

Revista de Literaturas Modernas
Número 35 (2005)

CHESTERTON EN BIORGES

Marta Susana Domínguez
Universidad Nacional del Sur

Resumen

A partir de los aportes críticos de Enrique Anderson Imbert y de Umberto Eco acerca de las posibles relaciones existentes entre los escritos de Borges y Chesterton es que, en el presente trabajo, me propongo estudiar el motivo del cuarto cerrado y su relación con el detective en Seis problemas para don Isidro Parodi de Honorio Bustos Domecq (seudónimo de Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges). En tal sentido, intento fundamentar la relación paródica que a nivel de procedimientos se establece con la saga del padre Brown de Gilbert R. Chesterton.

Con tal finalidad, reseño el itinerario diacrónico que los tres elementos fundamentales de este tipo de relatos -el cuarto cerrado, el detective y la víctima-, han tenido a lo largo de la historia de la literatura de índole policial con el objetivo preciso de señalar la peculiar textualización de los mismos en la obra analizada. La originalidad del tratamiento de estos motivos típicos, tanto por parte de Biorges como por parte de Chesterton, ha evitado su posible petrificación en el tiempo como tópico literario.

Palabras claves: literatura argentina - literatura policial - Jorge Luis Borges - Adolfo Bioy Casares - Biorges/Chesterton

Abstract

Considering Enrique Anderson Imbert's and Umberto Eco's critical contributions on the posible relations between Borges' and Chesterton's works, this paper aims at studying the motif of the locked room and its connection to the detective in Six problems for Don Isidro Parodi by Honorio Bustos Domeq

(pseudonym of Adolfo Bioy Casares and Jorge Luis Borges). In this sense, it is my purpose to support the parodic relation at the level of procedures which can be detected in relation with Gilbert K. Chesterton's *Father Brown* saga.

To do so, there is a review of the diachronic itinerary taken by the three fundamental elements of this type of stories (the locked room, the detective, and the victim- have had through the history of detective literature. The objective is to highlight their peculiar textualization in the corpus. The original treatment of these typical motives, both by Borges and by Chesterton, has avoided any possible petrification in time as a literary topic.

Key words: Argentine literature - detective literature - Jorge Luis Borges - Adolfo Bioy Casares - Borges / Chesterton

Es mi intención estudiar el motivo¹ del cuarto cerrado en los cuentos que Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges escribieron en colaboración, bajo el seudónimo de Honorio Bustos Domecq: *Seis problemas para don Isidro Parodi*² a la luz de los relatos que escribió Gilbert K. Chesterton que se conocen como la saga del padre Brown³, con el propósito de mostrar los procedimientos paródicos⁴.

Un poco de crítica

Enrique Anderson Imbert en "Chesterton en Borges" estudia las afinidades entre Jorge Luis Borges y Gilbert Keith Chesterton pero no se detiene en este texto: "Tampoco quiero extender mi pesquisa a los cuentos que Borges escribió con Bioy Casares, pero conste que también en ellos se nota la presencia de Chesterton"⁵.

Menciona, como ejemplo de esta presencia, "Las noches de Goliadkin" -relato de la selección mencionada-, porque uno de los ladrones está disfrazado de sacerdote y se hace llamar "padre Brown". Concretamente la investigación de Anderson Imbert se centra en las tramas para ver la influencia de Chesterton en Borges y desde el comienzo anticipa que el resultado de su investigación será negativo: "Mis datos son negativos: si sirven ha de ser para que nadie tenga que repetir un esfuerzo inútil en busca de influencias insignificantes"⁶. A estas influencias insignificantes las llama "pizcas de Chesterton en las *Ficciones* de Borges".

De este artículo me resultaron muy útiles las menciones que hace Borges de Chesterton en su obra -anteriores a la publicación del texto- que corroboré: la primera en el ensayo “El arte narrativo y la magia”, recogido en *Discusión* (1932)⁷, la segunda, tres años después, cuando publica su primer ensayo sobre Chesterton: “Los laberintos policiales y Chesterton” (*Sur*, 10, julio de 1935), la tercera en el segundo ensayo “Modos de G. K. Chesterton” (*Sur*, 22, julio de 1936) que tiene el carácter de un homenaje póstumo. A partir de este momento se multiplican los comentarios sobre Chesterton en la revista *El Hogar*⁸. La conclusión a la que llega Anderson Imbert es que Borges tomó poco de Chesterton, con lo que coincido porque de la lectura de estos ensayos y artículos se desprende que Borges desarrolla una y otra vez las mismas ideas. A estas menciones hechas por Anderson Imbert se puede agregar la conferencia “El cuento policial”, que se realizó en la Universidad de Belgrano el 10 de junio de 1978, y que fue recogida en *Borges Oral*, donde Borges dice de Chesterton: “Pero Chesterton hizo algo distinto, escribió cuentos que son, a la vez, cuentos fantásticos y que finalmente tienen una solución policial”⁹.

A continuación relata un cuento de Chesterton, “El hombre invisible” para ilustrar su posición porque en él la solución fantástica -la posibilidad de que el fabricante de muñecos haya sido devorado por éstos- es más fuerte que la solución racional: su rival en amores lo asesinó, disfrazado de cartero y cargó el cadáver en la bolsa. En esta conferencia no hace más que desarrollar las ideas que ya había expuesto en su ensayo “Sobre Chesterton” publicado en *Otras Inquisiciones* (1952)¹⁰. Lo que más me interesó del estudio de Anderson Imbert es la conclusión a la que llega al término de su investigación:

No hay ningún cuento de Borges cuya trama principal repita, continúe o invierta otra de Chesterton. Los argumentos de Chesterton que se entretajan en un cuento entero de Borges están tan reducidos que ya no son reconocibles. No son, en verdad argumentos sino mínimas unidades narrativas, elementos, funciones chestertonianas como las del enmascarado, el doble, el laberinto, la sorpresa, los espejos, los equívocos, los símbolos, la realidad geometrizada¹¹.

Cuando habla de “mínimas unidades narrativas” está dando la definición de motivos pero no emplea este término. Mi investigación no podía continuar la línea de los motivos propuesta por él porque son motivos borgeanos, estudiados en *Ficciones* y en *Historia universal de la infamia*. De este modo mi trabajo es tangencial en cuanto al suyo, puesto que estudio un texto que Anderson Imbert deja de lado, por una parte, y en un sentido distinto por otra, ya que, en mi opinión, la parodia se produce a través de los motivos.

Para el fin que me he propuesto también me resultó útil un artículo de Umberto Eco “L’abduction en Uqbar”, que va más lejos que el artículo de Anderson Imbert, cuando afirma que los relatos de Bustos Domecq son una parodia de Chesterton: “On a pu dire q’ils contituent une parodie de Chesterton, lequel faisait à son tour una parodie du policier classique, depuis Poe jusqu’ à son époque”¹².

El artículo de Eco se divide en cuatro partes, de las cuales las dos primeras fueron más importantes para mi trabajo que las dos últimas, porque en aquellas se refiere al método de investigación de Parodi, que Eco compara con la abducción propuesta por Charles Sanders Peirce, y extiende sus conclusiones sólo hacia la obra de Borges, terminando por definir el mundo borgeano. En la primera parte Eco destaca que el detective es un prisionero, y como consecuencia de esto, los casos que resuelve en lugar de ser la solución en el exterior de un crimen cometido en un cuarto cerrado, es la solución en el fondo de un cuarto cerrado de una serie de crímenes cometidos en el exterior. También señala la estupidez de los informantes de Parodi. En la segunda, revela las dificultades del texto:

1- Resulta de muy difícil lectura para los extranjeros, en la traducción, por el uso de las jergas, y aun para los argentinos, porque las referencias irónicas se pierden al cambiar el contexto por el paso del tiempo. Considera clave el nombre del personaje Parodi y establece una relación con la parodia.

2- Señala que la solución de los enigmas parecen adivinaciones pero no lo son, porque todos los datos -según una de las reglas básicas del policial- están a disposición del lector. Cita como ejemplo “Las previsiones de Sangiácomo” y llega a dos conclusiones: a) que la conversación de

los personajes no es sólo una parodia lingüística sino estructuralmente importante; b) que, para “leer” los indicios en estas conversaciones, don Isidro posee una “clave”, una hipótesis muy fuerte. Aquí es donde Eco amplía su perspectiva y sólo considera este texto como antecedente de muchas otras historias posteriores de Borges, en función de un mecanismo que él llama: “le mecanisme de la conjecture dans un univers spinozien malade”¹³. Es coherente que Eco se ocupe más de Borges que de Bioy Casares pero no deberíamos olvidar de que se trata de una obra en colaboración.

Coincido con lo que he expuesto del artículo de Eco y, en cierto modo, mi trabajo es un desarrollo de la primera parte, al volver sobre la figura del detective y su relación con el motivo del cuarto cerrado, y fundamentalmente al tratar de ver cómo el texto es una parodia de Chesterton, aunque Eco no habla de los procedimientos paródicos sino que centra su investigación en el método: la “clave” que va a trasladar al resto de la obra de Borges.

Según el *modus operandi* de Anderson Imbert, traté de hallar las menciones que hace Bioy Casares de la obra de Chesterton y lo más importante que encontré es su propio testimonio. Sabemos que leyó la obra de Chesterton en 1934, según consta en la “Cronología de Adolfo Bioy Casares” por Adolfo Bioy Casares: “Lecturas: Wells, Conrad, Chesterton, Shaw, Kipling”¹⁴. Y en una entrevista que le hace Daniel Balderston: “Bioy dice que al principio intentaron escribir cuentos policiales a la manera de Chesterton”¹⁵.

Al respecto existe una entrevista que Oscar H. Villordo realizó con J. L. Borges y A. Bioy Casares para interiorizarse de su producción en colaboración, en la que hablan de la intención que los guiaba:

(Dice Borges) -Lo que sé es que nuestra intención era escribir cuentos especiales en colaboración y en serio. No debía haber bromas, sarcasmos.

(Bioy Casares) -Los argumentos iban a ser serios.

-Con el tiempo llegamos a olvidarnos del argumento que teníamos entre manos. (Borges precisa: Los argumentos están escamoteados por el estilo barroco)¹⁶.

Esta intención de escribir cuentos policiales “en serio” parece que guió siempre a los autores pero, a su pesar, se deslizaban hacia la parodia. Esto lo reconoce Borges, años después, en una entrevista con Giovanni hablando sobre “Abenjacán el Bojarí” (1949):

Quando escribí “Abenjacán el Bojarí” se me entrecruzaron un legítimo cuento de detectives y una caricatura de cuento de detectives. Cuando más trabajaba más me parecía que el argumento se debilitaba y en cambio se fortalecía mi necesidad de parodiarlo. ¡Ojalá que, lo que al fin salió, sea leído por su buen humor!¹⁷.

Sin embargo, en “La muerte y la brújula” (1942), cuando Lönrott, el detective, se convierte en víctima ya hay una inversión paródica. Dado que este relato y *Seis problemas para don Isidro Parodi* son del mismo año, podemos ver en Borges, una intención paródica constante.

Ahora bien, mi trabajo consta de las siguientes partes: I. El motivo del cuarto cerrado: definición y categorizaciones; II. El detective en el cuarto cerrado: la parodia del motivo, imitación e inversión por desplazamiento de roles; III. La víctima en el cuarto cerrado: la convención genérica; IV. La negación del motivo: inversión total; y V. Conclusiones.

1. El motivo del cuarto cerrado

El misterio del local o del cuarto cerrado -“*the locked-room mystery*”- consiste en que un crimen se descubre en un lugar donde el criminal está ausente y cuyas aberturas en el momento del descubrimiento están herméticamente cerradas desde el interior. Se lo considera como el enigma policial por excelencia y así aparece en numerosos relatos de *detection* en los siglos XIX y XX. Lo esencial es que plantea un enigma: se comete un homicidio en un lugar donde la víctima se halla sola, donde nadie ha podido entrar o salir. Boileau y Narcejac explican la invención del enigma del cuarto cerrado como un escándalo lógico, que conmueve al lector para obligarlo a seguir la investigación. El detective se opone no al asesino sino a la irracionalidad del enigma:

Salta a la vista que el local cerrado es un artificio evidente, un decorado armado para producir un efecto determinado; está prepa-

rado, construido, “montado” para realzar no a un hombre como los demás, sino a un personaje. El detective es una creación literaria¹⁸.

Estos críticos, como otros, afirman que Edgar Allan Poe fue el creador del enigma del cuarto cerrado: “Por eso inventó en primer término el enigma del ‘local cerrado’ (‘El asesinato de la calle Morgue’)”¹⁹. Según señala Alberto Del Monte²⁰ de los antecedentes del enigma, el más remoto es el de “Rampsinito, rey de Egipto y el ladrón” recogido por Herodoto, lo que ocurre es que Boileau y Narcejac no consideran los antecedentes, según verifiqué²¹.

El motivo pertenece a una tradición literaria más amplia pero en su sentido específico surge con el género, cuyo padre es Poe, por eso Boileau y Narcejac consideran que Poe lo “inventó”. El cuento de Poe es de 1841 pero hay otro antecedente, en este caso más cercano a Poe: es el *Maitre Cornelius* de Balzac de 1831. Uri Eisenzweig en “L’instance du policier dans le romanesque” compara los relatos mencionados de Poe y de Balzac porque ambos tratan de un delito en una cámara cerrada. En el caso de Balzac se trata de un robo, pero como ocurre en todos estos antecedentes, es un motivo empleado dentro de otro género. Además Eisenzweig profundiza en la figura del asesino no en la de la víctima. Estudia la inimputabilidad del delincuente: el mono en Poe, el mismo Cornelius, en estado de sonambulismo, en Balzac: “Ainsi, il es évident que le crime, le mystère, la détection, la narration au rebours, etc. inscrivent l’histoire concernant les vols chez Cornelius dans la tradition à venir du genre policier”²².

Con el motivo de la cámara cerrada ocurre lo mismo que con el motivo de las huellas: tiene una tradición literaria previa a la creación del género policial y que se incorpora a éste, pasando a ser típica del mismo²³.

Borges, en dos reseñas de libros policiales publicadas en la revista *Sur* habla del motivo del cuarto cerrado, destacando su importancia. La primera es sobre un libro de John Dickson Carr: *The Black spectables* (*Sur*, 70, Julio de 1940):

Hay un problema de interés perdurable: el del cadáver en la pieza cerrada “en la que nadie entró y de la que nadie ha salido”. Edgar Allan Poe lo inventó y propuso una extraña solución que exige

un pararrayos, una ventana y un mono antropomorfo. Más ingeniosa y menos atroz es la variación de Israel Zangwill (*The grey wig*, 1903, página 107): dos personas entran a un tiempo en el dormitorio del crimen: uno de ellos anuncia con horror que han degollado al dueño y aprovecha el estupor de su compañero para cometer el asesinato. (El admirable cuento de Chesterton, *The Wrong shape* no olvida o redescubre esta variación). Eden Phillpotts, en *Jig-Saw* recurre a un artificio mecánico: un hombre ha sido apuñalado en una torre, al final se descubre que el puñal ha sido disparado desde un fusil. En la novela *The door between*, Ellery Queen propone una curiosa solución de tipo ornitológico; Gastón Leroux en *Le mystère de la chambre [Sic] Jaune*, una de tipo onírico (pp. 62 - 63).

Esta descripción de las variantes del motivo le sirve de marco para mostrar que Dickson Carr formula y resuelve el caso inverso: el de un crimen cometido en un lugar abierto frente a una serie de espectadores, que simultáneamente está siendo filmado. En la segunda reseña, de *Murder for pleasure* de Howard Haycraft (*Sur*, 107, Septiembre de 1943), disconforme con este libro que intentó ser un estudio crítico de la novela policial, destaca la inoperancia de clasificar las novelas según el método seguido por el detective y propone que se clasifique según los problemas planteados:

Un examen de la literatura policial basado en los problemas que la componen sería, creo, más encantador que este epítome. Por ejemplo: consideremos el durable problema de la pieza cerrada. La solución de Poe (*The murders in the Rue Morgue*) requiere un pararrayos, una ventana y un mono antropomorfo, la de Eden Phillpotts (*Jig-Saw*), un puñal disparado desde un fusil, la de Chesterton (*The oracle of the dog*), una espada y las hendidias de una glorieta; la de Carter Dickson (*The Plague Court murders*), unas transitorias balas de hielo; la del ornitológico Ellery Queen (*The door between*), un pájaro que se lleva en el pico el arma de un suicida; la de Simenon (*La nuit de sept minutes*), una estufa, un caño, una piedra, un revólver y una cuerda tirante. Quedan las ingeniosas para el final: la de Gastón Leroux (*Le mystère de la chambre jaune*), que comporta una herida anterior y una pesadilla; la de Israel Zangwill (*The Big Bow mystery*), resumible así: dos personas entran conjuntamente en el dormitorio del crimen; una de ellas, que es un detective anuncia que han degollado al dueño y aprovecha el estupor de su compañero para consumar el asesinato (p. 67).

Entre estas dos reseñas, donde se repiten los mismos ejemplos, vemos por una parte las lecturas de Borges, donde los cuentos de Chesterton ocupan un lugar destacado, y por otra parte que en ambas se parte de Poe, y además, que la segunda está más sistematizada que la primera, dado que va desde los casos más simples a los más “ingeniosos”.

Otra sistematización es la que hace Roger Caillois en “La novela policial” (1942):

Sin embargo, allí yace un cadáver, cosa que escandaliza a la razón, porque el local era invulnerable para un hombre más no para un mono (Edgar Poe: “El doble crimen de la calle Morgue”) o para una serpiente (Conan Doyle: “La banda moteada”). Es que el atentado se cometió en otra parte [...]; o bien el homicidio se efectuó *antes* que se cerrara la habitación y un dispositivo mecánico, por ejemplo un fonógrafo combinado con un sistema de relojería, hiciera creer que la persona aún vivía después de haber sido aislado el local (S. S. Van Dine: “El asesinato del canario”) o bien la habitación fue cerrada *desde fuera*, y luego se hizo deslizar la llave hasta una mesa situada en el centro del cuarto, gracias a un hilo que se mantenía tenso por un alfiler fijado en la mesa y que el delincuente hizo saltar oportunamente al retirar el hilo (Edgar Wallace: “El indicio del alfiler nuevo”) puede ser, en fin, que el individuo que abre el local anuncie a grandes gritos un asesinato que no ha sido cometido, pero que él mismo ejecuta acto continuo (Israel Zangwill: “El asesinato de Big-Bow”) o bien suprime el indicio capaz de aclarar el misterio, cuando no coloca la llave con la que se supone que se encerró la víctima²⁴.

Esta categorización es muy importante porque da las variantes del motivo. Boileau y Narcejac emplean otra distinta, cuyas posibilidades se reducen a tres:

Existen mil maneras de imaginar un crimen pero hay únicamente tres soluciones posibles para un enigma de local cerrado: el crimen es cometido antes de que comience el libro, o durante su comienzo, o bien después que ha comenzado. Y en estos tres casos la explicación corre el riesgo de resultar complicada y artificial²⁵.

Este tipo de sistematización tan general -se refiere a los momentos en que aparece el motivo en el libro- no sirve para determinar los subtipos o variantes del motivo. Más semejante a la de Caillois es la de Jorge B. Rivera en *El relato policial en la Argentina* (1986) pero enuncia las obras y no los tipos:

La literatura policial lo ha abordado prácticamente desde sus orígenes con *Los crímenes de la calle Morgue* (1841) de Edgar Allan Poe y son significativamente numerosas las variables ensayadas para plantear y resolver el enigma y sus distintas variantes y subtipos: *La cámara del crimen* (1875) de Eugène Chavette, *The big-bow mystery* (1891) de Israel Zangwill, *La forma equívoca* (1911) de G. K. Chesterton, *El lugar estrecho* (1947) de Michael Gilbert, *El misterio del alfiler* de Edgar Wallace, *El visitante de medianoche* de S. S. Van Dine, *El rey ha muerto* de Ellery Queen, *El hombre hueco* de John Dickson Carr, etcétera²⁶.

Con frecuencia el motivo del cuarto cerrado se vincula con el tópico del ámbito cerrado. Éste en su origen fue un motivo empleado por el cuento del terror. Consiste en que la acción se desarrolla en un espacio circunscripto, aislado; puede ser un barco, un tren en marcha, una propiedad campestre o inaccesible por el mal tiempo, la intervención de la policía o la decisión del asesino. Ya en “Los crímenes de la calle Morgue”, la calle y la misma casa estaban aisladas. Todo el policial clásico²⁷ usa y abusa de este motivo hasta que se anquilosa y se transforma en un tópico. Según Boileau y Narcejac fue Agatha Christie²⁸, quien contribuyó a fijar los lugares comunes de la novela-problema. Impuso que los actores de un drama debían encontrarse reunidos en un lugar aislado. Parece que se pretende un lugar ideal, con las mismas condiciones de aislamiento absoluto, que si se tratara de un experimento químico. Este motivo podría explicarse por el positivismo científico del siglo XIX. La relación entre ámbito cerrado y cuarto cerrado la señala Roger Caillois:

Si la totalidad de la escena de la novela policial forma ya de por sí un mundo cerrado, la habitación fatídica delimita un compartimento estanco elevado a la segunda potencia, es una ciudadela doblemente inaccesible, el último recinto del *sancta sanctorum*²⁹.

En *Seis problemas para don Isidro Parodi* aparece el tópico del ámbito cerrado: una quinta en “Las doce figuras del mundo”; un tren en marcha en “Las noches de Goliadkin”; una estancia en “El dios de los toros” y en “Las previsiones de Sangiácomo”; un hotel en “La víctima de Tadeo Limardo”; y una mueblería en “La prolongada busca de Tai An”.

La casa que está en un lugar retirado, rodeada por un jardín o parque, muchas veces completamente cerrada, con una sola entrada y con un guardián en la puerta es habitual en los relatos de Chesterton³⁰.

Siempre son lugares circunscriptos, aislados y con un número limitado de sospechosos que aumentan el enigma del cuarto cerrado. En los relatos de Chesterton citados, el motivo del cuarto cerrado como lugar para la víctima, es central, de ahí la importancia de la relación entre el tópico y el motivo. En cambio, en los cuentos de Borges y Bioy Casares, no se verifica la relación entre ámbito y cuarto cerrado porque el motivo del cuarto cerrado ya no surge conectado con la víctima. Ningún crimen se comete en un cuarto cerrado en estos relatos, sino que el investigador que resolverá estos casos está, él mismo, en un cuarto cerrado. Es un presidiario, cuya celda es el cuarto cerrado y la cárcel el ámbito cerrado.

2. El detective en el cuarto cerrado

La característica de este investigador argentino no es ser un detective privado ni un policía, ni tampoco es un hampón como en la novela dura norteamericana³¹. Es un hombre condenado injustamente a veintiún años de prisión y desde su celda -número 278 de la Penitenciaría Nacional- soluciona los enigmáticos problemas que le plantean los distintos personajes. Desde este punto de vista es una víctima en un cuarto cerrado. Ya en la “Palabra Liminar” firmada por Gervasio Montenegro -uno de los personajes de ficción- se trata de justificar la inclusión de un detective presidiario en la tradición del género:

En la movida crónica de la investigación policial, cabe a don Isidro el honor de ser el primer detective encarcelado. El crítico de olfato reconocido puede subrayar, sin embargo, más de una sugerente aproximación. Sin evadirse de su gabinete nocturno del Faubourg St. Germain, el caballero Augusto Dupin captura el inquietante simio que motivara las tragedias de la rue Morgue; el príncipe Zaleski, desde el retiro del remoto palacio donde suntuosamente se

confunden la gema con la caja de música, las ánforas con el sarcófago, el ídolo con el toro alado, resuelve los enigmas de Londres; Max Carrados *non least* lleva consigo por doquier la portátil cárcel de la ceguera... Tales pesquisidores estáticos, tales curiosos *voyageurs autour de la chambre*, presagian siquiera parcialmente a nuestro Parodi;... (pp. 16 - 17).

Veamos primero quiénes son los investigadores citados como predecesores de don Isidro.

Auguste Dupin es el más conocido de los detectives, creado por Edgar A. Poe (1809-1849) para “Los crímenes de la calle Morgue” (1841), actúa también en “El misterio de Marie Roget” (1842) y “La carta robada” (1845). Poe crea el personaje del detective aficionado, *dilettante*, opuesto a la fuerza física y a la torpeza de la policía. Está interesado en el crimen por motivos estéticos y como antídoto contra el aburrimiento. Lo que sabemos de Dupin es que habita en una mansión ruinoso en una zona aislada, donde no recibe visitas habitualmente, que es de excelente familia y que vive de una renta escasa. La palabra con la que el narrador explica las costumbres de Dupin es rareza: Dupin ama la noche y rehuye la luz del día, sin embargo visita el lugar del crimen. Se basa en las noticias de los periódicos como fuente de información primaria.

El príncipe Zaleski es creado, casi en contraposición con Sherlock Holmes, por Mathew Phipps Shiel, que en 1895 publica *Prince Zaleski*. Este investigador es un exiliado ruso que vive con un lujo decadente, entregado al estudio de épocas remotas y civilizaciones muertas en perfecta reclusión (una sola vez abandona su casa durante las tres investigaciones descritas en este volumen). Es el más semejante a Dupin: vive en una habitación de una gran casa rehuyendo la luz y perdido en la memoria del pasado; toca el órgano y viste una túnica negra; él soluciona los problemas policiales de mala gana y a pedido de su amigo, el narrador. Lo hace con razonamientos abstrusos y prestigiosas adivinaciones en un lenguaje grandilocuente. Es un personaje irreal que razona y habla en forma irreal. Es un detective aristocrático, *snob*, que expresa un racionalismo artificial y docto. La obra de Shiel marca el decadentismo del género.

Max Carrados es el detective creado por Ernest Bramah Smith (1879–1942), cuyo seudónimo es Ernest Bramah. Nace al mundo de la

ficción en *Max Carrados* (1914). Carrados es el amigo ciego del investigador Luis Carlyle y el protagonista de otras dos obras: *The eyes of Max Carrados* (1923) y *The Max Carrados Mysteries* (1927). Al excepcional desarrollo de sus otros sentidos, especialmente el del oído (conoce las voces como otros las fisonomías) une un extraordinario conocimiento de la naturaleza humana y un agudo sentido del humor. Es un hombre rico que soluciona problemas de gente rica. Es un experto en venenos, numismática, electricidad y arqueología.

¿Qué tienen en común estos tres detectives con Isidro Parodi? Mientras que la condición de aislamiento de Zaleski o Dupin se deben a un estado psicológico que, por lo menos, podemos calificar de extraño, a Max Carrados la ceguera no lo aísla, por el contrario, sale a la calle, aborda un taxi, se comporta como si viera, a tal punto que el lector olvida que es ciego. En cambio, Parodi, privado de la libertad, no lo puede hacer, por eso se destaca la incongruencia de recurrir a un detective preso en el falso robo de las cartas que denuncia Anglada en “El dios de los toros”, por la imposibilidad de tomar contacto con el lugar del delito. El aislamiento de Parodi es total e involuntario, sólo tiene un paliativo, las visitas.

Los tres antecesores de Parodi gozan de una posición económica que les permite vivir sin trabajar, lo que les da el ocio suficiente para sus elucubraciones. Parodi también, pero por otra razón: lo mantiene el Estado. Tanto Dupin como Zaleski son de familias aristocráticas, Parodi es un barbero del barrio Sur de Buenos Aires. Mientras aquéllos son extranjeros: Dupin, francés, Zaleski, ruso, Parodi es un “criollo viejo”. Todo lo que se sabe de Parodi es que fuma cigarrillos negros, toma mate y siempre lo acompaña un mazo de naipes que en los dos primeros relatos: “Las doce figuras del mundo” y “Las noches de Goliadkin” emplea como parte de la demostración en la solución del enigma.

Es muy curioso que no cite al padre Brown entre los predecesores de Parodi, porque también resuelve algún caso desde su encierro; tal vez esta ausencia manifiesta es tan significativa como la presencia de Dupin, Zaleski y Carrados. En Chesterton aparece un solo caso donde el detective queda encerrado en un cuarto. Se trata de “La persecución de Mr. Bleue”, donde hay un detective al comienzo de la historia, que no es el padre Brown, al que el asesino, mediante una treta, encierra en el pabellón del

muelle para que asista al crimen sin poder intervenir y también para que, con su declaración, despiste a la policía. El motivo es importante para el desarrollo de la trama, pero no es el motivo central como en los cuentos de Borges y Bioy Casares, sino un motivo secundario.

Otro empleo del motivo del detective en el cuarto cerrado aparece en “Las pisadas misteriosas” pero en él se transforma en un motivo ciego³². El padre Brown está en un cuarto, que el dueño del hotel cierra con llave desde fuera, y parece que no puede salir pero, finalmente, descubre una puerta, que lo comunica con el guardarropa y desde allí, una vez resuelto el enigma en su encierro, intercepta al delincuente, Flambeau.

Me consta que Borges y Bioy Casares conocían estos cuentos de Chesterton, es probable que ambos hayan influido en la creación del detective Isidro Parodi y, en este caso, hablaríamos de la imitación como procedimiento paródico. Parece que posteriormente emplearon la justificación que aparece en la “Palabra Liminar”: y lo volvieron el heredero de Dupin, Zaleski y Max Carrados. Sin embargo, difícilmente puede incluirse a Parodi en esta línea aristocratizante, que se continúa en Sherlock Holmes, porque es de origen humilde como el padre Brown y como éste posee un profundo conocimiento del ser humano y un fino sentido del humor -compartido también por Max Carrados- porque ambos parten de una experiencia de vida: Parodi porque está condenado y el padre Brown porque ha sido capellán de una cárcel y está acostumbrado a oír en confesión los crímenes más horrendos, según le manifiesta a Flambeau en “La cruz azul”. Aún tienen otra semejanza estos detectives, a ninguno de los dos por distintas razones les importa que los delincuentes sean castigados. Al padre Brown, porque cree en la justicia divina, le interesa más redimir que condenar. A Parodi, porque no cree en la justicia humana, como vemos en el último párrafo de “Las previsiones de Sangiácomo”: “Será porque hace tantos años que vivo en esta casa pero ya no creo en los castigos. Allá se lo haya cada uno con su pecado. No es bien que los hombres sean verdugos de otros hombres” (p. 125).

Parodi no cree en la justicia divina, ni en la humana sino en la conciencia de cada individuo, por eso cuando devela el enigma en “La prolongada búsqueda de Tai An” y el asesino le pide que lo entregue a las autoridades, Parodi rehusa hacerlo, porque rechaza la idea de un estado paternalista: “deba una muerte, y en vez de expiarla por su cuenta, pida al

gobierno que lo castigue” (p. 185). Es plausible que Parodi no crea en la justicia humana dada su experiencia personal.

Los casos que resuelve Parodi no lo benefician: no recibe recompensa alguna por ellos, ni siquiera la fama. En el primero, la resolución se le atribuyó a Aquiles Molinari, el periodista, y en el segundo y tercero a Gervasio Montenegro, quien “modestamente” considera a Parodi como su ayudante, según se deduce de la “Palabra Liminar”: “El lector menos avisado sonríe; adivina la omisión oportuna de algún tedioso interrogatorio y la omisión involuntaria de más de un atisbo genial expedido por un caballero sobre cuyas señas particulares resultaría indelicado insistir” (p. 14).

En realidad tanto Montenegro como Molinari actúan como ayudantes del detective; son como prolongaciones que conectan la mente lúcida del investigador con el mundo exterior.

Lo más misterioso para el lector es el método de investigación. No se sabe cómo, Parodi llega a la solución que enuncia -como lo hacen todos sus predecesores- con una seguridad total. Las fuentes de información que posee son los periódicos en primer lugar, y los testimonios que proveen los testigos, sean acusados o no, la víctima y, en algún caso, el propio asesino. En lo primero se asemeja a Dupin, en lo segundo al padre Brown.

En síntesis, sus fuentes escritas u orales son ficción, ya que entre los hechos y el investigador se interponen los distintos narradores, que contaminan con sus respectivos puntos de vista la percepción de la realidad. No son fuentes confiables en sentido estricto, y Parodi debe extraer, de todo el fárrago de información distorsionada que recibe, las pistas que lo llevarán a la solución. Si tomamos por ejemplo “Las noches de Goliadkin”, esos crímenes que resultan incomprensibles para el narrador testigo Gervasio Montenegro, de profesión actor, se explican por el sentido común de Parodi. Éste deduce, por analogía, que Montenegro, que es actor, no puede comprender lo ocurrido porque los delincuentes se comportan como actores. Parodi lo describe así: “Entre los pasajeros había un paisano nuestro, medio botarate, un actor. Este mozo como se había pasado la vida entre disfrazados, no vio nada raro en esa gente... Sin embargo, era evidente la farsa” (p. 59).

Parodi va más allá de sus informantes porque éstos están tipificados como tontos; se ve sabio frente a la necesidad de los que lo rodean.

En *ninguno* de los seis relatos se *explica* el método del investigador. Eco, en el artículo mencionado anteriormente, trata de determinar el método empleado por Parodi y lo vincula a la abducción de la que habla Peirce, porque los relatos de Borges le parecen ejemplos de “[...] cet art de l’inférence que Peirce appelait abduction ou hypothese et que n’est autre que la conjecture”³³. A este intento de explicar el método puede responder el mismo Borges que en la reseña -ya comentada- a *Murder for pleasure* de Howard Haycraft abomina de todo tipo de clasificación que se base en el método empleado por el detective:

Ofuscado por la palabra *detection*, el señor Haycraft reincide en una distracción que Miss Dorothy Sayers ha inaugurado: la de clasificar las novelas por la metodología que los autores atribuyen a los pesquisas. Obtiene así, novelas inductivas, deductivas, científicas, fortuitas, etcétera. Esa clasificación es inútil: en todo libro, el investigador descifra el problema, pues el autor le revela confidencialmente la solución. La metodología que le atribuyen es secundaria: lo esencial, lo intrínseco es el problema. Una novela policial sin el problema es inimaginable, no así una novela sin un *detective*, una novela (o cuento) impersonal que planteara un problema que luego declarara la solución”³⁴.

En consecuencia, un año después de la publicación del texto que nos ocupa, vemos cómo uno de los autores del mismo, minimiza la importancia del método empleado por el detective y, de los dos polos que tiene el cuento policial clásico, destaca el valor del enigma sobre la solución. Esto se vincula con el motivo del cuarto cerrado -el enigma por excelencia-, al cual los autores han incorporado la figura del detective como inversión del motivo tradicional que lo consideraba el lugar para la víctima.

Según Boileau y Narcejac, el enigma del cuarto cerrado servía para que, por oposición, se destacara la figura del detective. En nuestro texto la figura del detective se destaca por estar inmersa en el motivo del cuarto cerrado al ser el primer detective preso de la literatura policial. Se puede hablar con propiedad de inversión como procedimiento paródico, porque en un desplazamiento de roles el detective ha ocupado el lugar de la víc-

tima. En este sentido el motivo del cuarto cerrado está presente en los seis relatos y es un motivo central³⁵.

3. La víctima en el cuarto cerrado

Los cuentos de Chesterton, donde el motivo del cuarto cerrado como lugar para la víctima es central, son: “El jardín secreto”, “El hombre invisible”, “La forma equívoca”, “La actriz y su doble”, “El sino de los Darnaway”, “La saeta del cielo”, “El milagro de ‘La Media Luna’”, y “La canción del pez volador”. Para estudiar estos relatos considero adecuada la catalogación que sugiere Roger Caillois, citada anteriormente:

1. *Cuando el delito se cometió antes*: el motivo del cuarto cerrado se respeta como en “La canción del pez volador”, que trata de un robo, y “La saeta del cielo”, de un homicidio.

2. *Cuando el delito se comete después de abrir el cuarto*: “La forma equívoca”. El cuarto ha permanecido cerrado por el propio asesino, entra junto al detective y, casi ante los ojos de éste, mata a la víctima.

3. *Cuando el cuarto se cierra con un dispositivo mecánico*: “El hombre invisible”. El departamento de la víctima, que es inventor, posee un dispositivo mecánico que, conociéndolo, cualquiera puede accionar. El asesino lo hace y el cuarto parece, para los demás, herméticamente cerrado.

Las variantes, que Caillois no registra, son las siguientes:

4. *Cuando al cuarto cerrado se accede por un pasadizo secreto*: Es el caso de “El sino de los Darnaway” y “La actriz y su doble”, el asesino comete el crimen y huye por él. Esta variante no la registra Caillois, pese a que está presente desde el primer antecedente del motivo (La cámara de Rampsinito tenía una entrada secreta hecha por su constructor), porque, de acuerdo a las reglas del policial clásico, los pasadizos secretos³⁶, como solución para el motivo del cuarto cerrado, estaban estrictamente prohibidos por ser una solución demasiado simple.

5. *Otra posibilidad es que el cuarto tenga una ventana abierta*: en alusión a la solución de Poe en “Los crímenes de la calle Morgue”, como ocurre en “El milagro de ‘La Media Luna’” y “La saeta del cielo” pero ambos son lugares inaccesibles por la altura, donde la posibilidad de que el asesino la utilice como vía de escape está descartada. En el primero, un

decimocuarto piso, la variante es funcional, pues es imprescindible para que se cometa el crimen; en el segundo, una torre sin ventanas, excepto la de la habitación de la víctima, la variante es una pista falsa dejada por el asesino después del crimen. En “La forma equívoca”, por oposición a estos dos relatos, el cuarto cerrado es una estructura circular a nivel del terreno pero es toda de cristal, sin puertas ni ventanas. El cuarto es cerrado con llave por el asesino, que es el médico: la víctima está narcotizada, cuando el asesino penetra con el detective la mata en ese momento y sugiere un asesinato por sugestión.

6. *A estas cinco variantes cabe incorporar una más, la de “El jardín secreto”*. Esta variante es vital para el relato porque le permite al asesino crear pistas falsas, al arrojar el arma homicida junto con la cabeza de la víctima por encima de la pared. Este relato presenta una inversión paródica del motivo del cuarto cerrado en comparación con “Los crímenes de la calle Morgue” en cuanto al lugar y no al personaje.

Como vemos en los relatos de Chesterton que emplean este motivo, se utiliza con mucha frecuencia la variante clásica de la inaccesibilidad lograda por la relación con el ámbito cerrado, pero también una variante novedosa: la inaccesibilidad por la altura, una exacerbación del cuarto piso de “Los crímenes de la calle Morgue”.

Como decíamos anteriormente, Uri Eisenzweig estudia el motivo centrándose en la figura del asesino, para demostrar que tanto en Balzac como en Poe propiamente no hay delito, por la inimputabilidad del asesino. Es sabido que todo relato policial tiene un triángulo básico: delincuente-delito-investigador y que el enigma más inquietante es el del cuarto cerrado. En el policial clásico el enigma no se centraliza en el asesino (¿quién lo hizo?), sino por el contrario, lo hace en el delito (¿cómo ocurrió?). Por oposición en los relatos de Borges y Bioy Casares el enigma del cuarto cerrado se ha desplazado hacia el investigador (¿cómo puede resolverlo?).

Al releer estos cuentos, tomando en consideración la víctima, encontramos que siempre es el dueño de casa, excepto en “El jardín secreto”, que es un invitado del dueño de casa, y en “El sino de los Darnaway” que es un pretendiente de la dueña. En los dos casos son extranjeros: un norteamericano y un australiano respectivamente. Las víctimas son siempre hombres y aparece una sola víctima por relato en oposición a “Los crí-

menes de la calle Morgue” que, como se recordará, eran dos mujeres. No siempre la víctima está presente, lo está en “La actriz y su doble”, “El sino de los Darnaway”, “La saeta del cielo” y “La forma equívoca”. En “El jardín secreto” la víctima aparece a medias, su cabeza ha sido sustituida por la de un guillotinado para despistar.

Una variante curiosa es la del cuarto vacío, ya no se piensa cómo pudo entrar o salir el asesino sino dónde está su ocupante. Es el caso de “El hombre invisible”, que ya he comentado, donde hay un indicio de que se ha cometido un delito: la mancha de sangre, pero la víctima ha desaparecido junto con el asesino. También es el caso de “El milagro de ‘La Media Luna’”, donde la víctima aparece ahorcada en el jardín pero estaba encerrada en un cuarto a gran altura. La víctima fue atraída hacia la ventana por un ruido y, al asomarse, fue enlazado y ahorcado por el asesino que estaba en el piso superior y luego, con ayuda de un cómplice, fue acomodado colgando de un árbol en el jardín. En “La canción del pez volador” lo que desaparece del cuarto cerrado es un tesoro.

Hasta ahora hemos visto el motivo del cuarto cerrado como motivo central o secundario, pero también aparece como un motivo embrionario, por ejemplo, en “Las doce figuras del Mundo” Molinari describe el archivo en la quinta de Abenjaldún, a pedido de Parodi:

-Mire es muy sencillo. La secretaría está en el piso alto: una escalera baja a la sala de actos. Ahí estaban los drusos, unos ciento cincuenta, todos velados y con túnicas blancas, alrededor del toro de metal. El archivo es una piecita pegada a la secretaría: es un cuarto interior: Yo siempre digo que un recinto sin una ventana como la gente, a la larga resulta insalubre. ¿Usted no comparte mi criterio? (p. 25).

Este comentario de Molinari tiene dos tipos de lectura, una literal: la falta de ventilación; y otra irónica: un cuarto cerrado parece esperar una víctima y ésta, según la tradición del género, debía ser sana, saludable - como aconseja De Quincey en *El asesinato, considerado como una de las Bellas Artes*³⁷- y, para ella, como es obvio, la muerte resulta “insalubre”. Finalmente el crimen no se comete en el archivo sino en la secretaría, resultando un motivo que genera en el lector una expectativa vana. En realidad se ironiza respecto al motivo porque la pregunta está dirigida a

Parodi. Algo similar ocurre en “El puñal alado” de Chesterton: describe la casa en lo alto de la colina, rodeada por un jardín abandonado, cuya puerta principal y posterior están cerradas y se sabe que en el interior hay una persona, que teme ser asesinada: el lector espera que el crimen ya se haya cometido. Así ha ocurrido, efectivamente, porque el motivo central es la sustitución de identidad: el asesino suplanta a la víctima. El padre Brown penetra por una ventana pero ha sido el camino que previamente siguió el asesino. En este caso el motivo es ciego, sólo ha servido para crear una atmósfera de misterio muy intensa.

Este motivo que no se desarrolla, se llama motivo ciego y reaparece en “Las pisadas misteriosas”. El padre Brown ha sido encerrado por el dueño del hotel en un cuartito y desde allí escucha las pisadas y descubre su misterio. El motivo central del cuento es la sustitución de identidad: Flambeau simula ser un criado en el comedor y un caballero en la cocina. Finalmente el padre Brown descubre una puerta que comunica con el guardarropa y que anula el motivo del cuarto cerrado.

La importancia de este motivo ciego reside en que, por una parte, destaca el aislamiento como condición para el ejercicio de la inteligencia y, por otra, caracteriza al investigador, que empleando sólo el sentido del oído, puede develar el misterio y evitar el delito. A este relato se refiere Gervasio Montenegro en la “Palabra Liminar” cuando habla de sus propias lecturas policiales: “he aguzado el oído, en inmensos hoteles imaginarios, para captar los sigilosos pasos del gentleman-cambrioleur”³⁸ (p. 12). El caballero-ladrón se va a degradar en “Las noches de Goliadkin” a caballerizo-ladrón, según el comentario de Montenegro al terminar de narrar la historia de Goliadkin: “Naturalmente, esa larga historia en boca de un hombre que, por confesión propia era caballerizo y ladrón, me incomodó” (p. 52). Este juego de palabras de la misma raíz caballero - caballerizo implica una comparación con el caballero-ladrón de Chesterton pero en una versión degradada: el criado-ladrón. Así se alude a los dos polos del enigma de “Las pisadas misteriosas” pero poniendo el acento en el criado y no en el caballero.

Hay todavía un tercer relato “La ausencia de Mr. Glass”, donde parece haberse cometido un crimen en un cuarto cerrado, pero sólo se trata del truco de un comediante, no hay víctima, ni victimario, sólo un actor.

Podemos concluir entonces, que la función principal del motivo del cuarto cerrado como motivo ciego es la creación de atmósfera.

4. La negación del motivo

La presencia del motivo del cuarto cerrado es tan importante como su ausencia. El crimen en “El dios de los toros” se comete en una terraza donde está sentado Muñagorri, la futura víctima, contemplando el desfile de los toros. El asesino es Formento, que lo apuñala por la espalda a través del respaldo de paja y con el puñal del Pampa, hijo de la víctima. Algo semejante encontramos en “El oráculo del perro” de Chesterton, donde el crimen se comete en una glorieta del jardín. La víctima está sola y la glorieta tiene un único acceso: la avenida principal que conduce a la casa y que, en ese momento, estaba vigilada, ni siquiera hay huellas que indiquen cómo pudo ocurrir el crimen. Lo han asesinado a través de la glorieta con un bastón-estoque, que ha desaparecido, porque el asesino lo arrojó al agua.

En varias ocasiones se ironiza respecto al motivo del cuarto cerrado negándolo: en “Las previsiones de Sangiácomo”, cuando se discute si la muerte de Pumita por envenenamiento fue asesinato o suicidio³⁹, Parodi le pregunta a Ricardo si él o nadie podía entrar en el cuarto de ella y éste responde: “Todos podían entrar - aseguró el joven -. Usted sabe, todos los dormitorios de ese pabellón dan a la rotonda de las estatuas” (p. 104). En “El ojo de Apolo” hallamos algo similar, la víctima fue asesinada cuando estaba sola pero con todas las puertas abiertas. El asesino, sabiendo que era ciega, le tendió una trampa: la hizo caer por el hueco del ascensor. Esta es la destrucción total del motivo, en el cuarto cerrado nadie podía entrar o salir, aquí todos pueden entrar, por lo tanto el número de sospechosos se multiplica: cualquiera puede ser el asesino.

5. Conclusiones

Esta investigación me ha permitido llegar a las siguientes conclusiones:

1. Estadísticamente, el motivo del cuarto cerrado como motivo central, aparece aproximadamente en un quince por ciento de los relatos de

Chesterton, mientras que en la obra analizada de Borges y Bioy Casares aparece en un cien por cien.

2. El procedimiento de imitación hace que un motivo secundario o ciego en Chesterton se vuelva central en Borges y Bioy Casares.

3. El procedimiento de inversión enriqueció el motivo dando origen a un nuevo procedimiento: la hiperbolización.

Teniendo en cuenta estas conclusiones: ambos autores conservaron el motivo enriqueciéndolo con nuevas posibilidades y esta renovación impidió que se petrificara y se convirtiera en un tópico como ocurrió con el ámbito cerrado, al que se asocia. La imitación o inversión paródica del motivo no eliminó el carácter paradójico del mismo sino que lo incrementó al acumular sobre la figura del detective el misterio por partida doble, tanto por su capacidad de racionalizar lo irracional, al develar el enigma, como por el hecho de hacerlo con medios prácticamente nulos, por estar en un cuarto cerrado: la celda. Los procedimientos paródicos que imitan e invierten el motivo producen un tercer procedimiento: la hiperbolización de la figura del detective.

NOTAS

¹ Considero el estudio de los motivos en el sentido que los define Wolfgang Kayser (*Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid, Gredos, 1976) como situaciones: “El motivo es una situación típica que se repite, llena, por tanto de significado humano”, proviene de *movere*, mover, porque mueve la acción, tiene que ver con la trama, con la estructura, empleando la terminología de Tzvetan Todorov (*¿Qué es el estructuralismo? Poética*, Buenos Aires, Losada, 1975, p. 35), con el “aspecto sintáctico” de la obra.

² Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. *Seis problemas para don Isidro Parodi*. 2º ed. Buenos Aires, Emecé, 1984. (Desde ahora las citas serán por número de página).

³ El propio Borges llama de este modo a los cincuenta relatos de Gilbert Keith Chesterton, que se agrupan en cinco colecciones:

1911. *El candor del Padre Brown* (trad. Alfonso Reyes). Buenos Aires, Losada, 1975.

1914. *La sabiduría del Padre Brown*. Buenos Aires, Librería Fausto, 1978.

1926. *La incredulidad del Padre Brown*. 2º ed. Barcelona, Ediciones G.P., 1982.

1927. *El secreto del Padre Brown*. 2º ed. Barcelona, Ediciones G.P., 1982.

1935. *El escándalo del Padre Brown*. 2º ed. Barcelona, Ediciones G.P., 1982.

⁴ Gerard Genette (*Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris, Editions du Seuil, 1982, p. 14) habla de imitación (transformación indirecta) y transformación simple o directa.

⁵ Enrique Anderson Imbert. “Chesterton en Borges”. En: *El realismo mágico y otros ensayos*. Caracas, Monte Avila, 1976, p. 98.

⁶ *Ibid.*, pp. 98-99.

⁷ Jorge Luis Borges menciona a Chesterton en “El arte narrativo y la magia”. *Discusión*. En: *Obras Completas*. Buenos Aires, Emecé, 1974, pp. 231- 232.

⁸ Para ampliar este punto, cf. Enrique Anderson Imbert. *Op. cit.*, pp. 69-71.

⁹ Jorge Luis Borges. “El cuento policial”. En *Borges Oral*. Buenos Aires, Emecé/ Editorial de Belgrano, 1979, p. 78.

¹⁰ Jorge Luis Borges. "Sobre Chesterton". En: *Otras Inquisiciones*, incluido en *Obras Completas. Op. cit.*, pp. 694-696.

¹¹ Enrique Anderson Imbert. "Chesterton en Borges". *Op. cit.*, p. 98-99.

¹² Umberto Eco. "L'abduction en Uqbar". En: *Poétique*, 67, (1986), p. 259.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Adolfo Bioy Casares. "Cronología de Adolfo Bioy Casares" reproducida por Beatriz Curia. *La concepción del cuento en Adolfo Bioy Casares*. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 1986, II, p. 152.

¹⁵ Daniel Balderston. *El precursor velado: R. L. Stevenson en la obra de Borges*, Buenos Aires, Sudamericana, 1985, p. 158.

¹⁶ Oscar Hermes Villordo. *Genio y figura de Adolfo Bioy Casares*. Buenos Aires, Eudeba, 1983, p. 65.

¹⁷ Norman T. Giovanni. "Commentaries with Norman Thomas di Giovanni". En: *The Aleph and Other Stories*. New York, 1970; citado por Enrique Anderson Imbert. *Op. cit.*, pp. 93-94.

¹⁸ Boileau y Narcejac. *La novela policial*, Buenos Aires, Paidós, 1968, p. 41.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Alberto Del Monte. *Breve historia de la novela policíaca*. Madrid, Taurus, 1962, pp. 22-23. Es necesario señalar que Del Monte considera la cámara cerrada como *tema* y no como *motivo*.

²¹ Herodoto, "El ladrón que robó los tesoros del rey Rampsinito". En: *Los nueve libros de la historia*. (trad. María Rosa Lida de Malkiel). Clásicos Jackson, Volumen XXII, 1952.

²² Uri Eisenzweig. "L'instance du policier dans le romanesque. Balzac, Poe et le mystère de la chambre close". En: *Poétique*, 51, (1982), p. 296.

²³ El motivo de las huellas, o *zadiguismo*, porque surge en el *Zadig* de Voltaire, para el que Horace Walpole acuñó el término *serendipy*, con lo que quería significar el razonamiento basado en la observación, es estudiado por Alberto del Monte. *Op. cit.*, p. 32-35.

²⁴ Roger Caillois. "La novela policial". En: *Sociología de la novela*. Buenos Aires, Sur, 1942, pp. 79-80.

²⁵ Boileau Narcejac. *Op. cit.*, p. 69.

²⁶ Jorge B. Rivera. *El relato policial en la Argentina* (antología crítica). Buenos Aires, Eudeba, 1986, p. 31.

²⁷ Hablo de policial clásico o relato de enigma, que pertenece a la escuela inglesa, por oposición al policial duro de la escuela norteamericana, porque estos motivos son típicos en este subgénero de la novela policial.

²⁸ Agatha Christie escribe *El crimen del Expreso de Oriente* (1934), por citar uno de sus relatos que son alrededor de 80. Crea varios detectives, los más famosos son Hercule Poirot y Miss Marple.

²⁹ Roger Caillois. *Op. cit.*, p. 80.

³⁰ En “El hombre invisible” los guardianes se multiplican: al conserje del edificio se unen un criado, el policía y un vendedor de castañas. Esto incrementa el misterio, porque son testigos que no han visto entrar ni salir a nadie, aunque el que ha salido ha sido el cartero, hecho cotidiano que pasa desapercibido. En “El milagro de La Media Luna” hay cuatro personas a las que se suma el asesino; en “El sino de los Darnaway” hay varias personas; en “La actriz y su doble”, el padre Brown y su amigo; en “La forma equívoca”, “La canción del pez volador” y “La saeta del cielo” también.

³¹ En la novela dura norteamericana, con frecuencia el detective es de la misma clase social que los delincuentes y emplea los procedimientos del mundo del hampa.

³² W. Kayser habla de motivo ciego.

³³ U. Eco. *Op. cit.*, p. 263.

³⁴ Jorge Luis Borges. “Reseña a *Murder for Pleasure*”. En: *Sur*, Buenos Aires, 107, (1943), p. 67.

³⁵ Clasifico los motivos en centrales, secundarios y ciegos, siguiendo a W. Kayser.

³⁶ El motivo de los pasadizos secretos como explicación del misterio de la cámara cerrada aparece vinculado al de las huellas desde sus orígenes, tanto en el cuento de “Ramsés y el ladrón” de Herodoto como en el *Apéndice Deuteronomico del Libro de Daniel*. Cf. Del Monte. *Op. cit.*, p. 23-25.

³⁷ Thomas de Quincey. *El asesinato considerado como una de las Bellas Artes* (trad. Diego Ruiz). Buenos Aires, Nueva Caledonia Editora, 1967, (Prólogo de André Breton).

³⁸ Es interesante este cruce lingüístico “*gentleman*” en inglés y “ *cambrioleur*” francés; este enmascaramiento alude a que Flambeau es un francés que simula ser un caballero inglés.

³⁹ Me resulta interesante una nota referida a este pasaje donde Marta E. Castellino lo vincula a “la romántica historia de Felicitas Guerrero y Samuel Sáenz Valiente. La dama en cuestión fue asesinada por una antepasada de las Ocampo”. Cf. “Borges y la narrativa policial: teoría y práctica”. En el N° Homenaje a Jorge Luis Borges de la *Revista de literaturas Modernas*. N° 29, Mendoza, 1999, pp. 112-113.