

LA DIALÉCTICA AUTOR/LECTOR
EN *LA MUERTE Y LA BRÚJULA*, DE BORGES:
UN ANÁLISIS NARRATOLÓGICO

MARÍA LOURDES BUENO PÉREZ
Vanderbilt University

Comoquiera que la lectura de la mayoría de los trabajos de Jorge Luis Borges exige, para una interpretación lo más ajustada posible, un conocimiento de las diversas tendencias interpretativas del texto literario (incluso se hace preciso un nutrido bagaje de lecturas para poder entender no pocos de los intertextos o subtextos que se entrecruzan en el discurso borgiano), parece indispensable cuando menos efectuar un breve recorrido por el estado de la cuestión en la hermenéutica literaria, razón por la que este trabajo deberá entenderse dividido en dos partes bien diferenciadas:

A) Una reflexión somera sobre las distintas tendencias de la teoría de la literatura en el siglo xx.

B) El análisis propiamente dicho de «La muerte y la brújula», a partir de dicha teoría.

A

En general, durante tiempo, las concepciones y análisis del texto literario, desde un punto de vista estructuralista, se caracterizaban por su carácter inmanente y estático. Éste se entendía como una entidad suficiente en sí misma y se aislaban y describían minuciosamente sus estructuras y funciones, explicando la manera peculiar en que el texto estaba construido o configurado. Ahí residían las mayores virtudes y posibilidades científicas, y ahí radicaban también las limitaciones del análisis estructural. Pero, precisamente por ese motivo, dentro del propio movimiento estructuralista, determinados conceptos teóricos de la lingüística generativa o transformativa eran interesantes

y enriquecedores ya que planteaban una visión bastante completa y dinámica del análisis textual y de la propia obra literaria.

Sin embargo, en un momento dado, la crítica empieza a plantearse nuevos procedimientos para el estudio del texto y surgen distintos enfoques que han permitido el acceso a la misma: desde el formalismo o el psicoanálisis, pasando por la perspectiva marxista o por la desconstrucción hasta llegar a las teorías de la recepción, la pragmática literaria y los criterios narratológicos. Unas y otras tienen sus defensores acérrimos y sus correspondientes detractores, pero todas, en mayor o menor medida, han contribuido a dilucidar en qué consiste la obra literaria.

Jacques Derrida denuncia la abstracción y el reduccionismo, el formalismo estático y los planteamientos sincrónicos, así como la simultaneidad que caracterizan muchas de las tendencias estructuralistas. A fin de corregir esos presupuestos propone, para combatir dichas tendencias, una nueva hermenéutica mucho más abierta que trajo como consecuencia una polémica fructífera. También Julia Kristeva y el grupo *Tel Quel*¹ proclaman la necesidad de una nueva Semiótica que, subvirtiendo la anterior, plantee los aspectos dinámicos y transformativos que contiene la obra literaria, es decir, su implícito carácter de intertextualidad; aspecto en el que también insisten semiólogos como Umberto Eco.

Por su parte, Paul Ricoeur señala la necesidad de añadir al rigor analítico de los métodos del estructuralismo una interpretación textual de mayor profundidad que enriquezca los análisis que resultan, a nivel interpretativo, insuficientes. Para ello propone la necesidad de tener en cuenta el carácter de suceso histórico que poseen tanto los actos de creación o codificación textual como los de descodificación o lectura de la obra literaria.

Desde mediados del siglo xx se empezaron a apreciar los frutos que la aplicación del estructuralismo proporcionaba al análisis del texto narrativo². Se apoya, entre otros, en los formalistas Shklovski, Tomashevski, Vladimir Propp, etc. Los trabajos de A.-J. Greimas³, C. Bremond y T. Todorov contribu-

¹ Tengamos presente que, como afirma Italo Calvino, «French structuralists go hand in hand (and sometimes coexist in the same person) with the creative work of the “Tel Quel” group» para quienes la escritura consiste, no ya en narrar, sino en decir que uno está narrando, y lo que uno dice se identifica con el hecho en sí de decir (Calvino, 7).

² La escuela francesa de semántica estructural, a cuya cabeza se encuentra A. J. Greimas, analiza la cualidad narrativa del discurso, «which may be reduced to a ratio between what they call *actants*» (cf. I. Calvino, 11). Ello ha servido para nuevas aproximaciones a la novela en tanto en cuanto discurso ficcional.

³ Greimas establece los modelos actanciales. Tomando el término *actante* de la lingüística estructural de Lucien Tesnière (1959: 102), en la que se define el *actante* como «los seres y cosas que toman parte en el proceso», Greimas reduce los siete tipos de personajes invariantes plan-

yen a edificar una disciplina que aborda el estudio de la narración en general, superando el centrarse exclusivamente en la mera estructura y acercándose a «un vocabulario de metaestructuras virtuales, accesibles a *todo* relato, sobrevoladoras de obras singulares y cambios históricos» iniciando lo que Guillén (204) considera una primera fase de los estudios narratológicos. Esta presenta las consiguientes dificultades que surgen de la eliminación de propiedades del lenguaje que no se reducen a las relaciones sintácticas, sino que se intenta descubrir el punto de vista⁴ del narrador, o la interrelación entre el tiempo real y el de la acción, la diégesis o universo espacio-temporal diseñado para el relato, etc. Asimismo, tanto las nuevas corrientes postestructuralistas y desconstruccionistas de la crítica francesa y norteamericana (Paul de Man, Stanley Fish o Harold Bloom, entre otros) como la pragmática del texto y la teoría o estética de la recepción alemana (con H. R. Jauss y Wolfgang Iser a la cabeza) plantean globalmente una profunda revisión de los modelos de análisis estructuralistas para, partiendo de ellos, subrayar el papel decisivo del lector (o intérprete) de la obra literaria. La crítica del texto se convierte así en la historia de una lectura. Es el lector quien realmente «hace» y «rehace» la obra al actualizarla en su lectura. Dicho con palabras de Selden (130), y refiriéndose a los «huecos» denunciados en el texto por parte de Iser, «El acto de la interpretación es necesario para rellenar este vacío».

En los últimos años del estructuralismo, éste se ve constantemente revisado por las nuevas tendencias de la teoría y la crítica literarias. Ya en los 70, en obras como *S/Z*, Roland Barthes denunciaba el nuevo «positivismo» estructuralista y proclamaba la futilidad de muchas de sus sistematizaciones por tratar de parecer, pretenciosamente, un discurso científico sobre la cultura. A lo largo de todo este trabajo el teórico francés insiste reiteradamente en la importancia que cobra el lector a partir de la nuevas teorías de la interpretación del texto literario porque entiende que quien está verdaderamente implicado en la interpretación del mismo es precisamente el lector. De ahí que declare: «What we hear, therefore, is the *displaced* voice which the reader lends, by proxy, to the discourse: the discourse is speaking according to the reader's interests». Y concluye de forma tajante: «Whereby we see that writing is not the communication of a message which starts from the author and proceeds

teados por Propp a seis *actantes* distribuidos en tres categorías: a) la que corresponde al *sujeto* y al *objeto* que aparecen en todo discurso normal; b) la constituida por el *remitente* y el *destinatario* (*destinateur* y *destinataire*, de Jakobson); c) la constituida por los *circunstancias* (tomada de Tesnière y que apunta a las circunstancias bajo las que tiene lugar el proceso del relato). Entre esas categorías actanciales se establecen toda una serie de relaciones en las que los distintos elementos se apoyan o se enfrentan e, incluso, pueden generar nuevas categorías mediante las reglas de derivación y de oposición.

⁴ Término que, acuñado por Henry James, ha sido remplazado por parte de los teóricos más recientes por su sustituto, «focalización».

to the reader; it is specifically the voice of reading itself: *in the text, only the reader speaks*» (1974, 151). Más tarde, no obstante, se plantea seriamente algunas de sus propias concepciones estructuralistas, como se aprecia en su artículo «From Work to Text», dando un nuevo giro a sus ideas anteriores.

Con la publicación de *S/Z* se intensifica el acercamiento a la pluralidad de significaciones que permite la confluencia de una variedad de códigos, con lo que se inicia la segunda fase de la narratología actual. Esta ha dado trabajos, tales como los de Iuri M. Lotman, Cesare Segre, Gérard Genette, Franz Stanzel, Dorrit Cohn y Seymour Chatman o Michael Riffaterre, por citar algunos de los más relevantes.

Genette, en su «Discours du récit» (1972) —y su posterior desarrollo en un libro casi con el mismo título *Nouveau discours du récit* (1983)— lleva a cabo un riguroso análisis narratológico de obligada lectura por su planteamiento pluriestructural. El hecho verdaderamente importante en esta teoría es que se libera de ideas preestablecidas sobre las limitaciones tradicionalmente impuestas a la obra literaria con lo que la imaginación se circunscribe a esa supuesta norma gramatical o literaria. Al estudiar una narración, Genette parte de la dicotomía estructural *fabula/sjuzet*, considerando el primer término del binomio como el orden de los acontecimientos a los que se alude en la narrativa mientras que el segundo los fija en el discurso narrativo. Genette entiende que existen tres estratos superpuestos que hacen de ese texto lo que es:

- a) El *récit* o discurso narrativo.
- b) La *histoire* o secuencia lógica de los hechos que se narran.
- c) La *narration*, es decir, el acto de contar; el narrar.

Ahora bien, «Los tres estratos en cuestión se tocan y entrelazan en cada momento. Y de sus interrelaciones [...] brotan no incontables pero sí copiosas y variadas formas: el relato es *polimórfico*» (Guillén, 206).

Los dos primeros, que de alguna manera son anteriores en el proceso mental, aunque a veces sean simultáneos con el tercero, plantean una serie de cuestiones, tales como la disposición temporal de los acontecimientos, y el ritmo y frecuencia con su denotación de singularidad o reiteración. Por lo que hace a la modalidad, hay que preguntarse sobre el grado que se puede alcanzar en el conocimiento de los personajes, y cuál de ellos es el que «gobierna el campo narrativo».

En el momento en que la *narration* coincide con la *histoire*, es decir, el contar con lo contado, se plantean otra serie de cuestiones, de las que sobresale la *voz*. El reconocimiento de esta dimensión demuestra si existen una o varias voces, si se encuentran relatos insertos en la trama (*métaréçits*), si el tiempo del narrar coincide o no con el tiempo del relato, si el contar se halla

dentro o fuera de la *diégesis*⁵, cuáles son las conexiones entre el narrador y la historia, etc. Por otra parte, Genette (1972: 241-242) estudia las distintas partes de narración interpolada, que él considera como «relato metadieético», también llamado de *mise en abîme*, que precisamente vamos a encontrar en el cuento de Borges objeto de este estudio.

Se ha producido, pues, una importante eclosión de corrientes investigadoras que conducen a nuevos planteamientos interpretativos del texto literario. Frente al modelo exclusivamente lingüístico, estos enfoques hacen hincapié en la complejidad del fenómeno textual y en la riqueza de valores que se desprenden de un texto y que producen diversas significaciones y efectos en el tiempo. Sin embargo, no son pocos los críticos que insisten en que ha de tenerse muy en cuenta la importancia que los factores lingüísticos representan en el texto. Riffaterre, por poner un ejemplo, en el capítulo tercero de su *Fictional Truth*, recalca la relevancia de los sistemas simbólicos porque entiende que «They must be understood as network of signs, each organized by an ad hoc grammar that does not supersede the grammar of the context surrounding the system but that may suspend or modify some of its rules» (54).

El conflicto entre la perspectiva lingüística o estilística y el factor sociológico o filosófico que toda obra de arte lleva implícito, como afirma Bakhtin (259), ha sido producido por el aislamiento que los estudios respectivos mantenían entre una y otra vertiente de manera que «stylistics has been deprived of an authentic philosophical and sociological approach to its problems...». Ha llegado la hora de que ambos tipos de estudio aúnen esfuerzos para una mejor comprensión de la obra literaria. Y el primer paso se ha dado paradójicamente desde el momento en que la narrativa entró a formar parte de los estudios estilísticos tras reconocerse que la estilística de la prosa debía ser diferente a la de la poesía. La novela «as a whole is a phenomenon multiform in style and variform in speech and voice» (Bakhtin, 261).

Dentro de la diversa gama de corrientes literarias, emergen dos bastante sugestivas: por un lado, la Estética de la Recepción que parte del principio de que la potencia semántica del texto sólo es comunicable si éste se realiza a través de la recepción de los lectores y, por otro, la Pragmática de la Lectura que se ocupa de las relaciones entre signo y receptor/es y cuya cabeza más visible será Umberto Eco. Este, en sus obras *Lector in fabula* y *Opera aperta*, compara el texto con una máquina presuposicional y reticente, que deja su contenido en estado virtual en espera de su actualización real por parte del

⁵ Según Genette (1983: 280) la *diégèse* es «l'univers spatio-temporel désigné par le récit». En su minucioso estudio sobre la verosimilitud de la ficción, M. Riffaterre (52 y ss.), siguiendo la teoría de Genette, establece una serie de postulados para descubrir los indicios que apuntan hacia ese criterio en la obra literaria entendida como realista.

lector, un mecanismo perezoso que vive de la plusvalía de sentido que el destinatario potencial introducirá en él.

A partir de los horizontes que abren estas corrientes literarias el proceso de lectura se convierte en un movimiento dinámico, un constante diálogo que establece conexiones entre **autor** (que prevé un lector), **lector** y **texto** (en el que subyacen, en estado latente, diversas estrategias textuales tanto de escritura como de lectura). De ahí que la interpretación textual suponga siempre una estrategia entre el deseo del autor y la respuesta del lector.

Gadamer, en *Truth and Method*, llega a cuestionar que el papel interpretativo del lector sea sólo el de construir el universo codificado en el texto; para él, la interpretación es un proceso fenomenológico e histórico, lo cual supone que no existe un significado único y universalmente válido, sino que en el diálogo que se establece entre autor-lector-texto se incrusta íntimamente la noción de perspectiva histórica. Entre el pasado del texto y el presente del lector se eleva el tamiz de la tradición histórica de las sucesivas recepciones que se dan en el tiempo. Por su parte, de Ricoeur ve el diálogo textual como una interacción entre autor (codificador) y lector (descodificador) dentro del propio texto, que se produce en la historia, en el tiempo.

En la teoría interpretativa del hecho literario que desarrolla en su obra *Pour une esthétique de la réception*, H. R. Jauss señala como nociones claves el «horizonte de expectativas» («horizon d'attente» 49) y el concepto de «distancia estética» («écart esthétique» 53). El primero de ellos, supone la existencia de una serie de ideas preconcebidas que todo lector posee a la hora de realizar una «lectura» y cómo éstas influyen en su recepción posterior del texto. Por su parte, la «distancia estética» es un concepto que revela la diferencia existente entre las expectativas del lector y la realidad del texto y los constantes ajustes que aquél debe realizar para acercarse a éste.

Antes de adentrarnos en el análisis del relato borgiano propiamente dicho, nos detendremos de pasada en la estética de la recepción⁶ y su «*Erwartungshorizont*». Ésta nace, en la llamada «Escuela de Constanza», con *Literaturgeschichte als Provokation* (1967), de Jauss y *Die Apellstruktur der Texte* (1970), de Wolfgang Iser. Se basan uno y otro en las doctrinas de Ingarden⁷ y se inspiran

⁶ Según Pozuelo Yvancos (107), «La teoría de la recepción ha suscitado, entre otros, cuatro desafíos cruciales: a) la sustitución del concepto de lengua literaria por el uso y el consumo de lo literario; b) la posibilidad de una 'competencia literaria'; c) el problema de la 'obra abierta' como polivalencia interpretativa, y d) la redefinición de la 'Historia de la Literatura', atendiendo a la historicidad esencial de la propia teoría y de las lecturas e interpretaciones». Este teórico desarrolla estos conceptos más adelante (107-110).

⁷ Pozuelo (111) entiende la llamada *estructura esquemática*, de Ingarden (1931: 246), como «el esqueleto que debe ser completado por el lector».

en el estructuralismo checo y francés de Jan Mukarovsky⁸ y la teoría de la concretización de Felix Vodička, por una parte, y de las doctrinas de Barthes, por otra. Unas y otras consiguen que se supere «el dogma de la incompatibilidad existente entre sincronía y diacronía, sistema y proceso».

Como ya he indicado, estos presupuestos surgen como reacción contra la crítica basada en el estructuralismo imperante hasta los 60. El estructuralismo, como escribe Lodge (13), «seeks to understand culture in terms of the systems of signification that underlie it: the emphasis is on the system, not individual realizations of the system». Entiende Lodge que, de alguna manera, se produjo una interpretación errónea en la doctrina saussuriana si bien muchas de las ideas consideradas como novedosas se encuentran de forma seminal en la concepción del lenguaje como un sistema de diferencias, tal como Saussure propugna.

Sea como sea, cuando Barthes publica en 1968 *La mort de l'auteur*, lo hace porque existe una corriente bastante difundida que rechaza la idealización a que había estado sometido el texto, consecuencia de la que padecía el propio autor. Barthes intenta transformar la idea de «autor» por la de «scriptor».

Mientras en Alemania el debate Habermas-Gadamer seguía enfrentando la crítica ideológica y la hermenéutica, en Francia, Paul de Ricoeur había descubierto ya la raíz común existente entre la hermenéutica de la desmitificación y la de la repercusión del sentido, comenta Jauss (1986: 16). Este teórico considera

cerrado el debate entre las posturas «idealistas» y «materialistas» en el campo de la teoría literaria, de la estética y de la hermenéutica, porque la discusión ha aclarado el mutuo recelo —las implicaciones idealistas de la teoría materialista y las *desiderata* materialistas de la «idealista-burguesa»—, y porque los representantes no dogmáticos de cada posición se encuentran ante la misma tarea: aplicar la teoría de la recepción a una nueva historia de la literatura y de las artes (1986: 16-17).

Jauss establece la delimitación entre texto y lector especificando «las dos partes de la relación texto-lector (es decir, el *efecto*, como momento de la concretización del sentido, condicionada por el texto, y la *recepción*, como momento condicionado por el destinatario)»; partes que «tienen que ser

⁸ «Al igual que Ingarden —comenta Pozuelo (113)— en Mukarovsky el objeto de investigación artística no es el texto, sino su concreción, su actualización. Para explicar ésta el semiólogo praguense crea una dicotomía muy ilustrativa que se ha hecho famosa: opone la obra como *artefacto* a la obra como *objeto estético*. “El artefacto es la materialidad textual del signo, del texto literario como queda al finalizar la escritura”. El objeto estético, en cambio, es el *significado* correlativo del artefacto en la conciencia de los lectores, es la realización por parte de los lectores de una significación para ese artefacto. Esa significación es de naturaleza histórico-social y no puede ser reducida a ningún referente concreto, sino a un valor de naturaleza intersubjetiva y prerreferencial».

diferenciadas, organizadas e interpretadas como dos horizontes distintos: el literario interno, implicado por la obra, y el entornal, aportado por el lector de una sociedad determinada. Y todo ello para reconocer cómo la expectativa y la experiencia se enlazan entre sí, y si, por tanto, se produce un momento de nueva significación» (Jauss, 1986: 17).

En la misma línea se manifiesta Iser (1978: 97), quien considera que la perspectiva del mundo que el autor representa en el texto no tiene por qué ser la visión que de ese mundo tiene el lector; de ahí que exista un vacío; y, sigue diciendo: «the reader's task is not simply to accept, but to assemble for himself that which is to be accepted». A ello se llega mediante el encadenamiento de perspectivas sucesivas que el lector provoca durante la lectura y éstas, a su vez, proporcionan la estructura del horizonte temático que le permite aceptar la visión del mundo del autor, que antes le era extraña.

Jauss (1986: 12) hace hincapié en los errores que la estética de la recepción puede subsanar cuando escribe: «De las funciones entornales del arte sólo se tuvo en cuenta la capacidad productiva de la experiencia estética; muy pocas veces, la receptiva y, casi nunca, la comunicativa». También Wolfgang Iser entiende que los textos literarios presentan «huecos» que sólo el lector puede llenar, y estima que cada lector puede llenarlo de forma diferente desde su propia experiencia y conocimientos.

Y Umberto Eco⁹ en *The Role of the Reader* afirma que existen textos «abiertos» que demandan la colaboración activa del lector para ser dilucidados y se pregunta hasta qué punto «los códigos disponibles para el lector determinan lo que el texto significa cuando es leído» (Selden, 130). Eco manifiesta, en su hermenéutica, la doble vertiente que se produce en la relación texto-lector a la hora de considerarlo desde el punto de vista de la teoría que nos ocupa. Selden alude, asimismo, a la estética de la negatividad de Theodor W. Adorno, y dice que «es, además, el mejor instrumento para limpiar las engañosas antinomias heredadas del siglo XIX: formalismo y realismo, *l'art pour l'art* y *littérature engagée*» (49).

Con el enfoque actual, Pozuelo Yvancos (106) considera que «nos plantearemos la recepción como problema teórico en tanto haya intervenido en la definición de la literariedad o en su negación. Dicho de otro modo: cómo el componente de recepción ha modificado el horizonte teórico de la poética en los últimos veinte años». También entiende que «se podría presentar a Jauss como el teórico que ha desarrollado la recepción como fenómeno histórico-normativo de carácter supraindividual, en la línea adelantada por el estruc-

⁹ Pozuelo Yvancos (120) considera que «Muchas de las cuestiones teóricas abiertas por la estética de la recepción y en particular algunas de las esbozadas por Iser han encontrado un tratamiento sistemático de conjunto en el marco de la teoría semiótica de U. Eco».

turalismo de Praga; y a Iser como el que mejor ha definido la relación entre la recepción y construcción del significado en la lectura, en la línea de la hermenéutica ingardeana» (114). Y concluye que será Iser el continuador de Jauss:

En contraste con los objetos reales u objetivos, que son *universales, inequívocos y determinados*, los objetos representados en la obra de arte literaria exhiben lugares o *puntos de indeterminación*, concepto que llegará luego a la teoría de la lectura de W. Iser» (111).

Más adelante (118-119) dice que Iser va más allá que Ingarden, a juzgar por la exposición de la idea de que el lector se sitúa en el centro de la constitución textual dejando de ser el relleno suplementario de una estructura esquematizada. Lo que a Iser le interesa, según recoge Pozuelo, es la cuestión de cómo y bajo qué condiciones un texto tiene significado para un lector. Por ello prefiere hablar de una interacción entre el texto del autor y el proceso de lectura con lo que implícitamente es exigible la presencia del lector. Por este motivo Iser habla del lector implícito, que es el que el texto crea para sí mismo y del que espera una respuesta; se trata, pues, de un constructor teórico que explica la estructuración apriorística del significado potencial del texto a la par que la actualización de ese potencial en el proceso de lectura en la personificación de un modelo.

En palabras del propio Iser (1987: 34), el lector implícito personifica «todas aquellas predisposiciones necesarias para que una obra literaria ejerza su efecto». Para este hermeneuta (135), la *síntesis pasiva* es el proceso mediante el cual el lector produce imágenes mientras lee: «Es el dominio textual una condición no arbitraria, sino necesaria, aunque puede que no suficiente, para la consideración de lo literario como factor no sólo de consumo sino también de producción y de construcción textuales» (108). Según él, esas síntesis pertenecen a una clase inusual. En la versión original de *The Act of Reading*¹⁰ (1978: 135) escribe: «They are neither manifested in the printing text», y añade, «nor produced solely by the reader's imagination [...] they emerge» para concluir que forman al lector «but they are also guided by signals which 'project' themselves into him».

En otro momento de la misma (20 y ss.) pone de manifiesto el escaso interés que el lector («the addressee of the text»¹¹) despertó durante tiempo en la crítica en general. Los críticos olvidaban que «the text could only have

¹⁰ Al haber utilizado la versión española y la inglesa, aparecen citas de una y otra, según la disponibilidad de uno u otro texto en un momento dado. La referencia de páginas se corresponderá con cada una de las dos versiones.

¹¹ Nos hallamos, pues, ante un *destinatario*, que puede ser intratextual (y forma parte de la propia textualidad y categoría dentro de los límites de la ficción. El *tú*, *lector amigo*, *discreto lector*,

a meaning when it was read», circunstancia que probablemente se ha soslayado precisamente por su obviedad. Asimismo, entiende Iser que el significado del texto literario no es «a definable entity but, if anything, a dynamic happening» (1978: 22), lo que trae como consecuencia el enfrentamiento de su teoría de la interpretación («the reader-oriented theory») y la anterior teoría objetivista, que se apoyaba en la cualidad inherente del texto.

Iser establece las diferencias existentes entre el lector ideal y el lector contemporáneo, precisando las características de cada uno de ellos:

The ideal reader, unlike the contemporary reader, is a purely fictional being; he has no basis in reality, and it is this very fact that makes him so useful: as a fictional being, he can close the gaps that constantly appear in any analysis of literary effects and responses (1978: 29).

Existe, según Iser (1978: 164) una contingencia mutua entre el texto y el lector, una «dyadic and dynamic interaction» (1978: 165), fenómeno que, sigue diciendo, «comes about only *because* we are unable to experience how we experience one another, which in turn proves to be a propellant to interaction».

Umberto Eco retoma la teoría ingardiana de Jauss al igual que la de Iser sobre la estética de la recepción, y con su ayuda, ha llegado a «un tratamiento sistemático de conjunto en el marco de la teoría semiótica» en opinión de Pozuelo (120). Según eso, este estudioso considera que

Eco allega un modelo textual tan compacto y riguroso como el de J. S. Petöfi para no dejar lugar a dudas de su opción teórica, distante de la desconstrucción y mucho más en la línea de la semántica y pragmática textuales, donde la libertad de interpretaciones está limitada al código textual, en tanto tal libertad está inscrita en el propio mecanismo generativo del texto y es una condición inexcusable del mismo (121).

También Umberto Eco, como Iser, considera fundamental la *cooperación interpretativa* de texto y lector «y al imbricar», sigue diciendo Pozuelo (121) «al lector modelo como parte del mecanismo generativo del texto hace necesarios e interdependientes los rangos de textualidad y estructura con los de infinitud y apertura», si bien «La teoría de Eco ha evitado ponerse en la esfera dicotómica de texto vs lectura y de individual vs colectivo, al imaginar un Lector Modelo¹² que participa de los dos lados de ambas dicotomías» (124), pero sigue aún la línea ingardiana.

es una categoría a la que G. Prince llamó *narratorio*); y extratextual, que es constatable como entidad no literaria; no es un ser de papel, sino una persona empírica. (Pozuelo, 125).

¹² Lector que se sitúa en la misma línea que el «implied reader» de Iser.

Al margen de variantes terminológicas, mínimas por otra parte, el conjunto de los planteamientos recogidos en los distintos tratados de la teoría de la recepción proporciona un marco de análisis narratológico desde el momento en que marca el ámbito en que se mueve la obra literaria desde el extremo del emisor hasta el del receptor. Desde la perspectiva de la recepción, cobra una dimensión, hasta entonces desconocida, el destinatario de lo escrito.

¿Se empieza a percibir un replanteamiento de la hermenéutica de la recepción? En un trabajo muy reciente, *Los límites de la interpretación* (1992), parece que Eco invierte parcialmente la función del autor y del lector¹³. De su idea inicial, según la que Eco, con los que siguen la teoría de la recepción, concede un valor excepcional al narratario, este teórico vuelve por los fueros del autor al hablar de «límites» en la interpretación del texto. En un momento dado, escribe (1992: 26): «Parece, por tanto, como si yo entonces concediera demasiado al intérprete. Hoy corro el riesgo de parecer demasiado respetuoso con el texto». Más tajante es cuando afirma que «entre la inaccesible intención del autor y la discutible intención del lector está la intención transparente del texto que refuta una interpretación insostenible» (1992: 133)¹⁴. Las palabras de Eco parecen responder afirmativamente a la pregunta formulada al comienzo de este párrafo.

En la misma línea que el Eco más reciente, se manifiesta David Lodge. Esta coincidencia tal vez se deba al hecho común de ser creadores y críticos literarios. Uno y otro declaran que no se sienten del todo ajenos a sus obras de creación. Lodge (15) escribe al respecto: «I do feel a parental responsibility for the novels I write, that the composition of them is, in an important sense, my past, that I do think, suffer, live for a book while it is in progress; and to say to de Man that my fiction has not “for ever taken leave of reality” but is in some significant sense a representation of the real world...».

B

Teniendo en cuenta todos estos nuevos planteamientos críticos de acercamiento al texto, me propongo explorar el citado relato de Borges con la intención de buscar, dentro de él, una nueva interpretación textual que se

¹³ Recordemos las dos hermenéuticas aplicadas al texto literario. Frente a la que defiende el «sentido literal», cuyos paladines fueron Paul de Ricoeur, Schleiermacher, Nietzsche, Heidegger y Gadamer, se le opone la «hermenéutica de la reconstrucción», propugnada por Dilthey, Emilio Betti y E. D. Hirsch, a la que luego se adhieren Jauss, Iser y el propio Eco.

¹⁴ El cambio de actitud, en opinión de Darío Villanueva (*ABC literario*, 13-4-92), se debe a la doble calidad de Eco: autor y teórico de la literatura. Sea cual sea la razón, considero que hay que felicitar por este cambio de actitud, que viene a corregir los excesos que algunos críticos no demasiado lúcidos han cometido en la interpretación del texto en nombre de la teoría de la recepción. En cualquier caso, una vez más, la polémica está servida gracias a Umberto Eco.

enfoque básicamente en la interrelación autor-texto-lector y la consiguiente dialéctica que ello origina.

Como ya he apuntado, antes de los años 60, la crítica literaria tradicional (que, en su mayor parte, se guiaba por los postulados estructuralistas) se detenía sólo a buscar el «mensaje» dentro de la obra de Borges; mensaje que, por su parte, se negaba a ser semánticamente descodificado. Pero a partir de los 60, la obra borgeana comenzó a recibir gran atención por parte de los críticos post-estructuralistas y del grupo *Tel Quel*. Estos críticos se concentraron en la descripción y función de los procedimientos narrativos que Borges ponía en juego a la hora de crear sus textos, enfocando su atención en recursos tales como la descripción lingüística, la productividad textual o la reflexión sobre la escritura.

En la actualidad, se tiende a clasificar la obra de este autor como «postmoderna»¹⁵. Con criterios puramente cronológicos, Borges no pertenece a este movimiento, pero el enfoque que da a su obra (especialmente, sus cuentos) le convierte en precursor del mismo. Para Alfonso de Toro (149), la «postmodernidad de Borges se funda en sus procedimientos narrativos como pluralidad discursiva» y algunas de las características postmodernas que este crítico señala en la obra del autor incluyen la «recepción cognitiva», la «experiencia lúdica», la «heterogeneidad», la «subjetividad», la «recreatividad» y, finalmente, la «desaparición de las fronteras... entre realidad y ficción, y virtualmente entre autor y lector» (149). Tras un análisis muy completo e interesante acerca de los elementos postmodernos que se perciben a lo largo de la obra de Borges, de Toro concluye (174) que éste «no es tan sólo un pionero de la postmodernidad» sino «un autor postmoderno, en su más genuino sentido».

El tratamiento que Borges depara, en sus cuentos, a la figura del autor (cuya actividad creadora procede de una anterior actividad lectora, con lo cual la lectura lo transforma en un mediador de una multiplicidad de signos) y a la del lector (que llega a transformarse de mero intérprete que ha de descifrar un texto en activo co-autor) se inserta con toda claridad dentro de los postulados postmodernistas y, desde luego, dentro de las teorías citadas más arriba.

«El autor se convierte en un escritor [sic]», comenta de Toro (148), que desea «motivar la actividad del recipiente como co-autor... tratando de poner en equivalencia el proceso de escritura con el de lectura». Además, la visión de la escritura como lectura y viceversa anticipa ya uno de los postulados centrales de la poética del *nouveau roman* y del *nouveau-nouveau roman*.

¹⁵ La postmodernidad es un fenómeno que se inicia durante los años 60 en Estados Unidos y que, posteriormente, se propaga a Europa y a Hispanoamérica.

Dado que el principal objetivo de este trabajo de investigación es el análisis del cuento «La muerte y la brújula» de Borges¹⁶ aplicando estas teorías interpretativas, trataré de poner al descubierto el complejo entramado que subyace bajo la superficie del texto y demostrar cómo algunos de los elementos usados por Borges (en especial, la interrelación que se establece entre autor-texto-lector) apuntan directamente hacia una actitud netamente postmoderista. Hemos de convenir con Claudio Guillén (208) que «todo queda temporalizado por el arte del cuentista: por la interacción del relato, la historia y la narración».

Para ello, voy a establecer una diferencia entre lectores «reales» (los que leen el cuento) y lectores «ficticios» (los tres personajes principales de éste, Franz Treviranus, Erik Lönnrot y Red Scharlach) con la intención de revelar el ingenioso juego literario que los une.

La trama del cuento parece sencilla: se han producido varios asesinatos misteriosos y el detective Lönnrot es el encargado de descubrir al asesino. Una serie de pistas lo guiarán en una dirección determinada: la búsqueda del Tetragrámaton (el oculto y secreto nombre de Dios). Una vez descubierto el misterio, se encamina hacia el lugar donde piensa que se ha de cometer un cuarto asesinato. Cuando llega allí descubre, no sin asombro, la trampa que le ha tendido su enemigo mortal, Red Scharlach.

En un primer acercamiento al cuento, el lector «real» descodifica el texto de una manera lineal, guiándose por la «lectura» del detective en su búsqueda de la resolución del misterio. Pero, cuando llega al final, descubre, al mismo tiempo que el personaje, su error de interpretación. Quizás la raíz de dicho error podamos encontrarla al comienzo del relato.

Ya desde el inicio, la voz narrativa nos muestra una descripción psicológica del detective; descripción que ofrece, de manera implícita, varios indicios y señales que, en cierta medida, condicionan la recepción de la actuación posterior de Lönnrot: la «perspicacia» de éste aparece calificada de «temeraria» (147), la voz narrativa nos informa además, como anticipo del final, del fracaso del detective en su intento de «impedir el último crimen» y de descubrir al asesino y, finalmente, añade que «Lönnrot se creía un puro razonador, un Auguste Dupin, pero algo de aventurero había en él y hasta de tahir» (148). El lector «real» debería tener en cuenta todos estos detalles para realizar una «lectura correcta» de la situación que se le plantea con posterioridad.

Cuando ocurre el primer asesinato y aparecen en escena el detective Lönnrot y el comisario Treviranus, cada uno de ellos ofrece su propia hipótesis

¹⁶ Robert Alter considera que este cuento junto con «El jardín de los senderos que se bifurcan» constituyen «a configuration of textual space» y que «that peculiar metaphor simply doesn't apply to midrash, the early rabbinic homiletic commentary of the Bible» (18).

del crimen. Mientras que la de Treviranus parece «Posible, pero no interesante» (149), según palabras del detective, Lönnrot decide decantarse por una explicación «puramente rabínica» (149). A partir de este momento, la narración se enfocará primordialmente en la «lectura» del detective.

Éste, partiendo de lo que él considera la clave, es decir la «sentencia inconclusa» encontrada en la máquina de escribir del rabino, comienza a fabricar toda una compleja interpretación que, desde su punto de vista, le llevará a resolver el misterio. La clave principal o matriz, «*La primera letra del Nombre ha sido articulada*» (150), le conduce a un nivel de lectura esotérica; idea que parece sustentada por el descubrimiento de las obras del rabino.

Todas ellas funcionan como intertextos que, siempre desde la perspectiva del detective, señalan directamente a una interpretación esotérica del crimen. Uno de los libros que investiga le revela «las virtudes y terrores del Tetragrámaton, que es el inefable nombre de Dios» (150) (inefable porque los místicos judíos lo consideran demasiado sagrado para ser pronunciado o escrito) mientras que en otro descubre «la tesis de que Dios tiene un nombre secreto, en el cual está compendiado... su noveno atributo, la eternidad», la posibilidad de «conocimiento inmediato de todas las cosas que serán, que son y que han sido en el universo» (150); «La tradición», continúa el libro, «enumera noventa y nueve nombres de Dios... los Hasidim razonan que ese hiato señala un centésimo nombre —el Nombre Absoluto» (150)—. Del resto de volúmenes que el detective encuentra en la habitación del rabí sólo nos interesan dos: la traducción literal de «*Sepher Yezirah*» y la «*Biografía del Baal Shem*» (149). El primero alude al *Libro de la Creación* que es una obra místico-legendaria cuyo propósito es el de conectar la creación del cosmos con la combinación de las veintidós letras que forman el alfabeto hebreo; el segundo volumen apunta específicamente a la figura del fundador de los Hasidim, el reverenciado Israel Baal Shem Tobh, pero también se refiere al título que recibían aquellos elegidos que guardaban en su poder los secretos del Tetragrámaton.

Todos estos elementos místicos que el autor introduce en el cuento tienen un valor de autenticidad y su objetivo es, como señala Bell-Villada (89), el de evocar «an atmosphere of the supernatural» pero, al mismo tiempo, buscan distraer «both Lönnrot and reader from the more prosaic facts of the case». Influidos, casi obsesionados, por estas lecturas Lönnrot se dedica a investigar durante tres meses los sucesivos crímenes y a descubrir la clave que le conducirá al asesino. Y en su investigación va a «arrastrar» al lector «real». Es importante recalcar el hecho de que a partir de estas lecturas, Lönnrot va a transformar todo signo posterior de manera que encaje perfectamente en su propia interpretación.

En este momento se introduce en la narración un nuevo elemento que va a dar un giro a la historia: el redactor de la *Yidische Zaitung* (*sic*) busca entrevistar a Lönnrot y éste, siguiendo su obsesiva idea, sólo se dedica a hablar «de los diversos nombres de Dios» (151). La publicación de esta «entrevista» va a convertir la «lectura» del detective en un nuevo texto que será leído, a su vez, por otro lector «ficticio», Red Scharlach.

Si profundizamos un poco más, observaremos la dualidad de este nuevo personaje. Scharlach no sólo es el lector del texto de Lönnrot, sino que se convierte, al mismo tiempo, en el «autor» de un nuevo texto cuyo único lector será el propio Lönnrot, como el mismo Scharlach revela, a su lector «ficticio» y al mismo tiempo a los lectores «reales», casi al final del cuento:

A los diez días yo supe por la *Yidische Zaitung* que usted buscaba en los escritos de Yarmolinsky la clave de la muerte de Yarmolinsky. Leí la *Historia de la secta de los Hasidim*; supe que el miedo reverente de pronunciar el Nombre de Dios había originado la doctrina de que ese Nombre es todopoderoso y recóndito. Supe que algunos Hasidim, en busca de ese Nombre secreto, habían llegado a cometer sacrificios humanos... Comprendí que usted conjeturaba que los Hasidim habían sacrificado al rabino; me dediqué a justificar esa conjetura (160-1).

Además, como autor, Scharlach va a ejercer control sobre su escritura desarrollando una serie de estrategias textuales que lograrán confundir al detective. El texto creado por Scharlach no ambiciona la tradicional *mimesis* natural, sino que se erige en instrumento de manipulación en el que se imprimen las huellas de su autor; como afirma Iser (285), «Forms, it appears, are not so much constitutive conditions of Nature as images remembered by the artist, who projects these onto what is given in such a way that the beholder also sees Nature in a manner intended by the artist», con lo cual las imágenes que recibe el lector son únicamente aquellas que, una vez manipuladas, le transmite el autor. En este caso, la finalidad mimética no es el objeto en sí, sino la condición de percepción, «by this means, natural phenomena can be viewed in the manner intended by the artist» (286).

La percepción de Lönnrot, que se guía por la información que le transmite el texto manipulado por Scharlach, trae consigo la desorientación total del detective; y de ahí se deriva la importancia de la imagen de la brújula. Por el hecho visible de aparecer conectada mediante el nexo coordinante con la muerte, señala, ya desde el propio título, hacia un punto muy concreto: la muerte de Lönnrot; pero este instrumento, cuya misión es la de guiar al perdido, sufre un proceso de inversión en manos del detective y su única finalidad será la de hacer aún más patente la desorientación del personaje. Desorientación que, además, aparece metaforizada, al final de la narración, en la laberíntica mansión de Triste-le-Roy.

El control autorial de Scharlach no sólo se refleja en la confusión que logra infundir en su lector «ficticio», Lönnrot, sino que comienza a revelarse, tímidamente primero, abiertamente al final, como un proceso que se extiende a lo largo de toda la narración. Scharlach no sólo controla la «lectura errónea» del detective, sino que también tiene una autoridad omnisciente sobre la «interpretación correcta» de Treviranus como se desprende del siguiente fragmento: «El tercer “crimen” se produjo el tres de febrero. Fue, como Treviranus adivinó, un mero simulacro» (161). Es aquí donde el lector «real» se pregunta: ¿Cómo se entera Scharlach de la opinión de Treviranus? ¿Por los periódicos? Es una hipótesis posible, pero no interesante, como diría el propio Lönnrot. Quizás la respuesta debe buscarse en la identificación de la «función autorial» del personaje, es decir, en la capacidad de su propia voz como narrador intradiegético.

La idea de una conexión intrínseca entre Scharlach y la imagen del «autor» parece consolidarse en una nueva relectura del cuento: el autor del cuento (que podría muy bien en este caso identificarse con la voz narrativa omnisciente) va esparciendo pistas a lo largo de la narración que el «lector modelo» debe interpretar correctamente para llegar a entender su texto; de idéntica manera, Scharlach nos revela, en su explicación final, cómo ha ido dejando señales para controlar la interpretación del detective y atraerlo a su trampa. Ambos, narrador y personaje logran engañar a sus lectores.

Este control se desprende de lo que Said (179), valiéndose de un curioso retruécano, denomina «the inherent authoritarianism of the authorial authority» que domina los textos. Como este crítico afirma (178), partiendo de una idea nietzscheana, «texts are fundamentally facts of power, not of democratic exchange» en los que se enfrentan dos fuerzas desiguales: el que controla y el controlado. En el caso específico de este cuento, el poder de control se efectúa mediante la palabra y el autor (o autores) de la historia¹⁷ dirige, según su propio deseo, la interpretación de sus lectores (tanto reales como implícitos). Más aún, Scharlach se declara autor, como hemos comprobado, del texto ficticio cuyo lector es Lönnrot; y si volvemos al prólogo del libro, comprobamos cómo el autor de *Ficciones* confiesa lo siguiente: «¿Agregaré que los Hasidim incluyeron santos y que el sacrificio de cuatro vidas para obtener las cuatro letras que imponen el Nombre **es una fantasía que me dictó la forma de mi cuento?**» (énfasis mío).

Es justo en este momento cuando surgen las preguntas: ¿Quién es, pues, el «creador» de la historia en sí?, ¿podría identificarse al personaje con la voz

¹⁷ Al hablar aquí de «historia», me refiero más al concepto «récit», de Genette, que a su noción de «histoire»; de ahí que sea preferible acudir a esas palabras francesas en aras de una mayor clarificación de su dimensión real.

narrativa?, ¿y quién es el lector?, ¿qué función juega Lönnrot, la de personaje o lector? Los papeles comienzan ahora a intercambiarse en un proceso vertiginoso de desplazamiento. Este desplazamiento que afecta a las figuras de autor y lector se refleja asimismo en el nivel de la realidad textual. En el cuento aparecen dos realidades textuales bien diferenciadas:

* Por un lado, la que corresponde al contexto geográfico; los lugares en los que tiene lugar la acción son fácilmente localizables en la geografía de Argentina¹⁸, como la propia voz narrativa descubre en el prólogo: «la torcida Rue de Toulon es el Paseo de Julio».

* Y, por otro, la realidad que apunta a las doctrinas esotéricas, aceptada como tal por el detective que, a partir de ella, elabora una interpretación propia de los hechos y cuyo punto de vista se encuentra en la cultura judía (Yidish).

Pero los límites entre ambos «textos» comienzan a borrarse toda vez que el narrador denomina, en el prólogo, a esa realidad concreta del contexto argentino como «un Buenos Aires de sueños» y, un poco más adelante, se refiere a su historia como «esta ficción»; con lo cual está cuestionando la presencia «real» de ese texto. Se podría inferir, teniendo en cuenta todos los hechos ya analizados, que la «lectura errónea» del detective se basa, primordialmente, en un desplazamiento interpretativo.

Ya desde el inicio, la «temeraria perspicacia» de Lönnrot le empuja a deshechar una hipótesis (que él mismo califica de «posible») en favor de una interpretación puramente personal. Tras ello, se dedica a justificar las pistas que va encontrando para adaptarlas a esta interpretación y, por último, una vez que se aferra a ésta, transpone la realidad textual (el asesinato del rabino ligado a un robo) a la suya propia (la superstición judía del Nombre todopoderoso de Dios).

Ese desplazamiento interpretativo que efectúa el detective afectará también, en cierta medida, a otro nivel: el de los números. La presencia de éstos en el relato cobra su importancia a través de la connotación ocultista que de ellos se desprende ya que, como apunta Bell-Villada (90), «there runs a common cryptographic thread, a tendency to perceive the world not as mere matter but as the divine manifestation of certain letters, words, numbers, and names».

Todos los indicios apuntan claramente al número tres como número simbólico predominante del cuento¹⁹: la fecha de los tres asesinatos (el tres de

¹⁸ La ubicación geográfica constituye uno de los elementos del «cronotopos» del relato, entendido el término según la definición de Bakhtin: «the intrinsic connectedness of temporal and spatial relationships that are artistically expressed in literature» (84).

¹⁹ Número cuyo valor figurativo tiene una raigambre remota, no sólo en la cultura occidental (lo que se ha dado en llamar «the Western Heritage») sino en culturas alejadas de ésta, tales

cada mes), otras fechas (como los «tres años de guerra en los Cárpatos» y los «tres mil años de opresión que tuvo que sufrir Yarmolinsky y que recuerda el día de su llegada al Tercer Congreso Talmúdico», 148), la frase que pronuncia Treviranus inducido por la lógica «No hay que buscarle tres pies al gato», 149), el número de columnas que ocupa la entrevista de Lönnrot con el redactor de la *Yidische Zeitung* (151), el pasaje que encuentra Lönnrot en el libro de latín que descubre en la habitación de Gryphius-Ginzberg (y que pertenece a «la disertación trigésima tercera» del libro en cuestión, 154) y, por último, el triángulo que manda un cierto *Baruj Spinoza* al comisario Treviranus.

Pero, como ya tuvimos ocasión de comentar anteriormente, Lönnrot, obsesionado con la superstición judía, va a realizar un movimiento de desplazamiento desde el tres hacia el cuatro (número simbólico del judaísmo) que será aprovechado y expandido por Scharlach:

[Y]o... intercalé repetidos indicios para que usted, el razonador Erik Lönnrot, comprendiera que [la serie de crímenes] es *cuádruple*. Un prodigio en el Norte, otros en el Este y en el Oeste, reclaman un cuarto prodigio en el Sur; el Tetrágramaton —el Nombre de Dios, JHVH— consta de *cuatro* letras; los arlequines y la muestra del pinturero sugieren *cuatro* términos. Yo subrayé cierto pasaje en el manual de Leusden... ese pasaje da a entender que las muertes ocurrieron el *cuatro* de cada mes. Yo mandé el triángulo equilátero a Treviranus. Yo presenté que usted agregaría el punto que falta. El punto que determina un rombo perfecto (161-2).

Todos estos desplazamientos que el detective realiza dentro de la realidad textual provocan su desorientación y la «incorrección» de su «lectura» que le apartan completamente de la interpretación que debería seguir para descodificar el texto autorial.

No debemos olvidar, no obstante, que Lönnrot es el protagonista del cuento, con lo cual el autor, usando nuevamente su poder de control, está privilegiando la interpretación de éste sobre la del resto de personajes. ¿Qué hubiera ocurrido si en vez de seguir la «lectura» que hace Lönnrot, el lector «real» se encontrara sólo con la interpretación de Treviranus? Lógicamente, el cuento sería diferente por completo. Pero lo que nos interesa es la razón por la que aparecen, intercalados entre la «lectura» de Lönnrot, los comentarios del comisario.

Al final de la historia se nos revela que la interpretación de éste era la «correcta»: Treviranus había intuido el móvil del primer asesinato y el falso montaje del tercer crimen. Con ello, posiblemente, el autor esté dejando

como la hindú o alguna de las precolombinas. Pero en una y otras, su capacidad simbólica gira en torno a una trinidad divina.

algunos indicios para que sean captados por el «lector modelo» y éste interprete «correctamente» la situación y los movimientos de Lönnrot.

Pero si nos centramos en la dialéctica (la dialogía bajtiniana) que se establece, a través del texto, entre autor y lector y si tenemos presente la posible «función autorial» de Scharlach, nos encontramos en estos momentos con un doble nivel de lectura:

* Por un lado, tenemos al autor del cuento «La muerte y la brújula» y el texto que comienza con un asesinato;

* Por el otro, tenemos al personaje Scharlach como autor de una historia que, partiendo de la «lectura» de Lönnrot, se basa fundamentalmente en diversas creencias esotéricas.

Es necesario recalcar la importancia de que los dos autores lo son precisamente por el hecho de haber sido con anterioridad lectores. Esta relación postmoderna que se establece entre «sender» (narrador) y «addressee» (narratario) al nivel de la narrativa es la que Lyotard señala en su obra *La condición postmoderna* al utilizar el ejemplo de la transmisión de los relatos populares en la sociedad cashinahua (47). El «narrador» cashinahua siempre inicia su relato con una serie de fórmulas invariables: «He aquí la historia de..., tal y como siempre la he oído. Yo, a mi vez, os la voy a contar, escuchadla» (énfasis mío), y lo finaliza con otra serie de fórmulas prefijadas «Aquí se acaba la historia de... El que os la ha contado es... [nombre cashinahua]». En ellas se pone de manifiesto claramente la cadena continua que enlaza a las personas envueltas en este proceso de transmisión: el «narrador» declara haber sido «narratario» (con lo cual desplaza su propia autoridad hacia otra figura del pasado) del relato que él, en esos momentos, se dispone a contar y, a su vez, apela a sus propios «narratarios» para que estén atentos a su historia; con lo cual, «[e]l “narratario” actual, al escucharla, accede potencialmente a la misma autoridad» (47).

Este desplazamiento de la autoridad se proyecta en un doble movimiento, desde el «narrador» presente, hacia el pasado (en busca de otros «narradores» que fueron, a su vez, «narratarios») y hacia el futuro (descansando en esos «narratarios» que, del mismo modo, se convertirán en «narradores»).

Todo ello supone, por un lado, la repetición cíclica²⁰ del proceso de transmisión y del propio relato en sí; y, por otro, el cuestionamiento del origen que se plantea, entre otros, Jacques Derrida. Este crítico, en su artículo «The Supplement of Copula: Philosophy before Linguistics», proyecta la des-

²⁰ Se diría que nos hallamos en ese laberinto tan caro a la estética de Jorge Luis Borges y hacia la que casi siempre vuelve sus ojos en la mayoría de los cuentos y, de modo muy especial, en «El Aleph».

mitificación del origen a través del desmantelamiento textual y la aplicación, al texto, de su noción de «suplemento» (es decir, aquello que se añade al «original» y que, por ello, señala claramente las deficiencias de éste). Su visión analítica pretende mostrar la naturaleza del texto como «tejido» que aparece creado por la perenne transformación de otro/s texto/s. Si aplicamos la idea derridiana a la estructura cíclica de la transmisión del relato cashinahua («un héroe que es cashinahua, por tanto también ha sido “narratario” y quizá narrador del mismo relato», Lyotard, 47) podemos cuestionarnos el origen de la autoridad textual: ¿existió alguna vez un primer y único «narrador» que pueda reclamar esa autoridad? y si es así, ¿qué importancia se le concede a ésta? En los relatos populares la autoridad se desplaza constantemente de «narrador» a «narratario» y se pierde en un interminable proceso de transmisión.

Este movimiento circular, e incluso espiral, también se pone de relieve en diversos cuentos borgianos en los que la voz narrativa se declara transmisor de una historia de la cual él ha sido «narratario» (como ocurre, por ejemplo, en «Funes el memorioso») o lector (como en el caso de «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius»). En el cuento objeto de mi análisis, esta idea aparece, de forma levemente velada, en esa dualidad autor-lector que posibilita su inversión.

Volviendo nuevamente a la idea de un doble nivel de lectura del cuento y a la presencia de dos autores: la voz narrativa y Scharlach, podemos observar cómo ambos autores poseen su propio «lector modelo» que, según la concepción de Umberto Eco, es aquél capaz de descodificar el texto de una manera inversamente idéntica a la codificación autorial.

Por ello se hace necesaria una nueva revisión de la idea de un «lector correcto» (Treviranus) y otro «erróneo» (Lönnrot) dentro del cuento. La realidad es que nos encontramos con dos «lectores modelo», cada uno de los cuales lee un texto diferente. Treviranus funciona como el intérprete que descodifica el «texto» del asesinato; el comisario juega, entonces, su papel de detective de manera inteligente y correcta, pero, al mismo tiempo, pasiva. Sus hipótesis son acertadas, pero únicamente son eso: hipótesis; no producen ningún tipo de acción. Treviranus recoge la información que le ofrece el texto y la interpreta, pero sin intentar llegar a una resolución final. Cada vez que se presenta un nuevo dato, lo deja en manos de Lönnrot, aunque su interpretación difiera completamente de la suya.

Por su parte, la lectura del detective, en relación al texto del asesinato, podría considerarse como la «menos adecuada»: Lönnrot descodifica el texto siguiendo una pista falsa y se encierra en una única interpretación negándose a aceptar ideas que no coincidan con la suya. Con ello, lo único que consigue es aislar el texto y crear una enorme distancia estética entre su interpretación

y la realidad textual. Ese «encerramiento» interpretativo es el que denuncia Said en su artículo «The Text, the World, the Critic».

Para este crítico, todo texto se inserta dentro del contexto de la realidad (165): «Texts have ways of existing... that even in their most rarefied form are always enmeshed in circumstance, time, place, and society—in short, they are in the world, and hence are worldly—» y es esta interacción entre el texto y las circunstancias que lo rodean la que genera el significado. El texto siempre se encuentra inserto en una situación determinada y, según opina Said, ésta conlleva una serie de restricciones que afectan al intérprete y a su interpretación. En el caso de Lönnrot, éste ignora por completo las restricciones textuales y se centra exclusivamente en su interpretación del texto dejando a un lado el texto en sí. Siguiendo la teoría de Said (188), Lönnrot podría ser descrito como «lector monocentrista», por cuanto «Monocentrism is practiced when we mistake one idea as the only idea, instead of recognizing that an idea in history is always one among many»; y como tal, niega la pluralidad, totalizando, asimismo, la estructura.

Pero no podemos ni debemos olvidar que el detective se convierte en lector de un nuevo texto: el creado por Scharlach; y en este sentido, su lectura es perfectamente correcta. Lönnrot llega a ser el «lector modelo» del texto esotérico que Scharlach construye para él. La descodificación se produce de manera inversamente idéntica a la codificación y de ahí que la trampa surta su efecto, atrapando al detective en un desenlace mortal.

Un último detalle que no debemos pasar por alto es precisamente ese final. En el diálogo que mantienen Lönnrot y Scharlach se nos descubre algo especialmente interesante. La conversación gira en torno al tema de los laberintos y, en un momento determinado, casi al final, el detective, dirigiéndose a su enemigo, comenta lo siguiente: «Scharlach, cuando en otro avatar usted me dé caza, finja (o cometa) un crimen en A, luego un segundo crimen en B..., luego un tercer crimen en C... Máteme en D, como ahora va a matarme en Triste-le-Roy» (162).

La respuesta de su enemigo no se hace esperar: «Para la otra vez que lo mate... le prometo ese laberinto» (148). Ambos coinciden en un mismo punto: la repetición de la historia. El hecho de que los dos personajes afirmen esta posible repetición supone un cambio en la interpretación que el lector «real» debería hacer del final de la historia. Scharlach retrocede y «hace fuego», con lo cual el lector supone la muerte del detective (anunciada, además, ya en el título) y, con ello, el final del cuento. Pero hemos comprobado a lo largo del análisis de esta obra que uno de los pilares que la sustentan es el desplazamiento constante, y, por ello, debemos considerar éste nuevamente en nuestra interpretación final. La posibilidad de una repetición nos señala claramente

otro final muy diferente: el «no final»; es decir, la constante e infinita repetición supone una «obra abierta», una obra que posibilita multitud de interpretaciones y que mantiene siempre en tensión la «dialéctica de la producción» (Said, 173). Este final «abierto» encaja perfectamente con la idea del diálogo permanente entre autor y lector con el fin de «crear», a través de ese diálogo constante, complejo y que siempre cuestiona, el texto.

Así pues, de manera idéntica al proceso de constante desplazamiento que sufren las diversas interpretaciones impresas en el cuento, el movimiento se repite en cuanto a las realidades del texto, hasta tal punto que el lector «real» ya no puede distinguir entre realidad y ficción, entre «lectura» correcta y errónea, e incluso, entre autor y lector. El «horizonte de expectativas» que el lector poseía antes de comenzar la lectura del cuento, se ha distorsionado completamente y éste se encuentra frente a un abismo. Para intentar reducir esa abismal distancia estética que le separa del texto, necesita realizar varias «relecturas» que le permitan acercarse a las estrategias del autor y, mediante el constante cuestionamiento del texto en sí, conseguir establecer un diálogo interpretativo.

Borges, sirviéndose del movimiento dialéctico autor-lector, trata de colocar al lector en una posición similar a la del propio escritor obligándole así a una participación activa dentro del proceso de creación textual. Esta dialéctica se inserta, como comenté al comienzo de este trabajo de investigación, dentro de los postulados postmodernistas y se amolda perfectamente a los procedimientos de análisis postestructuralistas que desarrolla la Estética de la Recepción.

Con este procedimiento narrativo, Borges logra además «desafiar» la actitud tradicional de recepción textual; el lector que se adentra en el cuento borgiano «no debe esperar de su obra una historia tradicional y coherente, tampoco un reflejo de la realidad o un mensaje», comenta Alfonso de Toro, «sino que el texto debe ser entendido como una realidad propia e inmanente en el momento de la lectura» (148). Esta realidad del texto en sí es la que sugiere Riffaterre en su *Fictional Truth* cuando subraya la idea de que la ficción textual crea su propia verdad, con lo cual, revela la falacia de la búsqueda de una realidad extratextual que dé sentido al propio texto.

Bibliografía

- Alter, R., *The Pleasures of Reading in an Ideological Age*, New York, a Touchstone Book, 1989.
- Bakhtin, M. M., *The Dialogic Imagination*, Caryl Emerson and Michael Holquist (trs.), Austin, University of Texas Press, 1981.
- Barthes, R., *S/Z*. Richard Miller (tr.). New York, The Noonday Press, 1974.

- «From Work to Text». *Textual Strategies (Perspectives in Post-Structuralist Criticism)*. Josué V. Harari (ed.), New York, Cornell University Press, 1979 (73-81).
- Bell-Villada, G. H., *Borges and his Fiction (A Guide to his Mind and Art)*, The University of North Carolina Press, 1981.
- Bloom, H., *A Map of Misreading*, New York, Oxford U. P., 1975.
- Borges, J. L., «La muerte y la brújula», *Ficciones*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.
- Calvino, I., *The Uses of Literature*, Patrick Creagh (tr.), New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1986.
- Derrida, J., «The Supplement of Copula: Philosophy before Linguistics», *Textual Strategies (Perspectives in Post-Structuralist Criticism)*, Josué V. Harari (ed.), New York, Cornell University Press, 1979 (82-120).
- De Toro, A., «El productor “rizomórfico” y el lector como “detective literario”: la aventura de los signos o la postmodernidad del discurso borgesiano», *Jorge Luis Borges (Variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas)*, Karl Alfred Blüher and Alfonso de Toro (eds.), Frankfurt am Main, Vervuert, 1992 (145-83).
- Eco, U., *Lector in fabula: la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979 (trad. *Lector en fábula*, Barcelona, Lumen, 1991).
- *Los límites de la interpretación*, Helena Lozano (tr.), Barcelona, Lumen, 1992.
- Frye, N., *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton, Princeton U. P., 1957.
- *Words With Power*, New York, Harcourt Brace Jovanovitch, 1990.
- Gadamer, H. G., *Truth and Method*, Joel Weinsheimer and Donald G. Marshall (trs.), New York, Crossroad, 1989.
- Gemette, G., «Discours du récit», *Figures III*, París, Seuil, 1972 (62-282).
- *Figures of Literary Discourse*, Alan Sheridan (tr.), New York, Columbia U. P., 1982.
- *Nouveau discours du récit*, París, Seuil, 1983.
- *Narrative Discours Revisited*, Cornell U. P., 1988.
- Greimas, A.-J., *Semantique structurelle*, París, Flammarion, 1966.
- Guillén, C., *Entre lo uno y lo diverso*, Barcelona, Grijalbo, 1985.
- Iser, W., *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore, The John Hopkins U. P., 1978. (trad. *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, Madrid, Taurus, 1987).
- *The Fictive and the Imaginary (Charting Literary Anthropology)*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1993.
- Jauss, H. R., «Littérature médiévale et théorie des genres», *Poétique*, 1: 1970 (79-101).
- *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*, Michael Shaw (tr.), Wlad Godzich (intr.), *Theory and History of Literature*, vol. 3, Minneapolis, Univ. of Minnesota P., 1982. (trad. *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus, 1986).
- Kristeva, J., *Sémiotiké: Recherches pour une sémanalyse*, París, Seuil, 1968.
- *Le Texte du roman: approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*, The Hague: Mouton, 1970 (trad. *El texto de la novela*, Barcelona, Lumen, 1974).

- Lodge, D., *After Bakhtin. Essays on Fiction and Criticism*, London & N. Y., Routledge, 1990.
- Lyotard, J.-F., *La condición postmoderna*, Mariano Antolín Rato (tr.), Madrid, Cátedra, 1994.
- Man, P. de, *Blindness of Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, New York, Oxford U. P., 1981.
- Pozuelo Yvancos, J. M., *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra, 1988.
- Riffaterre, M., *Fictional Truth*, Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 1990.
- Said, E. W., «The Text, the World, the Critic», *Textual Strategies (Perspectives in Post-Structuralist Criticism)*, Josué V. Harari (ed.), New York, Cornell University Press, 1979 (161-88).
- Selden, R., *La teoría literaria contemporánea*, Barcelona, Ariel, 1986.