

Espléndidas y atroces maravillas:

Borges en diálogo creativo con Poe y Lovecraft

Rafael Olea Franco  
El Colegio de México

Entre los escritores pertenecientes a la tradición literaria anglosajona, Edgar Allan Poe (1809-1849), de larga influencia en la literatura hispanoamericana (véase Englekirk 1934), cautivó desde temprano la atención de Jorge Luis Borges, quien en 1937 reseñó en la revista *El Hogar* el libro del británico Edward Shanks sobre el autor estadounidense. Para empezar, recuerda con sutil ironía la proverbial animadversión de los británicos contra los “yankees”, visible en el artículo que Stevenson dedicó, “magnánimamente” (el adverbio es de Borges), a Walt Whitman. Después, alude a la pretendida falta de habilidad estilística de Poe, idea ajena que de inmediato hace suya: “La observación es justa, pero detrás del libro de Mr. Shanks hay otra cosa que un desdén académico. Hay la conciencia general de que Poe fue un inventor o imaginador prodigioso, pero también un mal ejecutor de sus invenciones. De ahí el favor que le hacen los traductores, por mediocres que sean: la gente les imputa los ajetreos y los vanos énfasis de su prosa” (Borges 1996: IV, 274). Luego de afirmar que Poe legó una “teoría poética, harto superior a su práctica”, enumera los “cuentos indiscutibles” del autor (“El escarabajo de oro”, “El doble asesinato de la Rue Morgue”, “El tonel de amontillado”, “El pozo y el péndulo”, “El caso del señor Valdemar”, “La carta robada”, etcétera), y en una evaluación global de su obra concluye que de ella nos: “Queda la invención del género policial. Queda M. Paul Valéry. Todo ello basta para la justificación de su gloria, pese a las redundancias y languideces que sufre cada página” (*idem*). Aunque con matices, la hipótesis de que Poe inventó el género policial permanece incólume en Borges; por ejemplo, cuando en su prólogo a la antología del estadounidense

incluida en la colección *Biblioteca Personal*, acude a la hipérbole para erigir una de sus típicas (y, en cierto sentido, reduccionistas) genealogías derivativas, según la cual un solo texto de Poe sería el fundador de los relatos policiales más célebres:

De un solo cuento suyo que data de 1841, “The Murders in the Rue Morgue”, que aparece en este volumen, procede todo el género policial: Robert Louis Stevenson, William Wilkie Collins, Arthur Conan Doyle, Gilbert Keith Chesterton, Nicholas Blake y tantos otros. De su literatura fantástica recordemos “The Facts in the Case of Mr. Valdemar”, “A Descent into the Maelström”, “The Pit and the Pendulum”, “Ms. Found in a Bottle” y “The Man in the Crowd”, todos de inaudita invención (Borges 1996: IV, 520).

No deja de ser curioso que Borges, reconocido en la cultura hispanoamericana por sus aportaciones a la difusión y a la consolidación del género fantástico, enumere algunos cuentos poenianos de este tipo, pero no describa en detalle su influencia en Occidente.

En la brevísima nota que antecede a la versión de “La verdad sobre el caso de M. Valdemar”, incluida en la *Antología de la literatura fantástica* compilada en 1940 por Borges, Silvina Ocampo y Bioy Casares, se dice que Poe: “Inventó el género policial; renovó el género fantástico” (Borges, Ocampo y Bioy 1980: 371). Así pues, en el primer caso, Poe sería el “inventor” del género; en el segundo, apenas un mero “innovador”.

La fascinación de Borges por la narrativa policial fue básica para arraigar el género en Hispanoamérica, pues él y Bioy Casares escribieron al alimón, bajo los seudónimos de Honorio Bustos Domecq y Benito Suárez Lynch –formados con los apellidos de sus antepasados–, varios textos en esta línea, empezando en 1942 con *Seis problemas para don Isidro Parodi*, difundido por la editorial Sur (véase Block de Behar 2008). Asimismo, fundaron una colección de novelas policiales traducidas y reunieron, en 1943 y 1952, dos series de relatos tituladas *Los mejores cuentos policiales*; en el prólogo al segundo volumen de esa colección, afirman:

En “The Murders in the Rue Morgue, en “The Purloined Letter” y en “The Mystery of Marie Rogêt”, Edgar Allan Poe crea la convención de un hombre pensativo y sedentario que, por medio de razonamientos, resuelve crímenes enigmáticos, y de un amigo menos inteligente, que refiere la historia. Esos dos personajes, meras abstracciones en los textos de Poe, se convertirán con el tiempo en Sherlock Holmes y en Watson, que todos conocemos y queremos (Borges y Bioy 1983: 8).

Señalan, asimismo, su extrañeza por el hecho de que en su país de origen, el género policial se apartó progresivamente del modelo intelectual de Poe y tendió a las violencias de lo erótico y lo sanguinario, rasgos visibles en Dashiell Hammett y Raymond Chandler, mientras que en Inglaterra todavía era tradicional contrastar la atrocidad del crimen con el tranquilo ambiente universitario o rural donde se situaba. La preferencia de Borges y Bioy por la primera vertiente se comprueba en la selección de “La carta robada” para esa antología.

La serie inicial de *Los mejores cuentos policiales* incluyó el relato de Borges y Bioy titulado “Las doce figuras del mundo”, mientras que en la segunda serie se reprodujo “La muerte y la brújula”, texto borgeano cuyo análisis excede el espacio de este trabajo (y quizá mis propias capacidades). Los nexos de este relato con el modelo intelectual de Poe se presentan desde el primero párrafo mediante la “citación” (según la terminología intertextual de Genette 1989), cuando el narrador compara a su protagonista con el tipo de detective imaginado por Poe: “Lönnrot se creía un puro razonador, un Auguste Dupin, pero algo de aventurero había en él y hasta de tahúr” (Borges 1996: I, 499). La crítica ha estudiado con profusión este tema, destacando, por ejemplo, que el cuento del argentino es “un homenaje a Poe y una versión borgiana de «The Purloined Letter»”, así como una “parodia del género” (Thau 1995: 3). Considero que si bien la obra del estadounidense es un punto de partida para Borges, resultó más productiva la enorme transgresión global del género implícita en “La muerte y la brújula”. Poe había mantenido separadas las dos

vertientes del género, las cuales a veces la crítica no distingue: por un lado, policial de enigma (“La carta robada”) y, por otro, policial de crimen sanginario (“Los crímenes de la calle Morgue”). Quizá la magistral combinación de estas dos vertientes visible en “La muerte y la brújula” (Parodi 1999) sea poco perceptible en una primera lectura, pues el relato simula arrancar con la clásica indagación de un asesinato: el del rabino Marcelo Yarmolinsky. Pero en la cima del argumento, el detective (y, junto con él, el lector) descubre que esa muerte fue accidental, porque contra todas las convenciones del género policial, el verdadero crimen apenas está a punto de cometerse: al final, el propio detective Lönnrot caerá abatido a manos del forajido Scharlach; es decir, el renovador relato borgeano termina donde empezaría un cuento policial clásico. Más sorprendente todavía resulta percibir que el método para revelar al criminal está invertido; tradicionalmente, el detective “dobla” la mente del criminal y deduce lo que éste ha hecho antes o después del crimen, pero aquí el delincuente Scharlach usa la cultura letrada del detective Lönnrot para construirle una trampa mortal. El humilde comisario Treviranus sospecha desde el principio que Yarmolinsky ha sido asesinado sin motivo: “—No hay que buscarle tres pies al gato— decía Treviranus, blandiendo un imperioso cigarro—. Todos sabemos que el Tetrarca de Galilea posee los mejores zafiros del mundo. Alguien, para robarlos, habrá penetrado aquí por error. Yarmolinsky se ha levantado; el ladrón ha tenido que matarlo” (Borges 1996: I, 500). Pero Lönnrot se rehúsa a aceptar esa simple solución y exige una hipótesis más interesante: “He aquí un rabino muerto; yo preferiría una explicación puramente rabínica, no los imaginarios percances de un imaginario ladrón” (*idem*). A partir de esta premisa, el detective hurga en los libros del rabino, de donde extrae rasgos específicos de la cultura judía que comenta con un periodista, quien tergiversa esa búsqueda, en un artículo de difusión que alcanza la mirada lectora de Scharlach. Así, en una recurrente estructura

borgesana, el acto de leer desempeña una función esencial, pues Scharlach “escribe” un texto que Lönnrot descifra gracias a su supuesta sagacidad, aunque al final, irónicamente, él mismo y los lectores se enteren de que, luego del primer y accidental asesinato, todo ha sido una mascarada del delincuente para llevarlo a una dócil muerte. En suma, el cazador resulta cazado, inversión que se sugiere con sutileza en el significado de los nombres de Lönnrot y Scharlach, pues ambos remiten al color rojo.

Cabe apuntar dos más de las múltiples transgresiones al género policial operadas por Borges, quien cumplió cabalmente con la exigencia crítica de Poe de que: “No debería haber una sola palabra en toda la composición cuya tendencia, directa o indirecta, no se aplicara al designio preestablecido” (Poe 1973: 136). En primer lugar, fiel a su concepción de la literatura como un artificio, él impide que el lector olvide que se enfrenta a una ficción, pues a la mitad del relato, el narrador dice: “Al sur de la ciudad de mi cuento fluye un ciego riachuelo de aguas barrosas [...]” (Borges 1996: I, 504). Además, en el instante previo a su muerte, Lönnrot elabora una sorprendente reflexión metafísica que apunta hacia el abismo del infinito, porque sugiere a Scharlach que la próxima vez que lo mate, trace un laberinto recto, subdividido en sucesivas mitades, el cual remite a la paradoja de Zenón de Elea conocida como “Aquiles y la tortuga”. Sin duda, muchos lectores tradicionales de la época se desconcertaron por este campo simbólico (como alguna vez lo definió el autor) al que Borges condujo el relato policial. Sin embargo, ése fue un rasgo más de la vía productiva que él encontró para renovar el género, al cual sacó de la popularidad estereotipada, así como para crear una nueva variedad textual y un nuevo tipo de lector (más intelectual y reflexivo). De este modo el cuento cumple con lo que señala con agudeza Ricardo Piglia: “Los grandes textos son los que hacen cambiar el modo de leer” (Piglia 2001: 55).

Muy distinta es la valoración de Borges sobre Howard Phillips Lovecraft (1890-1937), otro escritor estadounidense, a quien calificó como un “parodista involuntario” de Poe. Si se considera que una parodia consiste en la imitación voluntaria de un texto previo, se entenderá la sutil ironía del ambiguo juicio borgeano. Un dato más de esta distancia aparece en una breve nota donde Goldhurst (profesor de Estados Unidos que enseñaba literatura de su país en Buenos Aires) describe su visita de 1977 a Borges, cuando éste era director de la Biblioteca Nacional. En esa ocasión, el escritor le comentó que había recomendado el relato “Wakefield”, de Hawthorne, para una antología de los mejores cuentos del mundo, luego de lo cual expresó su desacuerdo con la elección de otro colega: “One of the other South American authors who was asked to make a selection for the volume had chosen something by H. P. Lovecraft, which disturbed Borges. «Do you think Lovecraft's quality very high?» he asks me” (Goldhurst 1978: 2).

De acuerdo con estos antecedentes, sorprende que en el epígrafe del texto borgeano “There Are More Things”, de *El libro de arena* (1976), se diga: “A la memoria de Howard P. Lovecraft”. En el epílogo de su obra, el propio Borges emitió un lapidario juicio sobre este cuento, aunque eso no le impidió conservarlo: “El destino que, según es fama, es inescrutable, no me dejó en paz hasta que perpetré un cuento póstumo de Lovecraft, escritor que siempre he juzgado un parodista involuntario de Poe. Acabé por ceder; el lamentable fruto se titula «There Are More Things»” (Borges 1996: III, 72). Espero poder arrojar un poco de luz sobre esta paradoja.

“There Are More Things” es un relato donde un joven, ausente de su patria varios años, decide investigar qué ha pasado con la casa de su fallecido tío, la cual fue vendida a un comprador forastero cuyo primer y enigmático acto fue tirar todos los muebles, todos los libros y todos los enseres de la propiedad. Luego, pidió al arquitecto original y a varios

carpinteros ciertas modificaciones en el inmueble, que ellos se negaron a realizar, aunque otros asumieron la tarea, a cuya terminación se instaló, con las ventanas siempre cerradas, un desconocido, pues el comprador sólo había fungido como intermediario. Intrigado por estos sucesos, el narrador efectúa una frustrada indagación con tintes policiales, donde cada nuevo dato acumulado acrecienta las dudas sobre el misterioso habitante. Al final, en un acto un tanto irreflexivo y aventurero, él se atreve a visitar la casa, donde no percibe a ningún residente, pero sí varios objetos cuya funcionalidad no logra identificar porque, al igual que acontece con los Yahoos de “El informe de Brodie”, no posee el concepto que le permita comprenderlos:

Ninguna de las formas insensatas que esa noche me deparó correspondía a la figura humana o a un uso concebible. Sentí repulsión y terror [...] Había muchos objetos o unos pocos objetos entretejidos. Recupero ahora una suerte de larga mesa operatoria, muy alta, en forma de U, con hoyos circulares en los extremos. Pensé que podía ser el lecho del habitante, cuya monstruosa anatomía se revelaba así, oblicuamente, como la de un animal o de un dios, por su sombra (Borges 1996: III, 37).

Después de ésta y otras apreciaciones semejantes, el narrador deduce los orígenes pero no la fisonomía del extraño inquilino de la casa, sobre el cual se pregunta: “¿Cómo sería el habitante? ¿Qué podía buscar en este planeta, no menos atroz para él que él para nosotros? ¿Desde qué secretas regiones de la astronomía o del tiempo, desde qué antiguo y ahora incalculable crepúsculo, habría alcanzado este arrabal sudamericano y esta precisa noche?” (*idem*).

En su *Introducción a la literatura norteamericana*, preparada en 1967 junto con Esther Zemborain de Torres, Borges afirma que al imitar el estilo patético de Poe, Lovecraft escribe pesadillas cósmicas que él resume así: “En sus relatos hay seres de remotos planetas y de épocas antiguas o futuras que moran en cuerpos humanos para estudiar el universo o, inversamente, almas de nuestro tiempo que, durante el sueño,

exploran mundos monstruosos, lejanos en el tiempo y en el espacio” (Borges 1997: 137-138). Según esta descripción, es obvio que hasta el pasaje de “There Are More Things” que acabo de citar, el homenaje a Lovecraft resulta directo, aunque se añaden algunos elementos fructíferos; quizá uno de los más significativos sea el hecho de proponer que el pavor sería recíproco, pues así como el extraterrestre suscitaría pánico entre los seres humanos, éstos también serían percibidos por él como una entidad extraña y amenazante; de este modo, se rompe con la clásica convención literaria de identificar la Otridad sólo como algo negativo; en suma, aunque la entidad desconocida no habla, y por lo tanto no alcanza expresión propia dentro del texto, el narrador sí es capaz de imaginar el terror que sentirá frente a un mundo ajeno.

Conviene ahora recordar la estética del horror fantástico propugnada por Lovecraft, cuyo punto de partida se centra en la reacción que el texto provoca en el lector: “La verdadera prueba de lo auténticamente sobrenatural es sencillamente la siguiente: saber si suscita o no en el lector un hondo sentimiento de espanto al contacto de unos elementos y fuerzas desconocidos, una actitud sutil de acecho lleno de espanto [...]” (Lovecraft 2002: 12). Más allá de que se acepte o no que el miedo es un rasgo constitutivo de lo fantástico (punto de fuertes discusiones entre los teóricos del género), lo sustancial es distinguir el medio verbal usado por un escritor para provocar esa sensación.

En general, Borges rechazaba cualquier tipo de estética efectista directa, es decir, aquella basada en la creencia de que literariamente es posible expresar todo. En tanto fiel practicante de una estética de la alusión, él sabe que es mejor sugerir lo extraordinario que afanarse en precisarlo; por ello el narrador de “There Are More Things”, quien más bien refiere los efectos de acciones que están ausentes de su relato (Bedford 2000), calla en el momento mismo en que está a punto de percibir a ese ser monstruoso venido de otro



planeta: “Mis pies tocaban el penúltimo tramo de la escalera cuando sentí que algo ascendía por la rampa, opresivo y lento y plural. La curiosidad pudo más que el miedo y no cerré los ojos” (Borges 1996: III, 37). Además de la ambigüedad e indeterminación necesarias para el cierre del texto, el narrador no puede más que nombrar con la palabra “algo” a esa entidad desconocida e incognoscible de origen extraterrestre, esbozada mediante una magnífica figura retórica de zeugma, la cual alude al ser misterioso con una serie de adjetivos pertenecientes a diversos campos semánticos: “opresivo y lento y plural”. Como un texto fantástico no desea ni debe expresar algo plenamente cognoscible, entonces debe permanecer en el ámbito de lo “indecible”, rasgo que, según plantea Erdal Jordan, resulta característico del género:

Indecibilidad: el discurso fantástico es expresión de lo indecible en el sentido más riguroso que los románticos adjudican a este concepto: lo impensable, lo indefinible, lo inexperimentado, todo aquello que, siendo esencialmente transgresión de lo verosímil realista, se convierte en apertura a lo desconocido y, por equivalencia, al infinito. La concepción del lenguaje como creador de mundo, en el sentido de que nuestra capacidad cognitiva está limitada por nuestra capacidad de nombrar, adquiere en el discurso fantástico su máxima potencia paradójica: al expresar lo inexpresable, lo fantástico amplía solamente nuestro caudal lexical y no nuestro campo cognitivo; una de las indudables causas del efecto “inquietante” de lo fantástico, radica en esa dicotomía permanente de lo nombrado/lo incognoscible (Erdal Jordan 1998: 13).

Desde esta perspectiva, el cierre del cuento de Borges implica una sutil y a la vez profunda corrección a la estética de Lovecraft, cuya notoria deficiencia consiste en la propensión de sus narradores a describir morosamente lo monstruoso, con lo cual se diluye el carácter insólito del fenómeno en que se funda el efecto terrorífico; porque cuando el suceso extraño se convierte en una entidad familiar para el lector, se borra la dicotomía paradójica entre lo nombrado y lo incognoscible propia del género fantástico. Una muestra de ello se encuentra en la conclusión del relato de Lovecraft titulado *En las montañas de la locura*, perteneciente al ciclo de “Los mitos de Cthulhu”, cuyo narrador detalla así la

imagen monstruosa:

Lo que vimos –pues las brumas se habían desvanecido malignamente– era algo diferente e inconmensurablemente más horrendo y detestable. Era la completa y objetiva encarnación de aquel precepto del novelista fantástico: “lo que no debería ser”; y su análogo comprensible más cercano es un vasto tren subterráneo en movimiento, tal como se lo ve desde la plataforma de una estación [...] Pero no estábamos en el andén de una estación. Estábamos en las vías, como en una pesadilla, mientras la columna flexible de fétida iridiscencia negra rezumaba hacia delante su ondulación de quince pies, cobrando una impía velocidad y propagando una nube de pálido vapor abisal. Era algo terrible, indescifrable, más vasto que cualquier tren subterráneo –un informe amasijo de burbujas protoplasmáticas, apenas luminosas, y con miradas de ojos temporarios que se formaban y deshacían como pústulas de luz verdosa sobre todo el frente que llenaba el túnel y que avanzaba hacia nosotros [...] (Lovecraft 2010: 151).

A este narrador podría aplicársele la prevención enunciada por Borges contra Quiroga: “[...] es un lector demasiado admirativo de su propia obra” (*apud* Sorrentino 1996: 149), pues se asombra (e incluso asusta) de lo que está contando; no obstante, su actitud permanece en un nivel discursivo que no incide en el argumento (y, por tanto, tampoco en los lectores reales). Como si esto no bastara, el autor exhibe sus intenciones cuando obliga al narrador a afirmar que esa visión monstruosa es la concreción misma de lo fantástico. Pero también debe reconocerse, con honestidad crítica, que la visión retrospectiva aplicada en “There Are More Things” debilita la contundencia del texto, cuyo narrador-protagonista acude a tiempos verbales en pretérito, y hasta usa frases como “Recupero ahora...”, con lo cual desde el principio se sabe que ha sobrevivido a la experiencia terrible de enfrentarse a lo monstruoso. Asimismo, mientras Lovecraft, con su simulación de un discurso científico, tiende hacia la llamada “ciencia ficción”, Borges construye un irreductible contraste entre dos realidades opuestas, típico del género fantástico.

Agrego, por último, que el título del cuento borgeano retoma una frase de William Shakespeare, pronunciada por su personaje Hamlet: “There are more things in heaven and

earth, Horatio, than are dreamt of in your philosophy” (*Hamlet*, acto I, escena V). En el poeta inglés, esta oración tiene un sentido figurado; en cambio, mediante una operación de índole fantástica, Borges le imprime un sentido literal: en el planeta Tierra hay más “cosas” de las que estamos acostumbrados a ver o soñar, por ejemplo, seres extraterrestres.

En suma, pese al diferente estatus estético de Poe y Lovecraft, la relación textual que Borges establece con estos dos escritores demuestra su siempre productiva apropiación de la literatura previa. Para concluir, deseo recordar el soneto de Borges titulado “Edgar Allan Poe”, de su libro *El otro, el mismo*, donde él fabuló así la suerte de su antecesor una vez muerto:

Como del otro lado del espejo  
se entregó solitario a su complejo  
destino de inventor de pesadillas.  
Quizá, del otro lado de la muerte,  
siga erigiendo solitario y fuerte  
espléndidas y atroces maravillas.  
(Borges 1996: II, 290).

Ojalá algún ser humano fuera capaz de dilucidar si el inevitable destino de un escritor en el más allá es seguir labrando sus textos. Como resulta imposible resolver este misterio de misterios, por el momento contentémonos, humildemente, con la oportunidad de seguir disfrutando de las “espléndidas y atroces maravillas” que nos legó Borges a partir de Poe y Lovecraft.

#### Bibliografía

Bedford, David A. 2000. “Clasicismo, trama y el hecho estético en el cuento «There are more things» de Borges”, *Variaciones Borges*, 10, pp. 215-226.

- Block de Behar, Lisa. 2008. “«El fraude entre la ficción y la farsa». Borges y Bioy Casares frente a don Isidro Parodi y sus problemas”, en “*In memoriam*” *Jorge Luis Borges*, ed. Rafael Olea Franco. El Colegio de México, México, pp. 323-342.
- Borges, Jorge Luis. 1996. *Obras completas*. Emecé, Buenos Aires, 4 vols.
- y Adolfo Bioy Casares. 1983. “Prólogo” a *Los mejores cuentos policiales*, 2 (1952). Alianza-Emecé, Madrid, pp. 7-8.
- y Esther Zemborain de Torres Duggan. 1997. *Introducción a la literatura norteamericana*. Emecé, Buenos Aires.
- , Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares. 1980. *Antología de la literatura fantástica*. Sudamericana, Buenos Aires, pp. 371-379.
- Englekirk, E. 1934. *Edgar Allan Poe in Hispanic Literature*. Instituto de las Españas, Nueva York.
- Erdal Jordan, Mery. 1998. *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*. Vervuert-Iberoamericana, Frankfurt am Main-Madrid.
- Genette, Gerard. 1989. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, tr. Celia Fernández Prieto. Taurus, Madrid.
- Goldhurst, William. 1978. “Appointment with Borges”, en *Humanities in the South*, vol. 47, pp. 1-2.
- Lovecraft, Howard Phillips. 2002. *El horror sobrenatural en la literatura*, tr. Melitón Bustamante. Fontamara, México.
- . 2010. *En las montañas de la locura*, tr. Patricia Willson. Libros del Zorro Rojo, Barcelona.

- Parodi, Cristina. 1999. "Borges y la subversión del modelo policial", en *Borges: desesperaciones aparentes y consuelos secretos*, ed. Rafael Olea Franco. El Colegio de México, México, pp. 77-97.
- Piglia, Ricardo. 2001. *Crítica y ficción*. Anagrama, Barcelona.
- Poe, Edgar Allan. 1973. *Ensayos y críticas*, tr., intr. y notas Julio Cortázar. Alianza Editorial, Madrid.
- Sorrentino, Fernando. 1996. *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*, 2a. ed. El Ateneo, Buenos Aires.
- Thau, Eric. 1995, "Implicaciones de la parodia de «The Purloined Letter» de Edgar Allan Poe en «La muerte y la brújula» de Jorge Luis Borges", *Mester* 24, núm. 2, pp. 1-12.