

# UCLA

## Mester

### Title

Implicaciones de la parodia de "The Purloined Letter" de Edgar Allan Poe en "La muerte y la brújula" de Jorge Luís Borges

### Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/4b6785d1>

### Journal

Mester, 24(2)

### Author

Thau, Eric

### Publication Date

1995

### DOI

10.5070/M3242014454

### Copyright Information

Copyright 1995 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at <https://escholarship.org/terms>

Peer reviewed

## **Implicaciones de la parodia de "The Purloined Letter" de Edgar Allan Poe en "La muerte y la brújula" de Jorge Luís Borges**

En *A Dictionary of Modern Critical Terms*, Lorna Sage define la parodia como "one of the most calculated and analytical literary techniques," que busca, "by means of subversive mimicry, any weakness, pretension or lack of self-awareness in its original." Sage cuidadosamente señala que lo que más importa en la parodia no es una actitud despectiva, ni una meta cómica, como se considera generalmente, sino su mimesis analítica, que explora sus "unused potentialities as well as their limitations" (172). Utilizando estos aspectos de la definición, intentaremos en este estudio examinar algunas implicaciones del palimpsesto paródico de "The Purloined Letter" de Edgar Allan Poe que encontramos en "La muerte y la brújula" de Jorge Luís Borges.

Se ha escrito mucho sobre las conexiones entre las obras de Borges y Poe. La admiración del autor argentino por la obra del norteamericano se marcó en su *Introducción a la literatura norteamericana*, y en los muchos libros de conversaciones con Borges que han salido a lo largo de los años. Además, en la versión inglesa de *El Aleph*, Borges incluyó notas sobre sus cuentos, muchas de las cuales mencionan su deuda a Poe y su estima por su obra.

Sin duda es la creación del cuento policial por Poe lo que más admiraba Borges. Este género literario, que se enfoca tanto en lo analítico, tenía que inspirar a una personalidad como la de Borges, cuya

vida literaria era un ejercicio de análisis, de estructura en un mundo que él consideró peligroso y caótico. En la obra de Borges encontramos una disatisfacción con lo aparentemente enigmático del universo y un deseo de imponer una estructura para asegurar el lugar del ser humano en el esquema. El interés en la estructura, en signo y significante, se muestra en la mayoría de sus cuentos.

Borges encontró la misma tendencia en las obras de Poe, sobre todo en sus cuentos policiales, protagonizados por C. Auguste Dupin. Como nota Maurice Bennett, "for both Poe and Borges, the detective story stands as a formal antithesis to the chaos of human experience" (265). Dice Borges:

En esta época nuestra, tan caótica, hay algo que, humildemente, ha mantenido las virtudes clásicas: el cuento policial. Ya que no se entiende un cuento policial sin principio, sin medio, y sin fin...leído con cierto desdén ahora, está salvando el orden en una época de desorden. (*Borges, oral* 80)

Según Borges, los cuentos de Poe son el principio del género policial. "Poe inventó la ficción del hombre que descubre un crimen por medios lógicos, a fuerza de razonamiento" (Alifano 12). Es un género artificial e intelectual, "basado en algo totalmente ficticio; el hecho es que un crimen es descubierto por un razonador abstracto y no por delaciones, por descuidos de los criminales." Borges también comentaba que Poe "sabía que lo que él estaba haciendo no era realista...Poe había creado un genio de lo intelectual" (*Borges, oral* 77).

Como señala Bennett, Poe y Borges han usado el cuento policial por

su búsqueda de significado y el desciframiento de símbolos descubiertos. "To both men, it represents a victory for the ordering mind" (267). Pero hay una distinción entre el pensamiento de los dos autores sobre la fuente de este orden. Poe consideraba el significado inherente al orden divino, mientras que Borges no creía en ningún orden divino tradicional, y basa el significado en la construcción de la inteligencia humana. "On it's deepest level, Poe's detective fiction is profoundly mimetic, mirroring the formal proportion and echoing the harmony of the universe"(Bennett 266). Sin embargo, Borges no creía en tal armonía. Sabemos de sus escrituras que para él era imposible penetrar en el esquema divino. Esta diferencia fundamental explica por qué los cuentos policiales de Borges, sobre todo "La muerte y la brújula,"—homenaje a Poe y una versión borgiana de "The Purloined Letter"—llegan a ser parodias del género. El juego con esta armonía hermética debía deleitar a Borges, ya que le ofrecía la oportunidad de explotar las suposiciones intrínsecas del sistema de Poe desde la perspectiva de una cosmología muy distinta.

Cabe aquí resumir las reglas del cuento policial, tal como lo inventó Poe—dejamos fuera la escuela "hard-boiled," la cual no le interesó a Borges, y, como nota John T. Irwin, realmente pertenece a otro género, el caballeresco (1168). Hay dos versiones de la misma historia: una contiene el enigma, la otra su resolución. La narración del crimen, su acción, está ausente. Lo que importa es la investigación por parte del detective. Desde Poe, éste ha sido un intelectual, investigador no profesional, con desdén por la policía, el cual soluciona el enigma a través de su razonamiento. El puede ver algo que la policía pierde. Como nota Borges, "hay también una idea que inventó Poe: la idea de que algo se torna invisible por ser demasiado visible" (Alifano 13).

Además, la distribución de los sucesos no es diacrónica. Nos enteramos del crimen antes de que su acción se haya narrado en forma tradicional. El héroe, el detective pasivo que nunca entra en el trama central del enigma, explica todo al final. El criminal es arrestado, y el mundo vuelve a su orden “natural” (Prieto 80-81). Podemos ver esta fórmula en acción en “The Purloined Letter” y los demás cuentos policiales de Poe. El detective C. Auguste Dupin escucha el enigma contado por el Prefecto G. de la policía. Este vuelve después de un mes, sin éxito, y Dupin ha solucionado el caso, recobrando la carta. Pero central al cuento es la enemistad entre Dupin y el malo, el Ministro D.. Recobrar la carta significa para Dupin la venganza contra D. para un agravio anterior.

Desde sus primeras líneas podemos ver una réplica paródica de “The Purloined Letter” en “La muerte y la brújula.” Ya sabemos que la trama tiene que ver con la enemistad y juramento de venganza del malo Red Scharlach contra el detective Erik Lönnrot, quien se considera a sí mismo “un puro razonador, un Auguste Dupin, *pero algo de aventurero había en él y hasta de tahúr*” (énfasis nuestro, 148). Borges marca el homenaje y a la vez la diferencia. Como Dupin, Lönnrot tiene desdén por los talentos investigativos del policía, el Inspector Treviranus, y como Dupin, va a usar su intelecto superior para solucionar el caso. En “The Purloined Letter,” Dupin considera “interesantes” pero demasiado complejos los métodos del Prefecto, que le causa perder la solución obvia. Por contraste, en Borges, cuando Treviranus sugiere lo obvio del asesinato del rabino Yarmolinsky—que un robo interrumpido de los zafiros del Tetrarca de Galilee condujo a la matanza— Lönnrot prefiere “una explicación puramente rabínica, no los imaginarios percances de un imaginario ladrón” (149). Dupin considera los métodos “ingeniosos”

del Prefecto como "a sort of Procrustean bed, to which he forcibly adapts his design" (306). Pero en "La muerte...", vamos a ver que el Inspector tiene razón, y es la imposición de la "explicación rabínica" que conduce Lönnrot al desastre. Kachig Toloyan y Aden W. Hayes han notado que Lönnrot es un colaborador inconsciente en su propio fallecimiento. "He is the victim of his desire, which lures him to pursue his fate to the four points of the compass" (403).

El diseño del cuento borgiano incluye el lector en la trampa. Como Borges ha explicado, "somos criaturas de Poe" (Alifano 14), o sea, lectores ideales del género, entrenados para seguir unos pasos establecidos. Esperamos que el detective solucione el enigma, y que salga con éxito, y con su vida. También, siguiendo la forma tradicional del género, como señala Myra Solotorevsky, si hay más de un asesinato,

... las víctimas subsiguientes deben ser más inocentes que la primera, ...Pero en nuestro texto, el primer asesinato es casual, el segundo se provoca como consecuencia de él, y ambos—así como el crimen fingido—son utilizados en función del último crimen, el único que verdaderamente importa.... (550)

Pero Borges emplea una "subversive mimicry" según la definición de Sage. En "La muerte..." juega con nuestras expectativas como "criaturas de Poe" de la misma manera que Scharlach juega con el raciocinio de Lönnrot. El señuelo que usa Scharlach se basa en su conocimiento del interés de Lönnrot por "la solución rabínica." El uso del Tetragrámmaton como señuelo remite a la fascinación de Borges por el pensamiento cabalístico de la secta judía de los Hasidim—incluye su propia

“Vindicación de la cábala” entre las obras que tenía el rabino muerto. Según el autor, el estudio de la cábala fue una inspiración del cuento: “¿Agregaré que los hasidim incluyeron santos y que el sacrificio de cuatro vidas para obtener las cuatro letras que imponen el Nombre es una fantasía que me dictó la forma de mi cuento?” (Alazraki 17).

John T. Irwin ha escrito sobre el uso de la cábala, y la importancia de la numerología en el cuento, y lo relaciona con la discusión entre Lacán, Derrida, y Johnson sobre “The Purloined Letter.” Podemos ver la importancia de los números tres y cuatro en el cuento, y sus correspondientes formas geométricas: el triángulo y el cuadrángulo. Irwin explora este tema en profundidad, describiendo los paralelos que ve en el análisis hecho por Lacán, Derrida y Johnson sobre el cuento de Poe. Basta mencionar aquí que en “La muerte...” es el momento cuando Lönnrot decide, siguiendo la tradición judía de contar el comienzo del cuarto día por la tarde del tercero, que todos los elementos triples deben interpretarse como cuádruples, que se cae de veras en la trampa de Scharlach. Los tres asesinatos le implican un cuarto, y forman un triángulo geográfico que para él conduce al cuarto punto cardinal, Triste-le-Roy. Cuando se da cuenta que los asesinatos sólo llegan a tres—la tercera matanza siendo falsa—su fallecimiento es seguro.

Como cuenta Lönnrot, los hasidim creen que hay 99 nombres de Dios, y “atribuyen ese imperfecto número al mágico temor de las cifras pares; los hasidim razonan que este hiato señala un centésimo nombre—el Nombre Absoluto” (150). Saber este último nombre significa morir, como Borges señala en “Tres versiones de Judas”:

...recordó a Elías y a Moisés, que en la montaña se taparon la cara para no ver a Dios; a Isaías, que se aterró

cuando sus ojos vieron a Aquel cuya gloria llena la tierra; a Saúl, cuyos ojos quedaron ciegos en el camino de Damasco; al rabino ben Azaí que vio el Paraíso y murió...¿qué infinito castigo sería el suyo, por haber descubierto y divulgado el horrible nombre de Dios? (181-82).

Lönnrot habla de los nombres de Dios con el editor del *Yidische Zaitung*. Este escribe en su periódico que “el investigador Erik Lönnrot se había dedicado a estudiar los nombres de Dios para dar con el nombre del asesino” (151). El reportaje es lo que sugiere la idea de la trampa a Scharlach. Y es el centésimo día de su investigación en el cual Lönnrot es atrapado.

El otro elemento numérico-geométrico que es inherente en los dos cuentos corresponde al espejismo. Irwin nota que la reflexión de un triángulo en un espejo, puesto en su base, es un rombo. Pues, tres doblado por el espejo implica cuatro. La imagen es también una parte fundamental de la obra de Fludd, uno de los libros que tenía el rabino Yarmolinsky—y que también tenía Roderick Usher en “The Fall of the House of Usher” de Poe. Irwin ilustra cómo Lacán vio las dos escenas de “The Purloined Letter” como basadas en tres elementos claves:

The first is a glance that sees nothing: the King and the police. The second, a glance which sees that the first sees nothing and deludes itself as to the secrecy of what it hides: the Queen, then the Minister. The third sees that the first two glances leave what should be hidden exposed to whoever would sieze it: the Minister, and

finally Dupin. (1171)

Pues, así el desdoblamiento de las acciones iguales de las dos escenas es clave a la estructura del cuento. "La muerte..." también se basa en el desdoblamiento. La casa Triste-le-Roy donde se resuelve la historia "abundaba en inútiles simetrías y en repeticiones maniáticas"; hay un dios Hermes de dos caras; todo "se multiplicó en espejos opuestos" (158).

Este espejismo y desdoblamiento sirve de motivo esencial del cuento, central a su réplica al cuento de Poe. Muchos críticos han notado que Lönnrot significa "rojo secreto," en una combinación de sueco y alemán, y que Red Scharlach es "rojo escarlata" o doble rojo, en una combinación de inglés y alemán. En sus notas a la versión inglesa, Borges indica que representan al mismo hombre, y de una manera el cuento constituye la historia de un suicidio (Bennett 272).

Podemos ver este desdoblamiento de antagonistas también en "The Purloined Letter." En muchos sentidos Dupin y el Ministro D. son dobles opuestos, como son Lönnrot y Scharlach. Los dos son matemáticos y poetas. En "La muerte..." Scharlach busca venganza porque Lönnrot ha encarcelado a su hermano. Juró "por el dios que ve con dos caras y por todos los dioses del fiebre y de los espejos" tener su venganza (160). La venganza de Dupin contra D. tiene que ver con un episodio en Viena que incluyó el hermano de D., con quien D. está confundido con frecuencia.

Entonces, podemos interpolar unas fórmulas que indican el espejismo revuelto de "The Purloined Letter" en "La muerte y la brújula":

**(Dupin = D., Dupin  $\longleftrightarrow$  D) = (Lönnrot = Scharlach, Lönnrot  $\longleftrightarrow$  Scharlach)**

En el sentido de buenos y malos podemos decir que

**Dupin=Lönnrot y D.=Scharlach,**

pero en el sentido de quién busca y consigue venganza en los cuentos

**Dupin=Scharlach, y D.=Lönnrot.**

Vamos a extender la idea a los propios escritores. Si aceptamos la idea que Poe tenía una visión esencialmente positiva del orden del universo, que podemos ver en sus obras filosóficas como "Eureka" y "Mesmeric Revelation," le podemos incluir en la fórmula

**Poe=Dupin=Lönnrot**

y Borges, con su opinión esencialmente pesimista de un universo incomprensible y caótico, tiene que estar en posición opuesta, pues

**Borges=D.=Scharlach.**

Los resultados indican que todos son iguales y a la vez en contra de todos los demás, y por extensión, de sí mismos. La conclusión tautológica, pero más interesante desde nuestro estudio es

**Poe=Borges, Poe <—>Borges.**

Esta fórmula responde muy bien a la idea que Borges escribió "La muerte..." como extensión de "The Purloined Letter." No cabe duda que las permutaciones que sugieren que todos son iguales y en contra de todos placaría al escritor argentino. Como nota Sage, la parodia puede ser "parasitic or creative, and is often both"(172). "La muerte..." es en esencia un palimpsesto paródico, un simulacro que reemplace el original, el mapa que toma el lugar de la tierra que representaba. Borges ha apropiado la forma y los signos abstractos del cuento de Poe y los ha hecho suyos.

Esta alquimia cabalística no sólo se ve en el uso de los números y la geometría. Sugerimos que también podemos ver el concepto hasídico del Golem en "La muerte..." Ya sabemos que este mito judío era un

favorito de Borges—ve “Las ruinas circulares” y sobre todo el poema “El Golem.” Para los hasidim, Adán era el primer Golem, el homónculo de barro en que Dios sopló la vida, diciendo su Nombre Absoluto. En *Conversaciones*, Borges cuenta una leyenda en que un rabino da vida a su Golem al escribir una palabra de cuatro letras en su frente—como el Tetragrámmaton que usó Dios con Adán. Esta palabra es EMET, la verdad. Cuando crece el Golem hasta el punto que el rabino no lo puede controlar, borra la primera letra, el Aleph, y sólo quedan tres, MET, la muerte (186-87). De la misma manera, en “La muerte...,” Borges da vida a su Golem, Lönnrot. Este busca su verdad a través de los cuatro puntos cardinales, pero cuando llega a la verdad, descubre que sólo había tres elementos—crímenes— y con tres, tiene que morir.

Entonces, podemos ver que Borges se ha apropiado de la obra de Poe, cambiándola, y haciéndola suya. Es de una pieza con la filosofía literaria del argentino:

La originalidad...reside en generar funciones nuevas, en acuñar nuevos significados con los viejos y en derivar de ellos significados no contenidos en esa materia prima de la cual se parte.... Esta estratificación de unidades semióticas que obliga a la literatura a generar nuevas formas y sentidos a partir de los viejos es su razón de ser, y a ella alude Borges en la imagen del palimpsesto y en la idea de la literatura como un libro único escrito por un solo autor. (Alazraki 20)

Borges entendía la fuerte ironía de esta situación. En “El inmortal” escribe: “Nadie es alguien, un solo hombre es todos los hombres. Como

Cornelio Agrippa, soy dios, soy filósofo, soy demonio, y soy mundo, lo cual es una fatigosa manera de decir que no soy "(*El Aleph* 23). Sage ha escrito que el parodista "is often an ironist, affecting admiration of the style he borrows and distorts" (173). Creemos haber mostrado varias maneras en que Borges utiliza y distorciona la obra y el estilo de Poe, y las implicaciones de estos cambios para el autor argentino. Su parodia de "The Purloined Letter" con todos sus juegos de espejismo, es, de veras, "a mirror of a mirror, a critique of a view of life already articulated in art" (Sage 173).

Eric Thau

University of California, Los Angeles

### OBRAS CITADAS

Alazraki, Jaime. *Versiones, inversiones, reversiones*. Madrid: Gredos, 1977.

Alifano, Roberto. *Conversaciones con Jorge Luís Borges*. Buenos Aires: Atlántida, 1984.

Bennett, Maurice. "The Detective Fiction of Poe and Borges." *Comparative Literature* 35 (1983), 266-75.

Borges, Jorge Luís. *El aleph*. Santiago de Chile: Ercilla, 1984.

—. *Ficciones*. Madrid: Alianza Emecé, 1990.

—. *Borges, oral*. Ed. Belgrano. Buenos Aires: Emecé, 1979.

Irwin, John T. "Mysteries We Read, Mysteries of Rereading: Poe, Borges, and the Analytic Detective Story; Also Lacan, Derrida and Johnson." *MLN* 101 (1986), 1168-215.

- Poe, Edgar Allen. *The Annotated Tales of Edgar Allen Poe*. Ed. Stephen Peitham. New York: Avenel, 1981.
- Prieto Inzunza, Angélica. "'La muerte y la brújula': Una lectura paródica del relato policial." *Texto Crítico* 13 (1987), 79-91.
- Sage, Lorna. "Parody." *A Dictionary of Modern Critical Terms*. Ed. Roger Fowler. London & N.Y.: Routledge, 1987. 172-73.
- Solotorevsky, Myrna. "'La muerte y la brújula', parodia irónica de una convención genérica." *Neophilologus* Oct. 1986, 547-54.
- Toloyan, Khachig y Aden W. Hayes. "The Cross and the Compass: Patterns of Order in Chesterton and Borges." *Hispanic Review* 49 (1981), 403.