

# Idea de Edgar A. Poe en la obra crítica de Jorge Luis Borges

SANTIAGO RODRÍGUEZ GUERRERO-STRACHAN

Universidad de Valladolid

Alguien dijo —y la boutade no carece de razón— que Borges es el mejor escritor inglés en lengua española. Su educación es, sin duda alguna, inglesa en el sentido de que se familiarizó primero con la lengua inglesa y con los clásicos de su literatura. La ascendencia inglesa de su familia<sup>1</sup>, la biblioteca del padre, las estancias en el extranjero hicieron de Borges una persona ajena a los estériles nacionalismos políticos o culturales. Sin que quepa la más mínima duda, la biblioteca del padre deja su huella en Borges el escritor, que se ha ocupado de recordarlo una y otra vez. Las lecturas de esos primeros años son las que encuentra en su casa. Barnatán las menciona en su libro. Son en su abrumadora mayoría de autores en lengua inglesa: Poe, Twain, Wells, Carroll, Dickens. De las pocas que no lo son, suele tener una edición inglesa, *El Quijote y Las mil y una noches*<sup>2</sup>. La lista no se agota con estos libros; periódicamente aparece en la biografía la mención de nuevas lecturas. A tan impresionante bagaje literario se le han de unir las estancias en Inglaterra y en Estados Unidos, y sus años enseñando lengua o literatura inglesa en Buenos Aires en 1956<sup>3</sup> y en Estados Unidos en la cátedra Charles Eliot Norton en 1967<sup>4</sup>, año en el que asimismo publica, en colaboración con Esther Zemborain de Torres, el manual *Introducción a la literatura americana*.

Todos estos datos más un repaso, siquiera sea somero, a la obra crítica de Borges señalan su fervor hacia la literatura en lengua inglesa. Empero, el interés por trazar la ascendencia y genealogía de la literatura anglonorteamericana ha sido, en líneas generales, bastante escaso<sup>5</sup>. No se trata únicamente de señalar los autores que comenta o que le sirven de pretexto para sus ensayos o sobre los que pronunció alguna conferencia, ni tampoco de mencionar los rasgos que se destacan; es también muy importante —imprescindible si no se quiere reducir el artículo a una paráfrasis— saber de dónde ha tomado las ideas que enuncia en el texto. No otro es el propósito de este artículo: señalar la idea que Borges tenía de la literatura de Poe, averiguar de dónde las ha tomado y, finalmente, evaluar la influencia que pudo tener Edgar A. Poe en su obra literaria.

Los escritos que Borges dedica a Poe se prolongan en el tiempo: el primero data de 1937 y es una reseña del libro de Edward Shanks titulado *Edgar Allan Poe* y que publica en la revis-

---

<sup>1</sup> Para los datos biográficos, he consultado la magnífica biografía de Marcos Ricardo Barnatán: *Borges. Biografía total*, Madrid, Temas de hoy, 1995. La admiración y cercanía intelectual de Barnatán, escritor argentino como Borges, no le hace perder el rigor y la pasión por la objetividad.

La relación de sus antepasados ingleses aparece en las páginas 20-21 y 30 del citado libro.

<sup>2</sup> *Ibidem*, págs. 50-52.

<sup>3</sup> *Ibidem*, pág. 459.

<sup>4</sup> *Ibidem*, pág. 466.

<sup>5</sup> Cfr. John Englekirk: *Edgar A. Poe in Hispanic Literature*, Nueva York, Instituto de las Españas en los Estados Unidos, 1934. Ni siquiera menciona a Borges entre los autores hispanoamericanos. Recientemente en un estudio sobre el cuento policial en Poe y en Borges, el autor tampoco concede importancia a la obra crítica de Borges acerca de Poe, siendo esta muy importante para determinar el alcance de la influencia (vid. Nota 27).

ta *El Hogar*<sup>6</sup>. El libro le sirve de excusa para hablar del escritor norteamericano. En 1949 publica otro artículo con el título de *Edgar Allan Poe* que escribió para para la sección de artes y letras de *La Nación* el 2 de octubre; el siguiente es la *Introducción a la literatura norteamericana* publicada con Esther Torres Zemborain en 1967<sup>7</sup>. En 1978 pronuncia una conferencia que versa sobre el cuento policial de Edgar Allan Poe<sup>8</sup>. Por último, en 1985 publica un prólogo a una antología de cuentos del norteamericano<sup>9</sup>. A pesar de lo dilatado del tiempo transcurrido entre el primero y el último, todos muestran unas ideas comunes en la apreciación crítica.

## 1. BIOGRAFÍA

En el "prólogo" a los cuentos de Poe<sup>10</sup> y en el capítulo dedicado a Hawthorne y Poe en la *Introducción a la literatura norteamericana*<sup>11</sup>, Borges ofrece una breve reseña biográfica. Los datos que da son ciertos: años de nacimiento y muerte, orfandad, estancia en el Sur y en Inglaterra, estudios en West Point, matrimonio con Virginia Clemm. La elección de los datos no es arbitraria. Borges se centra en los momentos más notorios y, en cierto modo, escandalosos. No otorga Borges mucha importancia a la vida del escritor, pues apenas ocupa espacio dentro de los artículos y además siempre ofrece los mismos hechos. No sigue la biografía de Griswold, entonces la más importante que existía y, desde luego, la de mayor influencia<sup>12</sup>.

## 2. PERSONAJE LITERARIO

Los escritores no son sólo su vida real: los hechos contrastados por los que su existencia discurrió. Acaso más importante sea el personaje literario que, de manera más o menos consciente, crean para el público. Personaje que, normalmente, coincide mucho más con su obra que con su vida. En el análisis de la recepción o influencia de un escritor, dicho personaje es de gran importancia, a veces en un grado mayor que el escritor real, pues lo que se toma de él no es tanto su vida como la imagen que de ella quiso dar y unió a su escritura.

Borges no le concede excesiva importancia. Si se exceptúa el artículo publicado en *La Nación*, las ideas que aparecen en el prólogo a los cuentos y en el capítulo del manual de literatura se limitan a repetir, sin excesivo énfasis, lo que ya dijo antes.

<sup>6</sup> Se citará por la edición de las obras completas, Jorge Luis Borges: *Obras completas, IV*, Barcelona, Emecé, 1996.

<sup>7</sup> Jorge Luis Borges: *Obras completas en colaboración*, Barcelona, Emecé, 1997.

<sup>8</sup> Jorge Luis Borges: "El cuento policial" en *Obras completas, IV*,...

<sup>9</sup> Jorge Luis Borges: *Biblioteca personal* en *Obras completas, IV*...

<sup>10</sup> *Ibidem*, pág. 520.

<sup>11</sup> Jorge Luis Borges y Esther Torres, *op. cit.*, pág. 993. A partir de ahora se citará como (*Introducción*, y el número de página).

<sup>12</sup> Rufus Wilmot Griswold: "Death of Edgar Allan Poe", en I.M. Walker (ed.): *Edgar Allan Poe. The Critical Heritage*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1986, págs., 294-302. En un primer momento, se publicó como noticia, al conocerse la muerte del escritor americano, en el *Daily Tribune* de Nueva York en octubre de 1849.

El artículo de *La Nación* ofrece una explicación si no real al menos típica en la literatura de Poe. La neurosis es el elemento que Borges aduce: “Detrás de Poe (...) hay una neurosis. (...) es legítimo cuando se busca en la neurosis un medio para entender su génesis [la de la obra]”<sup>13</sup>. A lo que añade, para así crear ya de manera definitiva el personaje de Poe:

“en la neurosis, como en otras desdichas, podemos ver un artificio del individuo para lograr un fin. La neurosis de Poe le habría servido para renovar el cuento fantástico, para multiplicar las formas literarias del horror. También cabría decir que Poe sacrificó la vida a la obra, el destino mortal al destino póstumo” (“Poe”, pág.1)

Dos ideas son importantes. La primera es la del genio romántico. Poe es capaz de escribir literatura y de renovar el género fantástico gracias a la perturbación que sufre. No es una persona normal —pues entonces le habría estado vedado el ámbito literario— sino que es un genio, proviene de la estirpe de los poetas románticos, aquellos iluminados cuya literatura iba más allá de lo meramente terrenal. Aquí se sitúa Poe, según Borges. Nada dice de los otros subgéneros que inició: la literatura de ciencia ficción o el cuento policíaco. La literatura fantástica es la más apropiada para un neurótico. Una concepción más cercana al Romanticismo que a las estrictas geometrías modernas borgianas, le lleva a hacer de la literatura fantástica un modo para explicar lo inefable, lo visionario, aquello que sobrepasa la común experiencia humana. Pero la mención de la neurosis le obliga a incluir el cuento fantástico dentro de lo psicológico. Es decir, lo fantástico no proviene de algo externo al escritor, sino que es consecuencia de su forma de ser. A esto se refiere al mencionar la renovación del género fantástico.

La última frase de la cita es también reveladora. No se limita simplemente a señalar la unión entre la vida real y la literaria; indica la jeraquía en que se sitúan ambas. La vida biológica, los hechos que le tocó vivir no pasan de ser un soporte para su vida literaria, la única que le importa en verdad, como a cualquier escritor. Pero no olvidemos que Borges está construyendo el personaje literario de Poe y, aunque sólo sea indirectamente, también el suyo. Primacía de lo literario y predestinación para dedicarse a la literatura. Poe no podía sino ser un escritor. Es aquí donde más cercano se encuentra Borges de la idea que Baudelaire ofrece del escritor norteamericano, quien también cree que Poe está obligado a ser un escritor<sup>14</sup>. La libertad no existe en estos casos. El escritor viene condicionado, por su infancia, por sus enfermedades, por cualquier rasgo que explique a posteriori su dedicación literaria.

Al final del artículo publicado en *La Nación* reitera la unión entre vida y literatura, influido una vez más por la ideas de Baudelaire:

“sin la neurosis, el alcohol, la pobreza, la soledad irreparable, no existiría la obra de Poe. Esto [sic] creó un mundo imaginario para eludir el mundo real; el mundo que soñó perdurará, el otro es casi un sueño” (“Poe”, pág.1)

<sup>13</sup> Jorge Luis Borges: “Edgar Allan Poe”, *La Nación*, Buenos Aires, 2 de octubre de 1949, pág. 1. A partir de ahora se citará como (“Poe” y nº de página).

<sup>14</sup> Charles Baudelaire: “Edgar Poe, sa vie et ses œuvres”, *Curiosités esthétiques. L'Art Romantique et autres œuvres critiques*, París, Garnier, 1989, pág. 609. Allí escribe: “Physionomie, démarche, gestes, air de tête, tout le désignait, surtout dans ses bons jours, comme une créature d'élection”. Para un mayor conocimiento de las ideas de Baudelaire acerca de Poe y de su influencia en España, cfr. el capítulo 4 “Recepción de Edgar A. Poe en el siglo XIX” de mi tesis *La influencia de la narrativa breve fantástica en el cuento fantástico español del siglo XIX*, Valladolid, 1997.

Baudelaire lo dice en el artículo ya citado:

“Le poète avait appris à boire, comme un littérateur signeux s'exerce à faire des cahiers de notes. Il en pouvait résister au désir de retrouver les visions merveilleuses ou effrayantes, les conceptions subtiles qu'il avait rencontrées dans une tempête précédente”<sup>15</sup>

La obra de Poe está ligada a factores ajenos a la persona: la enfermedad o el vicio. En resumen, los estados excepcionales de conciencia son los que posibilitan su escritura. Su literatura es causa y reflejo de los mismos.

Sin embargo, en el caso de la evaluación que Borges hace de la obra de Poe, los juicios no son siempre positivos, así como tampoco parece mostrar una admiración total por el norteamericano. Así dice: “Harto más firme y duradera que las poesías de Poe es la figura de Poe como poeta, legada a la imaginación de los hombres” (“Poe”, pag.1). Esta frase resume toda su idea acerca del norteamericano. Lo importante es la vida de Poe que, puesto que está ligada a la imaginación, tendrá más de legendario y de inventado que de cierto. De algún modo, Borges critica —o señala la influencia de— las biografías o reseñas que se escribieron a raíz de la muerte de Poe, tanto las denigratorias como las laudatorias, que fueron las menos<sup>16</sup>. También incluye en la crítica a Baudelaire, gracias a quien poco a poco Poe pudo recuperar su lugar en la literatura aun a costa de cargar con una imagen falseada.

En la reseña al libro de Edward Shanks, vuelve a insistir en la preeminencia de la vida frente a los logros artísticos: “Hay la conciencia de que Poe fue un inventor o imaginador prodigioso, pero también un mal ejecutor de sus invenciones. De ahí el favor que le hacen sus traductores, por mediocres que sean”<sup>17</sup>. Poe posee el genio, la capacidad para crear mundos imaginarios —los de su literatura— pero falla en la técnica. Lo que está relacionado con la imaginación, y por tanto con la neurosis que padece, posee el máximo valor. No así aquello que es para Borges de gran importancia: el oficio literario, lo que convierte un tema mediocre en una obra genial.

### 3. OBRA POÉTICA

Tras el análisis de la biografía, la real y la literaria, Borges inicia la crítica de la obra literaria de Poe. En general, la poesía antecede a los cuentos y a la crítica literaria. Ciertamente, la estima que Borges profesa a la poesía del norteamericano es bastante baja. Así, dice: “Muy poco sobrevive de su verso; “El cuervo”, “Las campanas” y Annabel Lee” han sido relegadas al submundo (...) de la declamación” (“Shanks”, pág. 274); “Como poeta es menos apreciado en su patria que en las otras partes del mundo. Su célebre poema “The Bells” hizo que Emerson lo apodara *the jingle man*, el hombre del retintín” (“Prólogo”, pág. 520); “algún verso honra y justifica sus páginas: lo demás es mera trivialidad, sensiblería, mal gusto, débiles remedos de Thomas Moore” (“Poe”, pág.1).

<sup>15</sup> Charles Baudelaire: *op. cit.*, pág. 613.

<sup>16</sup> Cfr. I.M. Walker (ed.): *op. cit.*

<sup>17</sup> Jorge Luis Borges: “Edgar Allan Poe, de Edward Shanks”, *Obras completas, IV*, ..., pág. 274. A partir de ahora se citará como (“Shanks”, y el n° de página).

De la lectura de las citas queda claro el poco interés que Borges tenía por la poesía de Poe, debido sobre todo a algo que ya ha criticado anteriormente: la mala ejecución poética. Es la técnica poética, la ausencia de distancia emocional entre el autor y lo escrito lo que empobrece la poesía, lo que Borges denomina sensiblería o mal gusto. Es esto mismo lo que le lleva a escribir una poesía con un ritmo muy pronunciado y que en la crítica de Borges es sólo declamatoria. Poesía en que el marcado ritmo sobresale por encima del contenido; se produce una incoherencia entre lo que dice y la manera de contarlo.

Sin duda, Borges<sup>18</sup> rechaza lo que sobra de efusión sentimental en los poemas, tan alejados de su estética, y que llevan a un ritmo poético excesivamente sonoro para el gusto poético de Borges, quien escribió poemas de sonoridad cercana a la prosa, a la de Emerson o a la de los románticos ingleses.

#### 4. OBRA CRÍTICA

Frente a la poesía, juzgada ya de antemano según los parámetros de su propia estética, Borges muestra hacia la crítica literaria de Poe un mayor interés: "Queda su teoría poética, hartamente superior a su práctica" ("Shanks", pág.274). En el "Prólogo" declara: "En the "Philosophy of Composition" el gran romántico declara que la ejecución de un poema es una operación intelectual, no un don de la musa" ("Prólogo", pág.520). Esta es una idea que repite más veces en otros escritos<sup>19</sup>. En *Introducción ...* parafrasea con detenimiento las explicaciones que Poe dio para la redacción de *The Raven* (*Introducción*, págs. 993-994). La intención de resumir el procedimiento se entiende con lo que en otros escritos ha dicho acerca de la obra crítica de Poe, en especial en el artículo "Edgar Allan Poe":

"Nuestra imagen de Poe, la de un artífice que premedita y ejecuta su obra con lenta lucidez, al margen del favor popular, procede menos de las piezas de Poe que de la doctrina que enuncia en el ensayo *The philosophy of composition*" ("Poe", pág. 1).

El énfasis en lo que la literatura tiene de actividad racional es de grandísima importancia para Borges. No en vano sus cuentos también se distinguen por la preeminencia de lo racional frente a lo sentimental o intuitivo. Que esta idea sea de las más importantes en Poe se ve reforzado por la influencia que ejerció en otros escritores que más adelante menciona Borges. De Poe derivan, según el escritor argentino, Mallarmé o Valéry (*Ibidem*). Pues bien, si algo caracteriza a estos autores es el intenso trabajo de intelectualización que ejercen sobre sus obras poéticas<sup>20</sup>.

Esta idea se repite, sin apenas, variaciones en la conferencia que dictó sobre el cuento policial. Allí dice que de Poe "deriva la idea de la literatura como un hecho intelectual. (...) La poesía es una creación de la mente" ("Cuento", pág. 190). Una vez más hace hincapié en

<sup>18</sup> Para un conocimiento de la poesía de Borges, cfr. Guillermo Sucre: "El elogio de la sombra" en Jaime Alazraki (ed.): *Jorge Luis Borges*, Madrid, Taurus, 1976, págs. 101-116 y Emilio Carilla: "Un poema de Borges", *Ibidem*, págs. 117-133.

<sup>19</sup> Así lo dice en los prólogos de *El informe de Brodie* y de *La rosa profunda*.

<sup>20</sup> Para una mayor información sobre la influencia de Poe en los autores franceses, cfr. Célestin Pierre Cambaire: *The Influence of Edgar Allan Poe in France*, Nueva York, G.E. Stechert and Co., 1927.

la distinción entre la literatura como hecho intelectual y como hecho emocional. En las páginas siguientes aborda el análisis de *The Philosophy of Composition*, aunque al final no aparece un juicio de valor acerca de la poesía de Poe.

La importancia de un principio que regule y conduzca toda la creación literaria es sumamente trascendental para Borges. De ahí que se detenga en comentar minuciosamente el método que el americano ha seguido y subraye, aunque sea de manera subliminal, lo que tiene de racionalización del proceso creativo. Esto lleva al lector a pensar no tanto en la poesía de Borges sino en los cuentos suyos. Relatos como *El Aleph*, *La biblioteca de Babel*, *La lotería de Babilonia*, *Funes el memorioso* o *El jardín de los senderos que se bifurcan*, recuerdan, sin poder evitarlo, *The Philosophy of Composition*<sup>21</sup>.

## 5. OBRA NARRATIVA.

Borges destaca dos tipos de cuentos: “los de terror y los de raciocinio” (*Introducción ...*, pág. 994). A su juicio, son lo más importante. Así dice:

“Poe se creía poeta, sólo poeta, pero las circunstancias lo llevaron a escribir cuentos, y esos cuentos a cuya escritura se resignó y que debió encarar como tareas ocasionales son su inmortalidad” (“Poe”, pág. 1)

En los otros escritos hace hincapié en la misma idea: “Quedan nueve o diez cuentos indiscutibles. (...) Queda el ambiente peculiar de esas narraciones, inconfundible como un rostro o una música” (“Shanks”, pág. 274). “Es más extraordinario en prosa que en verso” (“Prólogo”, pág. 190). “De un sólo cuento suyo que data de 1841, “The Murders in the Rue Morgue”, que aparece en este volumen procede todo el género policial” (“Poe”, pág. 520).

Borges acierta en la valoración estética del conjunto de la obra de Edgar Allan Poe. Anteriormente ha dado cuenta del poco valor de la poesía por lo que tiene de carencias técnicas y exceso de sentimentalismo, que se refleja en el ritmo excesivo y cantarín. Lo pensado es superior, en poesía, a lo elaborado. No hay correspondencia entre la *inventio* y la *elocutio*, pues en todo momento es superior la primera. No ocurre así con los cuentos. Para Borges estos son los que mantienen la fama y el puesto de Poe en el Panteón literario. Destaca su carácter seminal. Poe no se limita a continuar una tradición. Según Borges: “fue un proyector de sombras múltiples. ¿Cuántas cosas surgen de Poe? (...) Deriva la literatura como un hecho intelectual y el relato policial” (“Prólogo”, pág. 190). La “literatura como hecho intelectual” no se refiere exclusivamente al modo en que Poe escribe sus poemas —si se tiene en cuenta *The Philosophy of Composition*—. Se refiere a los cuentos de raciocinio: que englobaría a algunos de los fantásticos, los de ciencia-ficción y los policiales, pues Borges no ensaya una clasificación rigurosa de los cuentos.

<sup>21</sup> Para los cuentos de Borges, cfr. Mary Lusk Friedman: *Una morfología de los cuentos de Borges*, Madrid, Fundamentos, 1990; Cristina Grau: *Borges y la arquitectura*, Madrid, Cátedra, 1995 y los artículos que aparecen en Jaime Alazraki, *op. cit.*, págs. 135 - 200.

### 5.1. Cuentos fantásticos

Borges equipara, en la obra de Poe, los cuentos fantásticos con los de terror. En ningún momento distingue los unos de los otros y de ellos dice en *La Nación*:

“(…) los infiernos elaborados ulteriormente (por Henry James, por Kafka) sean más complejos y más íntimos que el de Poe. La muerte y la locura fueron los símbolos de que éste se valió para comunicar su horror de la vida (...) que lo atroz es la destrucción de la vida, por obra de la muerte y de la locura. (...) Acusado de imitar la literatura alemana, pudo responder, con verdad: *El terror no es de Alemania, es del alma*”. (“Poe”, pág. 1)

Todas las características que enuncia son propias de cuentos como *The Fall of the House of Usher*, *Eleonora*, *The Cask of Amontillado* o *Ligeia*. No todos ellos son fantásticos, lo cual indica una unidad estética subyacente a todos ellos, razón por la que no los clasifica en grupos diferentes<sup>22</sup>. Más adelante, señala las diferencias entre ellos: “En algunos (*La verdad sobre el caso del Sr. Valdemar*) brilla la invención circunstancial; otros (*Ligeia*, *La máscara de la Muerte Roja*, *Eleonora*) prescinden de ella con soberbia y con inexplicable eficacia” (“Poe”, pág. 1).

No elimina el subgénero fantástico de la obra de Poe, simplemente lo hace más abarcador. En primer lugar, está la lista de los cuentos que considera como fantásticos: “De su literatura fantástica recordemos “The Facts in the Case of Mr. Valdemar”<sup>23</sup>, “A Descent into the Maelmström”, “The Pit and the Pendulum”, “Ms. Found in a Bottle” y “The Man of the Crowd”” (Prólogo”, pág. 520). A los que han de añadirse los citados anteriormente.

Pero, sin duda alguna, lo más importante se sitúa al final del párrafo: “El horror no es de Alemania, es del alma”, frase que repite en la *Introducción a la literatura norteamericana* en la página 994. Se refiere en este libro a los cuentos de horror, pero ya en la reseña periodística en *La Nación* había dejado dicho: “La neurosis de Poe le habría servido para renovar el cuento fantástico, para multiplicar las formas literarias del horror” (“Poe”, pág. 1). Queda, de este modo, claramente identificado cuento fantástico y cuento de horror, que no de terror<sup>24</sup>. Además subraya que la renovación del cuento fantástico en Poe no viene tanto de la influencia de la literatura germana cuanto del elemento sicológico que se introduce en los cuentos. Lo fantástico, y esta es la gran aportación del escritor norteamericano, no es externo al narrador sino que procede de su propia mente<sup>25</sup>.

Pues bien, así lo cree también Borges y así lo lleva a la práctica en algunos de sus cuentos; por ejemplo en *La Biblioteca de Babel* o *El alfabeto de los dioses*, relatos de clara influencia poeiana<sup>26</sup>.

<sup>22</sup> Esta es una idea que últimamente vuelve a ser importante en la investigación de la narrativa de Poe. Cfr. Charles May: *Edgar Allan Poe. A Study in the Short Fiction*, Boston, Twayne Publishers, 1991. Se ocupa más de los puntos comunes en toda la narrativa de Poe, que de las particularidades de cada subgénero.

<sup>23</sup> El título del relato tal como Borges lo cita no es correcto. El verdadero título, si bien muy parecido, es: *The Facts in the Case of M. Valdemar*. Si bien, en francés M. es equivalente al inglés Mr., al estar escrito el cuento en inglés, se produce una ambigüedad acerca de lo que pueda significar M., que ya no es solamente un tratamiento de cortesía, sino que puede también ser la inicial de un nombre propio.

<sup>24</sup> P. Penzoldt ofrece las claves de la distinción en su libro *The Supernatural in Fiction*, Londres, Peter Nevill, 1952, págs. 9 - passim.

<sup>25</sup> Cfr. *La influencia de la narrativa breve* ....., págs. 60-65.

<sup>26</sup> En el tercer congreso de la asociación ESSE, que tuvo lugar en Glasgow en septiembre de 1995, presenté una comunicación titulada *The Realm of the Fantastic: The Library in Edgar Allan Poe's and Jorge Luis Borges's Short Stories*.

## 5.2. Cuentos policiales

Por la extensión que le dedica y el análisis minucioso que lleva a cabo, es el subgénero que más le interesa de Poe. Bien es cierto que en el prólogo, las reseñas o en el manual universitario lo cita muy de pasada, pero siempre resaltando su novedad. Así dice:

“De otros (*Los crímenes en la Rue Morgue, La carta robada*) procede el caudaloso género policial que hoy fatiga las prensas y que no morirá del todo, porque también lo ilustran Wilkie Collins, Stevenson y Chesterton. Detrás de todos, animándolos, dándoles fantástica vida, están la angustia y el terror de Edgar Allan Poe” (“Poe”, pág. 1),

“los segundos [los cuentos policíacos] inauguran un nuevo género, el policial” (*Introducción*, Pág. 994),

“De un cuento suyo que apareció en 1841, “The Murders in the Rue Morgue” (...) procede todo el género policial” (“Prólogo”, pág. 520),

“Queda la invención del género policial” (“Shanks”, pág. 274).

En todas las citas traídas a colación resalta el papel de creador del subgénero policial que Poe desempeñó. Pero es también importante lo que en la primera de ellas señala: “dándoles fantástica vida, están la angustia y el terror de Edgar Allan Poe”. Esto subraya una vez más el principio estético común que anima los cuentos de Poe, sin que se pueda decir que hay una separación estricta entre los distitos subgéneros narrativos que practicó a lo largo de su vida literaria.

Pues bien, una lectura detenida de la conferencia que dio acerca del género policial indica que tampoco ve diferencia entre el género narrativo y el lírico en la obra de Poe. En un momento de la conferencia escribe: “Deriva la idea de la literatura como un hecho intelectual y el relato policial” (“Cuento”, pág. 190) y más adelante: “Tenemos, pues, al relato policial como un género intelectual” (pág. 195). Si explica Poe su poesía mediante la inteligencia y el ejercicio de la razón y además vincula el cuento policial a lo mismo —y esa es la función del análisis que Borges lleva a cabo en la conferencia—, se concluye que la inteligencia es de vital importancia tanto en la poesía como en la narrativa —de ahí que la cita referida a la estética de Poe que más arriba adjuntábamos sirva, por lo mismo, para el cuento. Pues bien, es importante insistir en que lo que el raciocinio tenga de influjo en Poe, lo tiene también en Borges<sup>27</sup>. No se entiende la literatura de Borges sin ese ejercicio de raciocinio enorme que son sus relatos o sus ensayos<sup>28</sup>.

### 5.2.a. Análisis del relato policial

Aborda Borges en la conferencia el análisis de los elementos narrativos que configuran el cuento policial de Poe en sus rasgos prototípicos, es decir, en aquellos que constituyen sustancialmente el subgénero y son extrapolables a otras historias de otros autores. Naturalmente dicha crítica estará presidida en todo momento por el presupuesto anteriormente

<sup>27</sup> John T. Irwin: *The Mystery to a Solution: Poe, Borges, and the Analytic Detective Story*; Baltimore, John Hopkins University, 1994; — “A clew to a clue: Locked Rooms and Labyrinths in Poe and Borges”, *Raritan*, 1991, 10(1), págs. 40-58.

<sup>28</sup> Sería un estudio muy interesante analizar los puntos comunes entre *Marginalia* de Poe y los ensayos de Borges, tanto en el aspecto temático como en el formal.



enunciado del cuento policial como género intelectual, y que se repite varias veces a lo largo de la conferencia.

### 5.2.a.i. *Protagonista y circunstancias espacio-temporales*

Lo que caracteriza a estos elementos es la lejanía. Todos ellos se sitúan en una situación distinta y ajena a la del lector medio. Así lo dice Borges:

“Él pudo haber situado sus crímenes y sus detectives en Nueva York, pero entonces el lector habría estado pensando si las cosas se desarrollan realmente así, si la policía de Nueva York es de ese modo o de aquel otro. Resultaba más cómodo y está más desahogada la imaginación de Poe haciendo que todo ello ocurriera en París, en un barrio desierto del sector Saint-Germain. Por eso el primer detective de la ficción es un extranjero (...) Porque el que escribe la obra es un americano y necesita un personaje lejano” (“Cuento”, pág. 193).

Esto es consecuencia del interés de Poe por no hacer una literatura realista. Su literatura se fundamenta en todo momento en una recreación no realista, pero verosímil<sup>29</sup>, de la realidad<sup>30</sup>. No está interesado en reflejar de manera fiel la realidad que le rodea, al modo de los escritores realistas; más bien aspira a crear una realidad propia, que sea creíble, pero no copiada de manera mecánica del mundo que le rodea.

### 5.2.a.ii. *Desarrollo de la trama*

Lo dicho en la cita anterior también se aplica a su interés de que sea un género intelectual: “quería que fuera un género intelectual, un género fantástico, si ustedes quieren, pero un género fantástico de la inteligencia, no de la imaginación solamente” (“Cuento”, pág. 193). Una vez más tenemos la equiparación entre cuento fantástico y policial en la obra de Poe. Ahora se nos da la clave de aquello que los distingue. Lo que tradicionalmente se conoce como literatura fantástica es una operación de la imaginación, donde las potencias creadoras de mundos fantásticos predominan y generan el mundo textual; por el contrario, la literatura policial está regida por la inteligencia y por el raciocinio, y la lógica del mundo real es la que determina el mundo textual.

En el desarrollo de la trama, Borges concede especial importancia al inicio y a la resolución. Pues bien, el inicio se sale también de lo común: “tenemos un principio brutal [se refiere al de *The Murders in the Rue Morgue*], inclusive terrible” (“Cuento”, pág. 194).

Por lo que se refiere a la solución, esta es producto de la inteligencia, del género policial tal y como lo entiende Borges en Poe: “Se llega por medio de un artificio” (“Cuento”, pág. 194) o tal y como ha dicho más arriba: “el hecho de un misterio descubierto por obra de la inteligencia” (“Cuento”, pág. 193).

No concede apenas importancia al desarrollo propiamente dicho de la historia. Este se ve influido, como no podría ser de otro modo en un relato breve, por el principio y el cierre textuales. Que sea de un modo o de otro no es relevante siempre que se respeten las características que se han enunciado: personaje, lugar y tiempo narrativos, principio y resolución de la trama.

<sup>29</sup> Tomás Albaladejo: *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Análisis de las obras cortas de Clarín*, Alicante, Universidad, 1986.

<sup>30</sup> Charles May, *op. cit.*

### 5.2.a.iii. *El lector*

De esta última proviene el punto más débil de los cuentos de Poe y que está relacionado con el lector de los mismos. La dependencia que el cuento tiene del final le obliga a conceder una importancia excesiva a este último; por lo tanto una vez se conozca, la sorpresa se difuminará y con ella el interés del mismo. Esto es importante tanto para el lector que desea releer los relatos policiales como para el desarrollo ulterior del subgénero. Borges se refiere a esto último: “podemos pensar que sus argumentos son tan tenues que parecen transparentes. Lo son para nosotros, que ya los conocemos, pero no para los primeros lectores de ficciones policiales; no estaban educados como nosotros, no eran una invención de Poe como lo somos nosotros. Nosotros, al leer una novela policial, somos una invención de Edgar Allan Poe” (“Cuento”, pág. 194). Tras este aparente humorismo subyace una consideración muy importante: Poe, al ser el inventor del subgénero policial, influyó decisivamente en los escritores y, también como consecuencia, en los lectores, que van predisuestos a una ficción policial que dependa de los esquemas de Poe.

### 5.3. *Influencia de Poe en otros escritores*

Borges, a continuación, da cuenta de manera sumaria del posterior desarrollo del cuento policial, en especial en Inglaterra y en lo que ha desembocado en el año 1978. Su juicio es negativo, no tanto porque lo diga con claridad, sino porque señala los rasgos que más van en contra de sus principios estéticos:

“Actualmente, el género policial ha decaído mucho en Estados Unidos. El género policial es realista, de violencia, un género de violencias sexuales también. En todo caso, ha desaparecido. Se ha olvidado el origen intelectual del relato policial” (“Cuento”, pág. 197).

## CONCLUSIONES

La idea que Borges refleja de la persona y obra de Edgar Allan Poe es una elaboración propia, fruto de sus lecturas, que apenas está influida por otros autores anteriores, a excepción, y sólo de manera muy leve, por la obra crítica de Baudelaire.

Lo que le interesa de Poe no es tanto su figura mítica como escritor, sino la literatura que escribió, en especial los cuentos y el ensayo *The Philosophy of Composition*. De los cuentos, en especial de los policiales, toma elementos claves para su literatura: Así, el uso simbólico de la biblioteca o el narrador en los cuentos policíacos. De la crítica literaria toma la idea de la literatura como actividad intelectual, en la que predomina el hecho racional y no el emocional. Además, aunque no lo comenta, le interesa mucho la brevedad, tal y como Poe decía en *The Philosophy...* y él recuerda en el ensayo “El arte narrativo y la magia” publicado en el libro *Discusión*: “Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de exponer en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos”.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alazraki, Jaime (ed.): *Jorge Luis Borges*, Madrid, Taurus, 1976.
- Albaladejo, Tomás: *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Análisis de las obras cortas de Clarín*, Alicante, Universidad, 1986.
- Barnatán, Marcos Ricardo: *Borges. Biografía total*, Madrid, Temas de hoy, 1995.
- Baudelaire, Charles: "Edgar Poe, sa vie et ses oeuvres", *Curiosités esthétiques. L'Art Romantique et autres oeuvres critiques*, París, Garnier, 1989.
- Borges, Jorge Luis: "El cuento policial", *Obras completas, IV*, Barcelona, Emecé, 1996.
- : "Prólogo", *Obras completas, IV*, Barcelona, Emecé, 1996.
- : "Edgar Allan Poe de Edward Shanks", *Obras completas, IV*, Barcelona, Emecé, 1996.
- y María Esther Zemborain de Torres: *Introducción a la literatura norteamericana* en *Obras completas en colaboración*, Barcelona, Emecé, 1997.
- : "Edgar Allan Poe", *La Nación*, Buenos Aires, 2 de octubre de 1949.
- Cambiaire, Célestin Pierre: *The Influence of Edgar Allan Poe in France*, Nueva York, G.E. Stechert and Co., 1927.
- Carilla, Emilio: "Un poema de Borges" en Jaime Alazraki (ed.): *Jorge Luis Borges*, Madrid, Taurus, 1976.
- Englekirk, John: *Edgar A. Poe in Hispanic Literature*, Nueva York, Instituto de las Españas en los Estados Unidos, 1934.
- Friedman, Mary Lusky: *Una morfología de los cuentos de Borges*, Madrid, Fundamentos, 1990.
- Grau, Cristina: *Borges y la arquitectura*, Madrid, Cátedra, 1995.
- Griswold, Rufus Wilmot: "Death of Edgar Allan Poe", en I.M. Walker (ed.): *Edgar Allan Poe. The Critical Heritage*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1986.
- Irwin, John T.: *The Mystery to a Solution: Poe, Borges, and the Analytic Detective Story*, Baltimore, John Hopkins University, 1994.
- "A clew to a clue: Locked Rooms and Labyrinths in Poe and Borges", *Raritan*, 1991, 10(1), págs. 40-58.
- May, Charles: *Edgar Allan Poe. A Study in the Short Fiction*, Boston, Twayne Publishers, 1991.
- Penzoldt, Peter: *The Supernatural in Fiction*, Londres, Peter Nevill, 1952.
- Rodríguez Guerrero - Strachan, Santiago: *La influencia de la narrativa breve fantástica de Edgar A. Poe en el cuento fantástico español del siglo XIX*, Tesis doctoral, Valladolid, 1997.
- Sucre, Guillermo: "El elogio de la sombra" en Jaime Alazraki (ed.): *Jorge Luis Borges*, Madrid, Taurus, 1976.
- Walker, I.M. (ed.): *Edgar Allan Poe. The Critical Heritage*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1986.