caín, con el bíblico juicio de Salomón o con lo que sucede en el *Libro de Daniel*, en las narraciones de *Las mil y una noches*. También en Grecia con el parricidio e incesto de Edipo en *Edipo rey*, de Sófocles (el enigma de la Esfinge que resuelve Edipo), en la *Eneida*, de Virgilio, o en *las fábulas* de Esopo; y en la mayoría de los reinos e imperios conocidos por sus siniestros asesinatos políticos. En *literatura tenemos a Zadig*, de Voltaire, *Hamlet*, de Shakespeare (cuando indaga y quiere descubrir al asesino de su padre), *Los miserables*, de Víctor Hugo, con el célebre policía Javert. Incluso se ha propuesto China como país de origen del género policíaco, debido a los famosos casos del juez Ti, un letrado-detective que, como Dupin, adivinaba la verdad de forma deductiva. En todos los textos, sean crónicas, anales o diarios, como *Los crímenes célebres* (1839-41) de Alejandro Dumas y muchos otros, encontramos la misma e inconfundible estructura de la novela de crímenes: un asesinato, su móvil y su resolución, con la condena o no de los malhechores.

Véase, además, Fereydoon, Hoveyda: *Historia de la novela policial*, Madrid, Alianza Editorial, 1967.

los dos detectives citados imitan a Dupin en la resolución intelectual del misterio, basada en la intuición y la deducción del investigador, sin recurrir a la violencia. Los detectives pertenecen a un alto rango social, no son policías profesionales, tienen a un ayudante que sirve de narrador y confidente y son invulnerables en el sentido en que no corren peligro en sus pesquisas. La investigación es llevada a cabo con mucha paciencia y sagacidad y el culpable es desenmascarado en las últimas líneas del desenlace, dejando al lector sorprendido y complacido por la conclusión lógica y perfecta dada por el autor sobre "quién lo hizo", lema que caracteriza a esta escuela.

En cambio, la novela policíaca norteamericana, centrada en la llamada novela negra, describe el crimen desde una perspectiva totalmente diferente: se interesará a "cómo se hizo" el crimen y no a "quién lo hizo". Los detectives, entre los cuales hay policías, son vulnerables y corren peligro de muerte en sus pesquisas en las que se enfrentan a la violencia, a los abusos de todo tipo y al uso de armas, contexto que caracteriza al género como el "hard-boiled", publicado en diversas revistas como *Black Mask*, *Detective Story* o *Dime Detective*, por autores como Dashiell Hammett, Erle Stanley Gardner, Carroll John Daly, Jim Thompson, Patricia Highsmith, William Irish, Chester Himes, Ross McDonald, William R. Burnett, James M. Cain, Stanley Ellin, James Hadley y el famoso Raymond Chandler quien definió el género en su ya clásica obra⁹.

La investigación se hace en espacios abiertos y lúgubres, en un ambiente urbano y callejero que el autor utiliza para realizar una crítica social realista sobre la corrupción, los problemas de la delincuencia y la marginación y discriminación racial, cuestionando así los valores éticos y materialistas del capitalismo en la era de la Gran Depresión que marca el inicio de la novela policial. La trama de enigma es sustituida por la trama de suspense que enfoca a la víctima más que al asesino, dando lugar al thriller en casos extremos, otra vertiente de la novela negra. Aquí la trama es más brutal y violenta desde el principio y el vocabulario es crudo, fulgurante e impactante. *Quién mata importa menos que cómo se asesina*, tal es el lema, ya que los malhechores no deliberan sino que actúan a *verbis ad verbera*.

En Francia, la novela negra o *roman noir* debe su nombre a las editoriales que la publicaron, la "Série Noire" de Gallimard y la revista "Black Mask", respectivamente⁷.

2. Las dos variantes de la intriga

La elaboración de la intriga en la novela policíaca obedecerá consecuentemente a cómo las escuelas citadas enfocan y describen *la relojería de la trama criminal* definida por Boris Tomachevski (2002: 202), como el "conjunto de acontecimientos vinculados entre sí que nos son comunicados a lo largo de la obra". Existe una impresionante bibliografía teórica y terminológica sobre este tema. Por no alejarme del objetivo de este estudio, me ceñiré a un aspecto esencial: la diferencia entre misterio y suspense y los códigos narrativos que los explicitan. Todos hemos leído novelas de misterio y de suspense y comprendemos indistintamente ambos recursos cuando leemos historias de crímenes. Pero ¿son exactamente sinónimos? Se han escrito todo tipo de ensayos como respuesta a esta pregunta. Intentaré a continuación aclarar estos conceptos dando ejemplos precisos que los diferencian.

⁹ *El simple arte de matar*, (1950). Recuperado el 20 de julio de 2020, en:

http://mimosa.pntic.mec.es/~sferna18/EJERCICIOS/2010-11/El_simple_arte_de_matar.pdf⁷

Véase para más detalles: Bolívar Galiano, Víctor (2007) y Berenice, Keating, H. R. (2003)

A. Diferencia terminológica entre misterio y suspense

Ante todo conviene entender qué es la intriga. El término viene del latín "intricare" y su posición narrativa se encuentra en la fase anterior al misterio y al suspense porque estos son causados por aquella. Se instala en el nudo de la narración que es donde se crea la tensión del suspense y el enredo del misterio. El diccionario de la RAE (2001) define la intriga como una "acción que se ejecuta con astucia y ocultamente, para conseguir un fin"; se trata de "enredo" y de "embrollo".

La intriga es pues un proceso que crea tramas misteriosas y de suspense. Desarrolla en la novela dos recursos narrativos durante toda la trama de la investigación del crimen, uno intelectual, asociado al misterio que se intenta dilucidar, solicitando la inteligencia del detective y del lector, y otro conmovedor, el suspense, que consiste en provocar estrés en el lector. En la atmósfera de misterio, detectives y personajes (incluido el lector) no saben quién ha cometido el crimen ni qué ocurrirá más adelante y se esfuerzan intelectualmente por comprender los acontecimientos de la trama para descubrir la verdad. Aquí estamos en plena incertidumbre porque el narrador oculta información tanto al detective como al lector, dándoles falsos indicios. Es el caso de la novela policial clásica.

En cambio, en la novela de suspense (del latín "suspensus" y del inglés "thrill" que significa estremecimiento o sacudida, de allí una fuerte tensión emocional), el lector sí sabe o adivina lo que va a ocurrir y esto crea en él una constante preocupación y una insoportable ansiedad *in crescendo* sobre todo cuando ve que el detective y el protagonista, por los que siente gran empatía, están en peligro y que el villano se puede salir con la suya. El lector solo desea entonces que se evite la catástrofe. Aquí estamos en plena fase de suspense porque el narrador muestra al lector de forma clara e insistente los inminentes peligros que acechan al detective y a los personajes, *mientras que estos ignoran por completo lo que les acecha*.

Una de las mejores definiciones del suspense es la que da a F. Truffaut (1966: 56 y sig.) Alfred Hitchcock, llamado por antonomasia el mago del suspense:

Imaginemos que hay una bomba bajo esta mesa. De repente, "¡Boom!", hay una explosión. El público se sorprende, pero antes de esta sorpresa, ha visto una escena totalmente ordinaria, sin significado especial. Ahora, pensemos en una escena de suspense. La bomba está bajo la mesa y el público lo sabe, *probablemente porque han visto al anarquista colocándola ahí. El público sabe que la bomba va a explotar a la una y hay un reloj en el decorado*. El público puede ver que es la una menos cuarto. En estas condiciones, la misma conversación inocua se vuelve escalofriante porque el público está participando en la escena. La audiencia anhela advertir a los personajes de la pantalla.

Para Hitchcock el suspense es un concepto emocional y no intelectual como lo es el misterio. Es un ingrediente necesario para crear expectativa y estrés, contrariamente a lo que ocurre con el concepto de misterio que suscita solo curiosidad por saber quién cometió el crimen e implica sorpresa solo al final cuando se descubre la verdad:

El suspense es el medio más poderoso de mantener la atención del espectador, ya sea el suspense de situación o el que incita al espectador a preguntarse: "¿Y ahora qué sucederá? [...] El público intenta siempre anticiparse a la acción, adivinar lo que va a pasar, y le gusta decirse: ¡Ah, ya sé lo que va a pasar ahora! Por tanto, no solo hay que tener esto en cuenta, sino dirigir completamente los pensamientos del espectador.

Utilicé ambos registros en varios de mis cuentos. En "Perversión secreta", por ejemplo, oculté la identidad del pedófilo tanto a la policía y las víctimas como al lector. Me centré solo en las desapariciones y el malestar y la angustia que ello provoca en el lector que está interesado solo en llegar al esclarecimiento del enigma plantado y que se condene al malhechor por sus repugnantes crímenes. Me propuse mantener el misterio hasta el desenlace donde el clímax de la intriga culminó en un efecto sorpresivo. En "Cuerpos baratos" procedí al revés: oculté la identidad del proxeneta, jefe de una red de trata de personas, a la policía y las víctimas, *pero no al lector* quien, desde el primer secuestro hasta el último, sabe quién es el asesino y quiénes serán sus futuras víctimas. Aquí me centré en la paradójica imposibilidad para el lector de alertar a la policía o a las víctimas sobre tan espeluznantes vejaciones. Se comprenderá el grado elevado de adrenalina liberada por el estrés que provoca el suspense. Aquí el lector nada tiene que indagar. Solo siente odio y repulsa por el asesino y compasión por la víctima. Pero podría también sentir placer y dolor si es sádico o masoquista.

B. Diferencia entre misterio y suspense

Completando lo ya dicho sobre la estructura de la novela policial, podemos decir que presenta los mismos niveles narrativo-semióticos de todas las novelas de ficción descritos en el citado *Análisis estructural del relato*, aunque con temática muy limitada: el nivel de la "historia" o diégesis que corresponde a la perpetración del crimen y el nivel del "discurso" que corresponde a la investigación del mismo. Así, mientras que la "historia" gira en torno a las circunstancias en que se cometió el crimen, el "discurso" constituye la narración de la trama de su investigación.

Esta dicotomía de una estructura narrativa dual llevó a Todorov (1971: 60) a hablar de dos "historias", la del crimen y la de su investigación, historias que en la novela negra se superponen y engendran otra vertiente policiaca, la del suspense:

On se rend compte ici qu'il existe deux formes d'intérêt tout à fait différentes. La première peut être appelée la curiosité; sa marche va de l'effet à la cause: à partir d'un certain effet (un cadavre et certains indices) il faut trouver sa cause (le coupable et ce qui l'a poussé au crime). La deuxième forme est le suspense et on va ici de la cause à l'effet: on nous montre d'abord les causes, les données initiales (des gangsters qui préparent de mauvais coups) et notre intérêt est soutenu par l'attente de ce qui va arriver, c'est-à-dire des effets (cadavres, crimes, accrochages).

De nuevo, y después de las observaciones anteriores, vemos las dos caras diferentes de la intriga en la novela policiaca. Todorov habla específicamente de dos "ejes temporales" de la narración: en casos de novela de enigma, la mirada del detective o del lector es orientada hacia el pasado donde todo ocurrió de forma misteriosa. La curiosidad busca desvelar lo desconocido partiendo del efecto (crimen en sí) a la causa (el criminal y sus móviles). En casos de novela de suspense, la intriga provoca ansiedad y estrés en el detective y en el lector quienes saben lo que ocurrió, ven o sienten que algo terrible ocurrirá a los protagonistas y temen por su vida. En casos extremos el suspense provoca escalofríos y estremecimientos en el lector o en el espectador, como en el caso de *Psicosis*, *Vértigo* y *Los pájaros*, llevados al cine por Hitchcock. Aquí la novela negra deja de ser "negra" y se transforma en pesadilla, en thriller, una trama caracterizada por una fuerte tensión psicológica provocada por la angustia y el miedo ante el peligro¹⁰.

¹⁰ "Novela policiaca y novela de suspense", in:

Mucho se ha escrito sobre este tema. Los teóricos coinciden en que la obra del filósofo Sören Kierkegaard, *El concepto de la angustia* (1844), marcó profundamente la cultura occidental desde entonces. Uno de los muchos autores que comentaron y asociaron esta obra al suspense existencial fue Roman Gubern, (1970: 5), quien afirmó que la novela policíaca ilustró esa

Filosofía de la angustia que nace oficialmente en la historia de la cultura occidental con Sören Kierkegaard, un contemporáneo de Poe, que publica bajo seudónimo *Un estudio sobre el miedo* (Begybet Angsf) en 1844, el mismo año en que Poe escribe su famoso poema *El cuervo* (*The raven*) [...] Esta filosofía de la angustia que engendra la nueva sociedad industrial también podría definirse como una filosofía de la inseguridad característica del desarrollo histórico del sistema capitalista.

Con Kierkegaard nace pues la narración del suspense o *thriller*, una vertiente del noir, un fenómeno que "debería haber permanecido oculto, pero se manifiesta" (Evrard: 1996) y que Sigmund Freud había estudiado clínicamente, calificándolo de "unheimlich" o "inquietante extrañeza", que el neurólogo opone a "Heimlich" o "lo familiar y conocido"¹¹. Razón por la cual, en adelante, los críticos hablarán de "novela del miedo" o "novela de la víctima":

La novela policíaca, en vez de marcar el triunfo de la Lógica, debe a partir de ahora dedicarse al fracaso del razonamiento; es precisamente allí donde su héroe es la víctima. No consigue "pensar" el misterio, simplemente ha de "vivirlo", y el lector padece, al mismo tiempo, este "cuestionamiento" del mundo, que lo torturará en su carne y en su espíritu (Boileau-Narcejac, *Op. Cit.*: 176)

Una de las mejores y sorprendentes aportaciones teóricas, que se pueden aplicar también al estudio del relato criminal, es la que ofrece Roland Barthes (1987) con su incomparable obra *S/Z*¹² un modelo científico de análisis semiótico nuevo y siempre de actualidad.

En este estudio Barthes analiza el tema de la castración en un relato de Balzac, "Sarrazine", descomponiéndolo en breves secuencias que denomina "lexías", una sucesión de núcleos de lectura con funciones propias en los que destaca cinco códigos, fuerzas o "voces" que permiten al texto balzaciano manifestarse: el "hermenéutico", denominado también "voz de la verdad", interpreta y desvela el enigma del relato; el "sémico" o "voz de la persona", expone los diferentes efectos connotativos de la significación; el "simbólico" o "voz del símbolo", estudia las recurrencias antitéticas y duales del lenguaje; el "proairético" -del griego

<https://anabolox.com/blog/2014/12/10/novelapolicia-y-novela-de-suspense-i> (21 de julio de 2022).

¹¹ Véase Julia Kristeva (1996): Freud: "Heimlich/unheimlich", *La inquietante extrañeza*. Recuperado de: <https://es.scribd.com/document/340222414/Julia-Kristeva-Freud-La-inquietanteextran-eza> (26 de julio de 2022).

Cfr. Melanie Klein, (1948). "Sobre la teoría de la ansiedad y la culpa." M. Klein, *Obras completas* (págs. pp. 235-251). Buenos Aires: Paidós.

Cfr. también Pilar Errázuriz: "El rostro siniestro de lo familiar: memoria y olvido".

Recuperado de: <https://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/19/errazuriz.html> (27 de julio de 2022).

¹² Las letras del título, "S y Z", son las iniciales de los protagonistas del relato: Sarrazine, el escultor enamorado, y Zambinella, el joven castrado bajo su nombre feminizado. La barra simboliza su relación de oposición: resalta el contraste de las dos consonantes, una sorda (s), la otra sonora (z, para el castrado cuyo canto fascina), y ofrece la superficie de un espejo con arabescos invertidos de las dos letras, como si Sarrasine tuviera que reconocerse en la imagen mutilada de Zambinella, a la que se lo tragaría su pasión. La tensión entre la estética "realista" moderna y las apuestas humanas de la narrativa balzaciana: el drama de la castración y del amor engañado, el vínculo que forja, por intermedio de la narración, el narrador y sus lectores. (NA)

'prohaïresis', intención- "voz empírica", desempeña dos funciones, la cardinal que describe los acciones y el comportamiento de los actantes y la de catálisis que sirve en el desarrollo de la trama (pp. 14-15) y finalmente el "cultural" o "voz de la ciencia" que abarca la temática de los estereotipos morales, políticos y sociales de una época.

Aplicaré de forma breve estos códigos en mi análisis porque son indisociables, pero me centraré en el principal de ellos, el hermenéutico, por razones obvias. La función de este código es la de

Articular, de diversas maneras, una pregunta, su respuesta y los variados accidentes que pueden preparar la pregunta o retrasar la respuesta, o también formular un enigma y llevar a su desciframiento. (pp. 3, 12, 51 y ss.)

Es la principal herramienta analítica que despierta el interés del detective o del lector, puesto que interpreta todas las etapas o núcleos de la intriga, llamadas por el autor "hermeneutemas", desde la perpetración del crimen hasta su dilucidación, pasando por la investigación. Barthes propone diez preguntas cuyas respuestas llevan a la resolución de un enigma, sea real o ficticio: ¿de qué va esto?, ¿quién lo hizo?, ¿cómo se hizo?, ¿qué va a pasar ahora?, ¿qué desenlace nos espera?, etc. (p. 70)

Se comprenderá que este código participa del misterio y del suspense, ya que abarca a la vez la "historia" y el "discurso" del relato: enfoca la investigación del crimen desde una perspectiva intelectual retrospectiva e interpreta de forma prospectiva la progresión semiótico-emocional de los sucesos de dicho crimen. Con esta nueva aportación, el autor, sin dejar de ser saussureano, se sitúa más allá del estructuralismo para ofrecer un sistema plural de análisis de la significación. La interpretación barthesiana del relato balzaciano sigue siendo uno de los mejores modelos para la interpretación semiótica de los textos y su impacto académico como crítica literaria posestructuralista sigue vigente.

C. Donde misterio y suspense *hacen buenas migas* para *thrilear* al lector

Tanto en la "historia" como en el "discurso", el narrador manipula la información de dos formas, miente al lector ocultándole los verdaderos indicios. Es decir, las circunstancias del crimen ocurridas en la diégesis *son omitidas en el relato* donde solo reina el misterio y el suspense porque en la investigación se dan muchas pistas falsas y muy pocas ciertas para confundir al lector. El narrador crea adrede un desfase entre ambos niveles para mantener desorientado al lector. Las estrategias de retardación y fragmentación de los sucesos alteran totalmente el orden de la narración. Las escenas se interrumpen mediante flashbacks o flash forwards (uso de la analepsis y la prolepsis), originando cambios de espacio y tiempo, además de las múltiples digresiones, acciones secundarias y triviales e inútiles descripciones, ya sean ambientales, de paisaje, o retratos físicos. De los múltiples trucos utilizados por el narrador para mantener vivo el interés del lector son la metalepsis y el MacGuffin, que detallaré más adelante. La función de la metalepsis narrativa consiste en la intrusión del autor o personajes reales en el relato para crear efectos de verosimilitud. Según Gérard Genette (1972: 289 y sig.), se trata de

Toda intrusión del narrador o del narratario extradiegético en el universo diegético o inversamente [...] Lo más sorprendente de la metalepsis radica en esa hipótesis inaceptable e insistente de que lo extradiegético tal vez sea ya diegético y que el narrador y sus narratarios, es decir, ustedes y yo, tal vez pertenezcamos a algún relato.

Este registro consiste pues en romper el límite entre la realidad y la ficción. El autor se esfuerza por violar el orden de la historia para crear efectos especiales. Imagínense que están viendo una película policiaca y que de repente salen de la pantalla Hércules Poirot, Philip Marlowe o el mismísimo Sherlock Holmes. La metalepsis produce tales efectos para reforzar la verosimilitud, entretener al lector o compartir una visión del mundo. Veremos más adelante la figurativización de este código cuando nos adentremos en el laberinto borgeano.

En cuanto al concepto de Macguffin, es un elemento del suspense que hace que la trama siga complicándose y que los personajes sigan envueltos en ella, sin ninguna otra función narrativa o relevancia textual. Es una expresión acuñada por Alfred Hitchcock para designar una excusa argumental que motiva a los personajes y al desarrollo de la trama. El elemento que distingue a *MacGuffin* de otros tipos de gags argumentales es que es intercambiable. Hitchcock explica esta expresión en el libro citado de François Truffaut:

La palabra procede de esta historia: Van dos hombres en un tren y uno de ellos le dice al otro: ¿Qué es ese paquete que hay en el maletero que tiene sobre su cabeza?

El otro contesta: ¡Ah, eso es un MacGuffin! El primero insiste: ¿Y qué es un MacGuffin?, y su compañero de viaje le responde: Es un aparato para cazar leones en Escocia.

“Pero si en Escocia no hay leones”, le espeta el primer hombre.

"Entonces eso de ahí no es un MacGuffin", le responde el otro.

Hitchcock concluyó sobre este simulacro, afirmando que en historias de rufianes siempre es un collar y en historias de espías siempre son los documentos.

3. La tercera vertiente del policial

A. Borges y el relato policiaco

Borges ha escrito varios cuentos policiales contenidos en *Ficciones* y *El Aleph*, pero su aportación fundamental al género la constituye la obra escrita en colaboración con Adolfo Bioy Casares¹³.

Este libro fue publicado en 1942 y reseña las principales características del relato de enigma.

En los seis relatos que contiene, los autores parodian a los detectives cerebrales Dupin y Holmes, quienes utilizan en sus investigaciones la deducción y la lógica, las "células grises", diría Poirot, sin tener que desplazarse al lugar de la escena del crimen: igual que ellos, a don Isidro Parodi, el protagonista, le basta escuchar la narración de los hechos para dilucidar el enigma.

Esta ironía se trasluce en la siguiente declaración:

¿Qué podríamos decir como apología del género policial? Hay una que es muy evidente y cierta: nuestra literatura tiende a lo caótico. Se tiende al verso libre porque es más fácil que el verso regular; la verdad es que es muy difícil. Se tiende a suprimir personajes, los argumentos, todo es muy vago. En esta época nuestra, tan caótica, hay algo que, humildemente, ha mantenido las virtudes clásicas: el cuento policial¹⁴.

¹³ Jorge Luis Borges/Adolfo Bioy Casares, *Seis problemas para don Isidro Parodi*, Madrid, Alianza, 2002, pág. 41.

¹⁴ “El cuento policial”, in *Borges oral*. Buenos Aires: Emecé/Editorial Belgrano, 1979, pp. 65-80.

Para el escritor, el código del cuento policial clásico se resume en seis puntos:

1) un límite discrecional de seis personajes, 2) declaración de todos los términos del problema, 3) avara economía en los medios, 4) primacía del cómo sobre el quién, 5) el pudor de la muerte, 6) necesidad y maravilla en la solución¹⁵.

El canon del policial, en cambio, propuesto por él consta de los siguientes elementos:

1—"Declaración de todos los términos del problema", o el argumento principal para informar al lector y permitirle seguir, junto con el investigador, las peripecias de la trama.

2—"Avara economía de los medios", es decir, narrar lo esencial, sin perífrasis ni detalles superfluos. Sobre todo en un relato corto.

3—"Primacía del cómo sobre el quién", es decir, enfocar las acciones en vez de centrarse en el detective y su inteligencia. Aquí vemos un guiño al género negro en el cual se aplica esta cláusula.

4—"El pudor de la muerte", es decir, evitar las descripciones inmorales y de gratuita violencia.

Borges distingue en la estructura de estos códigos narrativos tres elementos: trama, enigma y detective. El enigma estructura la trama: "el hecho de un misterio descubierto por obra de la inteligencia, por una operación intelectual" (*Ibid.*: 72).

Respecto a la novela negra, aunque Borges privilegia teóricamente la variante clásica de enigma, en la que el detective triunfa en descubrir "quién lo hizo", y es inmune ante el peligro, no por ello desestima la variante negra, que se centra en "cómo se hizo", y en la que el detective no triunfa forzosamente en su búsqueda de la verdad, ni es inmune ante el peligro. Es más: Borges borra la frontera entre estas dos vertientes al hacer un *melting*. Pero lo hace con un objetivo principal: el de consagrar un modelo nuevo, *el thriller metafísico*. En "La muerte y la brújula", como se verá más adelante, podemos adelantar mostrando los tres elementos fusionados que son el enigma, el suspense y el thriller: el detective Lönnrot utiliza el sistema deductivo (la lógica y la inteligencia) para resolver los asesinatos perpetrados, imitando a Dupin; la pista que privilegia, llena de suspense y peligro, es la de un conjunto de libros teológicos y metafísicos; y, al final, fracasa y termina asesinado por el propio criminal.

Aquí precisa explicar cómo Borges, al refundir esas variantes del policial, trata la teoría de las dos historias propuesta por Todorov (2003: 33-37).

Recordemos que en el relato de enigma, se trata de la historia del crimen, que por permanecer oculta crea misterio, y la de la investigación, que intenta desvelar y reconstruir a aquella, a través de las peripecias de la trama. En la novela negra, en cambio, ambas historias se entrelazan, como bien lo explica Todorov: la primera es sustituida por la segunda de forma que la narración coincida con la investigación (*Ibid.*: 36).

B. Deconstrucción y originalidad de Borges: el thriller metafísico

El concepto de *thriller* tiene sus raíces en *La Biblia* y *Las mil y una noches*, pero sus bases teóricas se confirman con *Los crímenes de la calle Morgue*, de Poe, quien transforma el relato

¹⁵ J. L. Borges, "Los laberintos policiales y Chesterton", *Sur*, 1935, pp. 96-97.

criminal en ese concepto, al crear una atmósfera de terror en la que envuelve la investigación. A esa atmósfera se refiere Boileau-Narcejac cuando afirma que “no existe verdadero relato policial sin thriller” (*Op. Cit.*, p. 42).

También Borges se refiere a Poe cuando dice:

“Poe no quería que el género policial fuera un género realista, quería que fuera un género intelectual, un género fantástico si ustedes quieren, pero un género fantástico de la inteligencia, no de la imaginación solamente; de ambas cosas desde luego, pero sobre todo de la inteligencia” (1979: 73).

En muchas de sus reseñas Borges no solo habla de su teoría del género policial, sino también de cómo lo ha subvertido, *asociándolo con el género fantástico y metafísico*. Refiriéndose a su cuento "La muerte y la brújula", dijo:

He intentado el género policial alguna vez [...]. Lo he llevado a un terreno simbólico que no sé si cuadra" ("El cuento", 1976); "Escribo en julio de 1940; cada mañana la realidad se parece más a una pesadilla. Sólo es posible la lectura de páginas que no aluden siquiera a la realidad: fantasías cosmogónicas de Olaf Stapledon, obras de teología o de metafísica, discusiones verbales, problemas frívolos de Queen o de Nicholas Blake¹⁶.

Adolfo Bioy Casares corrobora lo dicho, añadiendo:

Borges, como los filósofos de Tlön, ha descubierto las posibilidades literarias de la metafísica [...] los antecedentes de estos ejercicios de Borges [...] están en la mejor tradición de la filosofía y en las novelas policiales¹⁷.

Pero son las autoras Patricia Merivale y Susan Elizabeth Sweeney (1999), quienes presentan una definición clara y exhaustiva del *thriller metafísico*, como variante del género policial, presentando varios elementos específicos (el tema del doble, la habitación cerrada, el laberinto, la ambigüedad, falta de pruebas, el engaño, el fracaso del detective, falta de clausura, vértigo, etc.) resaltados en las obras de escritores tan dispares como E. A. Poe, Franz Kafka, Kierkegaard, Vladimir Nabokov, Umberto Eco, Georges Perec, William Faulkner, etc.

“Una historia policiaca metafísica es un texto que parodia o subvierte las convenciones tradicionales de la historia de detectives, como el cierre narrativo y el detective papel como lector sustituto, con la intención, o al menos el efecto, de hacer preguntas sobre el misterio del ser y del saber que trascienden la mera maquinación de la trama del misterio”.

Antoine Dechéne y Michel Delville (2016) retoman el trabajo de estas autoras incluyendo en su estudio intertextual a otros autores como Dashiell Hammett, Samuel Beckett, James Joyce, Borges, etc.

El epíteto "metafísico" hace alusión a la inclusión de los grandes temas de filosofía y religión en el policial, como la otredad, la ambivalencia, temas de lo absurdo y lo ominoso. La

¹⁶ Editorial *Sur*, N° 70, julio de 1940, p. 62.

¹⁷ Adolfo Bioy Casares, (Bs. As., Editorial *Sur*, 1941).

perplejidad por no saber, etc., con objetivo de divertir o “martirizar” al lector, cautivando su interés.

En MB, que se analizará a continuación, estos temas van en paralelo con la investigación propiamente dicha, incluso la encuadran: como ya se ha señalado, los libros de teología de la secta de los Hasidím constituyen la pista principal que indaga el detective Lönnrot. ¿Qué contienen esos libros? ¿Qué relación tienen con los crímenes investigados? ¿Cómo los interpretan los protagonistas del relato e incluso el lector? Buscar a entender es lo que crea tensión intelectual, suspense, angustia o thriller existencial y metafísico.

Se corroborarán más adelante todos estos elementos citados supra, en particular los temas de lo absurdo y lo ominoso. Las misteriosas referencias teológicas están no solo para aturdirnos y asustarnos, sino también para instruirnos sobre lo insólita y temerosa que es realmente nuestra existencia. Es lo que el thriller metafísico expresa y narra verdaderamente.

II. Anatomía de "La muerte y la brújula"

El relato

La lectura del relato ofrece tres niveles interpretativos. El literal es exento de complicaciones por presentar una narración lineal sin digresiones discursivas ni regresiones temporales: los acontecimientos obedecen a una estructura lógica de causa y efecto y los hechos se presentan mediante una voz narrativa omnisciente. La segunda lectura convoca un análisis inmanente, y la tercera, un estudio hermenéutico. Se abordarán ahora estas teniendo en cuenta los conceptos teóricos expuestos anteriormente.

1. Estructura externa: El paratexto

El término paratexto designa el conjunto de los enunciados que acompañan al texto principal de una obra, como pueden ser el título, subtítulos, prefacio, índice de materias, etc. El paratexto hace presente el texto, asegura su presencia en el mundo, su recepción y consumo.

Retomando el modelo barthesiano de análisis expuesto supra, procederé en primer lugar a comentar el título y el argumento del relato antes de detectar y exponer las lexías de lectura del mismo. Una lexía puede corresponder a una palabra, una frase y hasta párrafos completos, dependiendo de la secuencia narrativa enfocada al mostrar las diferentes partes constituyentes del sentido del relato, antes de reconstruirlas en su lectura global inicial. Se trata pues de desmantelar el texto, de "deconstruirlo", de "cortarle la palabra", como bien lo especifica Barthes en su *S/Z*, (p. 10).

Por falta de espacio y porque en la aplicación del modelo de Barthes los cinco códigos "brotan" del texto de forma interminable, reduciré las lexías a secuencias temáticas más representativas del relato. (Conviene recordar que el autor de *S/Z* redujo su propio análisis a 551 lexías, con 93 comentarios seleccionados).

Utilizo el término paratextualidad de Genette (1989: 11) que es un tipo de transtextualidad que

Está constituido por la relación, generalmente menos explícita y más distante que, en el todo formado por una obra literaria, el texto propiamente dicho mantiene con lo que sólo podemos nombrar como su paratexto: título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.

Antes de empezar la lectura del relato, lo primero que impresiona y salta a la vista es el extraño y macabro título.

El título.

Es una lexía corta, pero donde se condensan los 5 códigos citados para representar el sentido global del relato.

Los dos sintagmas nominales o sustantivos /muerte + brújula/, determinados por el artículo definido, introducen catafóricamente el tema principal del relato: aluden a un contexto siniestro y concreto en el que ocurren asesinatos. La conjunción "y" no tiene aquí función de enumeración ni de nexos coordinante. Aquí se utiliza para indicar adición, añade un nuevo elemento semántico al primer sustantivo, la muerte, dándole un sentido singular orientativo. Propongo sustituir la conjunción "y" por el verbo "utilizar" y así obtendremos el siguiente sentido más conciso y explícito: la muerte (o el asesino) "utiliza" una brújula para perpetrar sus crímenes, es decir, "programa" con lógica sus siniestras muertes. Por ende, el título da a entender al lector que el relato pertenece al género policial en su vertiente de thriller, ya que suscita miedo, perplejidad, angustia y hasta terror. El título siempre cumple una función aperitiva que genera en el lector el deseo de saber y descubrir más, por lo tanto, implica también suspense. La brújula, por ser omitida su función, invita al lector a descubrir algo misterioso y a la vez temeroso. En su mente desfilan entonces unos sucesos estremecedores e insólitos que lo motivan a saber más sobre "el asunto". Esta situación convoca a la vez el código hermenéutico, cuya función es la de indagar el enigma, y el código parairético que interpreta acciones en dichos sucesos.

Así, ambos sustantivos del título representan respectivamente y sin ninguna confusión el concepto freudiano de "unheimlich", es decir, lo ominoso y tenebroso. Aquí el lenguaje se escinde en dos capas, muestra dos códigos que Barthes califica de "irreversibles", el del enigma que representa la voz de lo incierto con la carga del misterio que queda por resolver y el proairético que rige los comportamientos consecuentes del suspense.

El título expone explícitamente algunas pautas del primer hermeneutema del código hermenéutico, que evocaré más adelante, la tematización o formulación del enigma que, según Barthes, "es la marca enfática del sujeto objeto del enigma": ¿De qué va esto?, ¿Cómo asesina la muerte? ¿Quién va a ser la víctima? ¿Cuál es el itinerario de la brújula? ¿Qué papel desempeña el detective? ¿Qué desenlace nos espera?

El argumento.

El narrador comienza por adelantar al lector que el relato trata del caso más extraño que le ha tocado resolver al detective Erik Lönnrot: una serie de asesinatos que culminan en la quinta de Triste-le-Roy y cuya última muerte él no pudo detener, pero sí predecir.

El sabio rabínico Marcelo Yarmolinsky aparece muerto en la habitación de un hotel. En su máquina de escribir deja una nota en la que se dice: "La primera letra del Nombre ha sido articulada". Aparece un segundo cadáver un mes después y la nota, esta vez, hace referencia a la segunda letra del Nombre. Lönnrot los califica de asesinatos rituales y los atribuye a una secta judía que busca averiguar el Tetragrámaton, el nombre secreto de JHVH, el Dios Yahvé.

El detective ignora que el gánster Red Scharlach, el Dandy, le está tendiendo una trampa para vengar la muerte de su hermano.

Con estos primeros indicios paratextuales, podemos afirmar de antemano que MB cumple con los ingredientes y cánones narrativos de la novela negra y también de enigma: un mundo sombrío y plagado de crímenes, alguien que infringe la ley, utilizando métodos que dejan frustrados al lector y a la policía; una trama llena de persecuciones violentas y, en paralelo, una trepidante investigación detectivesca con todos los peligros y obstáculos subyacentes.

2. Estructura interna

- Las voces del relato y la tortuosa espiral del suspense

Conviene recordar que un relato, según Genette, es el discurso que materializa la historia o diégesis, dándole una forma textual u oral donde un narrador asume una voz para contar dicha historia. Por eso es de suma importancia no confundir "relato" e "historia"¹⁸, como ya lo he apuntado. El primero se plasma en un enunciado discursivo que *narra* acontecimientos y la segunda es la diégesis o sucesión de esos acontecimientos narrados. Esta diferencia la determinan los ejes temporales de ambos componentes en los que se conjugan los verbos. Así, mientras que en la diégesis el tiempo cronológico es siempre lineal, como en la vida misma, en el relato dependerá del orden o "modo" en que está orientado el discurso del narrador.

Al respecto, Genette (1972: 65 y sig.) distingue dos modos o niveles básicos que regulan la narración: la distancia que toma el narrador respecto a lo que cuenta y la perspectiva o focalización de los hechos narrados. Hay cuatro tipos de narradores que aparecen en estos niveles textuales: en relación con la diégesis, el narrador será heterodiegético si cuenta la historia en 3ª persona sin participar en ella u homodiegético, si la relata en primera persona, pudiendo ser también autodiegético si es protagonista de la historia que cuenta. Por otra parte, y en relación con el relato, el narrador será extradiegético si no aparece en la diégesis o intradiegético, si participa en ella pero para contar su propia historia, (*Op. Cit.*, 270). Respecto de la focalización, Genette distingue tres categorías que caracterizan a cada uno de estos narradores. Se trata de saber quién narra y quién muestra, *id est*, la perspectiva desde la que se cuenta el relato. El telling y el showing funcionan diferentemente: "en un caso el lector se enfrenta al narrador y le escucha, en el otro se enfrenta a la historia y la observa", (Lubbock, 1957: 111-113). En el primer caso, el narrador cuenta y no muestra; en el segundo, delega su voz a los personajes mediante el discurso directo, indirecto e indirecto libre. De allí la importancia de determinar la "instancia narrativa" o "voz" que narra para entender las relaciones temporales de ulterioridad, anterioridad y simultaneidad entre el acto de narrar y las funciones que desempeña el narrador.

¹⁸ En mis clases solía utilizar la metáfora del piano para explicitar la relación que mantienen el relato y la diégesis. Las siete notas musicales del piano representarían la historia y el uso del teclado daría el relato o la narración, con su modo y voz. Las teclas blancas de las notas permiten interpretar distintos registros (de más grave a más aguda) y las negras, realizan alteraciones de las teclas blancas, produciendo sonidos distintos. Así funcionan, como lo hacen el sistema de cuerdas y los pedales, las relaciones temporales y los niveles narrativos que el narrador (el pianista) interpreta libremente.

El narrador en MB es extra-heterodiegético, omnisciente y con focalización cero, es decir, su función básica es la de narrar la historia con un saber total sobre los personajes y la trama (Ibíd., 241). Incluso puede interrumpir a gusto, como lo veremos, su narración para interpretar y describir la actitud de los personajes (función comentativa), justificar su visión o el significado global de la historia (función ideológica) y, por último, interpelar al propio lector como narratario (función comunicativa).

La función narrativa es pues la predominante: el relato es lineal (salvo el flashback en el desenlace) y la trama, si la reducimos a su mínima expresión, representa globalmente la estructura semiótica del cuento habitual, definido por Greimas: un principio, un desarrollo y un final con un clímax o punto culminante del relato que precede al desenlace.

Los siguientes pasajes del inicio muestran las características que acaban de ser definidas. Adelantando las peripecias de la trama (primer párrafo, p. 499), el narrador afirma:

/De los muchos problemas que ejercitaron la temeraria perspicacia de Lönnrot, ninguno tan extraño —tan rigurosamente extraño, diremos— como la periódica serie de hechos de sangre que culminaron en la quinta de Triste-le-Roy, entre el interminable olor de los eucaliptos. Es verdad que Erik Lönnrot no logró impedir el último crimen, pero es indiscutible que lo previó. Tampoco adivinó la identidad del infausto asesino de Yarmolinsky, pero sí la secreta morfología de la malvada serie y la participación de Red Scharlach, cuyo segundo apodo es Scharlach el Dandy. Ese criminal (como tantos) había jurado por su honor la muerte de Lönnrot, pero éste nunca se dejó intimidar. Lönnrot se creía un puro razonador, un Auguste Dupin, pero algo de aventurero había en él y hasta de tahúr/.

El narrador presenta, desde el primer párrafo, todos los ingredientes de la historia policial (motivos, pistas, pruebas y alusión a la solución del enigma). Pero esta presentación es lacónica, metaforizada y solo es comprensible conforme se va desarrollando la trama. Se introducen los cuatro personajes principales, el malvado Red Scharlach, el detective protagonista Erik Lönnrot, el comisario Triveranus y Yarmolinsky, la primera víctima asesinada. La lectura se complica al hacerse patente la rivalidad entre Scharlach y Lönnrot, por una parte, y por otra, entre el detective y el comisario que no comparte la misma lógica en cuanto a la investigación, como acontecerá más adelante.

Como vemos, no hay ninguna marca lingüística que aluda a la existencia o identidad de un narrador conocido. El texto está en tercera persona, salvo tres intrusiones de deícticos (“diremos”; “sabremos”, p. 499; “mi ciudad”, p. 504) que son más bien retóricas y no gramaticales. La voz invisible muestra un saber omnisciente sobre la historia y el lugar de los "hechos de sangre" y también sobre los personajes descritos, incluso sobre sus preocupaciones, pensamientos e intenciones. Comenta cosas, oculta hechos y manipula la narración a sus anchas para crear suspense. Este poder le permite alejar o acercar episodios en el tiempo, utilizando el discurso indirecto libre y la ambigüedad para desarticular y fragmentar la progresión de la narración y el orden del relato. Esto hace que la intriga culmine en suspense porque los elementos de la investigación son ambiguos y la resolución del enigma se realiza en el último párrafo. Aquí la información es destilada al lector gota a gota, dejándolo perplejo y decidido a barajar múltiples hipótesis mientras sigue leyendo. Con esta forma peculiar de iniciar la narración, Borges nos presenta una doble intriga, la de misterio, que es un juego intelectual sutil entre el narrador y el lector, y la de suspense y thriller, cuya trama enfoca, como lo veremos más adelante, la cruda rivalidad y enemistad existente entre el detective y el villano.

- Taxonomía de las lexías más representativas de estas voces.

A continuación se expondrán estas lexías.

Retomando los interrogantes que plantea el código hermenéutico citado, voy ahora a centrarme en los detalles. Deconstruiré, para reconstruirlo, el relato de Borges, aplicando sucintamente los diez hermeneutemas barthesianos citados. Por falta de espacio, los agruparé en cinco macrolexías en las cuales condensaré los pasajes más representativos del cuento, procurando mantener la coherencia interna del mismo. Barthes utiliza la metáfora de la cebolla con sus infinitas capas para explicar la pluralidad de niveles superpuestos que encierra un texto complicado, capas que él llama "lexías":

La lexía útil es aquella en la que no entran más que uno, dos o tres sentidos, superpuestos en el volumen del trozo del texto [...] Lo que funda al texto no es una estructura interna, cerrada, contabilizable, sino la desembocadura del texto en otros textos, otros códigos, otros signos: lo que hace al texto es lo intertextual. (Barthes, 1985: 325).

A. Tematización de la intriga y del suspense

El paratexto, como vimos, plantea ya lo que será el objeto del enigma, anunciando las peripecias de la trama.

Ya en la primera página se presentan tres lexías antagónicas: el cuerpo policial que investiga, la víctima asesinada y el enemigo o asesino invisible. El relato arranca con la descripción del lugar y la escena del crimen. El énfasis cae pues en el código hermenéutico ilustrado por la conversación llevada a cabo por el detective y el comisario. Momento de alta tensión psicológica causada por el misterio a indagar y por el suspense que ello implica. Resumo a continuación la primera macrolexía que abarca el inicio:

/El primer crimen ocurrió en el Hotel du Nord [...]. A esa torre arribó el día tres de diciembre el delegado de Podólsk al Tercer Congreso Talmúdico, doctor Marcelo Yarmolinsky, hombre de barba gris y ojos grises (...) Le dieron un dormitorio en el piso R, frente a la suite que no sin esplendor ocupaba el Tetrarca de Galilea. Yarmolinsky cenó, postergó para el día siguiente el examen de la desconocida ciudad, ordenó en un placar sus muchos libros y sus muy pocas prendas, y antes de media noche apagó la luz. El cuatro, a las 11 y 3 minutos a.m., lo llamó por teléfono un redactor de la Yidische Zaitung; el doctor Yarmolinsky no respondió; lo hallaron en su pieza, ya levemente oscura la cara, casi desnudo bajo una gran capa anacrónica. Yacía no lejos de la puerta que daba al corredor; una puñalada profunda le había partido el pecho. Un par de horas después, en el mismo cuarto, entre periodistas, fotógrafos y gendarmes, el comisario Treviranus y Lönnrot debatían con serenidad el problema/.

B. Formulación del enigma (qué, quién, cuándo, dónde, cómo, por qué, etc.)

En los siguientes párrafos, el planteamiento del asunto de la investigación aporta más detalles adicionales. El código hermenéutico se mantiene, pero el énfasis cae aquí en el código proairético o "voz empírica", ya que desempeña una doble función, la de describir las acciones y el comportamiento de los personajes involucrados en la trama:

/Poco después del asesinato de Marcelo Yarmolinsky, el comisario Triveranus llega a la escena del crimen junto a Lönnrot y un periodista y ambos revisan los hechos. Lönnrot descarta el motivo de robo y, centrándose en la figura del judaísta, baraja la pista de la secta de los Hasidim, en relación con una monografía sobre el Tetragrámaton (el nombre secreto de Dios según el judaísmo, compuesto por cuatro letras de poder) y otro trabajo sobre el Pentateuco. Trevinarus discrepa de Lönnrot, pues para él, el crimen es simple: para robar los zafiros del Tetrarca de Galilea, el ladrón confunde la puerta y entra a la habitación equivocada, matando a Yarmolinsky, para evitar ser denunciado. Dos pistas contradictorias que confunden al lector, pero cuya función narrativa es fundamental: se configura el desenlace y se anuncia la clave del misterio a través de la forma en que Lönnrot lleva la investigación. (p. 500)/

El índice metalingüístico de esta macrolexía señala al detective como protagonista del relato. Intervienen varios códigos para describirlo: el "sémico" o "voz de la persona", el "simbólico" o "voz del símbolo" y el "cultural" o "voz de la ciencia" que alude a los estereotipos morales, políticos y sociales del detective. El narrador plantea varias hipótesis a resolver, además de las ya expuestas: ¿Cuál de las pistas seguir: la del robo o la de la secta rabínica? ¿Qué tipo de asesinato es: villano o ritual? ¿Quién es el asesino? Y ¿qué probabilidades hay para arrestarlo? Lönnrot y Trevinarus, con hipótesis antagónicas, entienden a qué se enfrentan.

C. Mecánica del equívoco.

Cuando se pasa de la teoría a la práctica, las expectativas se relativizan, cuando no desaparecen, sobre todo en un contexto policial a la Poe. Aparecen entorpecimientos, incógnitas y dilaciones y la intriga adquiere momentos fuertes de tensión y suspense. En la siguiente macrolexía los códigos citados se entretajan dando un sentido de profunda angustia. El nivel proaerético de las acciones y la descripción simbólica y cultural en que se desarrolla la trama auguran incertidumbre y malestar en cuanto al futuro. El lector, que antes estaba solo interesado por saber, siente ahora una concreta ansiedad. ¿Qué es la secta de los Hasidim y quién se esconde detrás? ¿En qué consisten esas monografías sobre el Tetragrámaton y sobre la nomenclatura divina del Pentateuco? En semiótica se habla de la transformación de un estado de conjunción en un estado de disyunción donde las cosas se complican y empiezan los equívocos, los despistes y las frustraciones, condición *sine qua non* en un relato de intriga.

/El 3 de enero, un mes después de la primera muerte, aparece el cadáver de Azevedo, un famoso bandido y junto al cuerpo apuñalado, aparece la frase escrita en tiza: "La segunda letra del Nombre ha sido articulada". Lönnrot ve confirmarse su teoría con esta segunda pista: ajuste de cuentas de la secta citada. El tercer asesinato (en realidad es un simulacro, un mero rapto, como bien lo advierte Trevinarus) cambia el ritmo de la narración al predecir Lönnrot un cuarto crimen/ (p. 501)

D. Bloqueo en la narración

El bloqueo consiste en la constatación de que el enigma parece insoluble o por lo menos difícil de resolver. Ver al detective desorientado e impotente crea una sensación de frustración en el lector y hace más insoportable la intensidad del suspense. Se instala la angustia de nuevo ante un futuro incierto. Se viene abajo todo lo que se había construido hasta entonces.

/Los diarios de la tarde no descuidaron esas desapariciones periódicas. La Cruz de la Espada las contrastó con la admirable disciplina y el orden del último Congreso Eremitico; Ernst Palast, en El Mártir, reprobó "las demoras intolerables de un pogrom clandestino y frugal, que ha necesitado tres meses para liquidar tres judíos"; la Yidische Zaitung rechazó la hipótesis horrorosa de un complot antisemita, "aunque muchos espíritus penetrantes no admiten otra solución del triple misterio"; el más ilustre de los pistoleros del Sur, Dandy Red Scharlach, juró que en su distrito nunca se producirían crímenes de esos y acusó de culpable negligencia al comisario Franz Treviranus. Éste recibió, la noche del primero de marzo, un imponente sobre sellado. Lo abrió: el sobre contenía una carta firmada Baruj Spinoza y un minucioso plano de la ciudad, arrancado notoriamente de un Baedeker. La carta profetizaba que el tres de marzo no habría un cuarto crimen, pues la pinturería del Oeste, la taberna de la Rué de Toulon y el Hotel du Nord eran "los vértices perfectos de un triángulo equilátero y místico"; el plano demostraba en tinta roja la regularidad de ese triángulo. Treviranus leyó con resignación ese argumento geométrico y mandó la carta y el plano a casa de Lönnrot —indiscutible merecedor de tales locuras. / (p. 503)

E. Resolución del enigma.

Llegamos al último hermeneutema que es el desciframiento del enigma y el conocimiento de la verdad. En efecto, la resolución final del enigma pasa por varias etapas repletas de sobresaltos causantes de intenso suspense hasta la última página donde Borges, como es habitual en sus narraciones, formula un desenlace de los más sorprendidos e imprevisibles que deleitará al lector: el último párrafo de la narración es el más siniestro y el sorprendente diálogo final entre Lönnrot y Scharlach, que culmina en la dilucidación del enigma, deja atónito al lector. No había ni pista rabínica ni sacrificios rituales. Todo había sido programado por Red Scharlach quien, para vengar la muerte de su hermano, planeó manipular y enredar a Lönnrot en falsas pistas, y tenderle al final una mortal emboscada.

/Scharlach retrocedió unos pasos. Después, muy cuidadosamente, hizo fuego/ (p. 507)

3. EL modelo actancial en MB

A. El personal del relato

Utilizo los conceptos de Greimas, A. J. y Courtes, J. (1990). Como en todas las novelas, aquí encontramos también personajes o actantes principales (sean héroes o villanos) y secundarios (sean adyuvantes u oponentes). Se definen como "redondos" por presentar una personalidad muy compleja y por cambiar a medida que avanza la trama, y como "planos", por ser superficiales. Todos desempeñan tres funciones principales a través de su descripción: la realista, que produce el efecto de verosimilitud; la ideológica, que refleja una visión particular del mundo descrito, y la narrativa o semiótica propiamente dicha.

En el relato los personajes se presentan en una perspectiva antitética: el detective que investiga; el asesino que quiere infringir la ley, y las víctimas. Héroe, villano y víctima forman el triángulo narrativo que caracteriza este género. Es lo que E. M. Forster (2000) llama "relación actorial de los personajes." Por lo general son personajes arquetípicos con caracteres bien definidos.

Los personajes principales se destacan con respecto a los demás, porque funcionan como integradores de la organización de los acontecimientos. Son los más importantes de la trama.

Se clasifican en protagonistas y antagonistas. El protagonista es el que busca que se haga justicia, y el antagonista, en cambio, representa el desorden público. El primero desempeña, desde el punto de vista narratológico, el rol de héroe, mientras que el antagonista, según el modelo presentado por Mieke Bal (1985), se asocia con la figura del villano.

En cuanto a los personajes secundarios, desempeñan un doble papel, el de adyuvantes que consiste en ayudar a la policía y los oponentes que, en cambio, ayudan a los villanos y los asesinos. Son los que complican la evolución de la trama, retardándola, y nutren el misterio y el suspense hasta el desenlace. Están, por último, los personajes planos, llamados así porque suelen comportarse siempre de la misma manera y con un rasgo destacado de su carácter.

A continuación presentaré el personal de MB, según el orden en que va apareciendo y ciñéndome a la prosopografía y la etopeya proporcionadas por el propio narrador sobre la situación social y profesional de los personajes. Las expondré fuera de las acciones acontecidas, ya que estas han sido tratadas anteriormente.

Por ser un relato corto, Borges restringe la descripción, ciñéndose a las características esenciales de cada personaje.

Los personajes principales:

- **Treviranus** es el menos interesante porque no participa en el juego trascendental del cuento. Es buen policía y por medio de su sentido común logra establecer la naturaleza de cada crimen.
- **Erik Lönnrot** es el puro razonador a lo Auguste Dupin, pero tiene mucho de Don Quijote también. Como todo detective clásico, Lönnrot es un razonador abductivo: a partir de detalles menores, elabora una explicación de los hechos, que reposa sobre débiles probabilidades. Pero no solo es un “puro razonador”, como Dupin; es también un lector, al que interesan solo los indicios que constituyen los libros de la cábala, y que apenas presta atención a las “meras circunstancias, la realidad (nombres, arrestos, caras, trámites judiciales y carcelarios)” (504).
- **Red Scharlach** entiende su lógica hasta el menor detalle. es el arquetipo del mal, que triunfa.
- El personaje de **Yarmolinsky**, la primera víctima, se resume en una frase: "Lo aceptó con la antigua resignación que le había permitido tolerar tres años de guerra en los Cárpatos y tres mil años de opresión y de pogromos", (p. 499).
- Daniel **Simón Azevedo**, la segunda víctima, "un bandido romántico que nunca había aprendido a usar el revólver"; "Azevedo era el último representante de una generación de bandidos que sabía el manejo del puñal, pero no del revólver" (p. 501).
- De los personajes menores cabe mencionar el redactor del **Yidische Zeitung**, **Black Finnegan**, un antiguo criminal irlandés y los arlequines.

B. El cronotopo

El eje tiempo-espacio es el soporte o marco donde suceden los acontecimientos y actúan los personajes. Puede ser un mero escenario que apoya el desarrollo de la acción ficticia y su verosimilitud. Puede también tener diversos significados simbólicos. Genette (1972: 186) distingue dos espacios diegéticos, uno exterior y urbano y otro interior, cerrado y psicológico. Todorov habla también de dos grandes órdenes que estructuran la novela: "[...] Al primer tipo denominaremos "orden lógico y temporal" y al segundo, "orden espacial". (2003: 111).

Habitualmente aplico en mis estudios de la novela el concepto de *cronotopo* (del griego: kronos-tiempo y topos-espacio/lugar), definido por M. Bakhtin como un flujo indivisible: el "tiempo de la aventura es inseparable del espacio de la aventura." (1989: 237-409)

Al abordar el componente tiempo-espacio de una novela, se estudian tres categorías fundamentales: el orden en que está la trama, la duración y la frecuencia que caracterizan al ritmo del relato. Las novelas policíacas no arrancan generalmente *ad ovo*, donde el orden temporal del relato es lineal, sino *in media res* o *in extrema res*, donde la narración sufre discordancias entre el tiempo de la diégesis (orden cronológico en que suceden los hechos) y el tiempo del relato (tiempo que manipula el narrador al contar la historia). Estas discordancias, llamadas anacronías (Genette, *Op. Cit.*, pp. 89-131), provocan saltos en el tiempo orientándose hacia atrás o hacia adelante mediante las analepsis y las prolepsis, respectivamente, produciendo así un cambio de anacronismo porque "se injerta una segunda narración temporal, subordinada a la primera." (*Ibid.*, p. 104).

MB no hace excepción a la regla, ya que encontramos los cuatro tipos de narraciones: la narración anterior es la posición temporal más común. El narrador cuenta lo que sucedió en un pasado reciente o remoto al exponer las circunstancias de la "serie de hechos de sangre". La narración posterior que apunta hacia lo que ocurrirá en un futuro más o menos lejano, al exponer el narrador qué tipo de investigación se está llevando a cabo y qué riesgos presenta. La narración simultánea donde historia y relato coinciden en el presente, como es el caso del balance que hacen el detective y el comisario al comentarlos hechos del primer asesinato, y la narración intercalada que combina ambas narraciones, la ulterior y la simultánea.

En cuanto a la duración del relato y de la historia, su medición no es fácil. Genette la resuelve con el concepto de "isocronía" o "grado cero" de la narración que es "la coincidencia entre sucesión diégetica y sucesión narrativa" (p. 145). Otro concepto que utiliza Genette, en relación con el orden del relato, su duración y ritmo, es el de las anisocronías, tales como la elipsis, la escena, el sumario y la pausa, que constituyen las "velocidades del relato" (pp. 144 y sig.). La escena es donde coinciden el tiempo de la historia y el del relato. El diálogo es un buen ejemplo, donde la historia se congela y da paso a una representación teatral de los hechos. El sumario, donde parte de la historia es resumida, proporcionando un efecto de gran aceleración y por fin, la elipsis que permite ocultar partes importantes de la historia, bloqueando al mismo tiempo el relato. El objetivo de estos códigos narrativos es siempre el mismo: crear suspense y dejar sin aliento al lector.

- El eje espacial

La trama transcurre en cuatro lugares diferentes, los mismos sitios donde suceden los cuatro crímenes.

El lugar del primer crimen es el Hotel du Nord: "ese alto prisma que domina el estuario cuyas aguas tienen el color del desierto, esa torre que muy notoriamente reúne la aborrecida blancura de un sanatorio, la numerada divisibilidad de una cárcel y la apariencia general de una casa mala" (499).

El segundo lugar es el umbral de una antigua pinturería en un suburbio del oeste de la ciudad. Es un callejón pobre, solitario.

El tercer lugar es Liverpool House en el este de la ciudad. Una calle "salobre en la que convienen el cosmorama y la lechería, el burdel y los vendedores de biblias" (502).

El cuarto lugar es la quinta Triste-le-Roy, lugar del desenlace fatal para el detective.

- El eje temporal

Contrariamente a la historia que, mediante el impulso de la analepsis y sus tentáculos se pierde en un pasado remoto, el relato arranca con el asesinato de Yarmolinsky y transcurre en línea recta, sin fragmentación narrativa o saltos temporales, salvo una sola analepsis en forma de flashback cuando, al final, Scharlach revela la solución del enigma.

Las cuatro partes de la narración son presididas y separadas por la misma frase, citada tres veces, que sirve de enlace y clave para la investigación de Lönnrot: "La primera letra del Nombre ha sido articulada". La primera frase lanza a Lönnrot en la investigación (presentación de los personajes y naturaleza del problema); la segunda opera un brusco cambio temporal (el detective privilegia su propio método de investigación, la "rabínica"); la tercera, con el supuesto tercer crimen, da un rumbo intelectual a la investigación, anunciando la cuarta parte del relato, la más larga e intensa de la intriga, que es la perpetración del último crimen con la resolución del enigma en la página 507.

La importancia del cronotopo se nota pues desde el inicio del relato, cuya función *sui generis* es tematizar una cierta atmósfera y una localización geográfica y cronológica precisas donde se desarrollarán los hechos.

Veamos ahora cómo en MB el cronotopo o referente temporal organiza las intrigas y configura el ambiente de suspense donde se mueven los personajes:

- La primera referencia temporal remite al 3 de diciembre, noche en que ocurre el asesinato de Yarmolinsky,
- Se reanuda la investigación el siguiente día y
- Unos días después se hace referencia a la llegada de un periodista.
- La siguiente referencia temporal es a la noche del 3 de enero, noche en que tiene lugar el asesinato de Azevedo y a la sucesiva investigación.
- Pasa otro mes, y en la noche del 3 de febrero ocurre el supuesto tercer crimen.
- Dos días antes de acabar el tercer mes, Treviranus recibe una carta y la entrega a Lönnrot quien relaciona los números 3 con los números 4 y sucesivamente ocurre el cuarto crimen.

C. El doble programa narrativo (PN) del relato (Dos PN opuestos)

El modelo actancial tiene por finalidad la de aclarar las relaciones y la configuración de los personajes. Es una estructura sintáctica de los roles que asumen los personajes (actantes o actores) en un relato para permitir el desarrollo de la historia. Greimas (1990) sintetiza los postulados de *Morfología del cuento* de Vladimir Propp y elabora un modelo coherente y concreto reducido a seis funciones sintácticas desempeñadas por los siguientes actantes: el sujeto, el objeto, el destinador, el destinatario, el oponente y el ayudante.

La sintaxis narrativa estudia la relación que une el sujeto al objeto y el papel que desempeñan los demás actantes en esta relación.

El modelo de Greimas resulta ser importante porque nos permite descubrir qué ocurre en la "caja negra" del relato, es decir, en su secuencia semántica mínima: alguien (S) desea algo (O). ¿Logrará obtenerlo o fracasará? ¿Qué hacer para realizar ese deseo?

Estos elementos elementales constituyen la actuación o transformación ("performance") del programa narrativo mínimo (PN), que puede tener éxito (se hablará de una conjunción que une el sujeto a su objeto), o fracasar (se hablará de disyunción).



Intentaré ahora a resaltar este modelo en el relato MB:

Hay dos fuerzas o voluntades que desean algo. Estas se encarnan en dos sujetos (S), el detective Lönnrot y el criminal Scharlach, el primero desea capturar al segundo y este desea asesinarlo. El objeto de valor de ambos (O) es realizar ese deseo. Al ser rivales, se constituyen oponentes (O). Pero tienen ayudantes (A) o auxiliares.

Antes de transcribir la estructura del doble PN en gráfico conviene recordar la trama de MB: se han producido varios asesinatos misteriosos y el detective Lönnrot es el encargado de descubrir al asesino. Una serie de pistas lo guiarán en una dirección determinada: la búsqueda del Tetrágmaton (el oculto y secreto nombre de Dios). Pero otra historia viene a complicar el relato: el asesino (Lönnrot ignora su identidad, un truco de Borges para mantener el suspense) es a su vez rival del detective al que tiende una trampa mortal para vengar la muerte de hermano. El thriller culmina cuando el detective se encamina hacia el lugar donde cree que se cometerá un cuarto asesinato, pero para su gran sorpresa, descubre la emboscada que le ha tendido Red Scharlach y que el cuarto asesinato *era el suyo propio*.

Hay pues dos lecturas o pesquisas opuestas o simétricas del relato: la del detective que quiere capturar a un asesino cuya identidad desconoce y la del asesino que planea asesinar al detective, su perseguidor. Al crear estas invertidas lecturas, el narrador (el truco de Borges) instala el suspense y activa el misterio, alterando, obliterando y recombina las secuencias de la trama. Para complicar la lectura, crea una tercera lectura, el punto de vista razonable de Treviranus que ni Lönnrot ni el lector toman en serio, optando por pistas esotéricas.

En realidad, y es aquí donde brilla la inteligencia del asesino, la pista que siguen el detective y el lector (relativa a la secta de los Hasidim y el Tetrágmaton –los libros de Yarmolinsky-) es errónea, pero "explorada" por Scharlach, un ardid que despistará a todos hasta el desenlace del relato.

A continuación, expondré los 2 PN finales (el de Lönnrot y el de Scharlach) sin citar las secuencias de las acciones ni el nivel de las funciones sintácticas que desempeñan, ya que han

sido expuestas en apartados anteriores. Presentaré, en cambio, las transformaciones que tienen lugar en cada uno de estos PN en las figuras siguientes:

Estructura canónica del esquema actancial en MB:

Figura 1: PN de Lönnrot:

PN1 = F trans [S1 (Lönnrot) → (S1 ∧ O (capturar a Scharlach) → S1 ∨ O)]

Figura 2: PN de Scharlach:

PN2 = F trans [S2 (Scharlach) → (S2 ∨ O (matar a Lönnrot) → S2 ∧ O)]

Podemos reconocer que ambas figuras (PN1+PN2) son opuestas y se invierten de forma simétrica.

F trans (función de la transformación) expresa que se trata de una "performance" o cambio en el estado del sujeto que pasa de una situación inicial a otra terminal, cambio en relación con el objeto deseado (O) expresado por la flecha → de transformación y por los elementos ∨ (disjunción o fracaso) y ∧ (conjunción o éxito).

(S1) fracasa en su PN de arrestar a Scharlach, por no tener el saber-hacer correcto.

(S2) realiza con éxito su PN (dispone de un saber-hacer correcto) y logra matar al detective.

Retomando el esquema expuesto supra, podemos ahora reconstruir los tres ejes del modelo y ver los roles actanciales de los sujetos:

1. El eje del deseo relaciona y vincula el sujeto al objeto.

Vemos que el asesino logra su (O) que es la venganza; y que el detective, en cambio, fracasa al desvincularse del (O) que es la captura de Scharlach.

2. El eje de la comunicación relaciona el destinador con el destinatario. Aquí el destinatario son los propios sujetos y el destinador, los saberes y valores de que estos disponen para actuar. Lönnrot parte de un saber erróneo, por eso fracasa en restablecer el orden social al no lograr capturar al asesino y, mediante su fracaso, representa el fracaso de la policía en general. Scharlach, en cambio, posee el saber-hacer/poder-hacer sobre la realidad y las cosas y, al triunfar, muestra que la ley y la justicia no siempre ganan la batalla contra el crimen.

MB narra la historia de la guerra de dos cerebros -el del villano y el del héroe- donde, contrariamente a lo que ocurre en el policial clásico, *triumfa el villano y fracasa la razón*.

3. El eje de la participación pone de manifiesto las figuras de Ayudante y de Oponente en su relación con los sujetos. S1 y S2 son oponentes y todo lo que les facilitara la tarea de realizar su deseo se llamaría Ayudante.

Respecto de la modalización de los sujetos, que según Greimas expresa la competencia del sujeto en su hacer o ser, ambos S1 y S2 son modalizados por el "querer-deber hacer", pero Scharlach es superior al detective por poseer, además, el "saber-poder hacer", del que carece Lönnrot, por seguir falsas pistas.

Baste recordar que el criminal, por conocer (saber-hacer) el interés del detective por el misticismo judío (y el uso de la simbología masónica, desde el número tres y otros símbolos hasta el Tetragrámaton), crea pistas falsas y le induce a seguirlas, incluso inventa una carta

firmada por Baruj Spinoza en la que le ofrece una clave geométrico-mística para encontrar sin falta al asesino. Lönnrot caerá en la trampa mortal de su rival, al seguir esta "lógica rabínica". Por último, Scharlach tiene una ventaja sobre su perseguidor de mucho peso: mientras él se mueve incognito a los ojos del detective, este es siempre visible a los suyos. Esto le da una facilidad de movimiento incomparable y una ocasión de *manipularlo* y premeditar su crimen de forma impune. Un crimen perfecto.

"Todo lo he premeditado, Erik Lönnrot, para traerlo a usted a las soledades de Triste-le-Roy", le dirá Scharlach, antes de dispararle.

4. Los palimpsestos en MB

"La muerte y la brújula" se publicó en 1944, por lo que Borges estaba ya familiarizado con Poe, Chesterton, Doyle, Van Dine y A. Christie, a quienes, además, el autor dedicó varios y abundantes comentarios y reseñas.

En este apartado trataré sucintamente, primero la presencia de intertextos que el autor inserta en el relato, abordaré luego con la misma brevedad posible las influencias que Borges recibió de los autores citados, y me centraré, por terminar, en la deconstrucción del género policial llevada a cabo por el autor. En este recorrido la función de la metalepsis narrativa externa y sus múltiples tentáculos metatextuales (me ceñiré solo al hipotexto) desempeña un papel subvertido primordial en el relato que aquí se analiza, ya que permite al lector "navegar" entre los diferentes niveles textuales (discursivo, narrativo, diegético, metadiegético), transgrediendo sus fronteras.

- A. La función de la intertextualidad

La influencia que Borges recibió de los precursores del policial es considerable, palpable y rastreable en todos sus relatos. Sigue siendo objeto de importantes estudios académicos, después de que el autor mismo reconociera esta deuda en varios de sus ensayos. Algunos especialistas hablan de similitudes y calcos, otros, de juegos paródicos. Sin embargo, y teniendo en cuenta la vasta intertextualidad que tejen estas similitudes, el objetivo principal que interesa a Borges es deconstruir por completo el relato policial, "refundirlo" para que resurja de sus cenizas, como Fénix, el ave mitológica. Pero antes de corroborar esta tesis, conviene recordar en qué consiste este concepto.

Una primera lectura de cualquier relato o ensayo de Borges mostrará que el texto leído reproduce otros textos de otras disciplinas que, a su vez, remiten a otros y así, sucesivamente. Nada se entenderá de Borges si no se toman en consideración estas permanentes y vastas transformaciones hipertextuales en su obra. Borges, en definitiva, no solo relata, sino que hace que los textos mismos dialoguen y se confronten para generar múltiples sentidos que el autor se propone transmitir al lector. Este singular método de pensar lleva a Borges a borrar las fronteras entre filosofía y literatura, ficción y realidad, por no decir, entre vida y muerte.

A la manera de Voltaire, quien decía en Cartas filosóficas que "los libros de filosofía son novelas metafísicas", Borges afirmaba que "la metafísica es una rama de la literatura fantástica" (1974, pág. 436), en sí, una subversión con desmesuradas consecuencias epistemológicas.

Por anticipar un ejemplo de este enfrentamiento de textos en "La muerte y la brújula", diré que las referencias que hace el autor a la Cábala, a Spinoza, a Dios y a varios autores (que en un relato policial clásico resultarían inoportunas y "desplazadas") no son fortuitas ni descontextualizadas.

El concepto fue creado por Julia Kristeva. En su definición del mismo, la semanalista afirmaba que

Así, el dialogismo bajtiniano designa la escritura a la vez como subjetividad y como comunicatividad o, para expresarlo mejor, como intertextualidad [...] Es a partir de ese momento (de esa ruptura que no es únicamente literaria, sino también social, política y filosófica) cuando se plantea como tal el problema de la intertextualidad (del diálogo intertextual). La teoría misma de Bajtín [...] se deriva históricamente de ese corte: Bajtín ha podido descubrir el dialoguismo textual. (*Op. Cit.*, 195)

Para Bajtín el dialogismo es, en efecto, un discurso polifónico entre varios sujetos entendidos como el conjunto integrante de la sociedad, es

La auténtica bivocalidad no se agota en ellos, sino que queda en la palabra, en el lenguaje, como fuente inagotable de dialogismo; porque el dialogismo interno de la palabra es un acompañante indispensable de la estratificación del lenguaje. (*Op. Cit.*, 147).

El nivel discursivo del concepto pone de manifiesto la relación entre diversos códigos formados por un diálogo entre el texto marco o hipertexto y el texto anterior engendrador de aquel o hipotexto. Este se define como texto original a partir del cual se deriva un segundo texto que lo modifica, el hipertexto. Es decir,

Toda secuencia se hace con relación a otra que proviene de otro corpus, de tal suerte que toda secuencia está doblemente orientada: hacia el acto de la reminiscencia (evocación de otra escritura) y hacia el acto de la intimación (la transformación de esa escritura). (Kristeva, *Op. Cit.* 236)

Ambos conceptos constituyen el intertexto en el cual autor y lector interactúan, este, interpretando lo que aquel enuncia:

El estatuto de la palabra se define entonces a) horizontalmente: la palabra en el texto pertenece a la vez al sujeto de la escritura y al destinatario, y b) verticalmente: la palabra en el texto está orientada hacia el corpus literario anterior o sincrónico. (*Ibid.*, 190)

La lectura de textos impone pues un diálogo (dialogismo bajtiniano) incesante entre autor-sujeto, lector-destinatario y entre los textos exteriores a los que remite esta lectura, porque toda narración es:

Un diálogo entre el sujeto de la narración (S) y el destinatario [...]. El autor es, metamorfosis de por medio, la posibilidad de permutación de S a D. No obstante, el destinatario es el único responsable de transformar al sujeto en autor. Así, el texto es el diálogo de dos o más discursos. (*Ibidem.*, 203).

Gérard Genette retoma este concepto y le dedica un extenso estudio teórico y práctico. En su definición del concepto de “transtextualidad”, el autor distingue cinco tipos: la paratextualidad, que abarca los elementos que aparecen fuera del texto (epígrafes, dedicatorias, notas al pie de página, etc.); la metatextualidad, que son los comentarios en

textos literarios sobre otros textos; la architextualidad, que contempla lo escrito fuera del texto: portadas, contraportadas, marcas que señalan que la obra pertenece a determinado género, etc.; la intertextualidad, que describe la relación existente entre un texto y otro (hipotexto e hipertexto) y puede propiciar también el diálogo entre estos textos y la hipertextualidad, una práctica que consiste en establecer el estudio de dos textos que se relacionan de una forma u otra. (Genette, 1989:10-12).

Concretamente, Genette define la intertextualidad como “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (*Ibid.*, 10).

El autor reconoce que toda referencia transtextual es fundamentalmente hipertextual, ya que todo texto, siguiendo las ideas de Bajtín y Kristeva, se entreteje con otros más. El autor retoma esos dos tipos de textos para precisar que el hipertexto es “todo texto derivado de un texto anterior -el hipotexto- por transformación simple [...] o por transformación indirecta” (*Ibidem.*, 17)

Cuando el hipertexto expresa al hipotexto de forma implícita, Genette habla de palimpsesto, término que invita a una interpretación o un análisis hermenéutico de comprensión. Genette utiliza la famosa imagen del palimpsesto que muestra “sobre el mismo pergamino, cómo un texto se superpone a otro al que no oculta del todo, sino que lo deja ver por transparencia” (p. 17)

Conviene notar que el texto B (hipertexto), para aludir al texto A (hipotexto), utiliza varias formas lingüísticas, la imitación, la cita, el plagio, el calco, la parodia, la alusión, la perífrasis, la éfrasis, etc.

En el caso de MB el texto A aparece "injertado" en el texto B de dos formas, una literal y explícita (cuando el narrador cita obras teológicas y autores reales que el detective toma como pista incriminatoria), y otra palimpséstica, cuando Borges alude a sus fuentes de inspiración respecto al género policial. Estos injertos de A en B se definen como co-presencia textual o bi-referencialidad. Borges da por supuesto que su lector ideal entiende y considera esta intrusión de A en B. Esta transformación textual la desempeña la metalepsis narrativa externa (en particular, la ficcional y no la retórica), que consiste en deconstruir y borrar los límites entre realidad y ficción, verdad y mentira, entre identidad y otredad, haciendo que la realidad sea una mera representación y que la ficción, la representación de esa representación, es decir

La relación entre diégesis y metadiégesis casi siempre funciona, en el ámbito de la ficción, como relación entre un (pretendido) nivel real y un nivel (asumido como) ficcional. (Genette, 2004: 29).

Dicho de otro modo: “[...] entre dos mundos: aquél en que se cuenta, aquél del que se cuenta” (Genette, 1989: 291).

Como ya se dijo, el autor define la metalepsis como

Toda intrusión del narrador o del narratorio extradiegético en el universo diegético (o de personajes diegéticos en el universo metadieético, etc.), o inversamente [...] Personajes escapados de un cuadro, de un libro, de un recuerdo de prensa, de una fotografía. (*Ibid.*, 290-291).

Por "narratario", Genette se refiere al receptor del discurso del narrador, el lector implícito, situando así esta intrusión en el campo de la representación, cuando más tarde añade para especificar: "esa transgresión deliberada del umbral de inserción" (1998: 69).

En MB el narrador tiene un estatus ambiguo: aparece en primera persona del plural para hacer incursiones en el espacio narrativo reservado a los personajes para comentar aspectos de la investigación criminal (diremos...; nunca sabremos..., p. 499; en mi ciudad..., p. 500), luego desaparece detrás de la tercera persona, tomando la figura del narrador omnisciente para referirse a las obras teológicas que Lönnrot baraja como pista principal en su investigación.

Hay también irrupción de personajes reales en el hipertexto, teólogos y filósofos, como Spinoza, por ejemplo, intrusión que deconstruye la ilusión ficcional, imprimiéndole un matiz de verosimilitud. Se produce, por lo tanto, la transgresión de la que habla Genette, entre el mundo en el que se narra y el mundo desde el que se narra.

Aquí la metalepsis realiza esa extraña sensación de perplejidad y asombro, incluso de deleite que siente el lector al verse involucrado en dos tareas, la lectura de la ficción (el primer nivel narrativo) y la interpretación de la metaficción (el segundo nivel narrativo). Y, sin saberlo, se transforma en otro personaje, el del narratario, frente al narrador.

- Proceso intertextual en MB:
(Del hipertexto al hipotexto)

En sus relatos y ensayos, sabemos que Borges inserta hechos reales, archivos, documentos y libros, anécdotas, incluso se incluye a sí mismo en ellos, transformando la realidad en ficción y viceversa, invitando así al lector a desempeñar su papel asociativo e interpretativo para reescribir y generar a su vez otros textos a partir de los mismos.

Conviene recordar que MB se estructura como un palimpsesto de textos, es decir, como la superposición de actos de escritura cuya producción está sujeta a procesos intertextuales particulares y permanentes. La impresionante presencia de intertextos en MB puede inducir a creer que el autor imita, plagia o comenta modelos existentes de textos, de ideas o pensamientos que parodiaría o corregiría. Tal no es el caso. Borges hace dialogar dichos textos con el suyo propio por varias razones que se verán más adelante, pero el objetivo principal es privilegiar la superioridad del discurso literario ficcional frente al de la historia, la religión o la filosofía, borrando al mismo tiempo las fronteras entre estas disciplinas.

En MB el detective Lönnrot orienta la investigación criminal en torno a unos personajes históricos reales, autores de libros sobre teología. Borges injerta en la trama ficticia otra historia hecha de hechos reales, creando así lo que Genette define como *une mise en abyme* o relatos dentro de relatos:

Todo acontecimiento contado por un relato está en un nivel diegético inmediatamente superior a aquel en que se sitúa el acto narrativo productor de dicho relato. [...] La instancia narrativa de un relato primero es, pues, por definición extradiegética, como la instancia narrativa de un relato segundo (metadieético) es por definición diegética. (1989: 284).

Tenemos así dos niveles narrativos del relato: el metadieético, que pone en marcha la narración intradieética, y el extradiegético, asumida por el narrador, quien nivela, manipula ambos niveles (su intrusión en la diégesis se ha señalado ya: dos veces, con los deícticos

"nosotros"), cambiando cada vez de estatus ontológico. Al mismo tiempo, junto con los seres ficticios que describe, introduce o presenta otros seres reales procedentes del mundo extralingüístico. Lo que sorprende a estas alturas es que Borges "invierte" los niveles narrativos al permitir que estos personajes históricos (como Spinoza, por ejemplo) se cuelen en la ficción narrada y se conviertan en personajes de esta ficción, pasando así a ser ficticios, a su vez. Al quebrantar estos límites narrativos, Borges se propone presentar su propia técnica de manipular los códigos narrativos, en particular la figura de la *metalepsis*.

A continuación procederé al análisis intertextual de MB que consistirá en un ir y venir entre un caso particular de la *metalepsis* narrativa, el hipertexto o texto autorial y el hipotexto o textos a los que alude el hipertexto.

Así, en MB, como en todo relato ficticio, conviene recordar que hay dos niveles narrativos, el ficcional y el metaficcional: en el primero, el narrador expone la historia de la serie de asesinatos ocurridos y su investigación por el detective Lönnrot; en el segundo, el detective se topa con obras teológicas de autores históricos reales, que utiliza como pista de resolución del enigma. Esta transgresión de los niveles imaginario y real la realiza la *metalepsis* y, al hacerlo, refuerza el estatus ontológico de ambas representaciones, la ficcional y la referencial, borrando las fronteras textuales entre ellas.

Este análisis debería abarcar objetivos amplios, pero por falta de espacio, me ceñiré solo a algunos temas centrales y representativos de las intrusiones del hipotexto en el hipertexto.

NOTA. Se expone primero el hipertexto como voz narrativa (VN), seguido luego del hipotexto o voz metaléptica (VM), cuyas referencias son disponibles en Internet, en particular *Wikipedia*.

Página 499.

VN: "... al Tercer Congreso Talmúdico, al que asiste el doctor Marcelo Yarmolinsky".

VM: En este Congreso se debaten los temas de la Mishná o explicaciones orales a la Torá, y de la Guemará, o comentarios sobre la Mishná. El Talmud fue redactado entre los siglos III y IV, en arameo y hebreo. Rabí Yehudá Hanasí fue su principal artífice.

VN: "El Tetrarca de Galilea".

VM: Fue uno de cuatro gobernantes (¿Herodes?) de Galilea provincia de Palestina.

Pág. 500.

VN: "una Vindicación de la cábala".

VM: La palabra cábala es de origen hebreo y significa "recibir", lo que sus seguidores interpretan en el sentido del placer de conocer y el grado máximo de deleite que supone saber por saber. El estudio cabalístico se divide en tres partes, el «árbol de la vida», la «estructura energética», y la «imagen del alma». En realidad es un comportamiento supersticioso. La noción está asociada a algún tipo de ritual que una persona lleva a cabo con la esperanza de tener buena suerte o de cumplir con sus objetivos. Ingresar a un lugar con el pie derecho o usar un amuleto son ejemplos de cábalas.

VN: "un Examen de una traducción literal del Sepher Yezirah";

VM: Sefer Yetzirah significa libro de la creación o de la formación, un tratado acerca del origen del universo y del hombre. Sepher en hebreo significa sendero, y según la cábala judía representa los diez elementos de Dios a partir de los cuales se creó el mundo. El Rabino Akiva ben Yosef, fue el autor de la obra en su formato actual.

VN: "un Examen de la filosofía de Robert Fludd".

VM: Robert Fludd (1574-1637, Londres), fue un eminente médico paracélsico, astrólogo y místico inglés. Era ante todo un espiritualista que establecía una distinción entre la parte física mortal y la parte

ánimica inmortal del hombre. Fludd practicaba la sanación a distancia mediante un sistema descrito anteriormente por Paracelso y que Fludd denominaba en sus tratados el unguento de simpatía.

VN: "Una Biografía del Baal Shem".

VM: Israel Baal Shem Tobh, fundador de los Hasidim, título que recibían aquellos elegidos que guardaban en su poder los secretos del Tetragrámaton. La palabra "Shem" o "Hashem" es otro nombre de Dios.

VN: "una Historia de la secta de los Hasidim".

VM: Eran los miembros de un movimiento religioso judío que floreció en Europa oriental durante el siglo XVIII. Defendían el carácter sagrado de la alegría y la unión de lo natural y lo divino. El movimiento fue fundado por el Rabino Israel ben Eliezer conocido como el Baal Shem tov (1698–1760), en hebreo, literalmente: "Poseedor de un buen nombre".

VN: "una monografía (en alemán) sobre el Tetragrámaton".

VM: El Tetragrámaton es la palabra hebrea escrita en latín como "YHWH" o Dios de los antiguos hebreos. Eliphaz Lévi fue el creador del Tetragrámaton.

VN: "y otra, sobre la nomenclatura divina del Pentateuco".

VM: Por Pentateuco se refiere a los primeros cinco libros de la Biblia que son el Génesis, el Éxodo, el Levítico, el Libro de los Números y el Deuteronomio. Actualmente, se descarta la tesis según la cual Moisés fuera su redactor, por no ser un personaje histórico.

501.

VN: "La tradición enumera noventa y nueve nombres de Dios; los hebraístas atribuyen ese imperfecto número al mágico temor de las cifras pares; los Hasidim razonan que ese hiato señala un centésimo nombre —el Nombre Absoluto, JHVH".

VM: Nombres principales del dios hebreo: Yahveh (Ehyé-Asher-Ehyé = "Soy el que es"), Elohim (plural de Él, Eloh, Eloha). Ēl, en la religión cananea, era el nombre del Dios supremo (2900 aC) y significa "padre de todos los dioses" —eran setenta en total— los más importantes fueron Baal Rahman, Hadad, Yam, Mout y Dagan, Azizu, los cuales tienen atributos similares a los dioses Zeus, Poseidón u Ofión, Hades o Tánatos, entre otros.

Cf. [https://es.wikipedia.org/wiki/El_\(dios_semítico\)](https://es.wikipedia.org/wiki/El_(dios_semítico))

No sé si Borges cita al dios hebreo con intención paródica, como afirman muchos, pero me inclino a pensar que utiliza toda esa documentación teológica *como MacGuffin, con intención de entretener y enredar al lector*.

502.

VN: "en un armario, un libro en latín —el Philologus hebraeograecus (1739) de Leusden— con varias notas manuscritas".

VM: Johannes Leusden (1624-1699) fue un teólogo y orientalista calvinista holandés. Fue uno de los expertos bíblicos más destacados de su época y escribió varias obras sobre la Biblia y la filología hebrea. Junto con Joseph Athias, publicó su Biblia Hebraica, la primera edición de la Biblia hebrea con versos numerados.

503.

VN: "Éste recibió, la noche del primero de marzo, un imponente sobre sellado. Lo abrió: el sobre contenía una carta firmada Baruj Spinoza".

VM: Spinoza desempeñó un gran papel en el desarrollo del ateísmo y el libre pensamiento. Decía que "La religión no persigue el fin de conocer la naturaleza de las cosas, sino sólo de aleccionar a los hombres cuál debe ser el modo de vida moral. Por eso, ni la religión ni el Estado deben atentar contra la libertad del pensamiento". Para Spinoza, la Naturaleza-Dios es su propia causa y la única esencia existente. La religión instituida no persigue la comprensión de la Naturaleza, sino el adoctrinamiento de las personas para controlar su conducta. Spinoza explica el Ser como el afán que tenemos de perdurar siempre, de seguir siendo eternamente. Cuando este afán se refiere a la mente, lo denominamos voluntad, pero cuando se refiere no sólo a la mente, sino también al cuerpo, lo denominamos apetito.

506.

VN: "Jano bifronte".

VM: Era el dios de las dos caras. Es el dios de los cambios, los pasos y las transformaciones, por eso a él se consagran las puertas y umbrales. Jano era un dios autóctono de Roma. Entre sus atributos se encontraban la puerta (y el acceso), la llave y el inicio. Estos atributos se relacionan en el doble rostro de Jano que evidencia la doble naturaleza de cada uno: de la puerta (adentro/afuera), de la llave (abierto/cerrado) y del comienzo (inicio/final).

Simboliza el devenir de la vida, la evolución, y por eso tiene dos caras, representando la incertidumbre de lo que está por venir.

507.

VN: "La mansión triste Le Roy".

VM: Alude a la villa que fue construida en el siglo XII exclusivamente para la realeza más alta. Está ubicada en el sur de Francia y está construida con el mármol más bello del mundo. Todas las paredes son espejos, dando un aire de simetría a la villa. Puede acomodar a más de cuarenta personas en cualquier temporada por lo que la hace perfecta para fiestas y otros eventos. También está ubicada cerca de una playa a menos de una milla de la villa. Es comodísima en el verano.

Estos incesantes desplazamientos entre VN y VM instalan en la mente del lector la idea de que está frente a un simulacro o "gag" cuya estrategia hace que ya no es posible diferenciar la realidad de la ficción. La metalepsis metadiegetica "crea" cuatro tipos de lectores de los libros teológicos citados: el narrador extradiegetico que hace incursiones en el texto marco para presentar esos libros; Lönnrot que los lee para resolver, según cree, el enigma; Scharlach, el asesino, que los manipula e "instrumenta" para matar al detective; y el lector empírico, usted y yo, que os deleitamos en esas lecturas. Decir la importancia que da Borges al acto de lectura que, en cierta medida, supera al de la escritura.

La metalepsis, al injertar esos libros históricos en el relato, borra, no solo la frontera entre realidad y ficción, sino que deconstruye también el eje tiempo/espacio del relato al asociarlo con el de los autores de los libros citados, eje que remite a un pasado remoto. De esta forma, la metalepsis manipula el cronotopo de ambos niveles, permitiendo al relato expandirse más allá de sus límites convencionales, liberándolo de su autor y... también del lector, a quien no le escapó el guiño de simpatía lanzado por Borges a Spinoza y a Jano.

- El transtexto como subversión

Expondré ahora algunas de las muchas influencias/alusiones presentes en MB, ya tratadas por varios autores¹⁹, de cuyos comentarios citaré solo algunos ejemplos representativos.

Los críticos, al mencionar estas influencias (que aparecen en MB como hipotextos), solo comentan las afirmaciones del autor, que se encuentran expuestas en la mayoría de sus escritos. Borges mismo reconoce, en efecto, las fuentes y las influencias principales que le

¹⁹ Sobre la influencia que recibió Borges de los citados autores, véase los siguientes enlaces:

Manuel Martínez Maldonado, "Detectives literarios y La muerte y la brújula":

https://www.academia.edu/23910080/Detectives_literarios_y_La_muerte_y_la_brujula

Gerardo Centenera, "Borges y Doyle: Transgenericidad ensayo-relato"

https://www.academia.edu/6218575/Borges_y_Doyle_Transgenericidad_ensayo_relato

Sobre el tema de la numerología véase Rodrigo Giraudi, "La muerte y la brújula, ficción cifrada":

https://www.academia.edu/36289017/La_muerte_y_la_br%C3%BAjula_una_ficci%C3%B3n_cifrada

Sobre la influencia de los filósofos en Borges véase *El abismo lógico* (Borges y los filósofos de las ideas), Ed. Universidad del Rosario, 2009.

marcaron. En varias reseñas y notas periodísticas publicadas en revistas²⁰. Borges teorizó sobre el género policial²¹, inspirándose de Poe, Gilbert Keith Chesterton y Wilkie Collins.

De Poe, afirmaba que "hablar del relato policial es hablar de Edgar Allan Poe, que inventó el género"; "Edgar Allan Poe fue inventor del cuento policial" (Borges, 1974: 694)

Ya en el primer párrafo de MB Borges cita a uno de sus referentes: Auguste Dupin, el detective cerebral de Poe, confirmando así directa y explícitamente la deuda que tiene con su creador Edgard Allan Poe: ("Lönnrot se creía un puro razonador, un Auguste Dupin", p. 499).

Hay también varias alusiones, pero implícitas, a Conan Doyle.

Sin citar "Estudio en escarlata" de este autor, Borges hace un juego de palabras con los nombres de ambos protagonistas de MB: Sherlock rima con Scharlach, y /Red Scharlach/ traduce explícitamente la palabra /escarlata/ que es "Red" en inglés. Como resultado, "estudio en escarlata" se transforma en "estudio en Scharlach", (Cf. nota 19, "Detectives_literarios", *supra*). Con solo este ejemplo podemos ver el guiño de ojo que Borges manda a Conan Doyle. La numerología, señala Maldonado, conecta ambos relatos: el caso que investiga el detective Holmes comienza el 4 de marzo, la misma fecha del día después del "cuarto crimen" que el detective Lönnrot predice, sin saber quién es la víctima.

Maldonado cita otras similitudes con A. Christie:

La escena de carnaval, donde el conductor del coche que va en busca de Gryphius lleva máscara de oso y los dos secuaces de Scharlach llevan vestidos de arlequín, está vinculada al protagonista de A. Christie, en el cuento que escribió en 1930 bajo el título "The Mysterious Mr. Quin", con el nombre completo de Mr. Harley Quin, que es un anagrama de "arlequín".

[...]. "El hombre es alto, moreno (pelo negro) y delgado, no muy distinto a Sherlock Holmes y semejante a la descripción de Gryphius/Scharlach, quien "iba alto y vertiginoso, en el medio, entre los arlequines disfrazados". Al bajar del cupé que llega al Liverpool House los dos arlequines son descritos como de reducida estatura y todos dicen que están borrachos. Fundamentalmente en el cuento Borges duplica a Satterthwaite y lo disfraza de arlequín, (Maldonado, *Op. Cit.*)

Respecto a la influencia de Chesterton, el autor afirma:

[...] Chesterton, influye sobre "Brújula" de varias maneras, pero como dice Guerrero Cabrera principalmente por su ironía y por el uso del "laberinto", que según el estudioso remite a "The Curse of the Golden Cross" (1926) caso, a mi parecer, muy débil. Luego procede a dar el "espejo" y el "pájaro de malagüero" que hacen apariciones muy breves en Chesterton, y poco comparan con la magnitud de la influencia de Conan Doyle, Christie y Van Dine.

En su ensayo "Modos de G. K. Chesterton", Borges mismo habla de Chesterton:

²⁰ Borges, *Sur* 1931-1980. Buenos Aires, Emecé, 1999.

²¹ "El cuento policial..." (*Borges oral*, 1979)

Es "un católico civilizado [...] liberal, [...] un creyente que no toma su fe por un método sociológico, [...]. En los relatos policiales de Chesterton todo se justifica; los episodios más fugaces y breves tienen proyección posterior"²²; "[...] Luego tenemos a Chesterton, el gran heredero de Poe [...]. Chesterton -me parece a mí- es superior a Poe. Poe escribió cuentos puramente fantásticos [...]. Además, cuentos de razonamiento como esos cinco cuentos policiales. Pero Chesterton hizo algo distinto, escribió cuentos que son, a la vez, cuentos fantásticos y, finalmente, tienen una solución policial"²³.

B. La espiral de la deconstrucción

Retomando el modelo de la deconstrucción y sus "recetas" de crítica textual, voy ahora a mostrar cómo obran estas en MB.

A la primera lectura MB se muestra como un cuento policial que trata el tema de la venganza: aparece un cadáver, se inicia la investigación detectivesca y se busca al asesino y las posibles huellas dejadas por él. Estos son los ingredientes de un buen policial clásico. Sin embargo, y a medida que se avanza en la lectura, uno se dará cuenta de que dichos ingredientes son enfocados en total oposición con la perspectiva clásica del cuento de enigma.

En el caso de MB, como lo veremos, ambas historias sufren un *cortocircuito narrativo*: Borges define el argumento criminal en *incipit* (aunque de forma implícita), con los indicios y el móvil que apuntan al asesino, y lo peligroso que resultará la encuesta en términos de suspense (como en novela negra); pero mantiene el misterio a lo largo de todo el relato durante la investigación. Así, los tres elementos de los que habla Todorov (narración negra, de misterio y de suspense) obran en MB, pero donde Borges opera una devastadora subversión es cuando refunde esta combinación para obtener otro modelo, el thriller metafísico. ¿Cómo lo hace? El narrador enfoca la investigación sobre una insólita pista, la de los Hasidím y el Tetragrámaton. Y no la del criminal, que queda en segundo plano. Esta pista teológica abre laberintos de sentidos y crea vértigo en el detective y en el lector. Es la atmósfera del thriller metafísico. Es la que Borges añade a las dos variantes del policial antes citadas: se mantienen el enigma y el suspense (investigación cerebral, en paralelo al peligro y la violencia), y se añaden los elementos de angustia, desasosiego y malestar psicológico que provocan en el lector la sensación de estar al borde de un precipicio al descubrir que *nada tiene sentido en este mundo y que las verdades más evidentes son puras mentiras*.

Citaré solo algunos ejemplos ilustrativos expuestos en dos niveles, el superficial y el profundo.

- Nivel superficial.

1. Las figuras del detective y del asesino se invierten en comparación con las conocidas anteriormente: Lönnrot no solo fracasa en su investigación por ser distraído, sino que es derrotado por su rival, Scharlach, el villano y criminal, el protagonista héroe de la historia.

²² *Sur*, Buenos Aires, Año VI, No. 22, julio de 1936, p. 47.

²³ Sobre los elementos narrativos y estilísticos en MB y similares a los de Chesterton (como el tema del laberinto, los espejos, el pájaro de mal agüero, etc.), véase la nota 19, *supra*.

2. Es una historia de detectives, pero invertida. Lönnrot, el detective, es acechado y finalmente asesinado por un criminal que ha preparado para él una serie de indicios que le conducen a una conclusión lógica, el lugar en que ha de morir.

3. Por regla general, al final de un cuento policiaco, el detective hace un resumen del misterio y de los indicios que le han permitido resolverlo: en "La muerte y la brújula" es el asesino quien hace el resumen antes de asesinar al detective. Con esto Borges viola LA regla de oro del policial que es la inmunidad del detective: aquí, el bueno es la víctima y el villano, el héroe.

4. Detective protagonista clásico: sabemos todo sobre él.

Nada sabemos de Lönnrot, ni siquiera conocemos su cara; más que un personaje es un conjunto de características mentales. Tampoco es un héroe de aventuras (la calificación de "aventurero" (499) sólo afecta a sus estrategias de pensamiento); sus acciones son muy limitadas: conversaciones con el prefecto, desplazamientos al lugar del crimen, y principalmente, la lectura. Sabemos que su mayor eficacia atañe a sus capacidades intelectuales (consigue prever el último crimen), pero no a su acción (no logra impedirlo).

5. Lönnrot, estando en la escena del crimen, no actúa como lo suele hacer un Holmes, un Poirot o un Dupin: en vez de centrarse en buscar huellas, pistas o pruebas incriminatorias *in sito* y recolectar las que le pudieran ayudar a resolver el enigma y descubrir la identidad del asesino de Yarmolinsky, abandona la escena, descarta cualquier intento de lógica policial y empieza a especular, como un exégeta, sobre pistas cabalísticas, paranormales y metafísicas.

6. Contrariamente al cuento policial clásico, en MB el intelectual, el astuto y el inteligente no es el detective, sino el asesino, ya que las pistas que sigue Lönnrot son en realidad "ideadas y programadas" por él para tenderle una emboscada y asesinarlo. El que utiliza la lógica detectivesca es el asesino y no el detective; Scharlach es quien persigue al detective, y no al revés.

7. Estas falsas pistas conducen al lector por un sendero opuesto al de los cánones del género, pues lo desorientan al seguir el razonamiento erróneo de Lönnrot, identificándose a él y cayendo en la misma trampa que él.

8. Contrariamente a Poirot o Dupin, que se sientan en un sillón, cierran los ojos para deducir hechos y encuentran luego la resolución del enigma, el detective se guía por la brújula, sale a la calle, recorre distancias y se dirige al lugar de su propia muerte.

9. La búsqueda de la verdad en el policial clásico (condición *sine qua non* en este género), se basa en el método científico y culmina en la resolución del enigma. En MB, esta búsqueda deviene problemática, al emprenderse en contextos diferentes y producir múltiples versiones de la verdad, la de Treviranus, la de Lönnrot y la del asesino, que el texto privilegia.

10. La teoría elaborada por Todorov de las 2 historias contenidas en el policial clásico, una secreta (la del crimen cometido en el pasado) y otra manifiesta (la de la investigación sobre ese crimen y su resolución en el desenlace), también es deconstruida por Borges. En MB ambas historias sirven para perpetrar un crimen en el futuro, al final del relato y no al principio (Borges inventa la tercera historia), el del propio detective, perpetrado por el asesino, como ya lo he explicado.

El desenlace nos deja atónitos: es el criminal, y no el detective, quien da la resolución del enigma, antes de matar a Lönnrot.

11. la presencia de 2 historias: la del crimen y la de la investigación: Borges anula este postulado y deconstruye y transgrede por completo lo que estipula Todorov.

12. En el desenlace, el detective no atrapa y condena al asesino, cerrando así la historia con un happy ending, como suele ocurrir en el cuento clásico, sino que ocurre lo contrario: es el asesino quien arresta al detective y lo mata (la venganza de un villano suplantando el castigo de la Ley), para la gran sorpresa del lector, quien, disipada su perplejidad, entiende que Borges quiere mostrarnos que, como en la vida real con todas sus contradicciones y paradojas, en los

cuentos policiales también ha de fracasar la razón, triunfar el azar y la injusticia, ver morir al héroe y salirse con la suya el villano, y también ha de haber "bad ending". Y que finalmente los grandes y famosos detectives del policial clásico solo son lo que son: figuras arquetipales imaginadas y hechas de papel.

- Nivel profundo

Función de la brújula.

Al explotar Scharlach el interés que tiene Lönnrot por la "pista rabínica" (este cree que al descubrir el último nombre de Dios, descubrirá al del asesino), asocia las cuatro letras del Tetragrámaton con los cuatro puntos cardinales de la brújula (que utiliza el detective en su investigación) para elaborar su plan de emboscada mortal en la que caerá el detective.

Esta manipulación del asesino aclara el propio título del relato: al desviar la brújula de su orientación específica, el asesino logra engañar al detective "sugiriéndole" dirigirse a la mansión de Triste-le-Roy, donde lo asesinará. Desenlace que significa que en este mundo también triunfa el mal y que todo depende de lo que uno hace de las cosas y las ideas, y según su entendimiento e interpretación. Lönnrot, que buscaba a Dios (es decir, la verdad o el conocimiento absoluto de las cosas), encontró en su lugar al asesino, su propio verdugo. Su método cartesiano (el que es aplicado en la novela policial clásica) fracasó frente al del asesino, ante la maldad. Porque en la vida también triunfa el azar y lo irracional.

Lönnrot, como Poirot y Holmes, solo triunfan en la ficción, no en la realidad.

La simbología geométrica que aparece en todo el relato (el triángulo equilátero, la brújula, el rombo, las cuatro escenas del crimen, etc.) apuntan a un mundo de dualidades en el que rivalizan el Mal y el Bien, la cordura y la locura, dualidades perpetradas y dramatizadas por el Hombre y donde Dios y Satán no figuran.

Sobre este desalojamiento o al menos parodia de lo sobrenatural que roza el ateísmo, el siguiente diálogo lo ilustra explícitamente:

—Soy un pobre cristiano —repuso el comisario Triveranus—. Llévase todos esos mamotretos, si quiere; no tengo tiempo que perder en supersticiones judías.

—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. Era miope, ateo y muy tímido, (p. 500).

Más adelante, para enfatizar esta parodia o ironía de lo sagrado, el narrador informa que “el periodista declaró en tres columnas que el investigador Erik Lönnrot se había dedicado a estudiar los diversos nombres de Dios para dar con el nombre del asesino”, (p. 501).

Pero la parodia alcanza extremidades inauditas en el texto cuando descubrimos que el detective, además de ser tratado de "tahúr" (apostador y tramposo), fracasa y muere, sin encontrar el nombre de Dios y, el colmo de las coincidencias, su propio apellido significa “asesino”.

[...] en consecuencia, hay un juego del doble, en el que las acciones de ambos se repiten como en un espejo. Entre otras cosas porque Lönnrot es un apellido sueco, no alemán, como el propio escritor argentino observó, y aquí significa ‘raíz’ y no ‘rojo’. El apellido al completo podría traducirse como ‘raíz de arce’, aunque también remite a otros sustantivos relacionados con conceptos como ‘secreto’ y ‘asesinato’. En realidad, esto aumentaría el juego interlingüístico: el

propio detective no cae en la cuenta del significado de su nombre y de ahí llegarán sus males. (Bloom: 1994)

Teniendo en cuenta lo ya expuesto, resulta obvio ver lo que este singular relato de Borges quiere significar: el carácter puramente artificial y ficticio del género policial y la imperante necesidad de renovar su estructura clásica sustituyendo su temática de investigación intelectual sobre el crimen por algo mucho más serio e interesante: la investigación sobre el misterio de la existencia misma del hombre. De allí esa orientación metafísica, encuadrada por la literatura, que caracterizan sus obras.

Los pocos ejemplos ya citados nos muestran cómo Borges *deconstruye* y viola todas las convenciones y las leyes básicas del género policial²⁴.

¿Con qué intención opera esta subversión? Algunos creen que por ironía o parodia; otros, por innovar las bases del género, y otros, con quienes comparto la idea, por querer elevar el policial, de género menor y subalterno, a la categoría de un género literario metafísico superior y noble, donde los conceptos de misterio y enigma engloben todo el conocimiento humano y formen un juego intelectual entre autores y lectores. Borges ilustra así, consolidándolo, el concepto de thriller metafísico y, al hacerlo, *desaloja* el relato policial de su parrilla clásica y tradicional.

III. Metateoría: La literatura borgeana fagocita la realidad

MB es un auténtico relato anti-policial, por invertir Borges todos los códigos clásicos del género, como ya se ha demostrado a lo largo de este estudio. Baste recordar que el papel desempeñado por el detective es el de un antihéroe: en vez de descubrir el nombre secreto de Dios y vencer al criminal, fracasa en ambos casos y es, además, asesinado por el mismo criminal, demostrando lo errónea que era su lógica y lo vana, su inteligencia, él que “se creía un puro razonador, un Auguste Dupin” (p. 499).

Como Don Quijote que leía libros de caballería para "enderezar entuertos", Lönnrot se dedica, él, a leer libros cabalísticos (cábala es anagrama de caballo) para encontrar a Dios y capturar al asesino. La búsqueda del criminal por el detective se realiza paralelamente a la del nombre de Dios, hecho que causa perplejidad e invita a interpretar el sentido de ambas indagaciones.

La investigación policial adquirió la forma del Tetragrámaton o las cuatro letras que conforman la palabra hebrea Yahvé: "había dedicado a estudiar los nombres de Dios para dar con el nombre de un asesino" (p.501).

El comisario Treviranus, su colaborador, opone su fe cristiana a "las supersticiones rabínicas judías del detective", creando así un antagonismo entre ambas creencias. Las pesquisas policiales se transforman en teológicas: el comisario, obrando como un cristiano y el detective, como un hebraísta. Ambos pretendiendo descubrir la verdad y el sentido absoluto de la realidad, lejos de darse cuenta de que estaban burlados por el mismo criminal. El mal,

²⁴ Véase el famoso artículo de S. S. Van Dine, “Twenty rules for writing detective stories”, (20 “mandamientos” para escribir novelas de enigma y misterio), publicado en la "American Magazine", en 1928.

representado por Red Scharlach, ha triunfado, nos dice el relato MB, leído entre líneas; no han encontrado a Dios ni han detenido al malvado.

Conviene comprender que esta situación no es definitiva ni inexorable, por supuesto. Para Borges, a veces triunfa también el Bien. Pero no en esta ocasión. De aquí procede el escepticismo del autor respecto a un mundo o un universo con un sentido único, regido por una verdad absoluta. En realidad Borges ni es escéptico ni satírico: es realista. Bien es verdad que el autor despliega este sentimiento en toda su obra y ello se "muestra" en el estilo inimitable utilizado, la forma laberíntica de narrar, el concepto de biblioteca como sinónimo de mundo, pero, pese a todo esto, Borges mantiene una cierta mirada de hombre sensato y realista al condenar a la vez la superstición religiosa y el racionalismo extremo, dando al azar y la contingencia un protagonismo de peso.

Borges, al deconstruir los códigos narrativos del policial, inaugura otro modelo, el *thriller metafísico*, dotándolo de nuevos y complejos elementos que, a primera vista pueden parecer fantásticos, pero son más reales que la propia realidad, ya que esta, en ocasiones, supera a la propia ficción por sus enigmas existenciales y sus misterios escatológicos. Estos aparecen en el relato policial en miniatura sin tener esa dimensión vertiginosa que tienen en la vida real. En aquel, la investigación es llevada por un detective ficticio; en esta, por un filósofo o ensayista real. Aquel, triunfa encontrando la verdad, una verdad de papel; este, se encuentra ante múltiples posibilidades y la verdad que encuentra en un contexto puede ser una gran mentira en otros contextos porque

Notoriamente no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural. La razón es muy simple: no sabemos qué cosa es el universo. Cabe sospechar que no hay universo en el sentido orgánico, unificador, que tiene esa ambiciosa palabra. Si lo hay, falta conjeturar su propósito. (Borges, 1976: 2)

De allí el concepto de *thriller metafísico* que expresa el suspense en que nos "encierra" nuestra propia existencia. Por eso literatura y realidad son sinónimos para Borges, ya que brotan de la imaginación del hombre, otra faceta de la ficción.

En definitiva, el que triunfa no es Lönnrot ni Scharlach (ni Dios, ni Satán), sino el azar, es decir, Jano.

Parafraseando a Nietzsche, Borges pudo haber dicho:

Hemos eliminado el mundo verdadero: ¿qué mundo ha quedado?, ¿quizá el aparente?... ¡No, de ningún modo!, ¡al eliminar el mundo verdadero hemos eliminado también el aparente! (*Así hablaba Zarathustra*)

Pero, entonces: ¿qué queda en última instancia, señor Nietzsche?

¡Las palabras! Porque sin ellas no hay mundo que exista. Y Borges lo sabe.

A este nivel, y respecto a las repercusiones epistemológicas o metateóricas que he deducido de mi lectura de MB, propongo ahora resaltar una en particular: el contenido filosófico y cultural de *Ficciones* de Borges (ficciones que son más reales que la propia realidad), no pretende instruir ni inculcar alguna visión/versión verdadera o absoluta del mundo, porque simplemente no hay ninguna: *sirve solo de MacGuffin* (la lectura que hace Lönnrot del Tetragrámaton es un ejemplo ilustrativo) para que el lector siga leyendo y amortigüe o esquive (divirtiéndose como observador) el insoportable y absurdo peso de la propia existencia, este laberinto tan borgeano, este *thriller metafísico* cuyos **protagonistas**, *héroes y villanos*, *somos nosotros, enfrascados en*

la imposible resolución del **enigma** de nuestro destino, sin lograrlo porque nos lo impide el verdadero **asesino**, el tiempo mismo...

Conclusión inconclusa

Atraverse a penetrar en el laberinto intelectual borgeano, con sus arenas movedizas, sus bajíos y arrecifes es, a ciencia cierta, renunciar a toda esperanza de salir de él. Y si, por algún milagro, uno lograra salir, como es el caso en este estudio, el mundo que le aparecerá a la vista ya no será el mismo de antes. Descubrirá con perplejidad cómo se diluyen y disuelven las ideas y el conocimiento de todos los grandes filósofos, poetas e intelectuales.

Es indudable que analizar un relato como MB no solo invita a saborear una apasionante historia de crímenes, con sus códigos originales y subversivos ya citados, sino también a descubrir singulares estrategias que no contiene el clásico policial, en términos de cultura, filosofía y religión que Borges, mejor que nadie, domina y sabe explicar.

En este modesto análisis semiótico espero haber mostrado que Borges innova admirablemente al "refundir" los dos componentes del policial (el enigma y el suspense) para crear un nuevo modelo, *el thriller metafísico*, confirmando y validando así la hipótesis inicial, encuadrada por los recorridos teórico, práctico y metateórico, antes expuestos.

Bibliografía

- AUSTIN, F.R., (1924). *El arte de la novela policiaca*. México: El siglo XIX.
- BAKHTIN, M., ([1973] 1989). *Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela*. Madrid: Taurus.
- BAL, M., (1985). *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. Madrid: Cátedra.
- BARTHES, R. et al. (1982). *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- BARTHES, R., ([1985] 1990). *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós.
- _____, ([1970] 1987). *S/Z*. México: Siglo XXI.
- _____, (1972). "Introducción al análisis estructural de los relatos." *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- BLOOM, H., (1994). *El canon occidental*. Anagrama.
- BOILEAU-NARCEJAC, ([1958] 1964). *Le roman policier*. Paris: Payot, no. 70.
- BORGES, J. L., (1974) "La muerte y la brújula", in *Obras Completas*. Buenos Aires, Emecé editores, (pp. 499-507).
- _____, (1979). *Obras completas en colaboración*, Bs. As: Emecé.
- _____, (1976). *Otras Inquisiciones*, Madrid: Alianza Editorial.
- BORGES/BIOY CASARES, (2002). *Seis problemas para don Isidro Parodi*. Madrid: Alianza.
- CHANDLER, R., (1996). *El simple arte de matar*. Universidad de León, León.
- DECHÊNE, A., y DELVILLE, M., (2016). *El thriller metafísico*. PUL, coll. "Clinamen" n°3.
- DUBOIS, J., (1992). *Le roman policier ou la modernité*, Paris: Nathan.
- ECO, U., (1980). *Tratado de semiótica general*. México: Nueva Imagen.
- EVARD, F., (1996). *Lire le roman policier*. Paris: Ed. Dunod.
- FORSTER, E. M., (2000). *Aspectos de la novela*. Madrid: Debate.

- FREUD, S., (1975). *Obras Completas*. Tomo 17, "Lo ominoso". Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- GALIANO, B. V., (2007). *Autopsia de la novela negra*. Córdoba: Berenice.
- GENETTE, G., ([1972] 1989). "Discurso del relato". *Figuras III*, Barcelona: Lumen.
- _____, (1998). *Nuevo discurso del relato. Crítica y estudios literarios*. Madrid: Cátedra.
- _____, (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- _____, (2004). *Metalepsis: de la figura a la ficción*. México: Fondo de Cultura Económica.
- GREIMAS, A. J. y Courtes, J., (1990). "Actante". *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- GREIMAS, A. J., (1973). *Semántica estructural*. Madrid: Gredos.
- GUBERN, R., (1970). *La novela criminal*. Barcelona: Tusquets, Cuadernos Infimos 10.
- KEATING, H. R., (2003). *Escribir novela negra*. Barcelona: Paidós.
- KIERKEGAARD, S., ([1844] 2013). *El concepto de angustia*. El libro de bolsillo, Humanidades.
- KLEIN, M., (1948). "Sobre la teoría de la ansiedad y la culpa", in *Obras completas* (pp. 235-251). Buenos Aires: Paidós.
- KRISTEVA, J., (1981). *Semiótica I*. Madrid: Fundamentos.
- LEMAITRE, M., (1977). "Borges... Derrida... Sollers... Borges", en *40 inquisiciones sobre Borges*. Pittsburgh: Revista iberoamericana, (p. 679).
- LUBBOCK, P., (1957). *The Craft of Fiction*. London: Jonathan Cape. 1965.
- MERIVALE, P., y SWEENEY, S. E., (1999). *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*. Universidad de Pennsylvania.
- NARCEJAC, T., (1986). *Una máquina de leer: la novela policiaca*. México: Fondo de Cultura Económica.
- REUTER, Y., (1989). *La novela de detectives y sus personajes*. Saint Denis: PUV.
- RICOEUR, P., (1973). *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de Hermenéutica*. Buenos Aires: Megápolis/La Aurora.
- TODOROV, T., ([1971] 2003). "Tipología de la novela policial", in Daniel Link: *El juego de los cautos*, Buenos Aires: La Marca.
- _____, (1974). "Las categorías del relato literario", Barthes, Roland et al, *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- _____, (1973). *Gramática del Decamerón*. Madrid: Taller de E. J. Betancor.
- _____, (2004 [1968]). *Poética estructuralista*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- TOMACHEVSKI, B., (2002) [1982]). *Teoría de la literatura*. Madrid: Akal.
- TRUFFAUT, F., (1966). *El cine según Hitchcock*. Paris: Robert Laffont.
- VAN DINE, S. S., (1928). "Twenty rules for writing detective stories", American Magazine.