

Sobre el lector en *Otras inquisiciones*: entre Dupin y Lönnrot¹

Salvador Calva Carrasco

Universidad Nacional Autónoma de México

Del detective al ensayista

Luego de varios escrutinios minuciosos a la casa del ministro D..., ordenado por el prefecto de la policía de París, Dupin asegura que encontrará la carta robada; esto en el relato de Poe con el mismo nombre. Su deducción tiene la apariencia de la obviedad: si la carta estratégicamente no está escondida, entonces está estratégicamente a la vista. Dupin advierte el error del prefecto G..., a saber: las medidas emprendidas no “eran aplicables al caso y al hombre en cuestión”.² Al final del relato sabemos que Dupin no sólo conoce a D..., sino que “me jugó una mala pasada y sin perder el buen humor le dije que no lo olvidaría”.³ De un primer lector y estratega como lo es el ministro, surge este segundo lector, Dupin, quien, por decirlo de algún modo, dobla la inteligencia de aquel.⁴ En este relato de Poe, el prefecto de la policía busca la evidencia en lugares poco evidentes, acción que premedita el ministro y que Dupin sabe.

Algo parecido sucede en “La muerte y la brújula”. Se ha dicho, no sin razón, que Lönnrot olvida las implicaciones de su nombre e incluso de su propio pasado⁵ a la hora de investigar “la periódica serie de hechos de sangre que culminaron en la quinta de

¹ Este trabajo es una breve muestra de mi tesis de maestría “Sobre la voz ensayística en *Otras inquisiciones* de J. L. Borges”.

² Edgar Allan Poe, *Los crímenes de la calle Morgue y otras historias de misterio*, 3a. ed., trad. Mauro Armiño. Madrid: Valdemar, 2006, p. 161.

³ *Ibid.*, 175.

⁴ El final del texto posibilita la continuidad de la historia. El contenido de la carta tiene una trascendencia política de la que el ministro D... quiere tomar ventaja; al final el que toma ventaja y venganza es Dupin: “ignorante de que la carta no se halla en su posesión, D... continuará presionando como si la tuviera. Esto lo llevará a la ruina política. [...] En el presente caso no tengo simpatía, o por lo menos compasión por quien baja”, *idem*. Nótese el paralelismo con Scharlach.

⁵ Cfr. Daniel Balderston, *Borges: realidades y simulacros*. Buenos Aires: Biblos, 2000, pp. 100ss.

Triste-le-Roy”⁶, también se ha dicho que las hipótesis de Treviranus son simples y que Lönnrot es un detective abductivo⁷ e incluso califican sus hipótesis de “irreales o irrazonables”⁸; pero vale la pena señalar, y aquí es un acierto del relato, que los hechos que interpreta este “puro razonador” son evidentes, es decir, están ahí: el cuerpo de Yarmolinsky y no los zafiros del Tetrarca, “una fila de altos volúmenes” y la “sentencia inconclusa: *La primera letra del Nombre ha sido articulada*”; incluso advierte la posibilidad de un error en la estrategia del criminal, pero la descarta: “En la que usted ha improvisado, interviene copiosamente el azar” (OC 500). Además, el relato se inicia “De los *muchos* problemas que ejercitaron la temeraria perspicacia de Lönnrot” (OC 499; las cursivas son mías), lo que Lönnrot no advirtió fue la particularidad del caso, una ventaja que tiene el lector quien, además, desde las primeras líneas sabe de la existencia de Scharlach. Es decir, “la intención del texto no aparece en la superficie textual. O, si aparece, lo hace en el sentido de la carta robada”.⁹ Lo anterior intenta justificar un poco la interpretación “errónea” por parte de Lönnrot en su diégesis. Al igual que Dupin en el cuento citado, Scharlach (y no Lönnrot) tiene presente a su rival.

Diferentes circunstancias se relatan en “El misterio de Marie Rogêt” que, además de cuento, es un texto que propone una solución literaria a un crimen verdadero: la muerte de una joven llamada Mary Cecilia Rogers en Nueva York. Dupin y Poe tienen a los diarios como única descripción “objetiva” de la realidad. De ellos conjeturan el nombre del asesino. Como lectores, como detectives, Poe y Dupin son uno mismo. Cada reflexión y solución propuesta por uno es compartida por el otro, lo que sugiere un alcance mayor del género, advertido ya por la crítica: “el policial aparece

⁶ Jorge Luis Borges, *Obras completas*, ed. Carlos V. Frías. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 499. Abreviaré OC seguido del número de página correspondiente.

⁷ Cfr. Cristina Parodi, “Borges y la subversión del modelo policial”, en Rafael Olea Franco, ed., *Borges: desesperaciones aparentes y consuelos secretos*. México: Colmex, 1999, p. 85.

⁸ María Elena Arenas Cruz, “La abducción creativa en los ensayos de Borges”, en *Variaciones Borges*, 5 (1998), p. 45.

⁹ Umberto Eco, *Interpretación y sobreinterpretación*, 2a. ed., comp. Stefan Collini, trad. Juan Gabriel López Guix. Madrid: Cambridge University Press, 1997, p. 76.

como un modelo epistemológico experimentable en toda la gama de las exploraciones del intelecto”.¹⁰

El relato policial tiene como uno de sus temas centrales a la interpretación; la crítica coincide en que este mismo ejercicio es el método constitutivo del ensayo. Esto no quiere decir que uno de los géneros adquiere rasgos del otro porque sea su influencia, más bien nos habla de dos vasos comunicantes con un lector común. Lo anterior invita a reflexionar justamente sobre el lector que se esconde detrás de la forma del ensayo y, claro, en un tipo de lectura del mundo. “Lo nuevo no son las tramas, sino la creación de un nuevo *lector*, que suspende la credulidad y acepta el texto como un desafío intelectual. Borges se sitúa, tanto en su ficción como en su ensayística, como el conceptualizador de esta nueva perspectiva”.¹¹

¿Quién habla en *Otras inquisiciones*?

Los pronombres que predominan en *Otras inquisiciones* son: primera persona del singular, primera del plural y tercera persona casi siempre del singular. Es común advertir en cualquier texto el uso de la primera persona del plural como una forma de modestia o algo parecido. Para el caso de Borges, el uso de la primera del singular o plural es significativa. Cuando el ensayista opta por el pronombre “yo” tiene dos facetas: la primera contribuye a la caracterización de un lector, se acompaña de títulos de libros y revelaciones literarias e intelectuales personales, como puede notarse en los inicios de “El *Biathanatos*”: “A De Quincey (con quien es tan vasta mi deuda que especificar una parte parece repudiar o callar las otras)” (*OC* 700), y de “Kafka y sus precursores”: “Yo premedité alguna vez un examen de los precursores de Kafka” (*OC* 710), que a su vez nos remite (en espacio textual y en el tiempo de publicación del

¹⁰ Cristina Parodi, art. cit., p. 78.

¹¹ *Idem*.

ensayo) a “Nathaniel Hawthorne”; o bien, en el final de “La flor de Coleridge”:
“Durante muchos años, yo creí que la casi infinita literatura estaba en un hombre. Ese hombre fue Carlyle, fue Johannes Becher, fue Whitman, fue Rafael Cansinos-Asséns, fue De Quincey” (OC 641). La segunda faceta apela a un yo aquí y ahora, es decir, nos obliga a revisar el tiempo y el espacio desde el cual el ensayo fue escrito¹²; por ejemplo: “Anotación al 23 de agosto de 1944” y estas líneas de “Las alarmas del doctor Américo Castro”: “a pesar de la inclusión de mi nombre en ese catálogo, no me creo del todo incapacitado para hablar de estilística” (OC 657).

La primera persona del plural aparece de improviso, el ensayista se incluye porque es un lector que busca confundirse con los otros lectores (contemporáneos o no). Por ejemplo, en “Magias parciales del *Quijote*”, desde el primer párrafo se adivina un yo lector más fuerte que un yo autoral: “la discusión de su novedad [de estas observaciones] me interesa menos que la de su posible verdad” (OC 667). El cuerpo del ensayo consta precisamente de observaciones en torno al sentido de realidad y ficción en la obra capital de Cervantes. Este yo lector se difumina al final del ensayo: “¿Por qué nos inquieta que el mapa esté incluido en el mapa y las mil y una noches en el libro de *Las Mil y Una Noches*? ¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del *Quijote*, y Hamlet, espectador de *Hamlet*?” (OC 669). La primera persona del plural engulle a este yo-lector-ensayista y, al mismo tiempo, equipara su función al lector que ha venido siguiendo sus conjeturas. Sin embargo, aparece de nuevo un yo (siempre con mayor peso como lector que como autor): “Creo haber dado con la causa”. La diferencia de voz es reveladora. “Creo” expresa una lectura particular del caso, pero de inmediato se hace extensiva porque dicho “yo” también es partícipe de la ficción descubierta:

¹² Al respecto pueden consultarse los enriquecedores estudios de Daniel Balderston.

“nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios” (*OC* 669; el subrayado es mío en todos los casos).

“El enigma de Edward Fitzgerald”, por ejemplo, cuenta la historia de Umar ben Ibrahim al-Khayyami y Fitzgerald, cuyo destino, bajo la lectura del ensayista, compartían. Salvo las apariciones fugaces del pronombre “nosotros”, el resto del ensayo está escrito como si leyéramos una crónica o, por qué no, un cuento. El texto presenta varias complicaciones interesantes que lo acercan a la ficción, una memorable como: “Alguna crónica nos refiere que cree, o que juega a creer, en las transmigraciones del alma” (*OC* 688). Revisamos el ensayo de nuevo y quizá la única crónica que refiera eso sea la que estamos leyendo. Si lo anterior es cierto, el lector, como el ensayista, están incluidos literalmente en ese “nos”.

De las tres voces ensayísticas enunciadas, es la primera persona del singular la que propone una interpretación a los problemas de la literatura, de alguna forma interviene en ellos; mientras que las otras dos se caracteriza con menor insistencia, es decir, son parte de dichos problemas. A partir de ahora seguiré la pista del “yo” ensayístico.

Enigmas literarios

Tan divertida como sugerente es la expresión de Lönnrot frente a Treviranus: “Usted replicará que la realidad no tiene la menor obligación de ser interesante. Yo le replicaré que la realidad puede prescindir de esa obligación, pero no las hipótesis. En la que usted ha improvisado, interviene copiosamente el azar” (*OC* 500). Las frases de Lönnrot quizá indiquen una abierta oposición entre la realidad y el razonamiento. Si “la realidad no es verbal” (“Quevedo”, *OC* 663), entonces, quizá, la única forma de leerla es a través de los signos. “Algo meramente fáctico no puede pensarse sin concepto, pues pensarlo

siempre significa ya concebirlo, así tampoco se puede pensar el más puro concepto sin ninguna referencia a la facticidad”.¹³ “La realidad procede por hechos” (“El primer Wells”, *OC* 698) y en los hechos interviene “copiosamente el azar”. Ese margen de error es el que Lönnrot no puede leer porque es un “puro razonador”, ese mismo margen de error es impensable para un yo ensayístico que pretende encontrar la verdad, antes bien preferirá recurrir a la ficción.

Varios textos de *Otras inquisiciones* surgen de la lectura o de la experiencia de lectura, basta recordar el inicio de “La muralla y los libros”: “Leí, días pasados” (*OC* 633). La escritura está motivada por algo que la crítica ha sugerido como “enigma literario”.¹⁴ En “Quevedo” se lee: “Como la otra, la historia de la literatura abunda en enigmas. Ninguno de ellos me ha inquietado, y me inquieta, como la extraña gloria parcial que le ha tocado en suerte a Quevedo” (*OC* 660). Si el ensayo, como dice Lukács, “habla siempre de algo que tiene ya forma, o a lo sumo de algo ya sido; le es, pues, esencial el no sacar cosas nuevas de una nada vacía, sino sólo ordenar de modo nuevo cosas que ya en algún momento han sido vivas”¹⁵, entonces el ensayista recoge primero el sentido de las cosas, lo que nos habla ya de una interpretación propia. Al revisar con atención los enigmas planteados en los textos (porque no son todos) donde se expresan como tales, nos daremos cuenta de que hay una lectura previa y que el yo lector dirige el destino de la escritura (leer es escribir). El yo ensayístico sugiere (o nos orilla) a creer que los enigmas literarios preexisten y que esperan una conjetura posible, aunque muchos de ellos sean una invención de la propia lectura. Adorno apunta que “la interpretación no puede extraer nada que la interpretación no haya al mismo tiempo introducido. Los criterios para ello son la compatibilidad de la interpretación con el

¹³ Theodor Adorno, “El ensayo como forma”, en *Notas de literatura*, trad. Manuel Sacristán. Barcelona: Ariel, 1962, p. 20.

¹⁴ Cfr. María Elena Arenas Cruz, art. cit., p. 37 y Daniel Balderston, *op. cit.*, p. 119.

¹⁵ Georg Lukács, “Sobre la esencia y forma del ensayo (Carta a Leo Popper)”, en *El alma y las formas. La teoría de la novela*, trad. Manuel Sacristán. México: Grijalbo, 1985, p. 28.

texto y consigo misma, y su capacidad para hacer hablar a todos los elementos del objeto juntos”.¹⁶ No obstante, creo que uno de los mayores enigmas propuesto por el autor (que incluye a todas las voces descritas anteriormente) de los ensayos de *Otras inquisiciones* es el conflicto entre la realidad y la literatura, la posibilidad de conjeturar o explicar hechos o sentimientos por medio de la razón. Me dirán que todo ensayo ejemplifica lo anterior, responderé que vale la pena revisar siquiera parcialmente cómo lo hace Borges. Y aquí recorro al narrador de “Los crímenes de la calle Morgue”: “Las facultades del espíritu que designamos con la calificación de analíticas son en sí bien poco susceptibles de análisis. No podemos apreciarlas más que por sus resultados”.¹⁷

El ensayo “La muralla y los libros” se inicia de la experiencia de lectura y de la lectura se recogen algunos datos que provocaron dicha emoción en el yo ensayístico: el hecho de que a un hombre le pertenezcan las acciones de quemar “todos los libros anteriores a él” y construir “la casi infinita muralla china”. El ensayo consiste en “indagar las razones de esa emoción” (OC 633). La lógica de la interpretación parece simple aunque desde un principio imposible: en la medida en que el ensayo explique satisfactoriamente las dos acciones de Shih Huang Ti, explicará la emoción.

Como detective literario, emprende el ensayista la búsqueda de la respuesta, ensaya hipótesis. Las posibilidades son atendibles siempre y cuando hablen de las dos acciones de Shih Huang Ti, aunque en algún momento una de las hipótesis del texto se desecha porque, si bien “atendible”, “nada nos dice de la muralla” (OC 633). La larga enumeración de posibilidades forma el cuerpo del ensayo, aunque más justo sería decir que son las pistas que conducen a la conclusión o desenlace:

La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético. (OC 635)

¹⁶ Adorno, *op. cit.*, p. 13.

¹⁷ Edgar Allan Poe, *op. cit.*, p. 7.

¿Se cumplió el objetivo de indagar las razones de esa emoción? Ciertamente se indagaron *unas* razones, pero ¿cómo saber si corresponden a *esa* emoción?

Algo similar sucede en “Sobre Chesterton”. El ensayista trata de explicar la naturaleza del propio Chesterton a través de su literatura: “Chesterton se defendió de ser Edgar Allan Poe o Franz Kafka, pero que algo en el barro de su yo propendía a la pesadilla, algo secreto, y ciego y central” (OC 695). No sabremos nunca si la hipótesis descifra la naturaleza de Chesterton, pero mucho nos dice de su literatura. Un procedimiento parecido, aunque no de índole literaria, se lee sobre Nathaniel Hawthorne:

En esa vieja y decaída ciudad de honesto nombre bíblico [Salem], Hawthorne vivió hasta 1836; la quiso con el triste amor que inspiran las personas que no nos quieren, los fracasos, las enfermedades, las manías; esencialmente no es mentira decir que no se alejó nunca de ella. Cincuenta años después, en Londres o en Roma, seguía en su aldea puritana de Salem; por ejemplo, cuando desaprobó que los escultores, en pleno siglo XIX, labraran estatuas desnudas... (OC 670-671)

El yo ensayístico nos envuelve con adjetivos que tienen cierta carga moral como “honesto”, “bíblico” y “puritana”, atribuidos al nombre de la ciudad y a la ciudad misma, para justificar la conducta de Hawthorne al desaprobado las estatuas desnudas.

En fin, incluso los lugares más alejados de la literatura, porque la literatura se nutre de ellos, son susceptibles (como dice Sir Thomas Browne) de hipótesis.

En Poe el universo oculta un orden y la mente humana, razonando, puede llegar a descubrirlo. Para sus lectores, la solución del detective —una solución única a un enigma también único— constituye la verdadera y definitiva explicación del misterio y reinstala el orden. El policial clásico postula así la infalibilidad del pensamiento lógico para interpretar los hechos de la realidad y del texto.

A diferencia de Poe, Borges no afirma que el orden de las ideas coincida con el orden del universo; si el universo oculta un orden, no podemos descubrirlo, a lo sumo, postularlo como hipótesis.¹⁸

¹⁸ Cristina Parodi, art. cit., pp. 87-88.

De manera inversa sucede en ensayos como “Magias parciales del *Quijote*”, donde la literatura ofrece pistas para comprender la realidad sin que las pistas estén destinadas a ello, pues de nuevo todo recae en la lectura (y propuesta) del yo ensayístico. Como señalé anteriormente, en “Magias parciales del *Quijote*” se expresa la hipótesis de que nosotros podamos ser ficción. En esta hipótesis quizá interviene “copiosamente el azar”.¹⁹

Especial atención merecen los ensayos que tocan el tema de la historia: “yo he sospechado que la historia, la verdadera historia, es más pudorosa y que sus fechas esenciales pueden ser, asimismo, durante largo tiempo, secretas” (“El pudor de la historia”, *OC* 754). Aunque todo el ensayo trata de justificar esta idea, creo que una excelente manera de hacerlo es encontrar el ejemplo justo: “Tácito no percibió la Crucifixión, aunque la registra su libro” (*OC* 754). Elegir la literatura como una pista, como una materia prima de la que debemos extraer el tono de la metáfora (“Quizá la historia universal es la historia de la diversa entonación de algunas metáforas”, “La esfera de Pascal”, *OC* 638), ya nos habla de una interpretación diferente de la historia, que es: no importa de dónde se extraigan los hechos, si es que estos tienen una proyección en el presente o en el futuro.

Interesante entre todos es “Kafka y sus precursores”. Foucault dijo que algunos autores, además de ser los responsables de sus obras, son transdiscursivos, esto es, instauradores de discursividad.²⁰ Habría que decir que Borges, como Poe, es un instaurador de formas de lectura. “Kafka y sus precursores”, en el plano conceptual, es el ensayo puesto al revés, ya que una razón exige su justificación; un enigma, sus pistas;

¹⁹ Sólo en estos casos estoy de acuerdo con María Elena Arenas Cruz: “En la llamada *abducción creativa* también se crea un mundo posible, pero en este caso la ley que justifica la formulación de una conjetura provisional tiene que ser inventada *ex novo*, invención que a menudo implica aspectos estéticos e imaginarios. [...] Pues son precisamente las abducciones creativas las más frecuentes en los ensayos de Borges y las más directamente responsables de ese aire ficcional que los envuelve”, art. cit., p. 40.

²⁰ Michel Foucault, “¿Qué es un autor?”, trad. Corina Iturbe, en María Stoopan, coord., *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos*. México: UNAM, 2009, pp. 125ss.

una sentencia, sus valores juzgadores. Este texto se inicia: “Yo premedité”, actividad del pensamiento que sugiere la configuración de un lector fundando una manera de leer. Esta actividad del pensamiento sugiere también que el lector, antes que autor, “puede abrir un cierto número de posibilidades de aplicación”²¹ a la literatura; Kafka mismo no se dio cuenta de sus precursores (no tenía por qué, la idea de precursor sólo se percibe en elementos constitutivos heterogéneos que tienen sentido en el futuro). El autor (lector) del ensayo privilegia el proceso de lectura como instaurador de pensamiento, constructor de laberintos y verdades, y no sólo como lector de pistas. Las verdades en *Otras inquisiciones* pueden parecer fantásticas (OC 679), pero, gracias a la razón, nunca pierden su naturaleza de posibles (en ese sentido se diferencian de la verosimilitud), aunque sea imposible comprobarlas. En el caso de Borges, además de posibles, resultan interesantes.

Bibliografía

- Adorno, Theodor, “El ensayo como forma”, en *Notas de literatura*, trad. Manuel Sacristán. Barcelona: Ariel, 1962.
- Arenas Cruz, María Elena, “La abducción creativa en los ensayos de Borges”, en *Variaciones Borges*, 5 (1998), pp. 37-46.
- Balderston, Daniel, *Borges: realidades y simulacros*. Buenos Aires: Biblos, 2000.
- Borges, Jorge Luis, *Obras completas*, ed. Carlos V. Frías. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- Eco, Umberto, *Interpretación y sobreinterpretación*, 2a. ed., comp. Stefan Collini, trad. Juan Gabriel López Guix. Madrid: Cambridge University Press, 1997.
- Foucault, Michel, “¿Qué es un autor?”, trad. Corina Iturbe, en María Stoopan, coord., *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos*. México: UNAM, 2009, pp. 113-132.

²¹ *Ibid.*, 127.

- Lukács, Georg, “Sobre la esencia y forma del ensayo (Carta a Leo Popper)”, en *El alma y las formas. La teoría de la novela*, trad. Manuel Sacristán. México: Grijalbo, 1985, pp. 3-39.
- Parodi, Cristina, “Borges y la subversión del modelo policial”, en Rafael Olea Franco, ed., *Borges: desesperaciones aparentes y consuelos secretos*. México: Colmex, 1999, pp. 77-97.
- Poe, Edgar Allan, *Los crímenes de la calle Morgue y otras historias de misterio*, 3a. ed., trad. Mauro Armiño. Madrid: Valdemar, 2006.