

El detective implícito en *Emma Zunz* de Jorge Luis Borges versus el detective explícito de las narraciones detectivescas de Edgar Allan Poe

Autor:

Mastroberardino, Daniel

Tutor:

Vedda, Miguel

2015

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Magister de la Universidad de Buenos Aires en Literaturas en Lenguas Extranjeras y Literaturas Comparadas.

Posgrado

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Secretaría de Posgrado

Maestría en literaturas en lenguas extranjeras y en literaturas comparadas

TESIS

**El “detective implícito” en “Emma Zunz” de Jorge Luis Borges versus
el “detective explícito” de las narraciones detectivescas de Edgar Allan Poe**

Tesista: Lic. Daniel Mastroberardino

Director de tesis: Dr. MIGUEL VEDDA

Mayo de 2015

Índice

I. Introducción	4
I.1. Planteo del problema de la investigación	4
I.1.1. De Poe a Borges	4
I.1.2. Expansiones del modelo de detective	5
I.1.3. Más allá de las coincidencias y oposiciones	6
I.1.4. Más acá de las coincidencias y oposiciones	7
I.1.5. La imagen invertida del espejo	7
I.2. Las dos variantes del detective	8
I.2.1. Los extremos	9
I.2.2. La discusión visible	10
I.2.3. Delimitación semántica	10
I.2.4. La metamorfosis	13
I.2.5. Los objetivos de la investigación	13
I.2.6. Los narradores anónimos en los cuentos de Poe y Borges	15
II. El estado de la cuestión en el policial de enigma	16
II.1. <i>After Poe</i>	16
II.2. El género policial: el problema de su denominación	21
III. El estado de la cuestión del policial detectivesco en Edgar Allan Poe y en Jorge Luis Borges	28
III.1. Poe	28
III. 2. Borges	32
Primera Parte	34

I.	Dupin en los tres relatos detectivescos de Edgar Allan Poe	34
I.1.	Caso 1: “The Murders in the Rue Morgue”	34
I.2.	Caso 2: “The Mystery of Marie Rogêt”	39
I.3.	Caso 3: “The Purloined Letter”	43
II.	Un proceso de apropiación: Borges se apropia de Poe	46
II.1.	Tras los pasos de Borges	48
II.2.	El policial según Borges	49
III.	La novedad en los cuentos policiales de Borges	54
III.1.	Los cuentos policiales de <i>Ficciones</i>	56
III.2.	Los cuentos policiales de <i>El Aleph</i>	60
Segunda Parte		62
I.	La teoría de las “dos historias” en la narrativa policial	62
I.1.	La evidencia de las “dos historias” en los cuentos detectivescos de Poe	66
Tercera Parte		69
I.	El “detective explícito” y el “detective implícito”	69
I.1.	El mundo urbano donde suceden los crímenes y el observador de los <i>details</i>	69
I.2.	El detective “explícito”	71
I.3.	El detective “implícito”	73
II.	El caso “Emma Zunz”	80
II.1.	Una historia increíble	80
II.2.	“Emma Zunz” y las dos historias	80
Conclusión		91
I.	Dos espejos no reflejan imágenes diferentes	91
Bibliografía		97

I. Introducción

I.1. - planteo del problema de la investigación

I.1.1. De Poe a Borges

El objetivo de la presente tesis es investigar la transformación del detective en el policial de enigma, centrándose en dos casos particulares. Se verá cómo más de cien años después de que, en la esfera de la literatura narrativa, apareciera el modelo ficcional que lo creó, fue reelaborado y presentado ante el lector de un modo diferente. Sus huellas se hallan en el discurso del propio narrador y no solo en la voz narradora de otro personaje – amigo del detective– que cuenta sus hazañas intelectuales. Se observará cómo se produce su desplazamiento discursivo, que lo convierte en un enigma dentro del enigma que opera como un elemento constitutivo del género.

Examinaremos los tres cuentos detectivescos de Edgar Allan Poe: “The Murders in the Rue Morgue (1841); “The Mystery of Marie Rogêt” (1842) y “The Purloined Letter” (1844), y el cuento “Emma Zunz” (1949) de Jorge Luis Borges. El objetivo es delinear la figura de dos clases de detectives que difieren en el modo en que son discursivamente presentados: uno, el de Poe, explícito; el otro, el de Borges, implícito. Indagaremos cómo y dónde estas variables contrastantes pueden ser detectadas.

Con el fin de fundamentar nuestra investigación, vamos a exponer y relacionar con ella la teoría de “las dos historias” de Tzvetan Todorov, que propone el lugar que ocupa el detective en ese esquema narratológico dual. A partir de esta teoría, es posible contrastar un detective que es el centro de las acciones referidas por un narrador testigo pero anónimo, es decir, que “X es narrado por Y”, *versus* otro que también ocupa un centro, pero esta vez desde una posición activa en otro sentido: “X es narrado por X”. En ambos casos, “X” es el investigador. En el segundo caso, sin detrimento de los demás componentes del policial de enigma, el detective se narra narrándose a sí mismo, interponiendo la historia de un crimen y del criminal.

La existencia del detective ficcional es relativamente reciente en la literatura. DANIEL LINK (2003a: 4) afirma que “el material discursivo a partir del cual el género policial es posible precede a la literatura policial”. Puesto en términos de MÍJAIL BAJTÍN (2011: 27 y ss.), el material que proviene de una esfera de actividad humana denominada policial se constituye en el aparato discursivo que va a influir en la formación de un género discursivo que se insertará en la esfera de actividad humana denominada “literatura”. Es decir, antes de Poe se desarrollaron géneros policiales y judiciales que referían a hechos y a casos ocurridos en el siglo XVIII y en la primera mitad del siglo XIX. Esta preexistencia de la crónica policial, si bien antecede al género policial, no proclama que provenga de la crónica, sino, más bien, “de la dinámica interna de la serie literaria” (Link, 2003a: íd.).

A los fines de nuestro estudio, trataremos de dilucidar lo que en la serie literaria del relato de enigma promueve el desplazamiento de un detective explícito a otro implícito. En el recorrido temporal de esa metamorfosis, hemos de destacar una coincidencia –la que ha disparado el resorte que ahora da forma a la presente investigación–: la publicación en 1941 del cuento policial de Jorge Luis Borges “El jardín de senderos que se bifurcan”, posteriormente incluido en la colección *Ficciones* (1944), coincide con el centenario de la aparición del primer cuento detectivesco de Edgar Allan Poe (1809-1849), “The Murders in the Rue Morgue”, que sale a la luz en 1841 en *Graham’s Magazine*. Asimismo, una centuria transcurre entre la edición en la revista *Sur*, mayo de 1942, que incluye “La muerte y la brújula”, más tarde incorporado a la segunda parte, “Artificios”, del ya citado *Ficciones*, y la edición de “The Mystery of Marie Rogêt” en *Snowden’s Ladies’ Companion*.

I.1.2. Expansiones del modelo de detective

La literatura de ficción no puede prescindir del enigma: “¿qué sucederá a continuación?”, noción emparentada con la de “conflicto”: “¿cómo va a resolverse el problema?”. Con estos componentes se relacionan y articulan todos los demás. Basta con seguir el modelo *actancial*, entendido, según lo explica PATRICE PAVIS (2003), primero, como la distribución de “los personajes en un número mínimo de categorías, capaz de abarcar todas las combinaciones efectivamente utilizadas en la obra”, y segundo, la localización, “más allá de los caracteres particulares, los verdaderos protagonistas de la acción, reagrupando o desmultiplicando los personajes” (Pavis, 2003: 28). El héroe, considerado desde el punto de vista de VLADIMIR PROPP (1992: 37-56), es el detective: un criminal comete un asesinato; un donante otorga el objeto mágico y los valores – indicios, pistas–; un auxiliar presta socorro al detective, observa y escribe acerca de él, lo que hace y dice, o le reúne recortes de diarios, “The Mystery of Marie Rogêt”; el mandatario que encarga la misión al héroe (el prefecto de la policía de París); el héroe que aquí actúa y pasa por diversas peripecias, y de las cuales emergerá indemne y aun dispuesto a narrar lo que ha visto en las pistas y descubierto a través de sus razonamientos (cf. Pavis, 2003: 28-31).

Todos estos elementos contribuyen a la estructura narrativa del policial de enigma y a colocar en el centro al detective, el héroe según el modelo actancial.

Edgar Allan Poe crea al *chevalier* Auguste Dupin, un detective intelectual que será retomado, expandido y modificado en Inglaterra por Arthur Conan Doyle y por G. K. Chesterton, y en Francia por E. Gaboriau y G. Leroux, entre otros en ambas lenguas. Las dos vertientes, la francesa y la inglesa, influirán en los narradores rioplatenses, tanto en los finales del siglo XIX como en los del siglo XX. Para ROMAN SETTON (2012), entre 1877 y 1922 se suceden autores como Raúl Waleis, Paul Groussac, Eduardo L. Holmberg, Horacio Quiroga, los casos de Mr. Le Blanc (cf. Setton, 2012: 15-77).

I.1.3. Más allá de las coincidencias y oposiciones

Es preciso determinar las características ficcionales del investigador en los cuentos detectivescos de Edgar Allan Poe. A partir de este punto insistiremos en la narrativa policial de Borges, solo para concentrarnos en el cuento “Emma Zunz”. El objetivo es detectar, observar en qué medida el autor argentino se acerca o se distancia del autor de “The Black Cat”. Para ello, analizaremos cómo se construye la figura del detective en ambos autores.

I.1.4. Más acá de las coincidencias y oposiciones

Con relación a Borges, es necesario tener presente la serie de relatos que escribe y publica antes y después de “Emma Zunz”, así como aquello que TZVETAN TODOROV (1974) caracteriza como las dos historias de la estructura policial (Todorov, 1974: 33-34). Desde este pivote teórico intentaremos comprender de qué modo ello configura la novedad en Poe y las condiciones de posibilidad de la existencia discursiva del detective “no visible” en Borges. En “Emma Zunz” se da la inversión posible de uno de los elementos dentro del género detectivesco. Se puede concluir que Borges trabaja a menudo de un modo innovador el policial de enigma y que aun utiliza para sus fines no convencionales el policial negro, sin abandonar la estructura clásica del género. La cuestión es que la invierte. Mostraremos cómo Borges, discursivamente, consigue realizar esta inversión, como una imagen invertida en el espejo.

I.1.5. La imagen invertida del espejo

El detective oculto en “Emma Zunz” es el detective visible en los cuentos detectivescos de Poe. En “Emma Zunz”, según nuestra hipótesis, se producen una inversión en la cronología de la historia que se narra y un cambio de perspectiva: el crimen ocurre al final, al tiempo que vemos la historia según las acciones que ha llevado

a cabo Emma Zunz. En esa escena del crimen, Emma es la asesina que lo premedita y Loewenthal la víctima. Desde este punto de vista, la historia del crimen impulsa la narración. En los cuentos de Poe sucede al revés. La investigación del crimen motiva la narración, y el contraste entre historia y relato se fortalece. El elemento clave es el narrador, la figura del detective en el espejo que vemos en el cuento de Borges: la historia soy yo en tanto y en cuanto construyo el relato de la historia. Y su voz nos dice: Emma Zunz es mi *partenaire*; es el donante, la princesa y el mandatario. Emma es el destinador, y el detective, el destinatario. Se establece un eje de interpretación en la narración entre Emma y el narrador/detective: el eje *destinador-destinatario* es el del control de los valores y, por lo tanto, de la ideología. Decide la creación de los valores y de los deseos, y su distribución entre los personajes. Es el eje del poder o del saber o de ambas cosas (Pavis, 2003: 29). Las fuerzas empujan en la dirección del narrador/detective. De él es la última palabra. Y lo es: el texto está ahí, ya escrito, inapelable. A él le pertenece el poder. Emma Zunz es el recipiente de la desdicha, la derrota y el abandono. Y para ella, lo más descorazonador: nunca pudo vengarse. Todas sus acciones y cada una de sus palabras y el relato o los diversos relatos en su conjunto han conducido a la más extrema humillación.

I.2. Las dos variantes del detective

El tema de la presente investigación son dos variantes de “detective” en las narraciones policiales. En consecuencia, esta figura ficcional ocupa el primer plano entre los demás componentes esenciales del género: el enigma, los indicios, el sospechoso, el espacio –cerrado/abierto, urbano/suburbano–, etc.

La figura del detective que hemos de examinar se tipifica dentro del esquema del policial de enigma, donde aparece ya fosilizado. No obstante, es posible aislar extremos con el fin de analizarlos por separado y destacar la posibilidad de que tal fosilización no ocurra si un narrador puede alterar, obliterar, invertir, modificar o recombinar la función de alguno de los actantes del relato de enigma. Incluso la fosilización puede desarticularse discursivamente mediante el recurso de la parodia, como sucede en la

novela del brasileño Jô Soares, *O xangô de Baker Street* (1995), en la cual el protagonista es Sherlock Holmes, quien debe solucionar el misterio de un violín robado en Brasil, a cuyo país debe viajar en 1886 a pedido del emperador. La calidad del detective es rebajada por su ignorancia de las costumbres del país.

Otro recurso es el ocultamiento del detective en el discurso. El narrador de “Emma Zunz” no se identifica, no se da a conocer, y en el mismo nivel de anonimato tampoco se explicitan el detective ni la razón por la cual él se hace cargo de narrar el caso de la protagonista.

Puede deducirse del párrafo precedente que todo desvío de coordenadas narratológicas y tipológicas lleva a un extremo opuesto del punto de origen desde el cual ese desvío se hace posible.

En esta tesis, el punto de origen se fija en los cuentos detectivescos de Edgar Allan Poe (Boileau-Narcejac, 1968; Borges, 1979, 1999; Costa Picazo, 2010; Setton, 2012). El héroe (cf. el concepto en Propp, 1987: 62) o el Sujeto (ídem, Greimas, cit. por Pavis, 2003: 29) en estos cuentos detectivescos es el *chevalier* C. Auguste Dupin, ¿de qué modo emergen o se desfiguran sus características más de cien años después, cuando Borges escribe el cuento “Emma Zunz”? El relato se desvía, o bien sufre una metamorfosis. Este es un modo de justificar la relación entre “Emma Zunz” y los tres cuentos detectivescos de Poe. Estos pueden contraerse en la constante del detective Dupin. Lo que hace único a “Emma Zunz” como cuento detectivesco es que Borges duplica el detective narrador, en tanto no efectúa este procedimiento en otros relatos policiales; tampoco se detecta una equivalencia en “La muerte y la brújula”, cuando un narrador en primera persona emerge momentáneamente en medio de la voz que narra en tercera persona y luego desaparece (Borges, 1974: 504).

Una genealogía de Dupin lleva a Sherlock Holmes, a Poirot, al Padre Brown y a una larga lista de detectives aficionados o empleados de la Policía (cf. Heißenbüttel, 2008; Naumann, 2009; Kracauer, 2010). Se añade en la serie este detective de Borges al que la crítica ha rozado o ha ignorado. Aunque permanece anónimo hasta el fin, en este trabajo se tratará de otorgarle ese estatus claro y bien dimensionado que hasta ahora no tuvo.

I.2.1. Los extremos

En un extremo, el patrón: el *chevalier* Auguste Dupin. No hay modelo sin discurso que lo talle. Poe explicita discursivamente un personaje cuya mentalidad es eminentemente analítica. Este personaje no solo reconstruye el crimen –colocando cada componente en su lugar–, sino que predica el móvil con claridad y precisión –siempre de un modo discursivo–. Dupin, el que detecta, no tiene necesidad de haber presenciado el crimen, cuya historia no se cuenta directamente. El detective se guía por indicios materiales –objetos, huellas, textos– que serán las bases y a la vez las fuentes de su construcción racional-analítica del crimen y, como conclusión, su puesta en evidencia del criminal.

En el otro extremo, el detective de Borges queda encubierto, por así decirlo “blindado”, por el discurso que el narrador interpone entre la confesión de Emma Zunz – el criminal– y la reconstrucción que lleva a cabo no solo del crimen, cronológicamente instalado al final de la confesión, sino también del recorrido existencial que realiza la autora del crimen. De estas afirmaciones emergen algunas preguntas. Por ejemplo, ¿quién narra?; ¿qué efecto produce en el lector ese blindaje discursivo sobre la figura del detective, pues se estructura alrededor de un detective que nunca es presentado como tal?; ¿por qué el mencionado blindaje discursivo descubre fisuras que permiten acceder a la figura de un narrador, exponiendo, siempre discursivamente, una primera persona gramatical, singular o plural, por ejemplo, un “yo” o un “nosotros”? Cada una de estas preguntas tiene su respuesta, pero se hace necesario intensificar lo expuesto hasta aquí.

I.2.2. La discusión visible

De este modo se hace visible una discusión entre el detective oculto –en el discurso– y el detective discursivamente explícito en el relato policial de enigma. Por lo tanto, el objeto de la presente investigación es discutir las condiciones de posibilidad de ambos sujetos ficcionales: el detective explícito y el detective oculto, y si este último contradice o no la noción del detective clásico delineado por Poe. El análisis habrá de sustentarse en el modelo inaugurado por el escritor estadounidense –el personaje detectivesco Auguste Dupin– y el detective anónimo del cuento “Emma Zunz” de Jorge Luis Borges. En este trabajo, los modelos permiten examinar, en el nivel de la narración, sus semejanzas y diferencias.

I.2.3. Delimitación semántica

Caracterizaremos “el policial clásico” como concepto genérico, y al “detective” como uno de sus componentes específicos.

El policial clásico encripta un *delito* –robo, asesinato– que se presenta como un *enigma* a resolver, con un *detective* de inteligencia destacada que utiliza métodos y principios científicos para resolver un *caso* gracias a que dispone de *indicios* que le sirven al investigador para: i) descubrir al *delincuente*; ii) relatar la historia del delito; iii) explicar cómo ha llegado a desentrañar el misterio; es decir, ofrecer su versión de la verdad de los hechos tal como el detective ha llegado a deducirlos (cf. Ferrari 1946: 131; Boileau-Narcejac 1968: 39-41; Brecht 1973: 341-342; Lancelotti 1974: 16; Todorov 1974: 33-34; Kracauer 2010: 40-41; Vizcarra 2013: 115-134).

Del párrafo precedente se destacan las siguientes palabras clave: “delito”, “enigma”, “detective”, “caso”, “indicios”, “delincuente”. De la serie antedicha nos detendremos en la figura del detective: es el eje que impulsa la narración policíaca; dicho de otro modo, es el centro que hace posible la ficción policial de enigma. La importancia de este personaje se revela en el uso de la inteligencia y de la perspicacia para conocer la

verdad y ejercer un poder de control sobre la realidad. El efecto de su acción es restablecer el orden y la legalidad burguesa cuyo equilibrio ha sido quebrantado por el acto criminal. Su accionar se superpone al de la policía y la supera en eficacia. De este modo se anticipa en el descubrimiento del criminal y sus móviles.

El detective, para RAYMOND CHANDLER [1976] (Link: 2003a: 32) “es el que anda detrás de la verdad”. Para WALTER BENJAMIN (2003: 9), el detective de Poe, Auguste Dupin, solo en referencia al cuento “The Mystery of Marie Rogêt” y no a “The Murders in the Rue Morgue”, ni a “The Purloined Letter”, no se basa en inspecciones oculares como sucede en estos dos últimos mencionados, trabaja sobre la base de “los informes de la prensa diaria” (Benjamin, 2003: 9). SIEGFRIED KRACAUER (2010) define negativamente al detective: “no es Dios”, pero luego añade que posee una “capacidad para descifrar el misterio de lo conformado sin siquiera haberlo tocado y apropiarse de casi todos sus rasgos esenciales a través de la deducción intelectual” (Kracauer, 2010: 77); más adelante Kracauer incorpora otras dos condiciones al detective: en primer lugar, “no puede morir”, a semejanza de un mago, le concede el poder del hechizo y las actitudes del maestro, poderoso en las artes ocultas del encantamiento y del sortilegio” (ibíd.: 80-81).

Con otra definición negativa, PIERRE BOILEAU y THOMAS NARCEJAC (1968) caracterizan la singularidad de este personaje arquetípico de la novela policial clásica o de enigma: “Un detective de novela no es un policía”, y luego explicitan que no es un policía “sino una especie de investigador que elige el acto humano como objeto de estudio”; por último, estos autores afirman que la habitación cerrada “es un artificio evidente, un decorado armado para producir un efecto determinado; está preparado, construido, ‘montado’, para realizar no a un hombre como a los demás, sino a un *personaje* [el subrayado es nuestro]. El detective es una creación literaria. Dupin posee esa verdad particular, fascinante, que proviene por entero del lenguaje y que es la verdad novelesca” (Boileau-Narcejac, 1968: 36-41), pero aún cabe la pregunta de si representa a una clase social, o bien si esta clase social no es relevante y en cualquier estrato social puede surgir un individuo de estas características. En el siglo XX, desde Hammett, el

detective no es un dandi, es una persona común y corriente que puede morir en cualquier momento de sus avatares investigativos.

Puesto que la literatura se elabora con palabras, el personaje es ficcional. Tal vez se halle en lo antedicho la posibilidad de pensar un detective canónico, el clásico, el de los relatos de enigma, creado por Edgar Allan Poe, Auguste Dupin, y caracterizarlo ya instaurado en lugar común, desde la lectura de sus tres cuentos detectivescos como un personaje excéntrico, culto y brillante, cuyo objetivo es aceptar la investigación como un desafío a la inteligencia. En consecuencia, es un intelectual; su afición es aplicar a su objeto de investigación un método racional deductivo, principios científicos y técnicos, razonamientos basados en saberes conducidos hacia la literatura desde una esfera de actividad humana que produce discursos científicos (Bajtín 2011: 18-19). Un procedimiento que satisfacía al autor de *Eureka*.

Otra característica del detective clásico es su falta de dinamismo, aunque no ocurra así con Sherlock Holmes. Sus movimientos son pausados, pero como toda la acción se concentra en su mente, desde el punto de vista físico, es estático. Dupin se sienta en un sillón y reflexiona, envuelto en el humo de su pipa de espuma de mar. Todo su esfuerzo intelectual para descubrir al criminal, para seguirle los pasos a través de la razón y para igualarse o superarlo en ingenio y sagacidad tiende a poner en orden el caos que el crimen ha instalado en la sociedad. Las investigaciones racionales del detective Dupin –si nos atenemos en este párrafo solo a él– fluyen dialógicamente en cuartos cerrados, como ocurre en “The Murders in the Rue Morgue”. No obstante, él también puede ejercer sus facultades deductivas en un caso que sucede en las calles de París, como en “The Mystery of Marie Rogêt”, mediante recortes de diarios. En este caso, el soporte de sus pasos intelectuales son las crónicas periodísticas.

Con respecto al detective, se ha hecho referencia a su pensar lógico. BERTOLT BRECHT (1984) razona al respecto: “La novela policíaca tiene por objetivo el pensar lógico y exige del lector un pensar lógico” (Brecht, 1984: 341). Ese objetivo compete al detective, aunque a tal afirmación corresponde añadirle un tercer elemento, que es el pensar lógico del criminal que es elucidado y puesto en escena por Jorge Luis Borges en “La muerte y la brújula”. Sin embargo, lo que Brecht pone de relieve es que el lector “no

es engañado, sino que se le somete todo el material antes de que el detective resuelva el enigma” (íd.).

I.2.4. La metamorfosis

El propósito de esta investigación es conocer la transformación operada entre Dupin, el detective cualificado de Poe, y el detective anónimo de Borges en “Emma Zunz”.

En consecuencia, las preguntas que exigen una respuesta son las siguientes: ¿cuál es la calidad e intensidad de la metamorfosis operada entre el detective de Poe y el detective de Borges en “Emma Zunz”, transcurrido más de un siglo? ¿Borges transgrede el canon del detective inaugurado por Poe, cambia su fisionomía y su accionar, o bien conserva sus cualidades intelectuales y de raciocinio y en cambio opera un ocultamiento discursivo del personaje?

I.2.5. Los objetivos de la investigación

Dentro del esquema de un cuento policial, los diferentes componentes interactúan entre sí. Puede combinarse el valor narrativo de uno en particular con el valor narrativo de los demás. Pero cualquiera sea el modo en que los elementos fijos de un cuento policial se recombinen “es indudablemente una investigación, que tiene por objeto aclarar un misterio aparentemente incomprensible, inexplicable para la razón” (Boileau-Narcejac, 1968: 14). Un elemento cohesivo clave es el “suspense”. PATRICIA HIGHSMITH entiende el *suspense* como “un relato en el que hay una amenaza de violencia y peligro, amenaza que a veces se hace realidad” (Highsmith, 1987: 9). En cambio, en el policial de enigma, la amenaza y su consecución, el crimen, ocurre antes de la historia que se relata. Según Todorov (2003: 35), el crimen es la historia no narrada, narrada en la investigación o por el investigador.

A los fines de la presente investigación, de entre los componentes ya mencionados –enigma, víctima, crimen, criminal–, se pondrá de relieve la figura del detective o investigador.

¿Por qué es la del detective una figura clave en el marco enigmático de un crimen en apariencia “perfecto”? Emerge un limitado número de posibilidades, ciertos caminos a recorrer que no conducen a ninguna parte, un laberinto intelectualmente complejo donde la policía se extravía. Nada se sabe del asesino. Los indicios resultan incongruentes. En consecuencia, la policía se confunde, se pierde o desemboca en callejones sin salida. ¿Quién es capaz de penetrar el corazón del misterio? ¿Quién puede hacerse cargo de la investigación? Además, ¿quién puede tocarle el hombro al culpable leyendo en los indicios aquello que nadie más, aparte del detective, puede leer? Lugar común en la crítica de la literatura policial clásica: leer las huellas del crimen. ¿Quién las lee? La respuesta proviene de la tradición, de un punto de origen, Edgar Allan Poe: el detective es quien, a través de la lógica deductiva, alcanza ese grado de verdad incuestionable que señala al culpable, ahonda en sus móviles y describe las acciones que lo han llevado a cometer el delito. En este sentido, para el lector, el relato resulta verosímil.

En los tres cuentos detectivescos de Poe, que más adelante analizaremos, surge la figura de Auguste Dupin. Su función es resolver los casos de homicidio, y, al menos, hasta la aparición del policial “duro”, con Dashiell Hammett, presidirá la cohorte de detectives desde Sherlock Holmes hasta Hercules Poirot y Miss Marple, ya entrado el siglo XX. Dupin, en el policial de enigma o “Whodunit”, es el investigador que se inviste como tal y llega a sus conclusiones discursivamente. En el cuento “Emma Zunz” de Jorge Luis Borges, el narrador/investigador procede de la misma forma, cuestión que habrá de probarse en la presente tesis.

En este cuento de *El Aleph*, Borges toma distancia de otros cuentos policiales suyos –“La muerte y la brújula”, de *Ficciones*, por ejemplo– y trabaja con el detective oculto. En este trabajo estudiaremos la condición de posibilidad de su existencia en el mismo texto, como también su carácter eminentemente policíaco. Se develará cómo a pesar de su desenvolvimiento aparentemente cronológico y sus descripciones típicas del policial “duro” –en tanto la narración no escatima crudeza ni crueldad–, el discurso no es

referido por un narrador omnisciente, sino por el investigador después de los hechos acaecidos: Emma Zunz interviene poco en el discurso, casi al final; la mayor parte de la narración recae sobre quien en este estudio se considera el investigador, quien descubre que ella es la asesina de Loewenthal, quien por ser el asesino de su padre conduce directamente al móvil de la venganza.

I.2.6. Los narradores anónimos en los cuentos policiales de Poe y Borges

En los tres cuentos detectivescos de Poe, como en “Emma Zunz” de Borges, el narrador es anónimo. Posee una voz narradora, pero ningún nombre, ninguna característica física. A lo sumo, de su pericia narrativa pueden extraerse ciertos rasgos intelectuales. Detecta indicios y analíticamente despliega los pasos que van a descubrir al asesino y sus motivaciones. Nada sabemos del investigador de “Emma Zunz”: ignoramos cómo se llama, él no tiene rostro, carece de rasgos físicos, tampoco conocemos si tiene amigos o aliados o camaradas o colegas, nada se nos dice de sus gustos y pasiones. Sin embargo, conocemos más al detective de los cuentos detectivescos de Poe: entre otras cosas, que se llama Auguste Dupin, tiene una posición social y es joven. Por tanto, en Borges, en la narración, se instala el detective discursivamente oculto que a su vez emerge en su discurso. Hasta aquí, todavía no ha sido indagada en la narrativa policial la posibilidad de que el investigador o detective sea un personaje que pertenece a la policía o bien sea un aficionado, que aparezca dialógicamente oculto en la voz narradora. Si el detective es un personaje *–amateur* o profesional– existe en la narrativa policial de enigma porque siempre, necesariamente, hay alguien que investiga el misterio y lo desentraña. En este aspecto, el detective es un personaje imprescindible. Si faltara en la trama del policial clásico, esto sería una falla genérico-narratológica.

Si está presente en los fundacionales cuentos detectivescos de Poe, ¿por qué no lo está en “Emma Zunz”, donde casi todos los componentes del policial se hallan presentes?

En realidad, todos los elementos del policial de enigma, incluido el detective/investigador, lo están. Y es lo que trataremos de poner en claro en esta tesis.

II – El estado de la cuestión en el policial de enigma

II.1. *After Poe*

Puesto que la bibliografía sobre la narrativa policial es abundante, poniendo en acto una necesidad práctica, hemos seleccionado a algunos autores que nos permitirán relevar el estado de la cuestión del policial de enigma. Los diversos autores, siempre que se ocupan del policial de enigma, también suelen tratar las divergencias con las diferentes formas que ha asumido el policial a lo largo de su historia desde Poe. No se trata solo de matices respecto del detective. También las estructuras narrativas cambian. La denominación “policial” se mantiene, pero el género se ha transformado con el paso del tiempo hasta nuestros días.

Haremos un repaso de algunos autores que han tratado el tema, sin perder de vista el eje de nuestra tesis: la diferencia y semejanza entre Dupin, un detective explícito, y el implícito, en el cuento de Borges “Emma Zunz”.

Entre 1901 y 1936, año de su muerte, G. K. CHESTERTON escribe en diversas publicaciones textos cuyo tema axial es la narrativa policíaca. En el ensayo “Sobre la mente ausente”, Chesterton escribe que la cualidad específica de los relatos de detectives, estrictamente de ingenio, es que ostenten “inventiva, estén bien contruidos y posean agudeza, igual que un chiste en un periódico satírico” (Chesterton, 2011b: 7). Critica a Doyle “al ponerse solemne de vez en cuando y, sobre todo, al introducir una especie de desdén por el Dupin de Edgar Allan Poe, con quien su detective no resistía la comparación”, pues para Chesterton, las ocurrencias de Sherlock Holmes solo eran ornamentos, mientras que las de Dupin “crecían en el vasto y oscuro árbol del pensamiento” (ibíd.: 8). En el ensayo “Consejos a los asesinos literarios”, Chesterton delinea tres aspectos idiosincrásicos de la novela policial: primero, eliminar que en el primer capítulo el protagonista parezca sospechoso; segundo, desterrar las distracciones a mitad del libro en la que el detective viaja a algún sitio en persecución de alguien, inútilmente, y luego vuelve al principio; tercero, la mayor falacia es la de confundir al lector, porque “el arte verdadero consiste en colocar cosas que pueda y deba entender, aunque no llegue a hacerlo” (Chesterton, 2011a.: 15-16).

En *La novela policial*, escrito entre 1922-1925 e inédito hasta 1971, Siegfried Kracauer expone la idea de que la novela policial ha conquistado paulatinamente una posición e importancia innegables. No es solo que su estructura formal ha asumido formas precisas, sino que se ha caracterizado como “un género estilístico bien definido que exhibe un mundo propio con medios estéticos propios” (Kracauer, 2010: 23). Y confirma lo que críticos, antes y después de él, aseveran: que “Edgar Allan Poe ha ejercido una influencia notable en su desarrollo, dado que su obra literaria cristaliza con claridad y por primera vez la figura del detective de manera pura, y le confiere una expresión válida al estremecimiento intelectual” (í.d.). Kracauer segrega una lista de autores sucedáneos de Poe: Conan Doyle, Gaboriau, Leblanc, entre otros, pero también supone que estos autores testimonian la “idea de una sociedad por completo racionalizada” (ibíd.: 23-24). Kracauer analiza esta racionalización de la sociedad y la pone en tela de juicio a lo largo de su ensayo: no hay un jugar incorporado a lo humano, pues la *ratio* establece la incuestionable relación de inmanencia en la que se mostrará simultáneamente un final que evoca un sentimiento irreal, “y finalmente se introducen soluciones que no lo son” (ibíd.: 168).

Kracauer critica a los intelectuales que piensan la novela policial a la manera de un pastiche literario que amalgama las novelas de aventuras, los libros de caballería, las leyendas heroicas y los cuentos de hadas. Considera la novela policial como un producto estético, que permite “proyectar hallazgos típicos, cargados de intenciones diversas, sobre los correspondientes condicionamientos de una comunidad”, la que se perfila diferente desde su espesor real, en un grado mayor a la sociedad civilizada que construye la novela policial como defensora de un estado de cosas y de las leyes tales como están instituidas (ibíd.: 27-29). El autor alemán establece que, en la novela policial, la estilización del elemento anímico permite confirmar que su tema es propio de la sociedad a la que despoja de realidad. Ésta es suplantada por una *ratio* (como condición de posibilidad para esclarecer el secreto de la vida moderna), cuyo carácter se afirma absoluto. Asimismo, aclara que ese elemento anímico no constituye un fin autónomo de la narración, que emerge como “soporte provisorio para acciones aisladas”. Sucede que el denominador común es una psicología asociativa que elimina lo espiritualmente determinado, relacionado con un secreto superior. Kracauer piensa que el personaje carece de núcleo

porque su interioridad repugna a la *ratio*, camino que conduce a su eliminación. Las figuras se asemejan a espantapájaros como consecuencia de sus propias acciones; de modo que la narración policial no les adjudica una capacidad para la decisión trágica ni conciencia de la problemática anímica: el hombre debe orientarse hacia lo Absoluto; la *ratio* se sostiene si el alma es un tema. Por tanto, Kracauer relaciona pasión, asesinato y penitencia, donde la pasión queda relegada a una mera rutina y su importancia será la de fundamentar el hecho. Por fin (como también Borges por su parte), asevera que “si algunos rasgos anímicos se destacan con mayor claridad, es seguro que no valen por sí mismos” (ibíd.: 49-50).

HOWARD HAYCRAFT (1942) comenta “After Poe, the next significant apparance of the detective story occurred in France” (Haycraft, 1942: 28), y luego de recordar al agente de la Sûreté, Francois Eugène Vidocq (1775-1857), caracterizándolo de “circus performer, vagabond, galley convict, and, above all, a jailbreaker without equal in the annals of crimme” (ibíd.: 29), menciona al autor de *L’Affaire Lerouge*, Émile Gaboriau, “began its serial career in a dying newspaper called *Le Pays* in 1866” (ibíd.: 32). En 1868, la revista *All the Year Round* editada por Charles Dickens, “began serial publication of *The Moonstone*” (id.).

SANTIAGO A. FERRARI, en *Edgar Allan Poe. Genio narrador* (1946), entiende por novela o cuento policial el relato que presenta un misterio y su explicación posterior mediante un razonamiento o investigación efectuado por algún personaje, que no necesariamente es un “pesquisante” profesional, puede ser uno aficionado (Ferrari, 1946: 131), y acota que tampoco es imprescindible que lo investigado sea un crimen, robo u otro asunto policíaco, pues “basta que haya enigma, razonamiento y solución” (id.).

Desde su origen, el género policial se ha ramificado. El tronco literario originario que parte del autor de “William Wilson” ha sufrido variaciones sustanciales. Por ejemplo, del cuento ha pasado a la novela, sin que el primero dejara de cultivarse; también, el detective se ha movido del sillón donde despliega sus recursos de lógica analítica a las calles donde su vida corre peligro de muerte. Si bien pertenecen al mismo género discursivo literario narrativo, el cuento y la novela o bien el detective de enigma y del

policial *hard-boiled* portan exigencias diferentes. En este capítulo repasamos algunos estudios críticos que revisan tanto cuentos como novelas del género policial.

Para BOILEAU-NARCEJAC (1968) la novela policial como género discursivo literario nace con Edgar Allan Poe, un autor que ha escrito una sola novela, *Las aventuras de Arthur Gordon Pym* (1938), pero cuyas narraciones detectivescas pertenecen al cuento. Estos autores aclaran que un detective de novela no es un policía en el sentido de que la ficción no es igual a la realidad (ibíd.: 35-36). Un hecho misterioso tiene sentido al interior de una historia: “el trabajo de la inteligencia para interpretar progresivamente hechos inexplicables resulta apasionante” (id.). Para Boileau-Narcejac un misterio es como un rompecabezas: la intuición guía la reconstrucción y da significación al conjunto más allá de las significaciones parciales, pues “el hombre que investiga se encamina hacia la verdad”, este hombre es el caballero Dupin, “el primer detective en el sentido moderno de la palabra” (id.). El policial desde Poe ha evolucionado discursiva y estructuralmente y en el proceso ha sufrido algunos cambios.

DIETRICH NAUMANN (1968) puntualiza que la estructura de la novela criminal (*Kriminalroman*) “se empieza a escribir desde el final y hasta el comienzo”; esto es: “la construcción del caso forma el marco, en la medida en que su pura facticidad se encuentra al principio, y la resolución al final” (Naumann, 1968: 6), y aclara que “esto es válido para el tipo de novelas criminales inauguradas por Poe y seguido por Conan Doyle, Agatha Christie, Ellery Queen, entre otros autores” (id.). Naumann afirma que el carácter reglado del género impide su definición, y diferencia entre el cuento de delincuentes y de detectives, a partir de una distinción de Richard Alewyn: “El enigma de la novela de detectives” (“Das Rätsel des Detektromans”). Como es importante para nuestra tesis, tomamos una oración de la cita de Naumann: “La novela criminal narra la historia de un crimen; la novela de detective, la historia de la revelación de un crimen” (ibíd.: 7).

En el interior de la novela policial proliferan subgéneros. TZVETAN TODOROV [1974] (cf. Daniel Link, 2003a: 34-37) clasifica la novela policial en tres clases: una, “novela clásica” o “novela de enigma”, desarrollada en Inglaterra y Francia; dos, la “novela negra”, y tres, la “novela de suspenso” (ibíd.: 34-37). Esta última combina las

propiedades de las dos anteriores. De la primera mantiene el misterio y las dos historias, “la del pasado y la del presente” (íd.). Al hacernos la pregunta de qué sugiere Todorov: ¿cuál de la primera o de la segunda historia ocupará el centro de la narración en la novela de “suspense”?, el investigador búlgaro argumenta que el lector se interroga tanto por el porvenir como por el pasado (íd.). En consecuencia, ¿cómo saber lo que ha sucedido?; ¿qué les ocurrirá a los personajes? Las preguntas confluyen en el mismo flujo narrativo: resolver el enigma, dilucidar el destino de los personajes principales.

FRANCIS LACASSIN, en *Mythologie du Roman Policier* (1974), atribuye a la literatura policial un rasgo que se relaciona con el entrenamiento proveniente de la prenovela policial francesa y la novela popular (Lacassin, 1974: 17). Asimismo consagra “à l’argumentation et à la rationalisation, cultivant avec préciosité le crime parfait ou esthétique, la roman-problème entretient avec l’épopée une filiation moins éclatante que celle du pré-roman policier français détaché ou non du roman ‘populaire’” (íd.). Al referirse a la forma moderna de la epopeya, Lacassin dice que “le roman policier n’aide pas l’homme à s’évader, mai à demeurer dans sa prison”; pero ello, más allá de la pretensión del crimen perfecto o estético, conlleva un plus generado por las nuevas relaciones sociales y económicas de la época en que surge la literatura policial; por eso, más que una escoria de la sociedad, es un de las razones del sufrimiento humano producto de la nueva configuración que la industrialización da a la sociedad (ibíd.: 16-18).

Para THOMAS NARCEJAC (1985) lo que caracteriza a la novela policíaca clásica no es la investigación, ni la discusión de testimonios, sino el hecho de que es el relato de un caso *verídico* (Narcejac, 1985: 27). A través de la deducción la ficción queda purificada de lo que pudiera tener de imaginario y de fortuito (íd.).

Según la hipótesis de EZEQUIEL DE ROSSO (2012), la novela policial ha sufrido una serie de transformaciones en sus estructuras, que han sido construidas sobre el secreto antes que sobre el enigma, lo cual afecta una visión filosófica sobre “las formas de la verdad antes que sobre su revelación” (De Rosso, 2012: 23). El componente sobre el cual recae esta nueva exposición de su función es el detective. En este sentido, De Rosso analiza los dos métodos posibles que el detective utiliza para develar un crimen: la

deducción y la abducción (ibíd.: 35-39), y aclara que los estudios sobre literatura policial clásica insisten en la lógica “deductiva” (íd.). No obstante, ve otra instancia lógica, la “abducción”. ¿Qué diferencia un método de otro? La lógica deductiva corresponde al proceso discursivo y descendente que pasa de lo general a lo particular (Ferrater Mora, 1965: 407). Por lo tanto, de la lectura de los indicios, afirma De Rosso, se pueden “deducir” las conclusiones, que son aparentes (ibíd.: 36-37). A un tiempo enfatiza el carácter inestable de la racionalidad en el género policial (íd.). La razón del investigador no es una razón cartesiana; por el contrario, es “indicial”. En otras palabras, no es deductiva, sino abductiva (íd.). ¿Cuál es entonces la diferencia entre la lógica deductiva y la lógica abductiva? Y es que esta va de los casos particulares a otros casos particulares (De Rosso, 2012: 35-37).

la razón abductiva guía la construcción del relato final que el lector de policiales suele encontrarse en una situación en la que se da cuenta de todas las posibilidades, pero le resulta imposible decidirse por una: los datos que nos presenta el narrador son imposibles de ordenar como los ordena el detective, o mejor, es imposible saber cuál de todos los órdenes en los que es posible desplegar las secuencias narrativas es el correcto (ibíd.: 39).

De este modo, la mirada del detective es diferente en relación con el narrador y el lector. A fin de que no proliferen los indicios, la racionalidad indiscriminada debe clausurarse en un punto en el flujo narrativo policial, “para hacer pasar una abducción por la única inferencia posible, es decir, una deducción” (íd.). Lo cual significa que de un número indefinido de indicios, el detective seleccionará aquellos que le permitan alcanzar una conclusión lógica, razonable.

Desde la perspectiva de BRIGITTE ADRIAENSEN y VALERIA GRINBERG PLA (2012), América Latina se abre como un “espacio de reflexión tanto sobre la violencia como sobre el género mismo” (Adriaensen-Grinberg Pla, 2012: 9). Estas autoras también plantean cómo la novela policial (de enigma, negra, *thriller*, narconovela) escenifica la violencia, transformándola formalmente y efectuando transculturaciones regionales del género que se va desarrollando en Latinoamérica (íd.). Para las autoras, esto implica que el género policial denuncia y se despliega a partir de la violencia que impera en la sociedad (íd.).

Desde Poe en sus cuentos detectivescos hasta nuestros días, en los que sus estrategias narrativas y la función de sus actantes han ido variando, el elemento de la violencia parece ser la invariante, mientras que las variantes se escanden en los componentes que conforman su estructura. Uno de estos componentes es el detective, el que más ha variado a lo largo de la evolución del género. Entre “evolución” y “transformación”, este último término quizá sea el más apropiado. En el primer caso, el elemento X pasa a ser X1, X2, etc. Pero en el segundo, el elemento X se convierte en el elemento Y. Dupin (X) evoluciona hacia Sherlock Holmes (X1); luego hacia Poirot (X2), y así sucesivamente. Pero cuando emerge el policial negro, ya X es Y. De modo que Dupin nada tiene que ver con Spade o Marlowe.

II.2. El género policial: el problema de su denominación

La literatura implica un desarrollo de la inteligencia ajeno a la intervención de la “inspiración” o de la Musa platónica. Las obras se piensan, se elucubran, se construyen. Una imagen, una idea, una frase son causa de otras, lo que debe hacernos pensar que interviene asiduamente la causalidad provocada por el acto intelectual y el cognoscitivo humanos antes que el azar o la intervención de un dios externo a la existencia del escritor o del poeta. Los indicios, las pruebas, el razonamiento, constituyen los ingredientes básicos para la dilucidación de un crimen. Para NARCEJAC, la medicina legal surge como un complemento necesario del método inventado por Poe (Narcejac, 1986: 55). Ni la familiaridad de los ciudadanos con las cuestiones de la justicia, ni la relación que ésta establece con la delincuencia y con la técnica médico-legal, ni el método analítico de Poe, ni el desarrollo de las técnicas policiales habrían bastado para que surja la novela policial (id.). Falta un elemento esencial para que la fórmula resulte en un nuevo género: un medio social apropiado. Para Narcejac, “el desarrollo extraordinario de una prensa especializada, el crecimiento paralelo de la vida urbana y, secuela inevitable de las poblaciones, el aumento apreciable de la criminalidad, fueron las causas cercanas del nacimiento de la novela policíaca” (Narcejac, 1985: 30-31). Dentro de un muy concreto marco histórico, social y científico ha de pensarse el nacimiento de la literatura

detectivesca o policíaca. WALTER BENJAMIN afirma que “un hombre se hace tanto más sospechoso en la masa cuanto más difícil resulta encontrarlo” (Benjamin, 1972: 64). La masa es un componente de la nueva sociedad que emerge en la primera mitad del siglo XIX. Para Benjamin “la masa aparece como el asilo que protege al asocial de sus perseguidores. Entre sus lados más amenazadores se anunció éste con antelación a todos los demás. Está en el origen de la historia detectivesca” (ibíd.: 55). Por un lado, se recorta la figura del detective privado, y por el otro, o en concomitancia con el primero, el espacio público que se abre al conocimiento de la multitud y al crimen como suceso paradigmático del mal y aun a la posibilidad de que las huellas del criminal se pierdan entre la multitud.

MARIO LANCELOTTI opina que la reconstrucción del crimen, que ha ocurrido en el pasado, le corresponde tanto a la policía como al narrador, personaje que se identifica con un “pesquisante”; por lo tanto, uno y otro entran en competencia. Gracias a Poe se advierte que “el pasado virtual es de la esencia del cuento y que la misión del narrador consiste en exponer su operancia actual o en indagar su auténtico acaecer”; tanto el policía como el narrador se preguntan cómo ocurrieron verdaderamente los hechos; en consecuencia, “a partir de este simple interrogante nace el cuento policial” (Lancelotti, 1974: 16).

En un testimonio recogido por Jorge Lafforgue y Jorge B. Rivera (1977: 49-50), MARCO DENEVI declara que las polémicas en torno a “lo policial” siempre le parecieron gratuitas e inútiles y que el nombre mismo, “policial”, induce a error, porque da la impresión de que es el género “donde interviene o debe intervenir la policía, porque “el hecho narrado se vincula con un delito; y como los delitos que mayores ecos despiertan son los de sangre, historia o género policial es aquel en que debe intervenir la policía a raíz de un crimen o de una serie de crímenes”, y cree que esa palabra policial es la que confunde (pp. 49-50). Y el autor de *Ceremonia secreta* agrega: “A mí me gustaría inventar algún término para calificar estas narraciones en que alguien comete un crimen y cuya estructura consiste en plantear un enigma al lector, sea el de la forma de comisión, sea el de la identidad del criminal, y que no tienen por qué vincularse con la policía”. Como esta definición es provisoria, casi al final de la misma entrevista Denevi la redefine

como “un relato que incluya un delito (no necesariamente un crimen; bien podría ser una estafa, por ejemplo) y en el cual –teóricamente al menos– debería intervenir la policía” (Lafforgue y Rivera, 1977: 50).

Antes de pasar a lo que Borges enuncia sobre la cuestión que tratamos, es necesario delimitar los alcances del género, en el sentido de que de él se derivan otros conceptos que suelen tomarse como sinónimos, pero que, en cada caso, despliegan peculiaridades que les son propias. Como hemos indicado más arriba, Todorov inserta la novela de suspenso entre la forma policial que se califica como novela de enigma y la que se denomina novela negra (Todorov, 2003: 34-36). La diferencia, según Todorov y también según NAUMANN (2009) radica en la posición que en la trama ocupan dos historias: la del crimen y la de la investigación del crimen. Para Naumann, en el policial de enigma, que este autor denomina criminal, “se empieza a escribir desde el final hasta el comienzo”, primero la acción fáctica, seguida, al final, de la resolución. Naumann diferencia el cuento de delincuentes y del de detectives. Compara a Richard Alewyn con HELMUT HEIBENBÜTTEL. Para el primero el enigma de la novela de detectives cuenta la historia de un crimen, es decir, la historia de la revelación del crimen. Alewyn establece que la diferencia se ubica en el lector que conoce al criminal antes que su acción; que, por tanto, conoce también el desarrollo de la acción antes que se produzca el desenlace. Por el contrario, en la novela de detectives, la secuencia es contrapuesta, pues cuando el lector conoce al culpable, el relato ha llegado a su fin (Naumann, 2009: 7). Heißenbüttel en su artículo “Reglas del juego de la novela criminal” sostiene que la novela criminal es siempre una historia detectivesca (Heißenbüttel, 2008: 20). Es decir, donde hay un crimen, hay una investigación. Donde algo se investiga, el agente de la investigación es un detective. Basándonos en lo antedicho, “Emma Zunz”, centrada en el personaje criminal que es Emma, consiste en una historia criminal. Desde la perspectiva de Naumann, el carácter alegórico de la estructura criminal, el caso se cierra y el orden queda restituido; en cambio, en Chandler, se vuelve simbólico, y “la restitución del orden permanece siempre problemática” (Naumann, 2009: 8). También la restitución del orden en “Emma Zunz”, pese al esfuerzo del detective por ordenar los acontecimientos y las intenciones de la protagonista, el orden no se restituye y la problematicidad del mundo

queda vigente (el dueño de la fábrica muerto, la huelga en pie, los marineros foráneos fornican y se marchan, la ciudad prosigue su ritmo luminoso y loco, etc.).

RICARDO PIGLIA (2000) propone que los relatos de la serie negra deben contextualizarse en relación con cierta tradición típica de la literatura norteamericana que en modo alguno se basa en las reglas clásicas del relato policial, y traza un paralelo de origen entre *Los crímenes de la calle Morgue* de Poe y *Los asesinos* de Hemingway: el primero funda las reglas del relato de enigma y el segundo, el de la serie negra. Y añade que esas reglas para el relato policial de enigma “se afirman sobre todo en el fetiche de la inteligencia pura” y se le otorga mayor valor a “la omnipotencia del pensamiento y la lógica imbatible de los personajes encargados de proteger la vida burguesa” (Piglia, 2000: 67-68). El autor de *Respiración artificial* establece el siguiente parangón entre la novela policial inglesa y la novela negra; para la primera “todo se resuelve a partir de una secuencia lógica de presupuestos, hipótesis, deducciones, con el detective quieto y analítico”, mientras que para la segunda “no parece haber otro criterio de verdad que la experiencia: el investigador se lanza, ciegamente, al encuentro de los hechos, se deja llevar por los acontecimientos y su investigación produce fatalmente nuevos crímenes; una cadena de acontecimientos cuyo efecto es el descubrimiento, el desciframiento” (ibíd.: 68).

Para BOILEAU-NARCEJAC la novela policial “es indudablemente una investigación, que tiene por objeto aclarar un misterio aparentemente incomprensible, inexplicable para la razón”, y añaden que tanto el misterio como la investigación se generan a un tiempo, a tal punto que el misterio le otorga a la investigación “una extraña y maravillosa eficacia”: el misterio cobra valor gracias a la investigación y viceversa, porque “en el fondo no son más que dos aspectos complementarios y relacionados dialécticamente de una misma ficción” (Boileau-Narcejac, 1968: 14); cuando interviene el terror, es posible afirmar que “no existe verdadero relato policial sin *thriller*” (ibíd.: 42). Heißenbüttel analiza dos posibilidades de estilización: la que conduce a la anomalía y la reducción. En la anomalía se encuentran los descendientes del orangután de Poe. En esta coyuntura “la novela criminal se convierte en *thriller*, en historia de terror” (Heißenbüttel, 2008: 19). Para este autor la reducción implica “la representación humana

y la indagación de motivos humanos en reflexión y acción” (íd). Por una parte, en los relatos policiales se detalla minuciosamente la escena del crimen; por la otra, la investigación aporta con no menos minuciosidad sus hipótesis de cómo ocurrieron los hechos. Si nos referimos a las narraciones policiales de Borges, por su carga de terror (el término inglés *thriller* deriva del verbo *thrill*: asustar, estremecer, emocionar), veremos que contienen una marcada dosis de *thriller*, sobre todo en el cuento “Emma Zunz”, en el cual se advierte un ritmo rápido, acción permanente, una heroína ingeniosa que se propone frustrar los planes de un poderoso, Loewenthal, el villano de la historia desde el punto de vista de Emma, que muere de manera violenta, en cuya descripción el narrador no ahorra detalles escabrosos:

Apretó el gatillo dos veces. El considerable cuerpo se desplomó como si los estampidos y el humo lo hubieran roto, el vaso de agua se rompió, la cara la miró con asombro y cólera, la boca de la cara la injurió en español y en ídich. Las malas palabras no cejaban. Emma tuvo que hacer fuego otra vez [...], y una efusión de brusca sangre manó de los labios obscenos y manchó la barba y la ropa (Borges, 1974: 567).

ENRIQUE PEZZONI (1999) asevera que “Emma Zunz” se acepta como “verosímil” porque se recorta contra otro discurso que es el de la novela policial (Pezzoni, 1999: 142-143):

Todo texto policial consiste en descifrar un enigma, es decir en plantearlo y descifrarlo; generalmente, un enigma que está situado en el pasado. En la novela policial el crimen se ha cometido y el texto policial muestra las maneras de descubrir al culpable; o sea que, en líneas generales, la novela policial trabaja en una dimensión retrospectiva (íd.).

Pezzoni afirma que “Emma Zunz” opera en una dimensión prospectiva. Como demostraremos más adelante, en este cuento de Borges no descartamos un plano de retrospección. Pezzoni cita “El relato policial: hacia una definición del género” de Donna Bennet, autora que caracteriza “Emma Zunz” como una imbricación de duelos entre el detective contra el criminal, el criminal contra la víctima, el narrador contra el lector:

“Narrar una novela policial es mostrar la manera de resolución, desde la delineación y el planteamiento del problema hasta su resolución” (Pezzoni, 1999: 147).

Y Pezzoni acota que esta definición se asemeja a una definición de la novela clásica, sin incluir a la novela negra.

“Detectivesco”, “policíaco” o “negro” no son sinónimos ni equivalentes, sino clases de un género que los engloba: el relato policial. Se incorporan a una evolución del género, tal vez a una desviación o, mejor, a una búsqueda de caminos diferentes, por lo general divergentes de un género que va destilando de sí diversas posibilidades y que los escritores hallan, potencian y aprovechan en su producción. Del detectivesco de Poe emerge el policíaco, y éste lleva al género negro, que se extiende hasta incluir las historias de terror. El género policíaco se apropia de la violencia urbana cotidiana y dentro de este marco desarrolla sus acciones y el suspenso. En cambio, el género detectivesco es un problema intelectual: descubrir quién cometió el crimen y cómo lo llevó a cabo, bajo el signo del enigma que será descifrado por la deducción lógica, por la vía de la razón y no por la fuerza física o la acción violenta. Para el relato detectivesco se utilizan los sintagmas equivalentes de novela enigma o relato deductivo clásico.

Cualquiera de los géneros enunciados en el párrafo anterior ofrece la clave del relato de detective (el que detecta, el que investiga) a partir de los cuentos que llamamos paradigmáticos o fundacionales de Edgar Allan Poe: el aparato argumentativo, puede decirse detectivesco, se conforma mediante dispositivos clave del relato, que deben pensarse a partir de los cuentos inaugurales, escritos por Edgar Allan Poe. Encontramos la astucia del investigador, acompañado de un amigo que sigue atentamente (y con eficacia escrituraria, si no literaria, reproduce después) la mente razonadora del hombre que investiga; deducciones que abundan y se extienden no sin complicaciones: el detector piensa los indicios como pasos que lo guían hacia la solución “incuestionable” del caso. En contraste, la policía se configura como poco inteligente, bordea el idiotismo, a fin de afirmar la inteligencia óptima, eficaz, eficiente, del investigador aficionado.

En “The Murders in the Rue Morgue”, Poe fija las leyes esenciales del género: el crimen enigmático y, a primera vista, insoluble, el investigador solitario que lo descifra por medio de la imaginación y de la lógica, el caso referido por un amigo, impersonal y

un tanto borroso del investigador (Borges, 1985: 9). Boileau-Narcejac alegan que la investigación avanza infaliblemente hacia la solución, mediante una pesquisa difícil y que se ocupa de un caso extraordinario; además, Poe inventó el enigma del “local cerrado”, un artificio evidente, un decorado armado para producir un efecto determinado; “preparado, construido, ‘montado’, para realzar no a un hombre como los demás, sino a un *personaje*”, y puesto que el detective es una creación literaria, toda historia policial va a ser concebida, en adelante, en función de este personaje nuevo que es el detective (Boileau-Narcejac, 1968: 41-42).

Boileau-Narcejac (ibíd.: 39-40) citan a F. Fosca, *Historia y técnica de la novela policial*, en su formulación de las *reglas* en las que se encuadran los relatos detectivescos de Poe:

- 1) El caso que constituye la anécdota es un misterio aparentemente inexplicable.
- 2) Un personaje –o varios en forma simultánea o sucesiva– es considerado erróneamente culpable porque los indicios superficiales parecen delatarlo.
- 3) Una observación minuciosa de los hechos materiales y psicológicos, a la que sigue la discusión de los testimonios, y, ante todo, un riguroso método de razonamiento, triunfan sobre las teorías apresuradas. El analista no adivina nunca. Razona y observa.
- 4) La solución, que concuerda perfectamente con los hechos, es totalmente imprevista.
- 5) Cuanto más extraordinario parece un caso, más fácil es de resolver.
- 6) Una vez eliminadas todas las imposibilidades, lo que queda es la solución justa, aunque en un primero momento parezca increíble.

Cabe añadir las características de que el *chevalier* Charles Auguste Dupin, el detective de Poe, es francés y bohemio, ama la noche y los cuartos herméticamente cerrados, y, añadamos, también el silencio, por más que por necesidades técnicas del relato se explaye oralmente en la dirección mental de sus reflexiones, teorías y consecuencias de sus premisas argumentales, pues el narrador es su interlocutor. En este

punto, cabe señalar que las soluciones de su inteligencia (las de Dupin) se relacionan con los ámbitos cerrados de los crímenes que elucida.

La pareja dramática se forma, entonces, en la colaboración estrecha entre una mente que da razones y otra que las escucha y que luego confía a la escritura, donde no solo expone las razones, sino además el contexto.

Lo raro del caso concuerda con la rareza del detective, cuya inteligencia da el sesgo verosímil de la narración.

III – El estado de la cuestión del policial detectivesco en Edgar Allan Poe y en Jorge Luis Borges

III.1. – Poe

La literatura policial no ha mermado en los aspectos de su difusión ni de su creación. En todo el mundo salen a la luz y se leen novelas policiales de enigma, suspenso, espionaje (*Tesis sobre un homicidio* –2012– de Diego Paszkowski; *Un final perfecto* –2012– de John Katzenbach; *El francotirador paciente* –2013– de Arturo Pérez Reverte, etc.)–. Sin embargo, Edgar Allan Poe es el escritor hegemónico de relatos detectivescos de la literatura norteamericana y universal.

“The Murders in the Rue Morgue”, “The Mystery of Marie Rogêt” y “The Purloined Letter” son las tres únicas historias detectivescas que escribió Edgar Allan Poe. “The Gold-Bug”, premiado en 1843 al publicarse en el *Dollar Newspaper*, según afirma Lennig, de un modo incuestionable pertenece a los relatos lógico-matemáticos –obra maestra de los llamados “tales of racionation”– (Lennig, 1986: 123-124). Dice Haycraft “is often carelessly miscalled a detective story” (Haycraft, 1942: 9). Podemos deducir de este comentario que algunos cuentos de Poe poseen rasgos policiales que carecen sin

embargo del personaje axial, determinante y definitorio que es el detective, el cualificado personaje Auguste Dupin.

Asimismo, Haycraft hace referencia a “Thou Art the Man”, anterior a todos los cuentos detectivescos, que Santiago Ferrari traduce como “Fuiste tú” y Borges como “Tú eres el hombre”, texto al que ambos califican como el más flojo de los cuentos comparado con los mencionados en el párrafo precedente (Ferrari, 1946: 134; Borges, 1986: 75). Haycraft asegura que, desde el punto de vista literario, para algunos críticos “one of Poe’s saddest débâcles, for reasons wich have no place here; but as a startling prognostication of the mechanics of the present day detective story it is far too little appreciated” (Haycraft, 1942: 10). Es un llamativo pronóstico de los mecanismos de las historias de detectives, pero no confirma heurísticamente las características enunciadas en los tres relatos detectivescos que fundan la literatura policial. Como todo el peso de la historia de enigma recae sobre un personaje de ficción, Francis Lacassin afirma que “Le chevalier C. Auguste Dupin n’est pas le premier detective apparu dans une oeuvre littéraire: l’antériorité appartient depuis 1828 à l’auteur et personnage de *Mémoires de Vidocq*”, y añade que Poe ha inventado un arquetipo literario: “le detective-amateur, l’homme qui collectionne les énigmes comme d’autres les objets” (Lacassin, 1974: 19).

Dupin inaugura toda una larga línea de personajes ficcionales, pero literariamente sus acciones o apariciones son breves. Pueden acotarse en tres cuentos y en tres casos, con las deducciones respectivas. Pero se destaca, sobre todo, en la observación, restringida a “una mirada abarcadora del conjunto –un *Überblick*–, y no de la célebre inspección próxima, como la que puede obtenerse con la célebre lupa que acompaña invariablemente las representaciones gráficas del personaje Sherlock Holmes” (Setton, 2012: 49). La pesquisa mental de Dupin puede verificarse en el momento en que este se muestra como experto analista visual de la realidad empírica (íd.). En la ciudad del hombre de la multitud, Dupin busca indicios, indaga huellas del espíritu de los hombres individuales que la habitan, que en ella conviven multitudinariamente:

Then we sallied forth into the Street, arm in arm, continuing the topics of the day, to roaming far and wide until a lated hour, seeking, amid the wild lights and

shadows of the populous city, that infinity of mental excitement which quiet observation can afford (Poe, 1965: 144).

Poe, a través de Dupin, critica al modelo real que antecede al personaje de Vidocq:

[...] was a good guesser and persevering man. But, without educated thought, he erred continually by the very intensity of his investigations. He impaired his vision by holding the object too close. He might see, perhaps, one or two points with unusual clearness, but in so doing he, necessarily, lost sight of the matter as a whole. Thus there is such a thing as being too profound. Truth is not always in a well. In fact, as regards the more important knowledge, I do believe that she is invariably superficial. The depth lies in the valleys where we seek her, and not upon the mountain-tops where she is found (ibíd.: 152-153).

Haycraft destaca la importancia de esa casi misteriosa tendencia que estos tres tempranos intentos han ejercido sobre el futuro de la literatura policial. Con relación al número de narraciones policiales, estas pocas palabras han establecido, de una vez para siempre, la matriz y el diseño que influirán en los miles de mundos de la ficción policial que han venido después (Haycraft. 1942: 11). Cada una de las tres historias ofrece una cualidad especial que las caracteriza.

The first tale exemplified, loosely, the *physical* type of the detective story. In the second, Poe reverted to the opposite extreme of the purely *mental*. Finding this (presumably) equally unsatisfactory, the artist in him led, inescapably, in the third story to the *balanced* type. Thus, swiftly, and in the brief compass of only three slight narratives, he foretold the entire evolution of the detective romance as literary form. The types may be, and of course constantly are, varied and combined, but, the essential outline remains unchanged to-day (ibíd.: 11-12).

Poe ha ido hilando tres historias que asumen tipos diferentes en cada caso. *Físico* en “The Murders in the Rue Morgue”. *Mental* en “The Mystery Marie Rogêt” y una combinación de ambos en “The Purloined Letter”.

Poe también contribuye a fundar la estructura interna del género. Dos conceptos surgen de su primer cuento de detective: uno, la solución de la variedad de los casos en proporción a la extravagancia de los personajes; dos, la conclusión por inferencia, una acción discursiva de un personaje, la cual consiste en eliminar todas las posibilidades, y lo que resta de ellas debe ser la verdad. Esta manera de estructurar el relato se propaga en los continuadores de Edgar Allan Poe.

In the very first tale he proceeded to lay down the two great concepts upon which all fictional detection worth the name has been based; (1) That the solvability of case varies in proportion to its outré carácter. (2) The famous dictum-by-inference (as best phrased by Dorothy Sayers) that “when you have eliminated all the impossibilities, then, whatever remains, however improbable, must be the truth,” which has been relied on and often restated by all the better sleuths in the decades that have followed (Haycraft, 1942: 12).

“Hablar del relato policial es hablar de Edgar Allan Poe, que inventó el género” (Borges 1986: 65). Frase que el autor de “La muerte y la brújula”, variando más o menos la formulación, reitera: “Edgar Allan Poe fue inventor del cuento policial” (Borges, 1952 [1974]: 694) y lo establece como modelo; desde sus primeros artículos (Borges, 1935: 126-127) afirma: “En los primeros ejemplares del género (*El misterio de Marie Rogêt*, 1842)” ya está fundida la matriz a partir de la cual el género va a desarrollarse. Borges revela ser un buen lector y seguidor de G. K. Chesterton. Éste admira a Poe y se esfuerza por colocarlo por encima de Conan Doyle: Dupin, “cuando se aparta de la cuestión de crimen, habla en el idioma de la alta cultura acerca de las relaciones de la imaginación con el análisis, o de lo sobrenatural con la ley”; Dupin “no solo admiraba y confiaba en la poesía, sino que era él mismo un poeta” (Chesterton, 2011b: 8), cualidad que le permite no solo resolver el caso en “The Purloined Letter”, sino además cerrarlo con una ironía poética. Borges afirma que el lector de ficciones ha sido creado por Edgar Allan Poe y a ese lector le otorga peculiaridades lectoras: “lee con ingenuidad, con suspicacia, una suspicacia especial” porque la novela policial “ha creado un tipo especial de lector” (Borges, 1986: 67).

Según WALTER LENNIG (1986), Rufus Wilmot Griswold es un antagonista del hombre y de la obra de Edgar Allan Poe desde antes de su muerte. Por un lado, será su albacea literario, y por el otro, detractor del poeta (Lennig, 1986: 121). Griswold acepta el deseo del autor de “The Raven” de que dé a luz la primera edición de sus obras completas. No obstante, antes publica artículos detractores sobre el difunto. No se refieren a la obra, sino a la vida de Poe, deplorable a los ojos de este clérigo protestante con aspiraciones literarias, más para desacreditarlo literariamente que desde un punto de vista religioso (ibíd., 169-170).

La contraparte de Griswold se halla en Charles Baudelaire. El autor de *Les fleurs du mal* ofreció a Europa una imagen positiva de Edgar Allan Poe y su obra, y favoreció su inclusión en el canon literario. “El descubrimiento de Poe por Baudelaire es uno de los más asombrosos sucesos de la literatura universal” (Lennig, 1986: 172-173). Un descubrimiento similar ha sucedido en el Río de la Plata, en Buenos Aires. Borges ignora a Quiroga, pues Poe, según Borges, no lo ha engendrado, pero Quiroga fue firmemente influido por el autor bostoniano, una década antes de la campaña pro-Poe de Borges. En nuestro ejemplo: Horacio Quiroga expresa en el primer precepto de su *Decálogo del perfecto cuentista*: “Cree en un maestro –Poe, Maupassant, Kipling, Chéjov– como en Dios mismo” (Palau, 1972: 630). Costa Picazo no menciona a Quiroga, pero conviene en que Francia es el vehículo mediante el cual los modernistas latinoamericanos reciben a Poe y desde ese país europeo el simbolismo, parnasianismo, esteticismo, decadencia y otras manifestaciones renovadoras de la poética romántica se incorporan al modernismo hispanoamericano (Costa Picazo, 2010: LVIII-LIX).

Pero si Borges “descubre” a Poe, algo ocurre en el modo de concebir la literatura policial. De esta cuestión nos ocuparemos en el acápite que sigue.

III.2. – Borges

Jorge Luis Borges incursiona en diversos géneros literarios. Se aboca tanto a la crítica teórica como a las narraciones ficcionales. No solo aborda los géneros fantástico y

policial, temática y formalmente, sino que también los transforma. En los cuentos, pocas veces sigue las pautas que él mismo ha señalado en sus intervenciones teóricas.

Los géneros que refieren a sus contribuciones críticas son concomitantes a sus relatos; es decir, sus opiniones respecto a la literatura fantástica se refractan en sus narraciones fantásticas. Y lo mismo ocurre en relación con el género policial.

HERMINIA GIL GUERRERO (2008) formula dos categorizaciones: la canonización y descanonización que opera en sus textos críticos, tanto en el territorio de lo fantástico como en el del policial (Gil Guerrero, 2008: 81) Y también el modo en que Borges activa los preceptos de la literatura fantástica y policial y la consecución desautomatizadora de los postulados en ambas tipologías (ibíd.: 144-145).

Así, Gil Guerrero marca dos pares de caminos opositivos. Uno refiere a la canonización y descanonización en los textos críticos. El otro remite a la construcción y deconstrucción en los textos narrativos.

Con sus intervenciones críticas, Borges canoniza la variante clásica conocida como “novela-enigma” o “novela-problema” que centra su atención en el desciframiento del enigma frente a la “novela dura” o “novela negra” en la que la investigación del detective goza de mayor importancia (ibíd.: 142).

Jorge Luis Borges es un punto axial en la serie de autores de relatos policiales que comienza en el siglo XIX. ¿Por qué lo es? ¿Porque inició la crítica del género en el Río de la Plata? ¿Porque escribió el primer relato del género en Latinoamérica? La respuesta positiva a la primera y segunda preguntas queda desautorizada por lo siguiente: en las décadas del treinta y del cuarenta, Borges se destaca por su fervor en este esfuerzo por ennoblecer el género policial constituyéndolo como parte de un canon dentro del cual cupiera sin cuestionamiento, de modo que se elevara hasta ser considerado dentro del horizonte de la literatura culta de la época.

Dada la índole de esta tesis, no nos detendremos en los textos críticos y narrativos referidos al género fantástico, sino en aquellos que hacen hincapié en el policial.

La prehistoria borgeana de esta clase de relatos se remonta, según Barrenechea, a 1927. El relato se titula “Leyenda policial”, que fue incluido en *El idioma de los argentinos* (1928), y que finalmente forma parte de *Historia Universal de la Infamia* (1935) con el título de “Hombre de la esquina rosada” (Barrenechea, 1967: 9).

1935 importa porque entonces publica “Los laberintos policiales y Chesterton”, que es una reformulación de un texto previo aparecido en 1933: “Leyes de la narración policial” (Setton, 2012: 35). Emerge aquí esta constante borgeana que puede metaforizarse en la figura geométrica de las dos líneas paralelas: en una, Borges reflexiona sobre el paradigma de la literatura policial; en la otra, lo modifica, lo desvía, lo tergiversa; o bien hace de una línea el espejo de la otra. Sobre esta última línea, vamos a trabajar, en esta tesis, el modo como, a través del detective oculto en su discurso, Borges invierte el modelo del detective visible en los relatos de Poe.

PRIMERA PARTE

I - Dupin en los tres relatos detectivescos de Edgar Allan Poe

PATRICIA HIGHSMITH explica que el relato breve de *suspense* y la narración de misterio detectivesca han sido “ávidamente leídos desde los tiempos de Edgar Allan Poe” (Highsmith, 1987: 31). A través de los tres cuentos fundadores de la narrativa policial, puede seguirse la pista de la evolución del *detective literario*. Este rastreo nos permite adentrarnos en la figura del Monsieur C. Auguste Dupin, aun cuando nos quedan zonas de su biografía en la penumbra. La acción no sucede en ninguna parte: considerada en sí misma, es una pura abstracción. Dupin lleva un nombre. En general, los autores de la época los identificaban con iniciales de nombre y apellido. RÉGIS MESSAC aclara que “Dupin est le seul personnage qui ait un nom” (Messac, 1975: 353).

Cabe indicar que, de hecho, los relatos seleccionan aquellos aspectos de su carácter que contribuyen a configurar un personaje inteligente, excéntrico, extravagante. Para mostrar de qué modo se constituye la figura de este detective nos detendremos en cada uno de los casos que él resuelve.

I.1. Caso 1: “The Murders in the Rue Morgue”

Howard Haycraft informa que este relato es “chronologically [...] the first of Poe’s detective stories, was called in the original draft ‘The Murders in the Rue Trianon

Bas', but happily the more 'suggestive' title (to quote a contemporary writer) was substituted before publication" (Haycraft, 1942: 13). También añade que "The Murders in the Rue Morgue" aparece impreso en tres momentos importantes de la vida del autor. Primero, "in *Graham's* for April, 1841"; segundo, "as the only number of a still-born cheaps-leaflet series of *The Prose Romances of Edgar A. Poe* (1843) which has become one of the greatest rarities of American-collecting: published at twelve and one-half cents, copies have sold in recent years for as much as twenty-five thousand dollars", y tercero, "in the 1845 *Tales*, edited by Evert A. Duyckinck" (id.). Para Lacassin, Dupin no existe sino a través de rótulos: "Leur récit, par un narrateur anonyme, possède toute la secheresse d'un procès-verbal" (Lacassin, 1974: 20).

A propósito de Vidocq, Régis Messac expone que "l'auteur de *Murders in the Rue Morgue* a subi également le prestige de Vidocq, d'un Vidocq magnifié e transformé par l'imagination, l'éloignement et la légende" y conjetura que el nombre de C. Auguste Dupin proviene de Vidocq (Messac, 1975: 349-350).

En "The Murders in the Rue Morgue", el narrador, ese "narrador anónimo", nos cuenta que conoció a Monsieur C. Auguste Dupin cuando estaba residiendo en París, durante la primavera y parte del verano de 18... Dupin es un hombre joven, cuya edad no se precisa, proveniente de una familia insigne ("illustrious family"), pero extremadamente empobrecida económicamente ("reduced to [...] poverty"). En el marco de estas circunstancias adversas, se ve privado de su natural energía de carácter y se halla aislado de la sociedad. Sin embargo, gracias a la buena voluntad de sus acreedores ha podido conservar un resto de su patrimonio, cuya renta satisface sus necesidades básicas. En virtud de la rigurosa austeridad con que administra su economía, puede permitirse no privarse de un único lujo: los libros. Esto es lo que posibilita el conocimiento de los dos personajes, Dupin y el narrador: el narrador, que en este y los demás cuentos mantendrá su anonimato, refiere que Dupin y él se han conocido precisamente en una oscura librería de la Rue Montmartre. Esta coincidencia termina por ser el comienzo de una intensa y productiva amistad duradera. Ya aquí encontramos un elemento fundamental en relación con la tradición del policial, la calidad del detective como lector, no solamente como lector en sentido metafórico –como lector del mundo y de las huellas y fenómenos que

los otros no son capaces de ver y de leer—, sino como lector en sentido literal (Piglia, 2000: 68-69). No son marginados sociales, sino que están vinculados con el conocimiento libresco erudito: narrador y detective se hallan *en la búsqueda* de un libro muy extraordinario: “the same very rare and remarkable volume” (Poe, 1982: 143). Vuelven a verse varias veces más y, en una de esas ocasiones, Dupin le relata la pequeña historia familiar que nunca llegamos a conocer. El narrador descubre que Dupin es el hombre ideal para convivir durante su estancia en París, y se ofrece a pagar el alquiler para que puedan vivir juntos e incluso compra el mobiliario necesario porque entiende que su situación económica es más favorable que la de su nuevo amigo. Pero más allá de la coincidencia de carácter entre los dos amigos, que el narrador se encarga de puntualizar, querríamos detenernos en la peculiar caracterización de Dupin. Ya sabemos que Dupin es un ser solitario y gusta rebuscar en librerías oscuras a la caza de libros difíciles de conseguir. Los muebles, la vivienda común, alejada y desolada, los temperamentos de los personajes, todo contribuye en este comienzo para la creación de un ambiente de características góticas:

It was at length arranged that we should live together during my stay in the city; and as my worldly circumstances were somewhat less embarrassed than his own, I was permitted to be at the expense of renting, and furnishing in a style which suited the rather fantastic gloom of our common temper, a time-eaten and grotesque mansion, long deserted through superstitions into which we did not inquire, and tottering to its fall in a retired and desolate portion of the Faubourg St. Germain (Poe, 1982: 144).

Quedan todavía las supersticiones propaladas por las gentes y el hecho de que la casa se halle al borde del derrumbe, de un modo que recuerda a “The Fall of the House of Usher”. Cabe preguntarse todavía en qué sentidos la mansión es acorde al carácter de los amigos: situada en un lugar retirado, coincide en este punto con la voluntad de aislamiento de los personajes, que buscan una reclusión estricta:

Our seclusion was perfect. We admitted no visitors. Indeed the locality of our retirement had been carefully kept a secret from my own former associates; and it had been many years since Dupin had ceased to know or be known in Paris. We existed within ourselves alone (íd.).

Asimismo, Dupin es un enamorado de la noche. De allí que los amigos casi no tengan una vida diurna, sino que como vampiros salen a recorrer de noche la ciudad, succionando la sangre de sus secretos, viviendo en la oscuridad, y solo recorriendo la ciudad a partir del momento en que la verdadera oscuridad llega. Es precisamente en estos paseos que al narrador se le revela con plenitud la peculiar habilidad analítica de Dupin.

Hasta aquí hemos analizado la descripción del narrador de las particularidades de Monsieur C. Auguste Dupin (su carácter, sus gustos, el enigma de su historia personal). Sin embargo, la narración de la trama propiamente dicha aún no ha comenzado. En efecto, la estructura del cuento puede dividirse en las siguientes partes: I) una introducción de carácter expositivo, II) una presentación general del protagonista y la ciudad que habita, III) la exposición de los asesinatos y las investigaciones llevadas a cabo por la policía, y IV) la investigación que pone en juego Dupin y sus conclusiones. Indicaremos que la caracterización de Dupin no emerge en el momento en que el narrador afirma que lo conoce, en París hacia 18..., sino en el comienzo del relato, con el siguiente enunciado: “The mental features discoursed of as analytical, are, in themselves, but little susceptible of analysis” (Poe, 1982: 141). En esta oración está ya anticipada la caracterización de Dupin. Haycraft señala que “The story opens with a brilliant but to-day rather outmoded essay on the philosophy of analysis” (Haycraft, 1942: 14).

En los pasos III y IV de la estructura descrita del cuento se expone el disfrute de Dupin de su propia capacidad analítica, tal como el relato lo subraya en diversos pasajes. Se deleita en la actividad espiritual de develar un misterio. Sienta ya la base para el juego de la postulación de una incógnita, un entresijo, un problema que debe ser descubierto, descifrado, y la búsqueda y persecución de su solución por parte de una mente analítica. En la capacidad analítica radica en gran medida el carácter *genial* de Dupin, que lo hace aparecer como un carácter sobrenatural.

El narrador compara el juego de ajedrez (cálculo puro) con el juego de damas (análisis puro), en el que la victoria se resuelve solo gracias a un movimiento fuera de lo común, resultado de un gran esfuerzo del intelecto: “It is obvious that here the victory can be decided (the players being at all equal) only by some *recherché* movement, the result of some strong exertion of the intellect” (Poe, 1982: 142). Si pasamos revista a la práctica del procedimiento y el esfuerzo intelectual llevado a cabo más tarde por Dupin,

comprenderemos que el narrador anticipa el relato cuando expresa que “Deprived of ordinary resources, the analyst throws himself into the spirit of his opponent, identifies himself therewith, and not unfrequently sees thus, at a glance, the soles methods (sometimes indeed absurdly simple ones) by which he may seduce into error or hurry into miscalculation” (íd.). Esto es lo que ocurre cuando Dupin razona del siguiente modo: “If the Frenchman in question is indeed, as I suppose, innocent of this atrocity, this advertisement, which I left las night, upon our return home, at the office of *Le Monde* [...], will bring him to our residence” (ibíd.: 163). Luego de comparar el ajedrez con las damas y de pronunciarse en favor de estas últimas, la facultad analítica también es traída a cuento a raíz del juego de *whist*. El narrador pondera aquí la destreza en un juego cuya perfección implica la comprensión de todas las oportunidades en que se puede sacar un provecho legítimo:

The best chess-player in Christendom *may* be little more than the best player of chess; but proficiency in whist implies capacity for succes in all these more important undertakings where mind struggles with mind. When I say proficiency, I mean that perfection in the game which includes a comprehension of *all* the sources whence legitimate advantage may be derived (ibíd.: 142).

Asimismo, aquí se pone de relieve la importancia de “observar con atención” para poder “recordar con claridad” (*To observe attentively is to remember distinctly*). Estas características serán fundamentales en la resolución del problema de “The Purloined Letter”. A partir de lo dicho, podemos indicar que, entre las características de Dupin, se encuentran una facultad analítica excepcionalmente desarrollada y el disfrute como producto del ejercicio de esta facultad. En estrecho vínculo con este aspecto, un gusto por la resolución de enigmas, acertijos y jeroglíficos; la extravagancia, la afición por lo nocturno, el aislamiento, la peculiaridad de sus hábitos y sus lecturas; asimismo, se destaca su facultad de identificarse con su adversario y de este modo penetrar en su pensamiento y sus métodos, con la finalidad de hallar la solución del problema; su voluntad de aprovechar cualquier ocasión para sacar un provecho legítimo; su capacidad de observar; la fuerza de su imaginación (fuerza del espíritu que, tal como es descrita en el relato, es superior a la fantasía).

Esta caracterización del detective se prolonga y completa en los otros dos relatos, y anticipa las cualidades de Holmes descritas en *A Study in Scarlet* [1887] (cf. Conan

Doyle, 2001: 40-41). También aquí aparece la discreción del detective en el manejo de la información del caso: el proceso de investigación y las conclusiones de Dupin son privilegio del detective y en parte del narrador, pero en muchos casos no compartido con la policía.

Haycraft se pregunta de qué modo ha enfocado el detective su razonamiento para llegar a la solución, y responde:

Unless you are a specialist, the same odds prevail that you will not be able to recall. In other words, the story is really dominated by sensational physical event – not by detection, excellently as Poe conceived it (Haycraft, 1942: 15).

I.2. Caso 2: “The Mystery of Marie Rogêt”

En las primeras líneas de este cuento, el narrador hace referencia al relato en que aparece por primera vez el *chevalier* Dupin, “The Murders in the Rue Morgue”, para destacar las características intelectuales de su amigo:

When, in an article entitled *The Murders in the Rue Morgue*, I endeavored, about a year ago, to depict some very remarkable features in the mental character of my friend, the Chevalier C. Auguste Dupin, it did not occur to me that I should ever resume the subject. This depicting of character constituted my design; and this design was thoroughly fulfilled in the wild train of circumstances brought to instance Dupin’s idiosyncrasy (Poe, 1982: 170).

Después de una intensa y eficiente actividad mental, ambos amigos vuelven a sus tranquilas y taciturnas costumbres. Pero Dupin ya ha cobrado para entonces cierta fama, al menos cierto renombre en el ámbito de la policía de París, pues para sus agentes el nombre de Dupin se convirtió en palabra familiar: “With its emissaries, the name of Dupin had grown into a household Word” (id.), aunque nadie, excepto el narrador, ha tenido acceso al simple carácter de las inducciones con que Dupin ha desenmarañado el enigma de los asesinatos de la calle Morgue.

The simple character of those inductions by which he had disentangled the mystery never having been explained even to the Prefect, or to any other individual than myself, of course it is not surprising that the affair was regarded as little less than miraculous, or that the Chevalier’s analytical abilities acquired for him the credit of intuition” (id.).

En otras palabras, ni el Prefecto ni ninguna otra persona que no sea el narrador conocen el misterio de la extraordinaria capacidad analítica del *chevalier*. A pesar de eso, Dupin se ha convertido en el centro de atención de la policía y no son pocos los casos en los que la policía lo consulta. Y añade el narrador que uno de los más notables fue el asesinato de una jovencita llamada Marie Rogêt, un caso popular que logró conmover a los habitantes de la gran metrópolis:

The atrocity of this murder (for it was at once evident that murder had been committed), the youth and beauty of the victim, and, above all, her previous notoriety, conspired to produce intense excitement in the minds of the sensitive Parisians (ibíd.: 171).

Pero Dupin se distancia emocionalmente de las víctimas. En el caso de Marie Rogêt, sus sentimientos, emociones e inquietudes no están puestos en la víctima; se concentran, en cambio, en las diferentes y contradictorias miradas periodísticas. Dupin se confronta con los articulistas de los diferentes periódicos para demostrar el análisis paupérrimo de que son capaces la prensa y la opinión pública (reúne los artículos periodísticos y los va rebatiendo uno a uno hasta llegar a sus conclusiones, que enuncia como asertos de la realidad). Se trata de una disputa con otros modos de aproximación a la resolución de enigmas.

La historia en la que se basa Poe es real. Un día de 1841 se halla flotando en el río Hudson a una joven llamada Mary Cecilia Rogers, hecho que conmovió a Nueva York. Cuando escribe su relato policial, Poe cambia el nombre de la joven por el de Marie Rogêt; el río Hudson por el Sena y Nueva York por París. Haycraft dice que realiza este procedimiento por conveniencia:

he laid the scene in Paris and put his thoughts into the mouth of Dupin. The characters were only thinly disguised, however, and in all later publications the story has been printed with footness openly identifying the actor, streets, newspapers, and the like with their true American names. Unfortunately, the real crime was never solved (contrary to popular misconception), and we have no means of verifying the soundness of Poe's deductions (Haycraft, 1942: 16).

En cuanto a la investigación de la policía, esta puede dividirse en etapas. Cada una significa un fracaso en la resolución del misterio y cada fracaso impone un incremento en el monto de la recompensa ofrecida por la captura del asesinato.

- a. Como el Prefecto cree que el enigma será fácil de resolver, se ofrece una primera recompensa de mil francos.
- b. No aparecen pistas que contribuyan a esclarecer el misterio, y se duplica la recompensa: dos mil francos.
- c. No aparecen pistas y, para salvaguardar el honor de la policía, el Prefecto aumenta la recompensa a veinte mil francos.
- d. Por último, un comité de ciudadanos ofrece una recompensa de diez mil francos, que se suma a la cantidad ofrecida por el Prefecto.

En este relato, el narrador sigue las directivas de Dupin, quien no se mueve de su apartamento. En la Prefectura obtiene un informe completo de la evidencia hasta el momento; también consigue de los distintos diarios una copia de todos los artículos publicados en relación con el caso, desde el principio hasta el fin. El narrador-colaborador expurga lo refutable y construye la información básica que a Dupin le permite concluir que, si bien es atroz, se trata de un crimen *ordinario*. Por tanto, para Dupin, el misterio es de fácil solución. No hay muchos modos, sino uno. No hay muchos móviles, sino uno. Premisas básicas para Dupin que pasarán sin filtro hacia la literatura policíaca posterior. Dupin observa que

They could picture to their imaginations a mode – many modes, – and a motive – many motives –; and because it was not imposible that either of these numerous modes and motives *could* have been the actual one, they have taken it for granted that one of them *must*. But the ease with which these variable fancies were entertained, and the very plausibility which each assumed, should have been understood as indicative rather of the difficulties than of the facilities which must attend elucidation. I have therefore observed that it is by prominences above the plane of the ordinary, that reason feels her way, if at all, in her search for the true, and that the proper question in cases such as this, is not so much “what has occurred?” as “what occurred that has never occurred before? (Poe, 1965: 180).

Estas son preguntas clave: no resulta tan importante preguntarse “¿cómo ha ocurrido?”, cuanto “¿qué ha ocurrido que no haya ocurrido antes?”

Se trata nuevamente de recortar mediante la capacidad analítica, esto es mediante la razón, aquello que escapa a lo ordinario e incluso a lo histórico, pues se persigue lo único e inédito.

A diferencia de los crímenes cometidos en la calle Morgue, en que la explicación requiere de un mono que se cuelga por un pararrayos, inalcanzable para el más atlético de los hombres, en este caso estamos ante una situación que se presenta como insólita pero conduce a conclusiones ordinarias. Aquí vemos cómo funciona la mente de Dupin, que a partir de los extractos de su colaborador extrae la *verdad*, porque su razón de ser es descubrir la verdad, afirma Dupin en “The Murders in the Rue Morgue”. Por este camino, Dupin puede tener la certeza de que las impresiones de la identidad de una persona son vagas; que podemos reconocer a nuestros vecinos, sin conocer la razón que permite ese reconocimiento (Poe, 1982: 186).

No olvidamos aquí que lo que hace el personaje es tan importante como lo que dice. Lo que dice *es* lo que hace. No le interesan los extractos, o le interesan más bien para mofarse de ellos, de sus desviaciones respecto de la verdad, incluso de las falsas percepciones que obtienen de los datos muertos de la realidad. La verdad no está presente ni subyace en los textos periodísticos. Dupin dice: “I have copied them chiefly to show you the extreme remissness of the police” (ibíd., 193). Dupin y su colaborador son eficientes; la policía es inoperante. O el único modo en que puede operar es ofreciendo dinero. Esa inoperancia de la policía es uno de los rasgos que pasará a configurar una de las características del género policial.

Haycraft sostiene que la contemporaneidad con los hechos reales hace creíble el acontecimiento relatado y pone de relieve el modo chapucero en que la policía ha llevado adelante la investigación: “Poe was frankly contemptuous of their efforts, and more than hinted that he wrote ‘The Mystery of Marie Rogêt’ to expose their ineptitude” (Haycraft, 1942: 16). A partir de lo dicho, podemos agregar a los rasgos ya mencionados los siguientes: Dupin prefiere actuar de manera mediata, a partir de informes (relatos o informes de periódicos); en consecuencia, Dupin suele ostentar una actitud irónica y despreciativa respecto de la prensa, la policía y la opinión pública.

Nos parece oportuno cerrar esta sección con algunas observaciones de Narcejac. Poe examina la escena con recortes periodísticos, a partir de los cuales su personaje de ficción, Dupin, construye la escena del crimen y deduce los móviles que llevan al criminal a perpetrar su crimen, siempre valiéndose de indicios. Cada indicio no solo es un símbolo de la realidad, sino que lo es también de las acciones humanas. Narcejac afirma, tomando como paradigma “The Mystery Marie Rogêt”, que “tal vez no habría literatura policíaca con pretensiones científicas” sin un relato que podría ser verídico más allá de la investigación y de la contraposición de los testimonios (Narcejac, 1986: 27). Y agrega que la veracidad, sustentada en la deducción, es el objetivo del policial clásico.

I.3. Caso 3: “The Purloined Letter”

Este es el tercer y último relato de Poe que tiene a Dupin como protagonista. Al final del cuento, la carta que se sustituye contiene los versos de una tragedia, cuyo autor no se especifica (como aclara Dupin al narrador). ¿Se trata o no de un plagio del detective? Indudablemente, no; es más bien una alusión, porque quien lea el texto (el ministro D...) entenderá que proviene de Proper Jolyot de Crebillon (1674-1762) y no de quien escribe en la carta los versos que no llevan indicación de autor. Lo mencionamos porque al descartar el plagio e introducir el concepto de alusión estamos hablando de la clase de intertextualidad con la que ha trabajado Poe en este caso. Deja una clave para el ministro D., con el fin de indicar quién es el autor del engaño, es decir, quién sustrajo la carta auténtica.

El cuento es publicado por primera vez en *The Gift* en diciembre de 1844; también aparece más tarde en *The Edinburgh Journal*, de Chamber, en noviembre del mismo año, probablemente sin la autorización de Poe, quien, en 1845, lo recopila en sus *Tales* (Costa Picazo, 2010: 947, nota 1). Haycraft señala que algunos críticos han argumentado con descuido que el género, en “The Purloined Letter” decae y que su fracaso se debe a que no despierta suficiente interés, y el autor de *Murder for pleasure* añade que los hechos no apoyan esta afirmación:

While it is true much of Poe's work was relatively unappreciated in his lifetime, there is no reason to believe that his detective stories suffered more than his fantasies or his poetry. In point of fact, the weight of evidence clearly indicates the opposite situation. Poe not only complained several times in personal correspondence that the public seemed to prefer his ratiocinative tales to what they chose to consider his worthier efforts – he also frequently traded on their popularity in his dealings with editors and publishers (Haycraft, 1942: 26).

El acto de Dupin de cambiar un sobre por otro parece traicionar la confianza del ministro D..., quien lo recibe amistosamente en su despacho, aunque existiera entre ellos una animosidad antigua (especialmente por parte de Dupin). Borges, sin embargo, lo cataloga como “un genio de lo intelectual”, pues es capaz de descubrir un misterio obrando con su sola inteligencia, “por una operación mental” (Borges, 1979: 72-77). Una doble unidad se proyecta en los tres casos en que interviene Auguste Dupin: por un lado, la unidad vinculada al carácter del protagonista; por otro, la asociada a la escritura con que el narrador innominado cuenta los tres relatos. El narrador no es un interlocutor enteramente ingenuo, porque desde su posición se exponen los relatos con solvencia y matices estéticos.

En este relato, el narrador precisa tiempo y espacio: Dupin y el narrador se hallan en la pequeña biblioteca del tercer piso, N° 33, Rue Dunot, Faubourg St. Germain, una tarde de otoño de 18... (Poe, 1982: 208). La intertextualidad la establece el propio narrador cuando nos informa que él y Dupin han estado intercambiando impresiones sobre el asunto de la calle Morgue y el misterio que rodeaba al asesinato de Marie Rogêt (id.). También unifica los tres relatos la aparición de Monsieur G., Prefecto de la policía parisina. Sin embargo, conviene anotar dos indicios que en esta narración se superponen respecto de las precedentes: uno, la cuestión de la recompensa en “The Mystery of Marie Rogêt”; dos, “an identification of the reasoner's intellect with that of his oponent” (ibíd.: 215-216). He aquí, repetida, la característica que define al detective Dupin y que le permite adentrarse en el espíritu del adversario, identificarse con él, descubrir los métodos del rival y también el momento en que este cae en falta o comete un error.

En efecto, Dupin resuelve el problema y señala que el Prefecto se equivoca, en primer lugar, por falta de identificación del intelecto del investigador con el de su oponente y, después, porque no analiza el intelecto del que se ocupa. Dupin señala un tercer error: el Prefecto considera que todos los poetas son tontos y que, por lo tanto, en los artilugios que ponen en práctica y en las conclusiones que extraen de los actos propios y ajenos, siempre se equivocan. Si bien el Ministro D... es matemático y poeta a la vez, Dupin desecha la posibilidad de que el intelecto matemático haya podido imaginar ese método de ocultamiento que consiste en dejar a la vista de todos, el objeto se busca. Pues si hubiera procedido como un matemático –reflexiona Dupin– hubiera quedado a merced del Prefecto: hubiera enrollado la carta y la hubiera introducido en el hueco de la pata de una mesa. Pero el Ministro D... hace su juego con la mentalidad del poeta, y es por ello que queda a merced de Dupin. Dice: “He could not, I reflected, be so weak as not to see that the most intricate and remote recess of his hotel would be as open as his commonest closets to the eyes, to the probes, to the gimlets, and to the microscopes of the Prefect. I saw, in fine, that he would be driven, as a matter of course, to *simplicity*, if not deliberately induced to it a matter of choice” (ibíd.: 219). Así, pues, Dupin *ve lo que nadie más puede ver*.

Detengámonos en la pregunta que formula al narrador sobre qué letreros colocados sobre las puertas de las tiendas lo atraen más. Dupin explica el juego de acertijos que se realiza sobre un mapa, donde un novicio señala los nombres con las letras más chicas, mientras que el experto elige las palabras de caracteres más grandes. Respecto de los letreros sobre las puertas de las tiendas extrae la conclusión de que siempre escapan a la atención del público los más grandes por ser los más obvios. “He never once [the Prefect] thought it probable, or posible, that the minister had deposited the letter immediately beneath the nose of the whole world, by way of best preventing any portion of that world from perceiving it” (id.)

Lo que hemos establecido como características de Dupin en los casos 1, “The Murders in the Rue Morgue”; 2, “The Mystery of Marie Rogêt”, y 3, “The Purloined Letter”, no son una novedad; pero importan, porque los rasgos de Dupin son los

razonamientos antes que las circunstancias que los ponen en marcha. Y tales razonamientos están encarnados en su figura.

El detective nunca está implícito y el narrador no lo oculta ni deja de marcar sus rasgos personales, sus peculiaridades caracterológicas e intelectuales. Al crear al narrador innominado, Poe lo crea como interlocutor de Dupin –por tanto, no es un personaje bobo, como lo califica Cortázar,¹ ni ingenuo, como lo considera Borges²–, porque su función narrativa es clara: lograr que Dupin se recorte con entera visibilidad, material, intelectual y concreta, ante el lector.

Los personajes hablan del asunto de la calle Morgue y se ocupan del misterio de la muerte de Marie Rogêt cuando, más tarde, el Prefecto G... pone a Dupin al tanto de los hechos. Dupin se embarcará sin dudarle en sus elucubraciones analíticas y aun va a la casa del Ministro D... para desentrañar el misterio de la carta robada. En su mente, el misterio de la carta robada consta de cuatro partes: primero, la carta está a la vista de todo el mundo; segundo, hay que sustraerla; tercero, se trata de obtener una recompensa por su trabajo; cuarto, hay que vengar una vieja afrenta. Todo esto lo consigue Dupin. A pesar del carácter cerebral y abstracto que tan a menudo se ha indicado como característico de Dupin, también hay que señalar sus cualidades humanas, un modo de razonar que no excluye las contradicciones ni la venganza.

II. Un proceso de apropiación

1 Cortázar afirma que “Conan Doyle se burló, por boca de Sherlock Holmes, de los métodos del *chevalier* Dupin; a ellos le debía, sin embargo, su técnica analítica, y hasta el truco de utilizar como representante indirecto del lector a un supuesto amigo o confidente, por lo general bastante bobo” (Cortázar, 1994a: 352).

2 En el mismo sentido que Cortázar, años después, en una conferencia, Borges dice: “Conan Doyle imagina un personaje bastante tonto, con una inteligencia bastante inferior a la del lector, a quien llama el doctor Watson [...] Todo eso ya está en ese primer relato policial que escribió Poe, sin saber que inauguraba un género, llamado *The Murder in the Rue Morgue* (Los crímenes de la calle Morgue)” (Borges, 1979: 73).

Borges asimila a Poe. Cabe preguntarse qué sustrae del poeta bostoniano. ¿De Edgar Allan Poe o de Auguste Dupin? Borges se apropia de los dos, en diferente medida y con sus métodos propios, con su peculiar sistema de absorción mediante la escritura. El problema –y también la solución– es que en Borges siempre tenemos que atender a su doble faceta, de escritor y crítico. A esta última haremos referencia en algunos aspectos; no obstante, trataremos de concentrarnos, ante todo, en el narrador de historias policiales, y fundamentalmente en la figura de un detective sin descripción física ni moral, el detective innominado de “Emma Zunz”.

Como crítico, Borges defiende el modelo del relato detectivesco, apoyándose en Chesterton. Este último prima sobre Poe, aunque Borges nunca desestima el hecho de que Poe es el *padre* del género policial. También Chesterton otorga la primacía a Poe sobre los detectives que siguen sus huellas literarias; por ejemplo, de Conan Doyle afirma con ironía que perjudicó su excelente serie de relatos “al ponerse solemne de vez en cuando y, sobre todo, al introducir una especie de desdén por el Dupin de Edgar Allan Poe, con quien su detective no resistía la comparación” (Chesterton, 2011b: 7-8). Cabe preguntarse entonces qué resulta más relevante para Borges, si su defensa de los modelos establecidos por el estadounidense Poe o por los ingleses Conan Doyle y Chesterton. Nos proponemos mostrar el modo en que Borges transforma el mapa originario de las narraciones policiales, a partir del estudio que realiza de Poe.

Las referencias explícitas de Borges a Poe son categóricas. Dice, por ejemplo, que hablar del relato policial es hablar de Edgar Allan Poe. Borges traza la tradición de la literatura policial. Lo hace deteniéndose en tres elementos: trama, enigma y detective. Respecto del enigma, lo coloca como la base de la trama: “Aquí tenemos otra tradición del cuento policial: el hecho de un misterio descubierto por obra de la inteligencia, por una operación intelectual” (Borges, 1979: 72), y traza una genealogía literaria: el descubrimiento del hecho misterioso “está ejecutado por un hombre muy inteligente que se llama Dupin, que se llamará Sherlock Holmes, que se llamará más tarde el padre Brown” (í.d.). “El primero de todos ellos, el modelo, el arquetipo podemos decir, es el caballero Charles Auguste Dupin, que vive con un amigo y él es el amigo que refiere la

historia” (íd.). En la base del detective también está la invención de Poe, e incluso su persona: “Poe tenía el orgullo de la inteligencia, él se duplicó en un personaje, eligió un personaje lejano –el que todos conocemos y que, indudablemente, es nuestro amigo aunque él no trata de ser nuestro amigo–: es un caballero, Auguste Dupin, el primer detective de la historia de la literatura” (íd.: 72). Borges adjudica a Poe la prioridad en los siguientes elementos vinculados con el origen del género:

- a) Poe no inventa el género policial, pero sí crea para este género el personaje del detective.
- b) Poe inventa al lector del género policial, un lector suspicaz.
- c) Poe inventa al detective a su imagen y semejanza, se trata de un personaje cuya principal característica es la inteligencia, e incluso la vanidad de la inteligencia.
- d) Poe hace del personaje del detective nuestro amigo, en parte porque el género policial también postula una amistad singular entre hombres de inteligencia desigual.

En contraste con estos postulados de Borges, ROGER CAILLOIS afirma que el género empieza antes y en Francia, donde se desarrolla vastamente; pone el acento en los condicionamientos económicos, políticos y sociales que dan origen a la literatura policial (los espías anónimos de Fouché, los polizontes disfrazados y propagados en la sociedad) en la Francia de comienzos del siglo XIX (Caillois, 1999: 177-205). Borges en cambio da relieve a la tradición del relato-problema y de las literaturas en lengua inglesa (Capdevilla, 1995; Setton, 2012: 44-46). En esa polémica con Caillois, y en todos sus artículos, ensayos y entrevistas, Borges se pronuncia en favor de la trama. Es necesario consignar, como aclara ANALÍA CAPDEVILLA, que Borges le da al género un estatus literario y no sociológico ni historiográfico (Capdevilla, 1995: 67-68). Respecto de los géneros diversificados en diferentes esferas de actividad social, Bajtín afirma:

En cada época de desarrollo del lenguaje literario, los géneros discursivos determinados van marcando el tono, no solo los secundarios (literarios, periodísticos, científicos), sino también los primarios (tipos determinados de

diálogo oral: de salón, íntimo, de círculo, familiar-cotidiano, socio-político, filosófico, etc.). Cualquier penetración literaria resultante de diferentes estratos extraliterarios de la lengua está relacionada invariablemente con la penetración, en todos los géneros, de la lengua literaria...” (Bajtín, 2011: 19).

En contraste con la relevancia otorgada a las cuestiones extraliterarias, sociales, Borges se concentra en la literatura, en un modelo de literatura centrado en la inteligencia y, por lo tanto, en la trama. De allí que afirme que Poe se enorgullece de la inteligencia y que ello lo lleva a duplicarse en Dupin. En ese sentido, la poética de Poe vinculada con su explicación de “El cuervo” también se relaciona con la poética de Borges. Desde la necesidad de explicarlo todo racionalmente nacen “Filosofía de la composición” (1846) y “El principio poético” (1849). Poe no se duplica en Dupin. Este nace de esa necesidad de un Poe racional, ordenado, que todo lo explica mediante la razón, la plena conciencia de lo que la inteligencia es capaz de producir y de elaborar mediante la escritura.

Los razonamientos de Poe, que justificarían la afirmación de Borges, pueden comenzar en una obra tan temprana como “El jugador de Ajedrez de Maelzel” (1836) donde se describen las explicaciones del misterio que llevan a la resolución de ese misterio. En ese ensayo, Poe desarrolla su sistema de investigación que más tarde sería la base de sus historias de crímenes (cf. Lennig, 1984: 81-84; Boileau-Narcejac, 1968: 36). En este texto se encuentra un antecedente de los cuentos de raciocinio, que Poe escribirá pocos años después.

II.1. Tras los pasos de Borges

Para Borges, todo se encuentra ya planteado en “The Murders in the Rue Morgue”. Afirma: “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” (Borges, 1979: 73). Esta interpretación destaca el alejamiento de los parámetros realistas del género policial, tal como fuera inventado

por Poe. Ya el propio Poe había diferenciado la fantasía de la imaginación en “The Murders in the Rue Morgue”, exactamente antes de que el narrador presente a su amigo Auguste Dupin: “Between ingenuity and the analytic ability there exist a difference far greater, indeed, than that between the fancy and the imagination” (Poe, 1982: 143). Tal como está planteada en el relato, la inteligencia puede afectar, dirimir, operar tanto con elementos fantásticos como imaginativos y aun con ambos a la vez. Pero en ninguno de los tres cuentos policiales de Dupin hallamos elementos fantásticos, salvo la posibilidad de hipótesis de carácter fantástico o demasiado imaginativas.

Borges justifica y legitima sus propios alcances, sus propios procedimientos tomando como referencia a Poe, y esas justificaciones y legitimaciones pueden rastrearse en sus escritos y en sus exposiciones orales. La eficacia de la historia –afirma Borges– reside en que los hechos estén distantes en tiempo y lugar. Para reforzar los parámetros y el verosímil realistas, el autor de policiales necesita un personaje lejano: Dupin, parisino, francés. Poe pudo haber situado sus crímenes y su detective en Nueva York. Pero el efecto de realidad hubiera ejercido su influencia en los lectores; ¿así se habrían desarrollado los acontecimientos? ¿Así hubiera actuado el detective? Un lugar lejano favorece a la imaginación (cf. Borges, 1973: 76-77). En consecuencia, Poe impone París, donde ocurren los crímenes, y el barrio, desde donde esos delitos son dilucidados.

II.2. El policial según Borges

Podemos periodizar la preocupación de Borges por el género entre 1932 y 1955 o 1956. Por un lado, en 1932 escribe un texto motivado por la muerte de Edgar Wallace, al que sucede otro en 1933: “Leyes de la narración policial”, que reformulará (cf. Setton, 2012: 35) en “Los laberintos policiales y Chesterton”, aunque, como ya hemos señalado, también responde sobre el tema en *Borges, oral*, una serie de conferencias del autor de *El Aleph* que la Universidad de Belgrano publica en 1979.

En un testimonio que recogen Jorge Lafforgue y Jorge B. Rivera (1977), Borges responde a la pregunta de si considera la narrativa policial como literatura “seria” o bien

comparte la opinión más general de que se trata de un género “menor” o de un subgénero y cuál sería la razón de ese menosprecio. Borges opina que se debe al carácter artificial que tiene la narrativa policial; expone que no son muchos los artificios del género, razón por la cual el lector puede reconocerlos con facilidad. Y profetiza que es posible que el género policial desaparezca. Esta postura negativa ya se opone a la del período de su interés por el género que indicamos en el primer párrafo de este apartado. Para reforzar este argumento negativo añade que “todo género es limitado”, pero esta limitación se advierte más en el género policial, que se organiza en función del descubrimiento final (Borges, 1977: 49-53). Borges está pensando en el policial clásico, en la narrativa de enigma, porque, respecto de las desviaciones del género se pronuncia de un modo todavía más negativo; por ejemplo afirma que no le gusta la violencia exhibida por los norteamericanos y los califica de autores truculentos, aunque rescata a Raymond Chandler en contra de otros, como Dashiell Hammett, a los que califica de muy malos. Niega que escriban novelas policiales porque en ellas los *detectives* no razonan en ningún momento (id.). Y también apostrofa de malevos tanto a los criminales como a los policías. Los términos de este rechazo pueden pensarse como una defensa del género policial clásico. Borges lo confirma cuando se lamenta de que la novela policial “que empezó en Norteamérica y de un modo intelectual –con un personaje como M. Dupin, que razona y descubre el crimen–, vaya a parar en esos personajes siniestros, que protagonizan riñas donde uno le pega al otro con la culata del revólver, y éste a su vez lo tira al suelo y le pateo la cara, y todo esto mostrado con escenas pornográficas” (id.).

Ya decrecido su interés por la narrativa policial, en un segundo testimonio (Lafforgue-Rivera, 1977: 57), Borges explica que “[F]rente a una literatura caótica, la novela policial me atraía porque era un modo de defender el orden, de buscar formas clásicas, de valorizar la forma” y admite que para toda persona deslumbrada por el género policial, todo lo demás le parece informe. Cuando descubre que ese rigor y esa coherencia pueden reducirse a un pequeño grupo de artificios, comienza a sentir que “Stevenson tiene razón cuando dice que la novela policial deja la impresión de algo ingenioso pero sin vida” (Borges, 1977: 57). En esa afirmación acerca del orden hay una doble arista: la literatura y la vida política y social hacia la época en que Borges se interesa por el policial. Piglia piensa que en las reglas del policial clásico

el grupo *Sur* encontraba ciertos elementos que confirmaban su concepción de la literatura –y no sólo de la literatura–: el fetiche de la inteligencia pura que valoraba sobre todo la omnipotencia del pensamiento y la lógica imbatible de los personajes encargados de proteger la vida burguesa (Piglia, 1977: 63).

Es posible especular que el periodo de mayor actividad referido al tema es el señalado en el primer párrafo, sobre todo en las décadas de 1930 y 1940. Esto no solo a propósito de Borges como ensayista, sino también como creador de ficciones. En 1935 Borges publica en *Sur* “Los laberintos policiales y Chesterton” que ya hemos mencionado y “El acercamiento a Amoltásim”, incorporado como una de las dos Notas finales en *Historia de la eternidad* (1936), luego agregado a *El jardín de senderos que se bifurcan*, cuento que sucede a “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” en *Ficciones*. Como esta cuestión es mínima, en lo temporal y en lo teórico, entraremos de lleno, en consecuencia, en lo que el autor argentino considera literatura policial.

Según Gil Guerrero, Borges ha operado un proceso de canonización del género policial, “de baja valoración por parte de un público culto que lo consideraba literatura de evasión sin ningún valor artístico” (2008: 85). Antes de producir sus textos policiales, Borges interviene críticamente en las discusiones literarias de los años treinta hasta comienzos de los cincuenta, una operación que a Borges le permite preparar las condiciones de posibilidad de sus producciones ficcionales:

Para la centralización de este género ficcional en el eje del panorama literario, Borges se valió de diferentes medios. En primer lugar sus colaboraciones en las revistas de la época entre las que cabe destacar fundamentalmente *Sur* y en concreto para el género policial, la revista *El Hogar* y las reseñas que Borges publicó entre 1936 y 1939 (ibíd.: 86).

Ya hemos señalado que el 10 de julio de 1935, Borges publica en la revista *Sur* un artículo que titula “Los laberintos policiales y Chesterton”, donde estipula un código que anticipa, sintetiza rasgos que van Dine y otros autores policíacos ya habían enunciado para el cuento breve: su carácter problemático: “Un límite discrecional de seis personajes”; “Declaración de todos los términos del problema”; “Avara economía en los medios”; “Primacía del cómo sobre el quién”; “El pudor de la muerte”; “Necesidad y

maravilla en la solución”. Antes de señalar estas “leyes”, enuncia las pasiones de aventura y de apetito de la legalidad. En “Los laberintos policiales y Chesterton”, Borges mezcla a Martín Fierro y Juan Cruz para establecer una analogía con De Quincey y Chesterton. A este último le imputa el atributo de “sedentario”, por su *Teoría del Asesinato Moderado*. Podríamos añadir que también Borges es sedentario, pacífico, pero sus cuentos admiten una violencia que bien puede incluirse en los anales de la literatura negra o los *thrillers*, por más que los desdeña, como ya hemos señalado. Borges especifica que “el genuino relato policial [...] rehúsa con parejo desdén los riesgos físicos y la justicia distributiva”, y aun relega los calabozos, las escaleras secretas y una serie de lugares comunes e incluso el azar: menciona “El misterio de Marie Rogêt” de Poe, para afirmar, finalmente que “la historia se limita a la discusión y a la resolución abstracta de un crimen, tal vez a muchas leguas del suceso o a muchos años”, y agrega que los consuetudinarios caminos de la investigación policial como los rastros digitales, la tortura y la delación funcionan, en ese punto como errores para la interpretación que conduzca a la justa revelación de los hechos antes de que la investigación haya dado comienzo (Borges, 1999: 126-129).

Borges afirma: “Edgar Allan Poe escribió cuentos de puro horror fantástico o de pura *bizarrierie*; Edgar Allan Poe fue inventor del cuento policial” (Borges, 1974: 694). Sin embargo, entre las historias más remotas, la más famosa data del siglo V a.C.: la tragedia de Sófocles, *Edipo Rey*, donde “el mito de Edipo es presentado en la obra de Sófocles a manera de una investigación que el propio personaje cumple y de la que resultará su autoconocimiento” (Castañeda, 1988; también Boileau-Narcejac, 1968: 20-21) y, añadamos, también resultarán de ello su condena y su castigo. Hubo realizaciones ficcionales anteriores a Poe, en las que aparecen elementos del relato policial, como hemos pensado, entonces, en *Edipo rey*, donde hay una investigación, un investigador, un asesinato, toda una trama policíaca que no estaba en la mente del dramaturgo griego cuando escribió su tragedia. Es posible observar la conjunción de varios elementos convergentes en un mismo aspecto: el criminal y el investigador. En el cuento de Borges, entre otras posibilidades, se da a entender esa conjunción: “esa y otras ambiguas analogías pueden significar la identidad del buscado y del buscador” (Borges, 1974: 418). Las historias reales (las del ya mencionado Eugène Vidocq) o ficcionales anteriores a Poe

que no se hayan propuesto la detección de un crimen por parte de un detector, al fin y al cabo denominado detective, no caben en la denominación del género detectivesco o policial. Suele citarse sin embargo “Zadig”, cuento satírico de Voltaire (1748), que menciona en “Hop-Frog”, donde el héroe describe un perro que nunca vio partiendo de las huellas que el animal ha dejado en la arena (Costa Picazo, 2010, Vol. I: 467). El punto de partida de Borges también resulta ser el nuestro, en un sentido acotado, puesto que arrancamos de Poe para llegar a Borges, pero no a cualquiera de los cuentos de Borges que denominaríamos policíacos, sino a uno en particular, titulado “Emma Zunz” (cuento al que ya hemos hecho referencia y al cual volveremos porque ahí hallamos el punto central de nuestra hipótesis sobre el detective implícito u oculto).

Borges –hemos citado ya– insiste en que Edgar Allan Poe engendró al lector de cuentos policiales, afirmación que enuncia a continuación de otra: que todo hecho estético requiere de la conjunción del texto y del lector, pues sin lector el texto no existe. Borges deduce que los lectores de relatos policiales existen gracias a Edgar Allan Poe, y afirma que el lector de narraciones policiales lee “con incredulidad, con suspicacias, una suspicacia especial” (Borges, 1979: 66-67), lo que quiere decir que tanto Edgar A. Poe como en general la novela o las narraciones policiales han creado un lector pertinente a los relatos policiales. Y luego especifica que Dupin es el primer detective de la literatura (ibíd.: 72). Nos parece que esta afirmación requeriría un examen respecto de los detectives –y también de los lectores– creados por Borges casi cien años después. No obstante, no intervendremos en los detectives –tampoco en los lectores– que con peso específico propio aparecen durante ese intervalo (Monsieur Lecoq, Holmes, Rouletabille, el padre Brown, Hercule Poirot, el comisario Maigret, por citar algunos).

Recurramos a la doble hipótesis de los dos relatos: uno, explícito; otro, implícito. O dicho de otro modo: una historia que sea susceptible de ser narrada; la otra, no, porque implicaría haber estado en el cuerpo y en la mente del personaje asesinado, lo cual resulta siempre imposible de verificar, en razón de que alguien que muere no puede dar nunca una versión de su muerte –de lo contrario entramos de lleno en el campo de lo fantástico o maravilloso–; o en el cuerpo y la mente del asesino, quien nunca daría su más legítima exégesis. Por dos razones, además de que puedan existir otras. Se parte de la pregunta

“¿quién narra?” Si es un narrador omnisciente, conoce los pormenores y entredichos pasados, presentes y futuros, además del marco espacial de la historia y de los personajes; si es fragmentario, a la manera de un personaje testigo, por ejemplo, John Watson, narra, describe, reproduce dialógicamente lo que percibe el narrador, pero no puede ir más allá de la mente que razona, la de Sherlock Holmes. Éste expone lo que luego el doctor Watson reproduce por escrito. La convención impone que el narrador testigo no olvide nada de lo que ve ni de lo que oye, de ahí los numerosos detalles cuya función es generar el efecto de verosimilitud. Estas y otras posibilidades enriquecen la narrativa policial y, en cada caso, pueden darle un viraje inesperado, para contradecir, al final, la muerte del género, que el propio Borges pretende vaticinar, pero cuya prueba y contraprueba no resulta una cuestión a tratar en esta tesis. Él mismo, en “Emma Zunz”, opera con un narrador cuya omnisciencia es selectiva.

III. La novedad en los cuentos policiales de Borges

Si bien nuestro interés va a centrarse, finalmente, en “Emma Zunz”, conviene practicar un recorte, que no pretende ser exhaustivo, de los cuentos policiales que Borges incluye en *Ficciones* y en *El Aleph*. Cabe aclarar que Borges ha utilizado en cuentos fantásticos o realistas procedimientos o técnicas policiales; por ejemplo, el suspenso.

De *Ficciones*, además de “El acercamiento a Almotásim”, con relación al género policial, relevamos asimismo “El jardín de senderos que se bifurcan”; “La forma de la espada”; “Tema del traidor y del héroe” y “La muerte y la brújula”. En *El Aleph*, “Emma Zunz”; “Abencaján el Bojarí, muerto en su laberinto” y “La espera”. No todos los críticos están de acuerdo con esta clasificación. GIL GUERRERO propone como típicamente policiales “El jardín de senderos que se bifurcan”, “La muerte y la brújula” y “Abencaján el Bojarí, muerto en su laberinto”, escritos entre 1941 y 1951, y para ello distingue los relatos que son policiales desde el punto de vista de la historia y del discurso y aquellos que comparten ciertas técnicas policiales (Gil Guerrero, 2008: 143-144). Borges mismo aclara en el “Prólogo” de *Ficciones* que solo “El jardín de senderos que se bifurcan” es

policial; nada refiere con relación al tema respecto de “La muerte y la brújula”. Según un testimonio recogido por Jorge Lafforgue y Jorge B. Rivera, AUGUSTO ROA BASTOS dice que este cuento “aporta una vuelta de tuerca en cuanto a la idea de estructura: el detective resulta la víctima” (Lafforgue-Rivera, 1977: 53). En el “Epílogo” de *El Aleph*, de “Emma Zunz” Borges especifica que no corresponde al género fantástico, y en la “Posdata” de 1952 tampoco menciona la posibilidad de que “Abencaján el Bojarí, muerto en su laberinto” sea una relato policial. No obstante, en la misma Posdata, de “La espera” indica que el argumento le fue sugerido por una crónica policial.

Más allá de las dificultades que implica la configuración de un *corpus* de narraciones policiales en Borges, de mayor importancia es preguntarnos si en los cuentos policiales Borges sigue el modelo de los relatos detectivescos de su maestro Poe, y si incluso sigue los criterios que fundamentan las narraciones policiales que enuncia en “Los laberintos policiales y Chesterton” o en otros ensayos escritos sobre el género.

Gil Guerrero opina que Borges desautomatiza el modelo tradicional, mediante inversiones en la estructura narrativa y con la incorporación de elementos metafísico-simbólicos:

En un intento de desautomatización, Borges ha infringido ciertas leyes del género multiplicando los misterios, invirtiendo la estructura perseguidor/perseguido, evitando una solución final, etc. Como resultado, el autor ha logrado extrañar, sorprender, desautomatizar una vez más las expectativas de lectura de un lector docto en los artificios del género, a quien estos relatos vuelven a ofrecer un pulso a su inteligencia (ibíd., 144).

Sugiere además que Borges ha buscado la originalidad y lo ha movido la necesidad de generar el efecto intelectual que señala Poe. Estos dos aspectos implican esa vuelta de tuerca que menciona Roa Bastos, y tienen por objeto renovar el género policial clásico de enigma que comenzaba a automatizarse. STEPHEN J. CLARK afirma que Borges no pretende renovar el género, sino devolverlo a sus orígenes; esto es lo que implica una vuelta al intelectualismo del género policíaco original (Clark, 2006: 1). Gil Guerrero insiste en el concepto de desautomatización –correlacionando el concepto con las teorías de los formalistas rusos– que se observa en la praxis literaria de Borges para un género

que en esa época se encontraba ya cerca de su agotamiento, y cita una entrevista que le hace María Esther Vázquez (Gil Guerrero, 2008: 155):

La profecía es el más peligroso de los géneros literarios. Sin embargo, me atrevo a profetizar que cierto género policial clásico –digamos– está a punto de desaparecer. Esto se explica porque en el género policial hay mucho de artificio: interesa saber cómo entró el asesino entre un grupo de personas artificialmente limitado, interesan los medios mecánicos del crimen y estas variaciones no pueden ser infinitas. Una vez agotadas todas las posibilidades, la novela policial tiene que volver al seno común de la novela (cit. en *ibíd.*: 141).

Por nuestra parte vamos a concentrarnos en el modo de analizar la cuestión a través de la pregunta “¿Quién narra?” y del cumplimiento o no de la teoría de las dos historias, pues de ella surge la historia de la investigación conectada con algunos requisitos del género: el enigma y su resolución; el criminal y su víctima; la investigación y el investigador.

No nos extenderemos en los cuentos antes citados porque, como dijimos, focalizaremos nuestro análisis en “Emma Zunz” para determinar cómo en este relato es posible la emergencia de un detective implícito, en contraste con el detective explícito de Poe. Adelantemos que no se trata de una simple dicotomía, sino precisamente de una tendencia múltiple, que por un lado trata de preservar el costado canónico del relato detectivesco del fundador del relato policial y por el otro de perseverar en la idea de Tomashevski de que los géneros literarios a veces se disgregan, viven y se desarrollan, cumplen una evolución y, a veces, una súbita revolución; es decir, que todo género literario se localiza incorporado en un movimiento, en un proceso histórico de innovación que lo altera y lo renueva (Tomashevski, 2008: 310-311).

III.1. Los cuentos policiales de *Ficciones*

“El acercamiento a Almotásim” simula ser una reseña. El ensayista cita a dos comentaristas y subraya “el mecanismo policial, y su *undercurrent* místico” (Borges,

1974: 414). No son casuales algunas referencias al policial de enigma; tampoco menciones como las de Chesterton al final del primer párrafo, la de Watson, y la de Dorothy L. Sayers (í.d.). Luego de señalamientos eruditos que figuran en las enciclopedias, el comentarista, en el acto discursivo de resumir la novela, se convierte en el narrador: “La insaciable busca de un alma que ésta ha dejado en otra”; o bien es el Simurg (treinta pájaros). “Treinta, purificados por los trabajos, pisan la montaña del Simurg. La contemplan al fin: perciben que ellos son el Simurg y que el Simurg es cada uno de ellos”. Y también, citando a Plotino, nos dice: “Todo, en el cielo inteligible, está en todas partes. Cualquier cosa es todas las cosas. El sol es todas las estrellas, y cada estrella es todas las estrellas y el sol” (ibíd.: 416-418). El estudiante de Derecho huye tanto del hampa como de la ley; es el investigador explícito, el que busca, y también el buscado: al encontrar a Almotásim, se sugiere, se encuentra a sí mismo. Pues ha matado, es el asesino: “Con las desesperadas manos mata (o piensa haber matado) a un hindú” (ibíd.: 415). Es decir, se nos muestra su crimen, con lo que Borges transgrede el género policial: la historia del crimen es la historia de una ausencia, como dice Todorov (2003: 35-36), pero además hay transgresión en la figura del narrador, el cual no puede ser omnisciente. Y entonces, también según Todorov, el relato coincide con la acción: “La prospección sustituye a la retrospección” (ibíd.: 36).

Según indica Gil Guerrero, “El jardín de senderos que se bifurcan” abre “la postulación policial borgeana” (Gil Guerrero, 2008: 146). Según esta autora, aparecen procedimientos desautomizadores y diversos niveles narrativos. Esto quiere decir que no se correlacionan las ejecuciones ficcionales con los postulados borgianos sobre el relato policial.

En este relato un narrador-comentarista presenta a un narrador en primera persona, el doctor Yu Tsun, quien introduce dos misterios. Un asesinato, el del sinólogo Stephen Albert, y una obra enigmática escrita por su antepasado Ts’ui Pên. Del crimen no se tendrá noticia hasta el final del cuento, solo mencionado después del primer párrafo. El primer narrador es el detective implícito y la historia de su investigación, la segunda historia corresponde a la declaración, dictada, releída y firmada por el doctor Yu Tsun. Borges invierte los términos estructurales del policial clásico: la primera historia ya ha

acontecido, pero no se alude al comienzo del relato como ocurre en las narraciones detectivescas de Poe, sino que se lo elide a fin de que se cumpla la regla de un final necesario y sorprendente. Esta estructura, a nuestro juicio, emparenta “El jardín de senderos que se bifurcan” con “Emma Zunz”, donde también se produce ese giro en los términos estructurales, pero en este último cuento, con mayor osadía, ese giro es más ostensible y se sustenta en el detective oculto.

En “La forma de la espada”, el narrador es un personaje testigo que conoce la historia por boca del protagonista o de terceros: “he oído que el Inglés recurrió a un imprevisible argumento: le confió la historia secreta de la cicatriz” (Borges, 1974: 491), con lo que ya aparece un enigma que el narrador solo va a conocer al final de la historia, lo mismo que el extraño comportamiento de Vincent Moon de encerrarse en el cuarto del mirador para emerger a los dos o tres días como de una batalla (íd). Este primer nivel diegético es una introducción del narrador innominado. Después, en el nivel intradiegético –autodiegético– que es la voz del inglés se va desarrollando la historia hasta su culminación, que es donde se revelan el origen de la cicatriz y la infamia del protagonista. El narrador que introduce la historia no es un detective. No obstante, se cumple con una de las premisas de Todorov: “el tenor de cada información está determinado por la persona que la transmite; no existe observación sin observador: por definición, el autor no puede ser omnisciente” (Todorov, 2003: 36). La dualidad de las dos historias también queda satisfecha estructuralmente: nada sabemos del misterio de la cicatriz, pero el lector, el narrador, en términos de Todorov, se va enterando de su causa. En la narración de enigma predomina la *curiosidad*: “su marcha va del efecto a la causa”, a partir de la cicatriz y de ciertos indicios (el encierro en el mirador por dos o tres días) se debe hallar la causa (John Vincent Moon es quien traiciona a un amigo).

En el “Tema del traidor y del héroe”, ante la pregunta ¿quién narra?, podemos afirmar que es el narrador quien confiesa que “Bajo el influjo de Chesterton (discurridor de elegantes misterios) y del consejero áulico Leibniz (que inventó la armonía preestablecida), he imaginado este argumento, que escribiré tal vez y que ya de algún modo me justifica, en las tardes inútiles”. Da la fecha, “hoy, 3 de enero de 1944”, añade: “la vislumbro así” (Borges, 1974: 496). Y el segundo párrafo continúa dando información

acerca de lo que ha imaginado, o de qué derroteros puede seguir su imaginación. La cuestión así expuesta impugna el criterio todoroviano de que “ningún escritor de novelas podría permitirse indicar el carácter imaginario de la historia, tal como ocurre en la ‘literatura’” (Todorov, 2003: 35). Pero Borges es un transgresor. Al comienzo se formula un enigma, que el personaje se propone dilucidar. Así, pues, en primer lugar, aparecen los términos del enigma. La función narrativa de Ryan es descifrarlo. Lo hace a través de la construcción de la biografía del héroe Fergus Kilpatrick. Aunque los hechos deben insertarse en la biografía del héroe, sucede que los hechos reales no coinciden con la historia que perdura “en los libros históricos, en la memoria apasionada de Irlanda” (Borges, 1974: 498). En consecuencia, la biografía toma visos de ficción o de una realidad alternativa, que se introduce en la realidad histórica y la modifica. Al cabo del cuento, Ryan comprende que ha sido prefigurado por la obra de Nolan, de modo que la ficción contribuye a la realidad y viceversa. En otras palabras: a Nolan no le daba el tiempo para componer la obra y tuvo que plagiar a Shakespeare. Por un lado, crea a Kilpatrick el héroe, y por el otro le revela a Ryan que Kilpatrick es el traidor. La realidad de la historia, por ser oficial, le permite ser inamovible. Pero a un tiempo la intertextualidad literaria colabora para que la verdad descubra de la historia su ficcionalidad. En el tercer párrafo se dice: “Ryan, dedicado a la redacción de una biografía del héroe, descubre que el enigma rebasa lo puramente policial” (ibíd.: 496). Ryan es el investigador, pero no es él, ni un amigo de él quien relata la historia. Están las dos historias: la ausente, en la frase que citamos, y la historia de la investigación, que es la que realiza el biógrafo de Kilpatrick.

En la “La muerte y la brújula” la voz narrativa pareciera ser omnisciente, pero otra voz la desmiente cuando aparece en primera persona para afirmar: “Al sur de la ciudad de mi cuento” (ibíd.: 504). Esta sobreposición de narradores la examinaremos en “Emma Zunz”. Nos encontramos con algunas características marcadas por Edgar Allan Poe para el detective. Lönnrot es un detective que se cree un puro razonador como un Auguste Dupin, pero que además lleva en sí “algo de aventurero y hasta de tahúr” (Borges, 1974: 499). Observamos una contigüidad significativa: la aventura intelectual y la doble significación de tahúr como apostador y tramposo. Los crímenes se suceden unos a otros. Ocurren sin que nadie pueda dar cuenta de ellos; por lo tanto, el detective

investiga, sigue pistas que al final construyen un camino que conduce a su muerte; también, la trampa en la que cae, aunque la creación de su trama le creyera en posesión de los hilos de la trampa que creía estar tendiéndole a Scharlach. Por tanto, las historias de cada uno de los tres crímenes no se apartan de los presupuestos de Todorov, salvo el cuarto: Red Scharlach ha llevado a una trampa de muerte a Lönnrot. Los papeles se han invertido. El asesino es el razonador que no yerra en sus presunciones. Podemos concluir que la narración avanza según las reglas del policial clásico, pero el final, necesario e inesperado, por lo tanto sorpresivo, cambia los constituyentes del modelo del cuento policial. A través del análisis de “La muerte y la brújula”, RICARDO PIGLIA, en el punto IV de sus “Tesis sobre el cuento” sostiene su concepción de las dos historias: lo que es superfluo en una, es básico en la otra, cuestión que en el acápite II expresa en los siguientes términos: “El efecto de sorpresa se produce cuando el final de la historia secreta aparece en la superficie” (Piglia 2013: 106-107) y en el punto V abre su segunda tesis: “La historia secreta es la clave de la forma del cuento y de sus variantes” (ibíd.:107-108).

Hemos trabajado hasta aquí los cuentos que consideramos policiales de *Ficciones*. La teoría de las dos historias y sobre quién narra fueron señaladas en cada caso. Por el momento, “El jardín de senderos que se bifurcan” ha exhibido la pauta que escinde el “detective explícito” del “detective implícito”. Veamos qué sucede en los cuentos de *El Aleph*, reservando para la tercera y última parte el análisis de “Emma Zunz”.

III. 2. Los cuentos policiales de *El Aleph*

En “Abencaján el Bojarí, muerto en su laberinto”, la narración diegética impone dos condiciones: una, contradice el presupuesto ya mencionado de Todorov, porque el cuento está narrado por un narrador omnisciente; dos, tal omnisciencia se ve acotada por las interpretaciones de Unwin y de Dunraven, personajes que en sus interpretaciones de un mismo acontecimiento se contradicen mutuamente. El relato interroga las posibilidades del relato policial en diferentes circunstancias. Por ejemplo, Unwin le dice a

Dunraven que no multiplique los misterios, deben ser simples, y le recuerda “La carta robada” de Poe. Dunraven le replica que el universo es complejo (Borges, 1974: 600). Nos interesa destacar que se plantea un enigma ante el cual emergen dos interpretaciones diferentes. La estructura es, entonces: primero el enigma y después su resolución. En este sentido, no hay contradicción con los relatos de Poe, salvo en el hecho de que, como señala Gil Guerrero:

En “Abencaján”, estos dos tipos de conocimiento se repiten, pero no se conjugan en una misma persona, por lo que por separado suponen un conocimiento parcial (Gil Guerrero 2008: 157).

Por último, en “La espera”, el narrador es omnisciente, aunque focaliza desde el personaje de Villari. La ficción culmina con una verdadera muerte. El cuento nos recuerda a “Los asesinos” de Hemingway: el ex boxeador espera la muerte, acostado en la cama, de cara a la pared. Ese destino le es irrevocable. No asistimos directamente a la historia del crimen, pero se insinúa a través del diálogo de los personajes: “Lo matarán”, dice George. “Supongo que sí”, responde Nick (Hemingway, 2007: 347-348).

En consecuencia, la primera historia puede eliminarse para contar la segunda historia, la del crimen. Si esto es así, no hay necesidad de que haya al comienzo del nivel diegético ninguna mención al crimen, el cual, lo mismo que el *cómo*, ocurrirá al final. Con relación a “Emma Zunz” pareciera que acaece lo mismo. Pero si leemos atentamente, incluso más allá del texto, nos damos cuenta de que las posiciones tan categóricas en el cuento tradicional, partiendo de Edgar Allan Poe, sufren tales modificaciones que nos llevan a pensar la cuestión de otra manera; al menos, desde otra perspectiva.

Segunda Parte

I. La teoría de las “dos historias” en la narrativa policial, según la tipología de Tzvetan Todorov

En *La montaña mágica* (1924) de Thomas Mann, un personaje reflexiona:

No tiene sentido alguno que el asesino sobreviva al asesinado. Ambos participaron, como jamás lo hacen dos seres más que en una circunstancia única y análoga, el uno sufriendo, el otro obrando, en un misterio que los une para siempre. Sus destinos son inseparables (Mann, 1958, vol. II: 479).

Para Tzvetan Todorov, la novela policial clásica no contiene una historia sino dos: la historia del crimen y la historia de la investigación (Todorov, 2003: 34). En su forma más pura, lo que se manifiesta como fenómeno discursivo narratológico, en la narración policial clásica estas dos historias no tienen ningún punto en común, esto es, la primera historia, la del crimen, ha concluido antes de que comience la segunda (í.d.).

Naumann caracteriza la novela criminal como aquella que “se empieza a escribir desde el final y hasta el comienzo” y también que “la construcción de lo narrado realizada por el detective es posterior a su construcción realizada por el autor” (Naumann, 2009: 6). Esto es: la historia primera, la del crimen, no es posible narrarla; en cambio, el lector tiene acceso a la historia de la investigación que incluye la reconstrucción (presunta) del crimen. Presunta porque, como ya lo enuncia el personaje de la novela de Mann: son dos partícipes de un hecho que los une para siempre y del cual nadie más podrá saber exactamente lo que ha ocurrido a nivel físico, psicológico, moral y emocional de los participantes: uno sufriendo, el otro, actuando.

Se construyen dos historias que corren paralelas, una en la superficie de lo narrado, la otra en las profundidades de la misma historia. ¿Son diferentes? La respuesta es que sí, pero las causalidades no difieren en la lógica, pues la que transcurre en la superficie provoca la que transcurre en las profundidades. Si no fuera así, si esta relación causal no existiera, la historia en profundidad no emergería a la superficie para conmocionar al lector. Piglia resume lo antedicho de la siguiente forma. “El cuento clásico a la Poe contaba una historia anunciando que había otra; el cuento moderno cuenta dos historias como si fueran una sola” (Piglia, 2013: 108). En “Emma Zunz” de Borges ocurren estas dos posibilidades. En consecuencia, Borges utiliza el cuento policial tradicional para construir un cuento policial moderno.

Si seguimos a Todorov, no podríamos extraer la misma conclusión, porque lo que Piglia propone no coincide con el postulado de Todorov. Si, según Piglia, se construyen

dos historias, ellas configuran dos planos y cada historia se cuenta de modo distinto dentro del discurso narrativo. Significa entonces que no es lo mismo afirmar que una se cuenta y la otra, no. También Borges utiliza el concepto de doble plano: “el cuento deberá constar de dos argumentos; uno, falso, que vagamente se indica, y otro, el auténtico, que se mantendrá secreto hasta el fin” (Borges, 1998: 257). En términos de Piglia, “un relato visible esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario” (Piglia, 2013: 106). A semejanza de Borges, Piglia enuncia la aparición en la superficie de la historia secreta al final del relato (íd.).

La hipótesis de las dos historias de Todorov y la teoría de los dos planos narrativos de Piglia y Borges constituyen concepciones antitéticas. Nosotros postulamos que se pueden combinar. Por ejemplo, no conocemos la primera historia que consiste en el asesinato de Y a manos de X. El detective Z lleva adelante la investigación valiéndose de las deducciones de su intelecto a partir de determinadas pistas, y este proceso es el desarrollo de la segunda historia. Hasta aquí, Todorov. Pero el desarrollo de la segunda historia se constituye mediante dos planos: la primera historia emerge a la superficie del discurso narrativo mediante el discurso narrativo del detective, y alcanza su culminación cuando este revela el enigma. Y esta es la hipótesis de Piglia. Respecto de Borges, el argumento secreto es cómo X asesinó a Y, siendo X la incógnita, y el falso es el desarrollo de lo que el detective Z supone respecto de cómo Y fue asesinado por X.

Si nos atenemos a la fórmula de que la segunda historia investiga y, en consecuencia, narra las razones y circunstancias por las cuales ocurre la primera, resulta pertinente precisar que el rol del personaje principal de la primera historia no narrada recae sobre el cadáver, y el de la segunda historia, la efectivamente narrada, en el detective o investigador del crimen. Aunque el detective lleva adelante la acción narrativa, para Todorov, “los personajes de esta segunda historia, no actúan, aprenden. Nada puede ocurrirles; una regla del género postula la inmunidad del detective” (Todorov, 2003: 35). Pensamos, sin embargo, que se realiza un movimiento intelectual en el detective que puede incluirse dentro del amplio espectro de las acciones. En “The Murders in the Rue Morgue”, Dupin visita el lugar de los hechos y luego acciona deductivamente con la razón. En “The Purloined Letter” el propio Dupin lleva a cabo la

acción de sustituir una carta por otra. Por lo tanto, en la acción del detective cabe pensar en un plano tanto intelectual como físico.

Todorov apunta otra característica: la primera historia se desentiende de la realidad narrativa, la ignora, “no se reconoce nunca libresco”; por el contrario, la segunda historia, en primer lugar, debe tener en cuenta necesariamente que se trata de un libro, de una narración que relata esa historia, y en segundo lugar, ante los ojos del lector se abre el libro de la historia que se postula, con seguridad y hasta minuciosamente, de la primera historia, de la cual se da cuenta mediante la narración que se lee, que debe ser leída para comprender la historia primera que ya ha sucedido, que nunca se conocerá sino hasta el momento en que narrativamente se revela (Todorov, 2003: 35).

Asimismo, podemos aseverar que la historia A, que ocurre en primer lugar, solo tiene lugar, solo existe y aun solo se verifica en la historia B. La historia B es la que tiene un carácter literario. Si es necesario emprender un paralelismo con la crónica policial periodística, la coordenadas serán las mismas: el asesino y el asesinado pertenecen desde el momento en que el crimen acontece, a tiempos y espacios que será necesario reconstruir y que, en consecuencia, entrarán en la esfera de lo que habría podido suceder, de lo que habría sido, fuentes de la especulación de las que se alimenta el sistema judicial y que pone en acto el sistema literario a través de las inferencias, cuando se trate de hechos ya consumados y aun denunciados en el sistema policíaco-judicial, real o literario. Boileau-Narcejac marcan una diferencia tajante entre la investigación policial real, que no es una ciencia exacta, y la novela policial, cuya investigación progresa ineludiblemente hacia su resolución (Boileau-Narcejac, 1968: 41).

Enrique Pezzoni explica que en la teoría de las dos historias de Todorov emerge un doble duelo: el del asesino y la víctima, y del detective y el asesino; sin embargo Pezzoni formula además de la de Todorov una segunda hipótesis: que en la novela policial hay un *tercer duelo*, que se da entre el narrador y el lector. Por un lado, el narrador refiere la manera en que se construye un crimen, y aquí se establece una lucha con el narratorio para que el receptor no lo descubra con antelación (Pezzoni, 1999: 143-144). De modo que el lector termina de leer y comprender cuando al final de la novela se le entrega la solución del crimen, tal como hemos visto en los tres relatos policiales de

Edgar Allan Poe. Pezzoni aclara que esos dobles juegos se “espectacularizan” en Borges, porque en esos juegos entran el narrador y el lector con el personaje:

El narrador ignora tanto como el receptor lo que el personaje hace; aquellos dos aguardan el decir del personaje: éste dice, cierra el caso. Pero el caso se reabre: el narrador surge y deshace al personaje y propone una segunda interpretación (id.).

La relevancia de las “dos historias” a los fines del presente trabajo es poner de relieve el modo en que el narrador de “Emma Zunz” se presenta como detective implícito u oculto, que narra la segunda historia después de que la primera ha ocurrido, y el hecho de que el cuento produce la ilusión de que la que se narra (directamente y sin intermediarios) es la primera historia. Esta ilusión es una distorsión de la narración policial clásica inaugurada por Poe, en cuyos tres cuentos paradigmáticos el detective se presenta inexorablemente explícito, bien diferenciado y posee una personalidad y modo de ser que se corresponde con esa personalidad; mientras que, en el autor de *Ficciones*, ese detective narra y a un tiempo se difumina, o con mayor precisión, se esconde en la narración; pero en este caso, para narrar el asesinato que comete Emma, la primera historia debe ser condición previa, *sine qua non*, para que la segunda tenga lugar. Borges ha cometido una inversión con relación a la ortodoxia de la figura del detective y del relato policial. Lo que hizo fue eliminar casi toda referencia al detective, exceptuando las peculiaridades discursivas de varias intromisiones bien situadas, unas narratológicas, de personas gramaticales diferentes; otras textuales, de especulaciones, comentarios y preguntas retóricas que pueden considerarse conjeturas, para priorizar el discurso narrativo y en él la figura de Emma Zunz, como analizaremos más adelante. Un juego de espejos: la primera historia que el lector cree estar leyendo es, en realidad, la segunda historia, contada por un detective oculto en su discursividad, innominado, no sabemos si profesional o aficionado. Por una parte posee certezas y, por la otra, parece que en lo que él expone nada es concluyente. Esta hipótesis se bifurca: o Emma es culpable o bien es inocente, según se crea o no en su testimonio. No hay otras versiones. El marinero con el que tuvo relaciones sexuales ha partido. Loewenthal está muerto. No hay testigos. Nadie puede

decir nada. O algo puede denunciarla en su accionar premeditado, en su mentira que el narrador-investigador del caso revela: los anteojos manchados de sangre.³

I.1. La evidencia de las “dos historias” en los cuentos policiales de Poe

M. Auguste Dupin aparece siempre explícito, como una necesidad estructural y narratológica de la segunda historia, la que llamamos B, la que se cuenta.

En el Caso 1, “The Murder in the Rue Morgue”, el narrador y Dupin se enteran por la edición vespertina de la *Gazette des Tribunaux* de los asesinatos extraordinarios:

Extraordinary Murders. – This morning, about three o'clock, the inhabitants of the Quartier St. Roch were roused from sleep by a succession of terrific shrieks, issuing, apparently, from the fourth story of a house in the Rue Morgue, known to be in the sole occupancy of one Madame L'Espanaye, and her daughter, Mademoiselle Camille L'Espanaye (Poe, 1982: 147).

Este es el comienzo de la historia A, la que nunca podrá contarse y permanecerá ignorada para siempre. Es la historia del crimen de dos mujeres, madre e hija, Madame L'Espanaye y Mademoiselle Camille L'Espanaye. Luego comienzan dos investigaciones: una, la de la policía, que atrapa a un sospechoso que no será el culpable; y la otra, la de Monsieur C. Auguste Dupin, quien, después de seguir las investigaciones de la policía por los diarios, le anuncia al narrador que ya es hora de que procedan a examinar los asesinatos –el lugar donde estos se produjeron– por sí mismos, antes de formarse una opinión al respecto.

We will go and see the premises with our own eyes. I know G..., the Prefect of Police, and shall have no difficulty in obtaining the necessary permission (ibíd.: 153).

³ Hacia el final del cuento, Emma realiza una acción inexplicable: “le quitó los quevedos salpicados y los dejó sobre el fichero” (Borges, 1974: 568). Nos preguntamos: ¿es un acto consciente o inconsciente? No lo sabemos, puesto que no se aclara. Si bien caben interpretaciones que dejaremos a un lado porque no hacen a nuestra investigación, de todos modos conviene apuntar que es el detective-narrador quien narra el hecho.

Podemos afirmar que en este punto comienza la historia de la investigación que lleva a cabo el detective Dupin, yendo al lugar de los hechos para, *a posteriori*, sacar sus conclusiones, que incluyen el modo posible en que los acontecimientos tuvieron lugar.

Nos resta decir que Dupin está presente y su carácter, sus gestos, sus acciones, sus palabras son referidos por un narrador testigo. En consecuencia, Dupin es un detective explícito, visible porque es “visto” por ese testigo que además lo escucha.

En el Caso 2, “The Mystery of Marie Rogêt”, el esquema se repite. El narrador y Dupin se enteran del asesinato por el Prefecto G... y luego siguen el curso de las investigaciones a través de los diarios. Pero esta vez, Dupin no va al lugar de los hechos, sino que resuelve el misterio del asesinato gracias a los resúmenes de las crónicas periodísticas que le proporciona su amigo, el narrador. La historia del crimen tiene lugar fuera del tiempo y del espacio en que se nos cuenta la historia de la investigación, que es la que realmente conocen los lectores. Por otra parte, aquí también Dupin es un personaje explícito, visible; además oímos sus comentarios y reflexiones, que el narrador manifiesta en estilo directo.

En el Caso 3, “The Purloined Letter”, el Prefecto G... expone a Dupin y a su amigo el robo de la carta. Notemos que el hecho delictivo se manifiesta a través de las palabras del Prefecto. Por tanto, siguiendo a Todorov “lo que efectivamente ocurrió”, se conoce indirectamente, mientras que la segunda historia, la que hemos llamado B, que es la de la investigación, explica “cómo el lector (o narrador) toma conocimiento de los hechos” (Todorov, 2003: 35).

Dupin cuenta sus acciones al narrador, el lector sabe que es él quien habla, reflexiona y descifra el enigma.

Por lo tanto, en los tres casos encontramos:

- a) Un narrador que es a la vez un personaje testigo;
- b) La historia del crimen, la historia A, que siempre está ausente del cronotopo en el que transcurre la acción, pero es real;
- c) La historia de la investigación, la historia B, que es la que se lee y es continuación de la historia A y cuyo cronotopo es diferente de esta;

- d) El investigador tiene una identidad, tiene nombre; su discursividad se despliega ante el personaje testigo que es el narrador de la historia. Es el “detective visible”.

Inferimos, pues, que, en la historia de la investigación, la historia B, la que efectivamente se cuenta de las narraciones detectivescas de Poe, el detective siempre está “explícito”, visible ante los ojos del narrador, de otros personajes y del lector.

TERCERA PARTE

I – El “detective explícito” y el “detective implícito”

I.1 - El mundo urbano donde suceden los crímenes y el observador de los

details

La escena urbana, multiforme y misteriosas, antes de que escriba sus tres historias detectivescas, es delineada por Poe en “The Man of the Crowd”, aparecido en diciembre de 1840 en *Burton’s Gentleman’s Magazine & Graham’s Magazine*. Costa Picazo sostiene que “el relato impresiona por la centralidad de lo urbano y el tema del anonimato y la soledad del hombre en la masa, que se dará en Baudelaire como la marca de la modernidad” (Costa Picazo, 2010: 453, nota 1). Walter Benjamin analiza una característica axial de la ciudad en la que se congregan las multitudes: “Su multitud es siempre la de la gran ciudad; su París está siempre superpoblado” (Benjamin, 1972: 138). Benjamin examina la mirada de Baudelaire sobre el París de su tiempo: el poeta parisino en su poesía no crea un arte local; por el contrario, eleva a la alegoría su visión urbana, de modo que confronta a la ciudad con la mirada del exiliado. Razón por la cual ve lo que otros, sumidos en el ir y venir de la multitud, no pueden ver. Benjamin alega que las historias de detectives, cuyo interés está centrado en una construcción lógica, aparecen por primera vez en Francia con las traducciones de los cuentos detectivescos de Poe (ibíd.: 57). Baudelaire adoptó el género, y como escribe Benjamin, la obra de Poe penetró por entero la obra del francés: “y Baudelaire subraya este estado de cosas al hacerse solidario del método en el que coinciden los géneros a los que se dedicó Poe” (ibíd.: 57-58). Y es en este París de Baudelaire donde ocurren los asesinatos de la rue Morgue, el misterio de Marie Rogêt y el delito de la carta robada. Dice Lacassin: “aujourd’hui refuge du crime, celles-ci n’enveloppent plus la forêt mais un nouveau labyrinthe surgi sur son espace inquiétant: la ville” (Lacassin, 1974: 21).

En “The Man of the Crowd” el narrador es un observador de la calle atestada de gente. Se da cuenta de que la multitud aumenta al caer la noche. Al narrador, que no había presenciado antes esta singularidad de la ciudad, el hecho le resulta novedoso, sobre todo por la multiplicidad de grupos y de individuos que ofrecen a su vista características diversas y específicas.

At first my observations took an abstract and generalizing turn. I looked at the passengers in masses, and thought of them in their aggregate relations. Soon,

however, I descended to details, and regarded with minute interest the innumerable varieties of figure, dress, air, gait, visage, and expression of countenance (Poe, 1982: 475-476).

El observador se convierte en aquel que detecta los “details” y efectúa una minuciosa descripción de grupos e individuos, a los que cataloga según su extracción social: “Descending in the scale of what is termed gentility, I found darker and deeper themes for speculation” (ibíd.: 477).

No es un detective, pero en el acto de detectar los detalles anticipa al detective que once meses después Poe delinearé en el relato “The Murders in the Rue Morgue”. El observador de “The Man of the Crowd”, la radiografía de una historia detectivesca, señala Benjamin (1972: 63), se transforma en el pesquisante, en el perseguidor, y el paseante, en el perseguido: “El perseguidor, la multitud, un desconocido que endereza su itinerario por Londres de tal modo que sigue estando en el centro. Ese desconocido es el ‘flaneur’” (íd.).

El narrador se da cuenta de que, al indagar las caras de la gente, muchas veces podía leer en ese breve intervalo la historia de largos años: “I could frequently read, even in that brief interval of glance, the history of long years” (Poe, 1982: 478). Hasta que descubre la cara de un “decrepid old man”. Y luego se pregunta “How wild a history [...] is written within that bosom! The came a craving desire to keep the man in view – to know more of him” (Poe, 1982: 477). Este deseo íntimo constituye la esencia del detective: descubrir el misterio.

Para Quintano Repolles, el artista creador genial y el delincuente, en un plano de similitud negativa, resultan “como ausentes e incompatibles con la normalidad ciudadana [...] uno y otro ofrecen todavía otros puntos de contactos dignos de consideración”, como por ejemplo, que ambos tienden a valorizar la intuición por sobre la reflexión y el instinto sobre la razón (Quintano Repolles, 1963: 12-13). Este autor no está pensando en Poe, no tiene en cuenta a Dupin, pero caracteriza al criminal o al delincuente del submundo urbano. Si se aplica este criterio a “Emma Zunz” se verá que la asesina premedita sus actos, pero tiene que cambiar el rumbo de su itinerario urbano-imaginario según se van presentando en la realidad las circunstancias externas, psicológicas y morales que determinan la revelación que lleva a cabo el detective-narrador en su relato. Si ella

hubiera sido observada por el narrador de Poe, ¿hubiera pasado inadvertida? ¿No hubiera llevado en su cara la marca de quien ha realizado un acto terrible e intenta difuminar sus pasos en las calles de la ciudad, entre la multitud?

II.2 - El “detective explícito”

En los cuentos de Poe se presenta un hecho que nadie ha presenciado: se trata de una ausencia discursiva. Quedará en suspenso hasta que una voz asimismo discursiva (la de Dupin) reponga aquello que allí falta. Ambos extremos son imprescindibles en las historias policiales de enigma, como también lo es que el detective ocupe el centro de la escena. Su presencia estará marcada por el rigor, por la pertinacia de un intelecto lógico-analítico. No obstante, una voz suena persistente: la del narrador de “The Murders in the Rue Morgue”: “The mental features discoursed of as the analytical, are, in themselves, but little susceptible of analysis. We appreciate them only in their effects” (Poe, 1982: 141).

Este comienzo del cuento anticipa al detective que presentará más adelante. Este es un punto de partida para analizar la figura del detective del policial de enigma. Boileau-Narcejac afirman que el detective como creación literaria es el personaje que se coloca en el centro del análisis del género: “Y toda la historia policial va a ser concebida, en adelante, en función de este personaje nuevo que es el detective” (Boileau-Narcejac, 1968: 41-42).

Lacassin señala que el detective *amateur* es “l’homme qui collectionne les énigmes comme d’autres les objets” (Lacassin, 1974: 19). Dupin, un detective *amateur* que colecciona enigmas. Lacassin afirma que Dupin no existe por obra y gracia de algo que ya fue diseñado antes: “Dupin n’existe qu’à travers ses étiquets” (ibíd.: 19-20), y como conclusión añade que “Dupin introduit le roman du discours” (ibíd.: 33).

Kracauer define la *ratio* como principio constitutivo del mundo desrealizado que domina la escena asumiendo diversos roles; por este motivo el detective vaga en el espacio vacío entre las figuras de calidad de representantes de la *ratio*. Esta se contrapone

a lo ilegal para reducirlo, análogamente, a las circunstancias de los hechos de la actividad legal, a la nada de su propia indiferencia. Asimismo, Kracauer afirma que la pretensión de autonomía de la *ratio* convierte al detective en una contraparte de Dios mismo (Kracauer, 2010: 74-77). Pero el detective no es Dios en tanto perfección, en tanto omnipotencia u omnipresencia. No toca el misterio. Solo es esa clase de Dios en cuanto a su facultad de descifrar un misterio en virtud de su capacidad de deducción intelectual. En una narración, policial, el detective asume un carácter de *guía* (íd.). En consonancia con la caracterización que Todorov (2003:35) realiza respecto de la inmunidad del detective, Kracauer afirma, desde su perspectiva filosófica, que el héroe es héroe “cuando no puede morir; el detective, en cambio, no puede morir, porque la *ratio* sin fin debe comportarse heroicamente y, si llegara a morir, su muerte sería solo un hecho contingente” (Kracauer, 2010: 80). Cabe destacar la siguiente observación de Kracauer:

El detective comparte el destino de permanecer fuera de la vida en común con aquellas formas que relacionan la existencia delimitada dentro de la ley al misterio que domina tales leyes. Si bien no está ligado a lo absoluto, el detective lo personifica; esta identidad con el principio constitutivo de la esfera en la que es colocado, lo libera del mecanismo asociado a tal principio (ibíd.: 83).

Esto se encastra con la condición de célibe, marginal, del detective Dupin de Poe. Kracauer caracteriza al detective como un *neutrum*, ni erótico ni puramente espiritual. Así, la objetividad de Dupin se funda en un intelecto en el que nada puede influir, porque se basa en la nada. Según Kracauer el detective se apoya psicológicamente en su racionalidad, lo cual verifica su irrealidad que, considerada en sí misma, no es auténtica (ibíd.: 84). En su opinión, la integridad del detective es soledad (ibíd.: 86). Dupin es un solitario que acepta a otro que también es un solitario, por lo que ambos pueden estar juntos durante horas sin dirigirse la palabra.

Upon the winding up of the tragedy involved in the deaths of Madame L'Espanaye and her daughter, the Chevallier dismissed the affair at once from his attention, and relapsed into his old habits of moody revery. Prone, at all times, to abstraction, I readily fell in with his humor; and continuing to occupy our chambers in the Faubourg Saint Germain, we gave the Future to the winds, and

slumbered tranquilly in the Present, weaving the dull world around us into dreams (Poe, 1982: 170).

Afirma Kracauer que el procedimiento lógico de un detective se basa en la sospecha (Kracauer, 2010: 86). De acuerdo con esta apreciación, el detective de Emma Zunz no cree a ciencia cierta en las declaraciones de Emma. Entre todas las evidencias que lo hacen sospechar, se imponen los anteojos manchados de sangre sobre el fichero. También se sospecha de la veracidad de las declaraciones de Emma, porque no hay una única declaración, sino varias: “repetió lo que tantas veces había repetiría, con esas y con otras palabras” (Borges, 1974: 568). Esas “otras palabras” introducen la posibilidad de la sospecha, es decir, de las variaciones, que concomitantemente introducen la contradicción. Es decir, en esas varias versiones, Emma no pudo no contradecirse.

Antes señalamos que Kracauer piensa en un detective que vaga en el espacio vacío y representa a la *ratio* contrapuesta a lo ilegal, de modo que se reduce a las circunstancias de los hechos de la actividad legal. En este sentido, para el autor de *La novela policial*, el detective es una personificación de la razón, y resulta ser, en consecuencia, una no-persona, pues la *ratio* es el principio al que se subordina el personaje, un falso *logos* transformado en detective (Kracauer, 2010: 74-75). También hemos señalado que la *ratio*, por su presunción de autonomía, hace del detective una contraparte de Dios. No se trata de un Dios en el sentido clásico, sino uno capaz de descifrar un misterio sin acercarse a la causa del misterio, y de acercarse a esa causa y, por lo tanto, al misterio mismo, utiliza la deducción intelectual (ibíd.: 77). En nuestra opinión, el detective Dupin tiene una materialidad que, si bien podría confundirse con sus especulaciones racionales, no lo convierte en un personaje abstracto, mero intelecto en el vacío. Y en este sentido es un “detective explícito”.

II.3 - El “detective implícito”

“Emma Zunz” es un cuento policial. En él aparece la mayoría de los elementos que permiten su catalogación en este subgénero de la literatura. Pero él mismo encierra

entre sus aparejos narrativos la problemática de la figura del detective. Josefina Ludmer estructura su análisis del cuento a través de la figura del “cronista”, pero en modo alguno involucra a un detective en el desarrollo de la historia: “De golpe, el cronista hace un viraje hacia la otra intimidad, y pasa por la verdad pública y privada de Loewenthal: narra desde todos, y enseguida, desde sus íntimos, y al fin desde su propia intimidad” (Ludmer, 1992: 475-476). El análisis considera el relato una “crónica” y desde esta perspectiva el narrador se resuelve en un mero cronista de acontecimientos que supone a partir de datos cuyo origen la autora no precisa, pues ¿quién o qué proporciona tales datos? Como estos interrogantes quedan sin respuesta, la categoría de “crónica” se pone en duda. Sin embargo, resulta verosímil que un periodista investigue y realice especulaciones sobre los hechos protagonizados por Emma Zunz, aunque el cuento no abre esa puerta. Negamos, pues, que se trate de una crónica y de que quien la relata sea un cronista. A diferencia de Josefina Ludmer, proponemos que las versiones son de Emma Zunz. El corolario consecuente es que *la versión que leemos corresponde al detective que narra lo que presumiblemente ha acontecido desde el momento en que Emma ha dado sus versiones*. Para nosotros –y en este punto se basa nuestra hipótesis– el detective hace un recorte de esas versiones y luego construye la suya.

Por su parte, Beatriz Sarlo adopta el punto de vista del lector. Desestima la posibilidad de que haya un narrador de que “vaya deshaciendo con paciencia o inteligencia las coartadas de los criminales, sino que se le exponen los pasos que da la vengadora para construir la atenuante de su crimen” (Sarlo, 1999: 231). Elimina del relato la posible intervención de un detective. Cuando Sarlo pasa por alto el “Nos consta...” y el “Tengo para mí...”, en cambio centra la historia en la atenuante de una venganza. Lo explica aludiendo a “el acto sexual, considerado una violación, el único acto que resulta inverosímilmente verosímil para montar el escenario de la venganza” (íd.). Más adelante menciona la elipsis que hace el relato: “Emma llora el suicidio de su padre, que un párrafo antes le fue comunicado como una muerte accidental. Nadie expone la conjetura que convierte al accidente en voluntad de Emmanuel Zunz” (ibíd.: 232). Y Sarlo comenta que la seguridad de la protagonista sobre la muerte de su padre, así como los motivos que la convierten en consecuencia de un acto suicida, desembocan en Loewenthal, el verdadero responsable del desfalco atribuido a Emanuel Zunz (íd.). La

inversión es clara y vertical: Loewenthal pasa a ser dueño de la fábrica y Emma Zunz una obrera. La palabra de su padre emerge como un oráculo: le ha confesado a Emma que el verdadero artífice del desfalco ha sido su socio, Loewenthal. Sarlo indica una segunda elipsis: nada se sabe acerca de lo que le acontece, incluso de la relación a distancia que pudo haber mantenido con su padre desde 1916 a 1922. Sarlo afirma que “los detalles ausentes son parte de una intriga no contada” (ibíd.: 233). En una nota al pie de su trabajo aclara que el cuento expone su esencia policial, pero que su “argumento secreto no es posible decidir si lo es” (id.), afirmación que realiza a través de Analía Capdevilla (1995: 80) quien comenta la teoría borgeana de los dos argumentos, el manifiesto y el secreto, también tratada por Piglia como historia 1 e historia 2 (2013: 110-111). Desde nuestro punto de vista, tanto el argumento visible como el secreto son estrictamente policiales. El secreto contenido en la intriga no contada no queda fuera de los márgenes establecidos por la intriga contada y por ello mismo la contamina de la intriga policial que se narra. También Sarlo trabaja con lo que ella llama la “hiperinterpretación” y el “hiperinterpretante”. En el primero caso, “la carta le dice a Emma más de lo que está escrito en ella” (ibíd.: 233), y con el segundo concepto destaca lo que el narrador postula más allá de la letra discursiva: “el objeto del llanto pertenece al orden de los sentimientos atribuidos a Emma y no al orden de los hechos efectivamente sucedidos, que el narrador conoce” (ibíd.: 234). Para Sarlo, la acción sucede después de un encadenamiento de hechos que Emma ha interpretado en exceso. Postula que el narrador también puede ser el hiperinterpretante, puesto que explica que Emma lloró el suicidio de su padre. En el cuento, el dato de que Manuel Maier (nombre que Emmanuel Zunz adopta para ocultar el propio) se haya suicidado no está expreso. Nos interesa destacar del estudio de Beatriz Sarlo el momento en que se abre, aunque rápidamente y por única vez, a la posibilidad futura de que intervenga un investigador de la policía: “Anticipándose a la consigna de un policía que investigue el caso, Emma producirá el móvil lejos de la escena del crimen...” (id.). Consignemos que Sarlo no especifica quién es el narrador, ni qué tipo de narrador puede hacerse cargo de contar la historia. Dice “narrador” y lo califica de “hiperinterpretante”. Esta denominación es conveniente para todos los narradores que cuentan historias de los otros, sobre todo apropiada para el narrador homodiegético de

focalización externa. Así es para el narrador de “The Murders in the Rue Morgue” como para el propio Dupin, como para el de “Emma Zunz”.

Enrique Pezzoni pareciera apuntar en nuestra misma dirección: que un detective es el narrador que cuenta la historia de Emma Zunz después de que el hecho criminal ha sucedido. Como veremos, no llega hasta este punto. Dice que el cuento se caracteriza por dos rasgos bien diferenciados. Indica que

Desde el comienzo del cuento hay una aparente desaparición del narrador; o sea que es un cuento escrito en la forma canónica de la tercera persona, y el narrador al comienzo del texto parece ausente: los hechos se presentan como por sí solos, como en un informe. Pero al mismo tiempo, en el relato irrumpen el narrador, se introduce en la narración; y la marca textual de esta aparición es el paso de la tercera persona tradicional a la primera persona narrativa. El narrador aparece con reflexiones acerca de lo que está narrando, con una descripción de las dificultades del acto mismo de narrar y de los hechos mismos que está narrando (Pezzoni, 1999: 129-130).

Poco después añade que el narrador ignora lo que va narrando y que “el acto mismo de narrar es la disolución de un misterio ante sus propios ojos” (ídem.). E insiste más adelante sobre esa característica de que quien entrega el relato ignora lo que transmite y que “narratario y narrador descubren al mismo tiempo la solución del misterio; el porqué de los hechos que está realizando Emma Zunz, el porqué de sus acciones” (ibídem.: 132), con lo cual no estamos de acuerdo, porque bien el lector real, bien el narratario, lector imaginario, pueden no conocer el desenlace de la historia, sin embargo, y este es el punto en cuestión, el narrador la conoce, y como la conoce la narra, no desde una certeza axiomática, sino desde el ámbito de una construcción que parte de las últimas frases en estilo directo que oímos de la voz de la protagonista. Pezzoni releva esta instancia:

de pronto Emma Zunz adquiere el status de narrador [...] a lo largo del texto Emma Zunz calla, no hay *decir* del personaje, no hay ninguna forma de discurso referido del personaje; hasta sería muy difícil rastrear formas de discurso indirecto. Es el narrador el que emite los hechos o es el narrador el que, invadiendo el relato, conjetura acerca de ellos; el personaje calla, y de pronto el

primer misterio [...] se soluciona por boca del personaje. El personaje habla una sola vez, y el personaje dice la verdad, lo auténtico de la situación (ibíd.: 137).

Hay algunas cuestiones a discutir en este pasaje. Por ejemplo, Sarlo sostiene que “ante la duda que Emma podría haber sentido, el narrador afirma (en una frase que admite ser leída como discurso indirecto libre) que ella no podía no matarlo después de la deshonra” (Sarlo, 1999: 235). La segunda cuestión es que el narrador invade su propio relato. No sucede que, en un relato que se presenta con un narrador heterodiegético en focalización cero, es decir, omnisciente, emerge de pronto la voz de un comentarista en primera persona, sino que es la misma voz que, en primer lugar habla de Emma, desde la cual, también focaliza, y, en segundo lugar, opina y se menciona a sí mismo. Por último, el personaje no habla una sola vez, sino que una sola vez la oímos en discurso directo, pero el narrador hace hincapié en que Emma Zunz repite la misma versión, con esas o con otras palabras. Tampoco la protagonista dice la verdad. Solo es su versión. Como dice Sarlo, esa versión es su atenuante (ibíd.: 231).

Pezzoni habla de *narrador ausente* y de *narrador manifiesto*, que no es lo mismo que diferenciar a un *detective ausente* de un *detective manifiesto*. Aun así nosotros no establecemos la diferencia desde la ausencia, sino desde la virtualidad implícita del detective, que en el relato no se da a conocer como tal, comparado con el detective explícito que, como ya comprobamos, así se manifiesta en Poe (cf. II.2: 73-75 del presente trabajo). Lo que corrobora que Pezzoni no piensa en un narrador detective es lo siguiente:

Tanto el narrador como el receptor participan de la misma ignorancia: ignoran por qué hace lo que hace Emma Zunz, aunque cierto saber empírico le permite saber al lector real que Emma va a cometer un crimen, que Emma va a asesinar al culpable verdadero del desfalco por el cual ha sido apresado su padre (Pezzoni, 1999: 136-137).

Pezzoni no ve que en la figura del narrador está la del detective, o viceversa. Por ejemplo menciona a tres personajes, que son el narrador, Emma Zunz y el receptor.

Emma Zunz domina aparentemente el relato, es un personaje dedicado a un “hacer” acerca del cual el narrador conjetura. Es un personaje que luego fracasa. ¿Por qué? Porque en el segundo desenlace del cuento es deshecho por el narrador, en el sentido de que cuando Emma triunfa y cuenta su coartada a la policía, el narrador aparece y se confrontan los dos “decires”: el del personaje y el del narrador, que interpreta el texto y propone una segunda lectura del texto en que el personaje es deshecho (íd.).

Por un lado, es verdad que el narrador conjetura; por el otro, también es verdad que el personaje fracasa; en tercer lugar, el personaje que se ha construido y ha construido las circunstancias para la policía, igualmente fracasa. Lo que Pezzoni no ve, según apreciamos, es que esa segunda lectura es la que hace el lector, pues lo que el lector lee es ya la destrucción tanto de la versión como de la figura-víctima de Emma Zunz.

Lilian Elphick explicita la presencia de un narrador que “adopta la forma de un detective que escribe un informe [...], pero también la de enjuiciador del relato que cuenta, equilibrándose entre la duda y la conjetura, otorgándole –a través del punto de vista de Emma– características de pesadilla, de sueño, de irrealidad, laberinto” (Elphick, 2007: 4) En otras palabras, para Elphick el narrador es y no es un detective. Para nosotros, el narrador es un detective que construye su relato con las varias versiones que da la propia Emma Zunz y que incluye sus conjeturas allí donde en el relato de Emma confluye la contradicción, la confusión, el olvido. Queremos decir que para el detective, por un lado, referir “con alguna realidad los hechos de esa tarde sería difícil y quizá improcedente. Un atributo de lo infernal es la irrealidad, un atributo que parece mitigar sus terrores y que los agrava tal vez” (Borges, 1974: 565). El detective narra en otro nivel de interpretación su propio desconcierto que es el de Emma porque se pone en la piel de ella. Ese narrador-detective se pregunta: “¿Cómo hacer verosímil una acción en la que casi no creyó quien la ejecutaba...?” (íd.). En el presente del detective, que es también el de Emma Zunz, señalado por ese “hoy” en la misma pregunta: “[¿]...cómo recuperar ese breve caos que *hoy la memoria de Emma Zunz repudia y confunde?*” (íd., nuestras cursivas). La memoria repudia el caos de lo que ha pensado, sentido y vivido hasta el momento del asesinato de Loewenthal y en el mismo lapso, *a posteriori*, confunde el

orden y las circunstancias de los acontecimientos. De esto se vale el narrador-detective homodiegético para elaborar la narración de los hechos que llevaron a Emma a cometer su crimen.

Guillermo Tedio comenta ese “hoy”: “Emma no se explica cómo pudo llevar a cabo aquella terrible y caótica acción, solo entendible desde la peripecia de un personaje paranoico” (Tedio, 2002: 2). A esa conclusión ha llegado el detective que ha seguido paso a paso las declaraciones de Emma Zunz. El propio Tedio insinúa la posibilidad de lo que nosotros daremos en llamar el “detective implícito” para contraponerlo al “detective explícito” que se expone en los relatos detectivescos de Poe. Propone Tedio: “Esa materialización del narrador en un personaje, más en la segunda frase [*Yo tengo para mí que pensó una vez...*] que en la primera [*nos consta que esa tarde fue al puerto*], pone en duda que se trate de una instancia omnisciente” (ibíd.: 10). El crítico añade que el cuento se estructura como un cuento policíaco y aunque no tiene corporeidad de detective, “el narrador va dándonos la apariencia de los hechos que engañarán al mundo y la esencia de los realmente ocurridos, las dos premisas que rigen todo relato policíaco, según la línea clásica de Poe, oscilando entre el ser y el parecer” (íd.). En este punto, nos parece que el crítico no percibe la verdadera naturaleza de la “corporeidad” del detective, la que, en nuestra hipótesis, es netamente dicursiva, razón por la cual llamamos al detective “implícito”. Nadie nos refiere cómo es ni cómo se comporta, como sucede con Dupin; sin embargo, sabemos al cabo de la narración cuál ha sido su comportamiento discursivo, del cual se desprende la necesidad de comprender los actos cometidos en dos días por Emma Zunz, desde que recibió la carta de Fein o Fain hasta las declaraciones que ella realiza ante la policía y ante este detective, que después va a contar la historia.

En consecuencia, si la figura del detective en “Emma Zunz” está ausente del todo o aparece de alguna manera, no puede discernirse por las razones expuestas más arriba, según hemos ejemplificado con las posiciones adoptadas por Sarlo, Pezzoni, Elphick, Tedio, Ludmer. En el trabajo de estos críticos “no emerge” o aún “no es vista” la figura del detective en el cuento “Emma Zunz” de Borges al modo en que en efecto puede “verse” o aun “calibrarse” la función específica y la dimensión concreta del Auguste

Dupin de Poe, pero también, por ejemplo, “En la muerte y la brújula” o “En el jardín de senderos que se bifurcan”.

Por lo tanto, desde los conceptos de Tzvetan Todorov, la trilogía detectivesca de Poe cumple con los requisitos de la teoría de las “dos historias”, la historia del crimen y la historia de la investigación (Todorov, 2003: 34), en la medida en que ellos son inherentes al modelo inaugurado por el autor de “The Purloined Letter”. “Emma Zunz” elide la historia de la investigación, pues el cuento narra la historia del crimen, pero también la historia según el detective la ha construido a partir de las diversas versiones que de él da Emma Zunz.

Por otra parte, es preciso aclarar que las variaciones sufridas por las narraciones policiales son de dos tipos: una, la prolongación y acendramiento del canon fundado por Edgar Allan Poe⁴, y otra, la que ha derivado en el así llamado *hard-boiled*, *noir* o serie negra⁵ y demás variantes que exceden el marco de esta investigación. Por lo pronto, detenerse en “Emma Zunz” implica propiciar un viraje, no solo en la serie literaria de la narración policial, detectivesca o criminal, negra o *thriller*, sino también en las pautas establecidas por Jorge Luis Borges para los bordes de su propia literatura policial.

II. El caso “Emma Zunz”

II.1. Una historia increíble

La historia era increíble, en efecto, pero se impuso a todos porque sustancialmente era cierta. Verdadero era el tono de Emma Zunz, verdadero el pudor, verdadero el

⁴ Lo continúan Sherlock Holmes, el inspector French, Hercule Poirot, Lord Peter Wimsey, entre otros detectives mencionados por Helmut Heißenbüttel (2008: 18).

⁵ La genealogía literaria diseñada por Heißenbüttel coloca en el origen a las historias de Bret Harte, Mark Twain o Ambrose Bierce, y entre los prototipos menciona a los detectives Samuel Spade y Nick Charles y Philip Marlowe de Dashiell Hammett y Raymond Chandler, respectivamente.

odio. Verdadero también era el ultraje que había padecido; solo eran falsas las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios (Borges, 1974: 568).

Desde este párrafo se incluyen inferencias a partir de las cuales se construye un juego posible entre verdad y falsedad. Puesto que algunos hechos se afirman a partir de presuntas declaraciones de Emma; otros son conjeturados, si se tienen en cuenta los adverbios de duda: “tal vez”, “quizá”, “acaso”, o construcciones hipotéticas del tipo: “conjeturamos que”, “no pudo no recordar”, etcétera. Este es un narrador homodiegético dubitativo. Precisamente tales dubitaciones del narrador habilitan la presunción de que se trata de un personaje intrínseco a la historia que se nos narra, que ha estado presente en la declaraciones efectuadas por Emma, las cuales, como se confirma en el cuento, fueron mucho más que una y además nunca referidas de la misma manera. Tales presunciones permiten inferir que el informe fue elaborado por este anónimo investigador o detective, profesional o aficionado, a pesar de que la versión de Emma haya convencido a todos, excepto a este escéptico detective.

Como consecuencia de esto se deduce que el narrador es ese detective presente discursivamente (como Dupin lo está en el mismo sentido), pero ausente de los hechos narrados y conjeturados. Sin embargo, más allá del final del cuento, presumiblemente, el detective está *presente* en las declaraciones de Emma Zunz.

II.2. “Emma Zunz” y las dos historias

Pasemos a las consideraciones que Todorov efectúa sobre la novela policial. Su punto de partida es la novela policial clásica, a la que denomina “novela de enigma” (Todorov, 2003: 34). Y dice: la historia del crimen ha concluido antes de que comience la

segunda y que en ésta los personajes no actúan, sino que aprenden. De lo cual se desprende un corolario que postula la “inmunidad” del detective (ibíd.: 35). Si bien en “Emma Zunz” no se menciona a ningún detective, en esta tesis presumimos que *quien narra es un detective y la peculiaridad de este detective es que en la narración de los hechos está implícito*. En el desarrollo de la historia, el riesgo, desde la terminología todoroviana, no lo corre un detective, sino Emma Zunz; pero no pelagra su vida, sino su honra. (Volveremos sobre este punto).

Otra característica expresada por Todorov es que la primera historia, la del crimen, cuenta “lo que efectivamente ocurrió”, y, a un tiempo, permanece ausente (no posee registro discursivo directo), en tanto que la historia de la investigación explica “cómo el lector (o narrador) toma conocimiento de los hechos” (íd.). Los numerosos “acaso” y “quizá” del narrador de “Emma Zunz” pondrían en cuestión la certeza de que los hechos ocurrieran efectivamente así, pero a la vez no explicitan cómo es que toma “conocimiento de los hechos”.

Respecto de la distinción entre la *fábula* y el *asunto* de un relato, la primera categoría refiere a lo acontecido, mientras que el asunto es la manera en que el autor nos presenta esos hechos. En la fábula no hay inversión del tiempo, las acciones siguen su orden natural. En cambio, en el asunto, el autor puede presentarnos los efectos antes que las causas, el fin antes que el principio. No son dos historias diferentes, sino dos aspectos de una misma historia. En definitiva, dos puntos de vista sobre la misma cosa (íd.).

En la historia de Emma Zunz, parecería que se procede de la causa al efecto. Sin embargo, no se trata de lo acontecido sin inversión en el tiempo, sino de que es el asunto que ha partido del fin y se ha tenido que reenviar hacia el principio: de allí las dudas del narrador que especula, con los datos aportados por Emma, cómo debieron ocurrir los hechos. Si bien Pezzoni afirma que lo que importa es el cómo del crimen y no la dilucidación (Pezzoni 1999: 156), en términos concretos estamos en presencia de la dilucidación de cómo y por qué ese crimen es ejecutado por Emma Zunz.

Todorov explica que la historia del crimen es la historia de una ausencia (ibíd.: 35). Esta historia ausente no está inmediatamente presente en el libro; el narrador no

presenta de un modo directo los avatares, circunstancias y diálogos de los personajes: la historia a la que accede el lector empieza después de la historia del crimen. Necesariamente, habrá un narrador intermediario que contará lo que ha escuchado y lo que ha observado. Y esta es la clase de narrador que nos cuenta las historias de los crímenes de la calle Morgue, de Marie Rogêt y de la carta robada; pero el perfil del que nos narra la historia de Emma Zunz es el mismo. A través de indicios, de pistas, de lo que ha escuchado de boca de Emma Zunz, el narrador reconstruye unos posibles hechos; en consecuencia, el narrador es un descendiente de Dupin. No cuenta con un amigo que narrará más tarde sus especulaciones, sino que directamente oímos la voz de este narrador que es el detective.

Hasta aquí vemos lo que suele ocurrir en la “novela de enigma”. Hay dos historias: la primera está ausente pero es real; la segunda se halla presente discursivamente mediante un narrador homodiegético con focalización externa. Esta presencia y aquella ausencia, según Todorov, explican la existencia de las dos historias en la continuidad del relato (ibíd.: 34-36). Con relación a Emma Zunz, hay una historia ficcional, “increíble”, como la califica el narrador, pero en la que todos creen: la cuenta Emma varias veces a la policía, “con esas y con otras palabras” (Borges, 1974: 568). Esas “otras palabras” son variaciones o distorsiones de su versión, que ya no es una, sino múltiple; otra historia, la segunda –digamos–, que es la que imagina Emma desde que elabora su plan de acción, y una tercera historia, que es la que cuenta el narrador, donde se amalgaman retazos de diferentes versiones dadas por Emma. Estas tres historias se superponen, pero una es visible de principio a fin: la del narrador-detective; la otra lo es en la medida en que se “cita” en bastardillas parte de la primera declaración telefónica de Emma Zunz a la policía:

Ha ocurrido una cosa que es increíble,, El señor Loewenthal me hizo venir con el pretexto de la huelga... Abusó de mí, lo maté... (íd.).

La tercera no aparece sino aludida en el sintagma “con esas y con otras palabras”. La historia que está implícita es la que imagina y tiene como punto de partida su secreto nacido en la revelación de su padre en 1916 (él no había sido el ladrón, sino Loewenthal). Todorov señala que en la novela de enigma aparecen procedimientos mediante los cuales

sucedan inversiones temporales y “visiones” particulares (Todorov, 2003: 36). Estas últimas son las del narrador de “Emma Zunz”, quien también ha practicado las inversiones temporales necesarias para darle “continuidad al relato”. Todorov advierte que “el tenor de cada información está determinado por la persona que la transmite”, pues no existe observación sin observador (íd.). Y añade que por definición el narrador no puede ser omnisciente, y en “Emma Zunz” no lo es, aunque en primera instancia lo parezca: “Emma dejó caer el papel. Su primera impresión fue de malestar en su vientre” (Borges, 1974: 564). Un enunciado así pertenece a un narrador heterodiegético con focalización cero: cuenta todo lo que sucede, todo lo que piensa y siente Emma. Pero en otros pasajes la focalización es externa, como en el párrafo cuarto: “No durmió aquella noche, y cuando la primera luz definió el rectángulo de la ventana, ya estaba perfecto su plan” (ibíd.: 564-565). Pero también el narrador se hace parte de la historia. Si lo calificamos de narrador-detective, esto significa que pertenece al mundo narrado solo en la medida en que cuenta como testigo de las declaraciones de Emma Zunz lo que esta vivió, pensó, sintió y recordó. El narrador se duplica, puede ser este y otro sin que el hilo narrativo se estropee.

La narración visible, el texto que se lee, la historia que se narra poseen características de las narraciones *noir*. ¿Cómo consideran la “novela negra” Todorov, Heißenbüttel y Naumann?

Para Todorov, en el interior de la novela policial está ya contenida la novela negra. La define como una novela policial que fusiona las dos historias: suprime la primera y da existencia a la segunda, de modo que ya no se narra un crimen anterior al momento del relato, sino que el relato coincide con la acción (Todorov, 2003: 36). La prospección o prolepsis sustituye a la retrospección o analepsis. ¿Hay prolepsis en “Emma Zunz”? Enrique Pezzoni advierte que en ese texto todo es prospectivo, pues por un lado se sabe – se refiere al narrador y al lector– lo que va a hacer Emma Zunz, y lo que ignoran es el modo en que va a llevar a cabo eso que piensan que va a hacer; por eso, indica Pezzoni, el texto trabaja con el *suspense* y con el *misterio* “pero proyectándose hacia adelante a diferencia de las novelas policiales [inglesas] que se proyectan retrospectivamente” (Pezzoni, 1999: 143). Sin embargo, habrá que hacer notar que el crimen ha ocurrido y

todo el relato “Emma Zunz” es una analepsis, un ir hacia atrás luego de haber acaecido el crimen, aun cuando se presenten las causas para ir de ellas al desenlace.

Para Todorov, en la novela negra no hay misterio al estilo de la novela de enigma, que va del efecto a la causa (existe un delito; se reconocen indicios, que conducen en dirección al culpable y a la motivación); hay, en cambio, “suspense”: se va de la causa al efecto: datos iniciales que sostienen nuestro interés por la espera de lo que acontecerá, por los efectos: cadáveres, crímenes, peleas (Todorov, 2003: 36). Y así parecería que ocurre en la exposición de los hechos que hace el narrador de “Emma Zunz”: presenta las causas por las cuales Emma cometerá el crimen; sin embargo, en la esencia del secreto que ella guarda desde 1916 a 1922, radica el misterio: ella piensa, configura un plan, pero éste, ¿en qué consiste?, se preguntará el lector mientras asiste a las acciones que realiza Emma en función de este plan. Funciona en este punto el concepto que Todorov denomina *suspense*, generado por el recorrido que va de la causa al efecto: “se nos muestran primero las causas, los datos iniciales (los gangsters que preparan malignos golpes), y nuestro interés estará sostenido por lo que acontecerá, es decir, por los efectos” (id.). Hacemos notar una vez más que el narrador de “Emma Zunz” está en conocimiento de que hay un crimen y de que *alguien* –que tiene nombre, que tiene apellido, que es Emma Zunz– ha cometido ese crimen. De modo que el lector, en primera instancia, ha caído en una trampa narrativa, que es un pliegue de la trama de la estructura al presentarse como narración engañosamente lineal, pese al salto hacia atrás en el tiempo al comienzo de la historia, cuando Emma se retrotrae al pasado para realizar un *racconto* previo a 1916.

Si en la novela negra el detective arriesga su vida, en la narración de enigma este personaje no corre riesgos. En este punto, volvemos a preguntarnos quién es el detective, el policía o investigador que en “Emma Zunz” asume las características asignadas por Todorov en uno y otro tipo de relato policial. En realidad, quien va a cometer el crimen, Emma Zunz, es quien corre con todos los riesgos: no sabemos cómo terminará su aventura, aunque ella manifieste certeza de que terminará como lo ha planeado. Ahora bien, si asumimos que el narrador es ese detective no enunciado, no explícito y que no podemos verlo sino como uno de corte tradicional a través de su corporeidad discursiva,

que reconstruye con especulaciones e indicios dispersos –Pezzoni los define como microrrelatos– la historia de un crimen, y en este sentido, como la de Dupin, su vida no corre ningún riesgo; si asumimos, en fin, que el narrador es el *detective*, hallamos en “Emma Zunz” una característica de la novela de enigma.

Detengámonos en las caracterizaciones que hace Heißenbüttel de los detectives opositivos:

uno que en una intervención va de lo grosero hasta lo rudo propina palizas (naturalmente entretanto también él mismo las recibe) hasta que descubre quién es el culpable y otro que, mediante una mezcla de indagación acerca de los hechos y adivinación combinatoria, coloca lo inicialmente confuso e incomprensible dentro de un contexto plausible haciéndolo comprensible (Heißenbüttel, 2008: 18).

No hallamos, en “Emma Zunz”, a un detective grosero y rudo; por el contrario, se advierte la indagación intelectual para hacer comprensible las acciones de Emma y el asesinato de Loewenthal. Borges realiza una inversión respecto de las narraciones negras. Deja al detective de lado. Emma Zunz es quien recibe el agravio en el acto sexual con el marinero noruego y es quien asesina a Loewenthal.

Dietrich Naumann describe la novela criminal o detectivesca como aquella que se empieza a escribir desde el final y hasta el comienzo (Naumann, 2009: 6):

La construcción del caso forma el marco, en la medida en que su pura facticidad se encuentra al principio, y la resolución al final. De todas maneras, esto es válido para el tipo de novelas inauguradas por Poe y seguido por Conan Doyle, Agatha Christie, Ellery Queen, entre otros autores (íd.).

Ahora bien, la violencia, la muerte violenta de Aaron Loewenthal, el crimen sórdido, la definitiva amoralidad del personaje acercan “Emma Zunz” al policial negro. Naumann asevera que la novela criminal concluye con la resolución del caso (ibíd.: 8). Naumann categoriza la novela policial en tradicional o criminal y en realista. En esta última categoría, representada por Hammett y Chandler, emerge “una imagen de la sociedad a nivel del contenido y no solo a nivel estructural” (íd.). En el cuento “Emma

Zunz”, ambos factores se combinan. La huelga de las empleadas de la fábrica de Loewenthal conlleva un contenido social aprovechado con fines personales por Emma: ella también es una obrera. La estructura ya no responde a los intereses de la protagonista, sino a los del narrador, que es el detective. Si nos atenemos a la afirmación de Naumann de que el detective y el criminal se enfrentan en la pelea en el policial negro, no sucede lo mismo en la novela detectivesca (ibíd.: 9). El detective no lucha en forma privada con Emma Zunz, sino discursivamente en el “caso”, cuya resolución es el cuento que estamos leyendo.

Aparece en el cuento de Borges un desvío de las intenciones de Emma, un aspecto que se sale de lo físico, de lo psíquico, de lo moral:

Las cosas no ocurrieron como había previsto Emma Zunz. Desde la madrugada anterior, ella se había soñado muchas veces, dirigiendo el firme revólver, forzando al miserable a confesar la miserable culpa y exponiendo la intrépida estratagema que impediría a la Justicia de Dios triunfar de la justicia humana (Borges, 1974: 567).

Emma defiende su acto atribuyéndolo a la justicia de Dios y no a la humana, aunque ella misma se instituye como justiciera, primero para vengar la deshonra de su padre, pero finalmente para vengar su propia deshonra (cf. Sarlo, 1999: 238).

Todorov expone que entre la narración de enigma y la narración negra ha surgido una tercera forma: la de *suspense*. Hasta aquí, en paralelo con las formulaciones de Todorov, hemos visto que en “Emma Zunz” se da esa combinación: de la novela de enigma, la de suspense conserva el misterio (a partir, como dijimos, del secreto que Emma preserva sin compartirlo con nadie durante seis años) y las dos historias: la del pasado y la del presente, es decir, el crimen y las declaraciones de Emma a partir de los cuales se despliega la historia ante los ojos del lector, que quiere saber qué va a ocurrirle a la protagonista, o más bien, cómo llevará adelante ella su plan y en qué acabará éste. Y esto es el suspense.

Notemos que el punto de vista desde donde se focaliza la historia, no es ya el del detective (que trata de desentrañar el “caso Emma Zunz”), sino el de la protagonista, Emma Zunz (lo que pensó, imaginó y llevó a cabo), excepto en el último párrafo, donde luego de apuntar las declaraciones que Emma repetirá a la policía una y otra vez, el narrador-detective comenta: “La historia era increíble, en efecto, pero se impuso a todos, porque sustancialmente era cierta” (Borges, 1974: 568). El narrador-detective está en el centro de la historia; lo está, como hemos dicho, discursivamente y no se oculta del todo. Una vez se descubre en un pronombre en primera persona del plural:

nos consta que esa tarde fue al puerto. Acaso en el infame Paseo de Julio se vio multiplicada en espejos, publicada por luces y desnudada por los ojos hambrientos, pero más razonable es conjeturar que al principio erró, inadvertida, por la indiferente recova... (ibíd.: 565, las bastardillas son nuestras).

Luego surge la primera persona del singular, que es la emergencia a la superficie del relato de un sujeto investigador que persiste en conjeturar:

Yo tengo para mí que pensó una vez y que en ese momento peligró su desesperado propósito. Pensó (no pudo no pensar) que su padre (ibíd.: 566, las bastardillas son nuestras).

El narrador-detective está en cada una de las expresiones que hemos subrayado. El narrador es el detective que construye una historia plausible sin que emerjan, en lo posible, las dudas, las vacilaciones que implica toda construcción de un hecho pasado. En este sentido, ¿“Emma Zunz” es una narración policial de enigma o un policial negro? Entre el policial de enigma y el negro surge el de suspenso, y nos hemos apoyado en Todorov, en Heißenbüttel, en Naumann y en las lecciones de Enrique Pezzoni. En la narración lineal, “Emma Zunz” es un policial negro. Tenemos la causa o motivación: la venganza. Desde este punto de partida se despliegan todas las acciones de Emma Zunz hasta culminar en el asesinato de Loewenthal. Vamos de la causa al efecto. Aparentemente no hay misterio hasta aquí, sino expectativa, suspenso. No obstante, en otra capa narratológica, donde el narrador emerge como detective, también irrumpe la pregunta de si hay un misterio. En la primera capa, el misterio se devela: el padre de

Emma muere, también es preso por desfalco y en este acontecimiento, para Emma, Loewenthal es culpable por lo que su padre le ha confesado a ella, y desde 1916, Emma ha pensado en algún modo de venganza; por ejemplo, permanecer en la empresa que su padre ha perdido como empleada de Loewenthal hasta que se le dé la oportunidad de vengarse. Un segundo misterio a mitad del cuento surge en la conciencia de Emma cuando ella relaciona su acto sexual con el marinero del *Nordstjärnan* con el acto sexual de su padre con su madre para engendrarla a ella. Pero con estas aseveraciones nos mantenemos en la superficie del cuento. Y esto es así porque el punto de vista adoptado por el narrador-detective es el de Emma Zunz. Si volvemos a las características que hacen eficiente a un buen detective (profesional o aficionado), conviene recordar estos cuatro puntos:

- a) Se adentra en el espíritu del adversario, se identifica con él, descubre los métodos del adversario que le permitirán caer en falta o cometer un error.
- b) Comprende todas las oportunidades en que se puede sacar un provecho legítimo.
- c) Observa con atención y recuerda con claridad.
- d) Sabe *qué* observar.
- e) Es imaginativo (fuerza del espíritu superior a la fantasía).

El detective de Emma Zunz se ha identificado con la mujer que comete el delito, razón por la cual la focalización no se aparta de la protagonista. Una de las máximas del detective de Poe: “an identification of the reasoner’s intellect with of his opponent” (Poe, 1982: 215). Y luego: “And the identification,” I said, “of the reasoner’s intellect with that of his opponent, depends, if I understand you aright, upon the acuracy with which the opponent’s intellect is admeasured” (ibíd.: 216). He aquí la característica que define al detective Dupin. Precisamente, Dupin resuelve el problema señalando que el Prefecto se equivoca, en primer lugar, por falta de identificación del intelecto del investigador con el de su oponente y, en segundo lugar, porque no analiza el intelecto del que se ocupa.

Y para construir su relato de cómo ocurrieron los hechos, el narrador-detective ha observado con atención a Emma mientras declaraba y ha recordado con claridad sus palabras, porque sabe que una versión nunca es igual a otra, aunque todas provengan de

la misma persona, en especial si está trastornada o muy afectada por un acontecimiento límite o traumático. El detective-narrador elabora ese informe, que quizá no sea oficial, dado que se ofrece desde la perspectiva de una criminal. Es un detective imaginativo, esto es, no fantasea, porque, en opinión de Poe, la imaginación es una fuerza superior (más consistente) que la fantasía.

Dado el misterio y aun resuelto en la superficie, ¿cuál es, *en el fondo*, el misterio de *Emma Zunz*?

Pensamos que esta pregunta queda incompleta; por tanto, hay que agregar: ¿cuál es el misterio que descubre el detective? La respuesta no es la culpa de Emma, la venganza de Emma, el martirio de Emma, la vergüenza de Emma, etc., que son temas secundarios.

No ha cometido homicidio en legítima defensa; la conclusión a la que llega el detective es que Emma *premeditó* el asesinato.

No es el informe de un detective. Si hubiera utilizado este género discursivo, sus enunciados hubieran sido distantes y fríos; en cambio, cuenta (focaliza) desde Emma Zunz y aun se pone en su mente, cumpliendo con uno de los requisitos necesarios para ser un buen investigador, como acabamos de indicar.

En consecuencia, se presenta el hecho en el estilo directo del detective –narrador homodiegético– lo que nadie ha presenciado: ya no se trata de una ausencia discursiva que, presumiblemente, quedará en suspenso hasta que una voz asimismo discursiva (como por ejemplo ocurre con la de Dupin) reponga aquello que allí falta, pues lo que falta es expuesto por este detective implícito, anónimo, y oculto hasta donde él se lo permite. No olvidemos el “nos consta” y el “tengo para mí” y todos los adverbios de duda. Ambos extremos son imprescindibles, como también lo es que el detective ocupe el centro del escenario. Como ya lo indicamos, este detective anónimo ocupa un centro discursivo. Especula:

Los hechos graves están fuera del tiempo, ya porque en ellos el pasado inmediato queda como tronchados del porvenir, ya porque no parecen consecutivas las partes que los forman (Borges, 1974: 566).

Y también: “¿En aquel tiempo fuera del tiempo, en aquel desorden perplejo de sensaciones inconexas y atroces, pensó *una sola vez* en el muerto que motivaba el sacrificio?” (íd.). La presencia del detective está marcada por el rigor intelectual, por la pertinacia de un intelecto lógico-analítico.

Daniel Guerrero Lorenzo reflexiona sobre un narrador oculto en “Emma Zunz”; una función que, como en Poe y en Conan Doyle, recae sobre un personaje testigo. La tercera persona se entreteje con la primera del singular y la primera del plural (Guerrero Lorenzo, 2014: 1). Por nuestra parte, descartamos que en “Emma Zunz” haya un narrador omnisciente. Ciertamente sabe más de los sucesos que los personajes del relato. Sin embargo, en “Emma Zunz” tenemos un narrador en tercera persona que narra tal como lo haría uno en primera. Guerrero Lorenzo analiza que este relato se ve interrumpido en tres ocasiones por un narrador que se nombra a sí mismo de distintas maneras (ibíd.: 2). La primera de las interrupciones se da con el uso de la primera persona del plural mediante un “nosotros” de autor, con una aseveración de implicancia doble. El párrafo al que hacemos referencia dice: “Emma vivía por Almagro, en la calle Liniers; *nos consta* que esa tarde fue al puerto” (Borges, 1974: 565, las bastardillas son nuestras). El espacio y el tiempo manifiestan el encadenamiento de secuencias narrativas para acrecentar el efecto de realidad del cuento. El relato está sembrado de dudas e incertidumbres. La emergencia del “yo narrador” atenúa certezas e incrementa el grado de posibilidad de que lo que está narrando pueda abrigar fallas. Si no todo es seguro, es posible que Emma diga la verdad; pero si las suposiciones son acertadas, Emma es culpable de homicidio.

La última versión oficiosa del narrador-detective cuestiona el grado de verosimilitud de las de Emma Zunz: ¿hasta qué punto se sostienen? El narrador no solo pone en tela de juicio la versión de Emma, sino que pone en duda su propia versión.

Guerrero Lorenzo no llega a establecer que quien narra es el propio detective, es decir, aquel que ha llegado a esas conclusiones para develar el enigma. Podríamos decir que Emma ha dilucidado dos misterios; el primero: Loewenthal es el autor del desfalco del que se ha acusado a su padre. El segundo misterio es que Emmanuel Zunz es el perverso autor del acto sexual contra su madre. El tercer misterio no compete a su comprensión ni a su inteligencia, porque ella realiza el acto de matar a Loewenthal. Pero,

consta en el cuento, este tercer misterio es el que descifra el narrador-detective para darnos a conocer que Emma Zunz es una asesina y no una víctima.

CONCLUSIÓN

I. Dos espejos no reflejan imágenes diferentes

Centrada en la transformación del detective en el policial de enigma, ocurrida en el lapso de cien años entre el siglo XIX y el siglo XX, como se estableció en el “Planteo del problema de la investigación”, la presente tesis se ocupó de reflexionar sobre el policial de enigma después de que el género fuera inaugurado por Edgar Allan Poe; también de revisar selectivamente las poéticas del policial hasta Jorge Luis Borges, deteniéndose en algunos análisis realizados sobre su cuento “Emma Zunz”, con el objeto de investigar 1) cómo más de cien años después de que, en la esfera de la literatura

narrativa, apareciera el modelo ficcional que lo creó, la figura del detective fue reelaborada y presentada ante el lector de un modo diferente; 2) cómo se muestran sus huellas en el discurso del narrador para diferenciarlo de la voz narradora de un personaje, amigo del detective, cuyas proezas intelectuales cuenta y 3) cómo se promueve el desplazamiento discursivo del detective, que convierte a éste en un enigma dentro del enigma.

Para cumplir con estos objetivos, se examinaron las narraciones de dos campos temporales: a) el inaugural, en el siglo XIX, con los tres cuentos detectivescos de Poe: “The Murders in the Rue Morgue (1841); “The Mystery of Marie Rogêt” (1842) y “The Purloined Letter” (1844), y b) el contrapuesto, en el siglo XX, con el cuento “Emma Zunz” (1949) de Jorge Luis Borges. La elección de este *corpus* permitió delinear la figura de dos clases de detectives que difieren en el modo en que son discursivamente presentados: uno, el de Poe, explícito; el otro, el de Borges, implícito. Se indagó, entonces, cómo y dónde son detectadas estas variables contrastantes.

Se fundamentó la investigación mediante la exposición de la teoría de las dos historias de Tzvetan Todorov (2003), con el fin de reconocer el lugar que ocupa el detective en ese esquema narratológico dual. A partir de esta teoría, fue posible contrastar un detective que es el centro de las acciones referidas por un narrador testigo pero anónimo, es decir, que “X es narrado por Y”, como sucede en el cuentos detectivescos de Poe, *versus* otro que también ocupa un centro, pero esta vez desde una posición activa en otro sentido: “X es narrado por X”, como se da en el cuento de Borges, “Emma Zunz”. En ambos casos, “X” es el investigador. En el segundo, sin detrimento de los demás componentes del policial de enigma, el detective se narra narrándose a sí mismo, interponiendo la historia de un crimen y del criminal.

Como se dejó constancia en el “Planteo del problema de la investigación” (cf. I.1. “De Poe a Borges”), en la literatura, el detective de la ficción policial es relativamente reciente en la literatura. Se observó que, con anterioridad a los cuentos detectivescos de Poe, se desarrollaron géneros policiales y judiciales que referían a hechos y a casos ocurridos en el siglo XVIII y en la primera mitad del siglo XIX. Esta preexistencia de la crónica policial, si bien antecede al género policial, no proclama que provenga de la

crónica, sino del ámbito propio de la literatura (Link, 2003b). En este sentido, el material derivado de una esfera de actividad humana denominada policial forma parte del aparato discursivo e influye en la formación de un género discursivo para insertarse en la esfera de actividad humana denominada “literatura” (Bajtín, 2011).

A los fines de esta tesis, se trató de dilucidar lo que en la serie literaria del relato de enigma promueve el desplazamiento de un detective explícito a otro implícito. Una vez determinadas las características ficcionales del investigador en los cuentos detectivescos de Edgar Allan Poe, se insistió en la narrativa policial de Borges, especialmente encuadrada en el cuento “Emma Zunz”. El objetivo fue detectar, observar, incluso colegir en qué medida el autor argentino se acerca o se distancia del detective de Poe. Por lo tanto, se analizó cómo se construye la figura del detective en ambos autores (cf. I.1. “De Poe a Borges”).

Se determinó el anonimato del narrador, tanto en los tres cuentos detectivescos de Poe como en “Emma Zunz” de Borges. La voz narradora no tiene nombre. Tampoco se describen sus características físicas, aunque la narrativa de Poe, por una parte, destaca los rasgos intelectuales de Dupin, y por la otra, descubre su método para detectar indicios y para razonar analíticamente con el fin de desenmascarar al asesino y sus motivaciones. El investigador de “Emma Zunz” es quien narra, pero no revela cómo se llama, ni cuál es su estatus social, ni cuáles son sus rasgos físicos y morales; su entidad humana se evidencia solo en su narración. Sin embargo, en esta tesis se mostró que se conoce más al detective de los cuentos detectivescos de Poe. Entre otras cosas, se sabe que se llama Auguste Dupin, tiene una posición social y es joven. En “Emma Zunz”, en la narración, se instala el detective discursivamente oculto cuya voz emerge en su discurso (cf. I.26. “Los narradores anónimos en los cuentos policiales de Poe y Borges”).

Se ha indagado en la figura de Dupin como precursor de los múltiples detectives a que dio lugar en Inglaterra, Francia y otros países. También contribuyó a configurar las leyes y estructuras narrativas del policial de enigma (cf. I.1.1. “Expansiones del modelo de detective” de la presente tesis).

La construcción de Poe de la figura de su detective Dupin resulta importante para analizar el personaje detectivesco de Borges. En “Emma Zunz” no se descubre en el

decurso de la narración. Su presencia es implícita en el discurso del narrador. Lo hemos parafraseado de la siguiente manera: “la historia soy yo en tanto y en cuanto construyo el relato de la historia” (cf. I.1.2.; I.1.3.; I.1.4 de la “Introducción”).

El segundo objetivo está relacionado con el primero. Se trabaja con una de las variantes del detective. Entre los componentes invariantes del policial clásico –indicios, sospechosos, espacio, enigma, etc.–, el detective es la figura funcional más relevante. Se erige en el centro de la historia que se narra. Afirmar esta variante del detective implica que existen otras. Entre las muchas variantes del detective, hemos fijado la atención en un detective que no es presentado como tal, pero cuya presencia es discursiva, y, en consecuencia, implícita (cf. I.2.1. “Los extremos”, y I.2.2. “La discusión visible” de la presente tesis).

Se observó que el detective 1) es un personaje *amateur* o profesional; 2) existe en la narrativa policial de enigma; 3) investiga el misterio y lo desentraña. En este aspecto, el detective es un personaje imprescindible. Si faltara en la trama del policial clásico, sería una falla genérico-narratológica (cf. II.2. “‘Emma Zunz’ y las dos historias”).

Se evidenció que el detective siempre está presente en los fundacionales cuentos detectivescos de Poe, y que no lo está en “Emma Zunz”, donde casi todos los componentes del policial se hallan presentes. Se hizo notar que el crimen ha ocurrido y todo el relato “Emma Zunz” es una analepsis, un ir hacia atrás luego de haber acaecido el crimen, aun cuando en el discurso se presentan las causas para ir de ellas al desenlace. También se mostró que en “Emma Zunz” *quien narra es un detective y la peculiaridad de este detective es que en la narración de los hechos está implícito* (cf. II.2. de esta tesis).

El modo en el que se promueve el desplazamiento discursivo del detective que lo convierte en un enigma dentro del enigma, se analizó en la Primera, Segunda y Tercera Partes, utilizando variadas perspectivas. En este sentido, acotamos el número, representativo de críticos en diversas lenguas, para dar cuenta de cómo un discurso expone a la vista y otro oculta un componente primordial del policial de enigma, el detective.

Hemos revisado diferentes definiciones del policial de enigma, y también las diversas descripciones del detective, con el fin de establecer un perfil de este elemento de la narración que encaje con los del policial de enigma (cf. I.2.3. “Definición semántica” de esta tesis). Se contrastaron las apariciones de diferentes detectives para detectar una variante que no se ha dado en la literatura policial. Hemos localizado una variante en el cuento “Emma Zunz”, de Borges. La variación, considerada en sí misma, se destaca y permanece, según nuestro análisis y conclusiones, en el plano discursivo.

En la presente tesis, es ineludible un después de Edgar Allan Poe. Esta posteridad es construida por críticos y escritores que trazan aspectos distintivos de una literatura que se denomina “policial detectivesco”, “policial de enigma”, “policial clásico”, etc. En el curso de esta tesis hemos visto cómo algunos críticos se refieren al género.

Se analizó también en este trabajo, el problema de la denominación del género policial. Todo género responde a leyes que le son propias (Bajtín, 2011). Así, el género discursivo periodístico, o el el género discursivo literario. En ambos géneros discursivos, la ficción y la realidad quedan bien delimitados, aunque compartan, un género y otro, los recursos en el que vuelcan sus materiales provenientes de la realidad (física, psíquica, onírica, etc.). Poe imaginó un cuento ficcional con elementos provenientes de la realidad. La ficción no invade el territorio de la realidad, y viceversa.

Hemos revisado diferentes ópticas –sin agotarlas todas– de analizar la literatura policial. Todas ellas arrojan similitudes y diferencias (cf. II.2. “El género policial: el problema de su denominación”).

Es en el imaginario de la literatura policial donde comienza a fortalecerse la distinción entre el relato que cuenta la historia de un crimen y la narración de detectives cuyo desarrollo corresponde a la revelación del crimen (cf. Heißenbüttel, 2008; Naumann, 2009; Todorov, 2003). Esta última responde a una tradición, señalada, entre otros, por Naumann –Poe, Conan Doyle, Agatha Christie, Ellery Queen–. Por ejemplo, las novelas de Raymond Chandler, así como las de Dashiell Hammett, dan cuenta de un contenido de matiz crítico-social. Tampoco estilísticamente responden a la novela criminal o de enigma. No obstante, en un cuento como “Emma Zunz”, Borges ha desarrollado, ha reunido, en unas pocas páginas, varias tendencias: desde la construcción

de una versión del crimen que aúna tanto las secuencias temporales con saltos analépticos como lógicos y comentarios de orden metafísico, hasta la descripción detallada y cruda, de un acto sexual que no es una violación, y, por fin, de cómo alguien mata a otro a sangre fría (cf. II.2. del presente trabajo). Tenemos al asesino que mata premeditadamente, y la trama invencible de una mente que, con todo el poder de su lógica, razona para acomodar con verosimilitud lo que Emma cuenta “con esas y con otras palabras”. Nunca se dice que el relato narra la verdad de los hechos, y en múltiples ocasiones da cuenta de la dificultad que conlleva construir un relato verosímil: “¿Cómo hacer verosímil una acción en la que casi no creyó quien la ejecutaba?” “¿En aquel tiempo fuera del tiempo, en aquel desorden perplejo de sensaciones inconexas y atroces, pensó Emma Zunz *una sola vez* en el muerto que motivaba el sacrificio?” (Borges, 1974: 565-566). Como si nos encontráramos, por un lado, ante un espejo que engaña, que deforma los hechos, mostrándolos con un aspecto distinto del que le es propio; y, por otro lado, con un espejo que no puede superar a su antagonista. El otro espejo no está seguro de lo que enseña, ni puede exponer con precisión, ni con certeza los sucesos que trazan la parábola de una vida que va de la inocencia a una culpa, aunque esta quiera diluirse en la inocencia de un acto –criminal– realizado en nombre de la justicia divina.

A través del recorrido por la corriente del policial de enigma y sus derivados, que sucedieron a la primera configuración del detective por parte de Edgar Allan Poe, en esta tesis se expuso la transfiguración del “detective explícito” en un “detective implícito” expuesto discursivamente en el cuento de Jorge Luis Borges “Emma Zunz”. El Dupin de Poe no solo es caracterizado en su personalidad peculiar, sino que se le da nombre, se lo sitúa en tiempo y lugar, es presentado al lector como el personaje que da brillo y sentido a la historia que se narra. En cambio, al detective de “Emma Zunz” nadie lo presenta, no se sabe cómo es físicamente, se desconoce su nombre, no se dice que es un detective: solo cabe suponerlo a partir de los conocimientos que posee del discurso de Emma Zunz desde los cuales construye una versión hipotética de cómo sucedieron los hechos que culminaron, más allá del crimen de Loewenthal, en las declaraciones, repetidas con las mismas palabras o con otras, de Emma. En consecuencia, hay un anverso y un reverso en el cuento “Emma Zunz”. Se presenta con características de policial negro (con mezcla de suspenso y *thriller*): *es lo que se lee*. En el revés de la trama, en *lo que no se lee*, está la

narración detectivesca, el policial de enigma, un descendiente de Dupin, que analiza los detalles y las versiones de Emma. Sus conclusiones, sus dudas, sus hipótesis y su versión son el cuento que leemos.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES

- Borges, Jorge Luis, *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
 - “El cuento policial”. En: *Borges oral*. Buenos Aires: Emecé/Editorial Belgrano, 1979, pp. 65-80.
 - “Prólogo”. En: Collins, Wilkie, *La piedra lunar*. 2 vols. Buenos Aires: Hyspamérica, 1985, vol. 1, pp. 9-10.

----- “María Esther Vázquez: los nombres de la muerte”. En: *Prólogos con un prólogo de prólogos*. Madrid: Alianza, 1998, p. 257.

- Poe, Edgar Allan, *Ensayos y críticas*. Trad., introducción y notas de Julio Cortázar. Madrid: Alianza, 1973.

----- *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. Nueva York: Penguin Books, 1982.

----- *Cuentos completos*. Trad., introducción y notas Rolando Costa Picazo. 2 vols. Buenos Aires: Colihue, 2010.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

- AAVV, *El cuento policial*. Selección y notas: Jorge Lafforgue y Jorge B. Rivera. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1992.
- AAVV, *Asedio a Jorge Luis Borges*. Trad. Isabel Merino. Madrid: Ultramar, 1981.
- Adriaensen, Brigitte y Grinberg Pla, Valeria, “Narrativas del crimen en América Latina. Transformaciones y transculturaciones del policial”. En: *Narrativas del crimen en América Latina*. Edit: Dr. W. Hopf, LIT Ibéricas, Vol. 3. Berlín: LIT Verlag Dr. W. Hopf, 2012, pp. 9-23.

- Bajtín, Mijaíl, *Las fronteras del discurso*. Trad. Luisa Borovsky. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2011.
- Barrenechea, Ana María, *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*. Buenos Aires: Paidós, 1967.
- Benjamin, Walter, “Sobre algunos temas en Baudelaire”. En: *Poesía y capitalismo. (Iluminaciones II)*. Prólogo y trad. Jesús Aguirre. Madrid, 1972, pp. 123-170.
- -----“París, capital del siglo XIX”. En: *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*. Trad. Roberto J. Vernengo. Barcelona: Planeta-De Agostini, 1986, pp. 125-138.
- Bennet, Maurice J., “The Detective Fiction of Poe and Borges”. En: *Comparative Literature* (verano de 1983), pp. 262-275.
- Boileau, Pierre/Narcejac, Thomas, *La novela policial*. Trad. Basilia Papastamatín. Buenos Aires: Paidós, 1968.
- Brecht, Bertolt, “De la popularidad de la novela policíaca”. En: *El compromiso en literatura y en arte*. Trad. J. Fontcuberta. Barcelona: Península, 1984, pp. 341-346.
- Caillois, Roger, “Le roman policier. Comment l’intelligence se retire du monde por se consacrer à ses jeux et comment la société introduit ses problèmes dans ceux-ci”. En: *Approches de l’imaginaire*. París: Gallimard, 1990, pp. 177-205.
- Capdevilla, Analía, “Una polémica olvidada (Borges contra Callois sobre el policial)”. En: VV.AA. *Borges: ocho ensayos*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1995, pp. 67-82.

- Castany Prado, Bernat, “Reformulación escéptica del género policial en la obra de Jorge Luis Borges”. En: *Tonos. Revista electrónica de estudios filológicos* (2006). Disponible en: www.tonosdigital.com [Consulta: 29 de agosto de 2014].

- Castellino, Marta Elena, “Borges y la narrativa policial: teoría y práctica”. *Revista de Literatura Moderna* 29 (1999), pp. 89-113.
 ----- “Hacia una revolución del concepto de lo policial a la luz de textos argentinos”. *Revista de Literaturas Modernas* 31 (2001). Disponible en: bdigital.uncu.edu.ar/objetos.../5054/castellinoliteraturasmodernas31.pdf. [Consulta: 30 de agosto de 2014].

- Chesterton, G. K., “Consejos a los asesinos literarios”. En: *Cómo escribir relatos policíacos*. Traducción Miguel Temprano García. Barcelona: Acantilado, 2011, pp. 13-17 [2011a].
 ----- “Sobre la mente ausente”. En: *Cómo escribir relatos policíacos*, pp. 7-11 [2011b].

- Clark, Stephen, “La vuelta a los orígenes: Borges y el relato policial”. Disponible en: <http://www.profesores.com.uy/material/literatura/borges/borgesenlatopline.htm> [Consulta: 23 de noviembre de 2012].

- Conan Doyle, Arthur, *Estudio en escarlata*. Traducción: Cristina Piña. Buenos Aires: Cántaro, 2001.

- Cortázar, Julio, “Los crímenes de la calle Morgue”. En: *Obra crítica/2*. Edición de Jaime Alazraki. Madrid: Alfaguara, 1994a, p. 352.

-

- Cortázar, Julio, “Vida de Edgar Allan Poe”. En: *Obra crítica/2*. Madrid: Santillana, 1994b, pp. 286-364.

-
- Costa Picazo, Rolando, “Introducción” y “Notas”. En: Poe, Edgar Allan, *Cuentos completos*, pp. LVIII-LIX.
- De Rosso, Ezequiel, *Nuevos secretos. Transformaciones del relato policial en América Latina 1990-2000*. Buenos Aires: Liber Editores, 2012.
- Elphick, Lilian, “‘Emma Zunz’ en el país de las pesadillas” (2007). Disponible en: <<http://lilielphick.blogspot.com.ar/2007/01/la-muerte-y-el-laberinto-en-tres-html>>. [Consulta: 31 de julio de 2014].
- Ferrari, Santiago A., *Edgar Allan Poe, genio narrador*. Buenos Aires: Poseidón, 1946.
- Ferrater Mora, José, *Diccionario de Filosofía*. Buenos Aires: Sudamericana, 1965.
- Foucault, Michel, *Vigilar y castigar*. Trad. Aurelio Garzón del Camino. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.
- Gil Guerrero, Herminia, *Poéticas narrativas de Borges*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2008.
- Guerrero Lorenzo, Daniel, “Emma Zunz, un Aleph”. Disponible en: <http://www.bn.gov.ar/descargas/agenda/JornadasBorges/DGuerreroLorenzoemmazunzaleph.pdf>. [Consulta: 09 de mayo de 2015].
- Hauser, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*. Tomo 3. Barcelona: Guadarrama, 1979.
- Haycraft, Howard, *Murder for pleasure. The Life and Times of the Detective Story*. Londres: Peter Davies, 1942.

- Heißenbüttel, Helmut, “Reglas de juego de la novela criminal”. Trad. Carola Pivetta. En: Vedda, Miguel; Burello, Marcelo; Setton, Roman (comps.), *Sobre literatura trivial I*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2008, pp. 18-25.
- Hemingway, Ernest, “Los asesinos”. En: *Cuentos*. Trad. Damián Alou. Barcelona: Lumen, 2007, pp. 336-349.
- Highsmith, Patricia, *Suspense. Cómo se escribe una novela de intriga*. Barcelona: Anagrama, 1986.
- Jakobson, Roman, “Sobre el realismo artístico”. En: Todorov, Tzvetan (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Trad. Ana María Nethol. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008, pp. 100-109.
- Kracauer, Siegfried, *La novela policial. Un tratado filosófico*. Trad.: Silvia Villegas. Buenos Aires, 2010.
- Lacassin, Francis, *Mythologie du Roman Policier*. Tomo I. París: Union Générale d’Éditions, 1974.
- Lafforgue, Jorge y Rivera, Jorge B. (comps.), *Asesinos de papel*. Buenos Aires: Calicanto, 1977.
- ----- (eds.), Jorge Lafforgue y Jorge B. Rivera. *El cuento policial*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1992.
- Lancelotti, Mario A., *De Poe a Kafka*. Buenos Aires: Eudeba, 1974.
- Lennig, Walter, *E. A. Poe*. Trad. Juan Conesa Sánchez. Barcelona: Salvat, 1986.

- Link, Daniel (comp.), *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P.D. James*. 3ª edición ampliada y revisada. Buenos Aires: la marca, 2003a.
- “Los límites del caso policial: el caso jurídico y el caso político”. En: *Cómo se lee y otras intervenciones críticas*. Buenos Aires: Norma, 2003b, pp. 99-114.
- Ludmer, Josefina, “Las justicias de Emma”, en *Cuadernos Hispanoamericanos* 505/507 (julio-septiembre de 1992), pp. 473-480.
- Mann, Thomas, *La montaña mágica*. Vol II. Trad. Mario Verdaguer. Barcelona: Plaza & Janés, 1958.
- Messac, Régis, *Le “Detective Novel” et l’influence de la pensée scientifique*. Genève: [Slatkine](#), 1975.
- Molloy, Sylvia, *Las letras de Borges*. Buenos Aires: Sudamericana, 1979.
- Narcejac, Thomas, *Una máquina de leer: la novela policíaca*. Trad. Jorge Ferreiro. México: FCE, 1986.
- Naumann, Dietrich, “Para una tipología de la novela policial”. Trad. Lía E. Cavadas. En: Vedda, Miguel; Burello, M.; Setton, Roman (comps.). *Sobre literatura trivial IV*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y letras, UBA, 2009, pp. 6-14.
- Pascual, Arturo M., *Jorge Luis Borges*. Barcelona: Océano, 2000.
- Pezzoni, Enrique, “El tercer duelo. Una lectura de ‘Emma Zunz’”. En: *Enrique Pezzoni, Lector de Borges. Lecciones de literatura 1984-1988*. Comp. y prólogo: Annick Louis. Buenos Aires: Sudamericana, 1999, pp. 129-165.

- Piglia, Ricardo, *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 1986.
----- “Tesis sobre el cuento”. En: *Formas breves*. Buenos Aires: Anagrama, 2013, pp. 106-111.

- Pignatiello, Gerardo, “Crímenes perfectos: ‘El caso Baldomero’ y ‘Emma Zunz’”. En: *Badabec, Revista del centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* (septiembre de 2011), pp. 130-159.

- Quintano Repolles, Antonio, *La criminología en la literatura universal*. Buenos Aires: Biblioteca Policial, 1963.

- Roas, David, “¿Por qué leemos (todavía) novelas policíacas?” *Quimera* 259-260 (julio-agosto de 2005), pp. 54-59.

- Saer, Juan José, “Borges como problema”. En: *La narración-objeto*. Buenos Aires: Planeta, 1999, pp. 113-137.

- Sarlo, Beatriz, “El saber del cuerpo: A propósito de ‘Emma Zunz’”. En: *Variaciones Borges: Journal of de Jorge Luis Borges Center for Studies and Documentation* 7 (1999), pp. 231-247.

- Setton, Román, “Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, Ernst Bloch: aproximaciones filosóficas a la literatura policial. En: *Recordando a Walter Benjamin. Justicia, historia y verdad. Escrituras de la memoria*. Buenos Aires: III Seminario Internacional “Políticas de la memoria”. Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, 2010. Disponible en: http://www.derhuman.jus.gov.ar/conti/2010/10/mesa-32/setton_mesa_32.pdf.
[Consulta: 28 de agosto de 2014].
----- “Pensar la literatura policial: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, Ernst Bloch, el género y la disolución de los vínculos comunitarios”. En: *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica* 3 (diciembre de 2011), pp. 193-207.

- Disponible en: <dialnet.unirioja.es/servlet/ejemplar?codigo=329615>. [Consulta: 30 de agosto de 2014].
- *Los orígenes de la narrativa policial en la Argentina. Recepción y transformación de modelos genéricos alemanes, franceses e ingleses.* Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2012.
- Stoppelman, Gabriela/Hardmeier, Jorge, *Edgar Allan Poe*. Buenos Aires: Era Naciente, 1999, pp. 137-139.
 - Tedio, Guillermo, “Emma Zunz o el laberinto psicótico”. En: *Espéculo. Revista de Estudios literarios* 21 (2002). Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: http://www.ucm.es/info/especulo/numero21/e_zunz.htm. [Consulta: 23 de noviembre de 2012].
 - Todorov, Tzvetan, “Tipología de la novela policial”. En: *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P.D.James*, pp. 33-37.
 - Tomashevski, Boris. En: Todorov, Tzvetan (comp.), “Temática”. En: *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, pp. 271-314.
 - Vizcarra, Héctor Fernando, “Detectives, lectura, enigma: ficción en la ficción policial.” En: *Cuadernos Americanos* 143/1 (2013), pp. 115-134.