

HERBERT QUAIN O LA LITERATURA COMO SECRETO

Alfredo Alonso Estenoz

El protagonista del relato de 1941 “Examen de la obra de Herbert Quain”, ha terminado siendo víctima de lo mismo que repudió: que la obra literaria sea juzgada a partir de las circunstancias que la rodean, como la fecha de publicación, las convenciones de los géneros literarios, la existencia de autores y discursos de moda. Quain es uno de los autores menos estudiados en Borges, y ello quizás se deba a la existencia de otros con mayor éxito, como Pierre Menard, Jaromir Hladík o los redactores secretos de la enciclopedia de Tlön. El cuento pertenece además a una modalidad de la ficción borgeana (la reseña de la obra de otro escritor) que tiene representantes más conocidos, verbigracia, “Pierre Menard, autor del Quijote” o “El acercamiento a Almotásim”. También, algunas de las ideas principales del texto están desarrolladas más ampliamente en otras partes: en “El jardín de senderos que se bifurcan”, por ejemplo, tenemos la trama que se ramifica indefinidamente. Una de las obras de Quain es una novela cuyo argumento se divide de modo ternario, pero predice que los hombres que lo “imitaran optarían por el binario” (1: 463) y los demiurgos y los dioses por infinitas posibilidades (como en “El jardín”). En tercer lugar, el final abierto, que remite a “Las ruinas circulares” como un fragmento de un texto de Quain, nos enfrenta a una complicada red

de lecturas que llevaría a un análisis de autorreferencialidad y, por consiguiente, de cuestiones de autoría en Borges. No pretendo desarrollar esta última idea aquí, aunque la posibilidad de leer "Las ruinas circulares" como escrito por Quain ofrecería resultados interesantes.¹

A semejanza del narrador de "Pierre Menard" el de "Examen de la obra de Herbert Quain" se presenta como interlocutor y amigo del escritor, fallecido recientemente, y se siente en el deber de hacerle justicia por causa de los numerosos equívocos que su obra ha provocado. El del primero acota: "[d]iríase que ayer nos reunimos ante el mármol final y entre los cipreses infaustos y ya el Error trata de empañar su Memoria... Decididamente, una breve rectificación es inevitable" (1: 444). El del segundo señala que la crítica ha comparado a Quain con otros autores, "evocaciones que nadie juzgará inevitables y que no hubieran alegrado al difunto" (1: 461). En ambos casos se ha producido un error de lectura que los respectivos narradores tratarán de corregir mediante el destaque de los valores "invisibles" de la obra de sus reseñados: el Quijote de Menard y la condición experimental de la literatura de Quain, así como su negativa a dejarse amilanar por las frecuentes malas interpretaciones de su obra.

Me interesa ver aquí algunos aspectos de la construcción del autor en "Examen de la obra de Herbert Quain", puesto que es, a fin de cuentas, un relato típicamente autoral. Analizaré la relación de Quain con sus lectores y el mercado literario, y seguiré sus obras como un movimiento progresivo que va desde su intento por acceder a un público vasto y proponer algunas ideas sobre la lectura hasta su desentendimiento total de ese público y la creación de un texto que lo aísla más de él.

¹ "Las ruinas circulares" es indudablemente uno de los cuentos más exitosos de Borges, contrariamente a lo que se esperaría de una obra de Quain. Pero si entendemos ese éxito como una mala lectura, varios elementos saldrían a la vista: se trata de uno de los cuentos más estereotípicamente "borgeanos": la idea de que alguien sueña (crea) a otra persona, y el soñador es a su vez soñado es una de las más obvias y afortunadas de su obra.

QUAIN Y EL POLICIAL: *THE GOD OF THE LABYRINTH*

Como Menard, Quain parece alguien entregado por completo a su tarea de escritor, con ideas literarias y estéticas precisas, pero no se considera un genio. Su posición marginal dentro de la literatura en lengua inglesa está asegurada por ser irlandés y por vivir en la provincia, de donde nunca parece haber salido.²

Su primer libro es la novela policial *The God of the Labyrinth*, publicada a fines de 1933. Constituye un fracaso comercial porque sale al mismo tiempo que *The Siamese Twin Mystery*, de Ellery Queen (seudónimo de los primos Fred Dannay y Manfred B. Lee).³ “Prefiero atribuir a esa coincidencia ruinosa el fracaso de la novela de nuestro amigo” (1: 461), dice el narrador, pero luego señala también que la escritura es deficiente y que hay algunas descripciones vanas y pomposas del mar. Es decir, el reconocimiento de un factor extraliterario —la coincidencia en la fecha de publicación con otro autor (o autores) de éxito— influye en el fracaso del libro, pero también la existencia de un elemento textual: su pobre ejecución y su escritura grandilocuente. En todo caso, el narrador aclara que él prefiere explicarlo así, y que puede no ser la causa real.

El único aspecto notable de la novela es la comprobación, al final, de que el lector es más inteligente que el detective:

² Tampoco hay muchos indicios de que Menard haya salido frecuentemente de su provinciana Nîmes, aunque la carta en que expone su proyecto al narrador está fechada en Bayonne. Esa marginalidad en Borges constituye, como resulta evidente en su obra, una especie de centralidad, como si el peso de la tradición actuara de manera diferente en la periferia, una noción que extiende a la condición del escritor latinoamericano. En su conocida conferencia “El escritor argentino y la tradición”, pronunciada en 1951 y publicada en 1953), señala: “Tratándose de irlandeses, no tenemos por qué suponer que la profusión de nombres irlandeses en la literatura y la filosofía británicas se deba a una preeminencia racial, porque muchos de esos irlandeses ilustres (Shaw, Berkeley, Swift) fueron descendientes de ingleses, fueron personas que no tenían sangre celta; sin embargo, les bastó el hecho de sentirse irlandeses, distintos, para innovar en la cultura inglesa. Creo que los argentinos, los sudamericanos en general, estamos en una situación análoga” (1: 273).

³ En lo adelante me referiré a ellos con el seudónimo de Ellery Queen.

Ya aclarado el enigma, hay un párrafo largo y retrospectivo que contiene esta frase: Todos creyeron que el encuentro entre los dos jugadores de ajedrez había sido casual. Esa frase deja entender que la solución es errónea. El lector, inquieto, revisa los capítulos pertinentes y descubre otra solución, que es la verdadera. El lector de ese libro singular es más perspicaz que el detective. (1: 462, cursivas en el original)

Acostumbrados a una literatura policial en la que el detective es el descubridor y controlador último de los sentidos del texto, en este caso es el lector quien presta su protagonismo al libro y descubre su verdadero significado. De esta manera, la obra no termina linealmente, con la última página y la solución definitiva, sino que es necesario volver a cierta página intermedia para encontrar la clave. El libro asegura así un elemento de novedad y al menos una relectura, pues la solución tampoco le es revelada gratuitamente al lector, sino que debe volver a leer para encontrarla. La novela adquiere entonces un carácter interactivo más explícito que obliga al lector a hacer un gesto más allá de lo textual.⁴

No es casual que el primer libro de Quain sea una novela policial, si tenemos en cuenta su propósito al incursionar en la literatura: reflexionar sobre la lectura en las nuevas condiciones del mercado literario. Este género ha ofrecido innumerables posibilidades a la crítica literaria contemporánea, especialmente a la teoría de la lectura. S. E. Sweeney anota, por ejemplo, que si atendemos a la estructura de toda narrativa (la disrupción de un orden social, los intentos por restituirlo y su final reestablecimiento), la ficción policial, “which is concerned with the gap between a crime and its solution, follows this inherent narrative structure more closely, and more explicitly, than any other fictional form” (4).⁵ El tipo de lectura que el policial supone ha atraído a la crítica por-

⁴ Borges señaló varias veces las posibilidades de crear un libro infinito mediante una técnica que obligara a una relectura constante, como en el caso de *Las mil y una noches*, donde Sherezada dice que hará el cuento de *Las mil y una noches*, con el riesgo de repetir todo otra vez infinitamente (“*Magias parciales del Quijote*”, 2: 46). Cf., al respecto, Fishburn.

⁵ Para una compilación representativa de la relación entre la ficción policial y la teoría literaria contemporánea, cf. Most y Stowe.

que la interacción entre autor y lector aparece siempre de manera explícita, tematizada. Cabría citar como ejemplo al propio Ellery Queen, quien solía incluir en sus novelas y cuentos secciones tituladas "A Challenge to the Reader". En ellas, apuntaba que todos los elementos para el descubrimiento del asesino y los motivos del crimen estaban dados y proponía al lector adelantarse en la solución.⁶ Si todo proceso de lectura puede entenderse como una serie de hechos que deben conectarse coherentemente, el policial tematiza ese proceso como ningún otro texto e implica al lector en una dinámica de recepción cuyos resultados pueden ser triviales pero que contiene un alto grado de interacción con la obra.

Para entender la reacción del público, sin embargo, es necesario ver la novela de Quain en el contexto del policial clásico. Esto permitiría explicar su fracaso con razones más complejas que la coincidencia en la fecha de publicación y las descripciones pomposas del mar. De acuerdo con Tzvetan Todorov, los géneros populares se diferencian de las llamadas "obras maestras" en que estas pertenecen a un género pero a su vez lo renuevan o desbordan. La ficción policial, en cambio, "has its norms; to 'develop' them is also to disappoint them: to 'improve upon' detective fiction is to write 'literature', not detective fiction" (43). La mejor novela de este tipo es, entonces, la que más se ajuste a las reglas. Algunas convenciones pueden cambiar, pero las centrales deben permanecer inmutables, por la razón de que el lector debe estar libre del estrés que una trama de misterio le pueda provocar. Aunque hay suspenso e intriga durante la lectura, la seguridad de que el caso será resuelto constituye una garantía de tranquilidad: el lector entra en el juego y puede tratar de adelantarse al detective con los datos que conoce o simplemente dejar que este haga todo el trabajo por él.

George Dove señala que, entre todos los géneros populares, el policial es el que presenta las convenciones más establecidas y rígidas, que pueden resumirse en cuatro: "the protagonist is a detective, detection is the main plot, the mystery is an inordinately difficult one, and it is always solved" (76). Aunque bastante generales, estos factores siempre deben cumplirse a pesar de las variantes permitidas. Con la garantía de que el crimen va a resolver-

⁶ Cf. por ejemplo, *The Chinese Orange Mystery* (252).

se y de que el detective será quien lo haga, el lector se enfrenta a un texto que debe librarlo de la tensión producida por la pregunta ¿tendrá esto una solución? Entre autor y lector se establece un contrato, que está dominado por la respectiva experiencia previa de escritura y de lectura de ambos. Dove toma como base la teoría de la recepción, según la cual existe un horizonte de expectativas que influye en la manera como un texto se interpreta.⁷

Cuando la convención se cambia de manera radical o se sostiene la variación por mucho tiempo, el lector empieza a hacerse preguntas con respecto a la naturaleza misma del texto. Dice Dove:

We must not forget the influence of the compact between author and reader, which forces the reader to ask not only where is he going with this one? But also How is he going to work himself out of this mess? The tension created by the conflict produces a secondary meaning, forcing the reader to reinterpret not only this novel but the detection formula itself. (158)

Las innovaciones, por tanto, pueden ser temáticas, pero no deben violar la estructura clásica. El ambiente del texto, el tipo de detective (como sucedió con la introducción del detective privado) pueden cambiar, pero la estructura debe mantenerse. Hay momentos en que se producen cambios importantes, como el ocurrido con el nacimiento de la novela negra o *hard-boiled*, donde el contexto social, caracterizado por la violencia y la corrupción, empezó a ocupar un papel más importante que la trama policial misma.⁸ Pero otros intentos de proponer complejidades más allá del esquema de detección, pueden llevar al lector a alejarse del texto en cuestión y a considerarlo como otra cosa.

⁷ El horizonte de expectativas, término creado por Hans-Robert Jauss, puede definirse como "the shared set of assumptions which can be attributed to a given generation of readers. The 'horizon of expectations' is transsubjective, and is detectable through the textual strategies (genre, literary allusion, the nature of fiction and of poetical language) which confirm, modify, subvert or ironize the expectations of readers" (Jefferson y Robey 138-39).

⁸ Todorov también se refiere a la novela negra o thriller y la de suspenso como dos variaciones o modificaciones del género. Me atenderé aquí a la historia de detección clásica, puesto que la novela de Quain lo es.

In the convention, as a result of the deep structure of transformed play, the element of stress is eliminated, the reader is invited to undertake any of the voluntary tasks offered by the text, the story refuses to 'go anywhere' in a social or cultural sense, and the convention renews itself through constant repetition. (Dove 91)

O sea, la historia no puede centrarse en las implicaciones culturales o sociales para que pueda seguir siendo un producto de consumo masivo. Y como el género depende de las ventas para su supervivencia, cualquier cambio excesivo será descartado. Si un autor logra alterar algo exitosamente, otros lo imitan y los lectores lo aceptan, se ha producido una innovación dentro del género.

De manera que la novela de Quain enfrentó, en el momento de su salida, varias dificultades. Los lectores de entonces ya estaban acostumbrados a otro tipo de historia policial, cuyas características dictaba el modelo de *The Siamese Twin Mystery*.⁹ De ahí que no puedan reconocer la peculiaridad de la novela de Quain, quien, al otorgarles la posibilidad de superar al detective, estaba cuestionando el género mismo, no sólo una convención específica.¹⁰ Solamente la crítica parece haber leído *The God of the Labyrinth* (no se dan otros datos de su recepción pública) pero la vio desde la misma perspectiva: de ahí su comparación con la obra de Agatha Christie, escritora que había logrado imponer su nombre y su estilo.

Las razones para la comparación con Christie (una de las malas lecturas que al narrador le interesa desmentir) reside, paradójicamente, en el carácter innovador de la narrativa de Quain. Pero, a diferencia de su contemporánea, este no se proponía innovar dentro del género en sí, sino utilizarlo para propósitos estéticos más amplios. Los juegos de lectura han sido, como hemos visto, capitales para el género, y Christie fue una de sus principales

⁹ Esta novela sigue, en efecto, el patrón descrito por Borges como usual en las obras de Queen: las tres soluciones, con la del medio como la más imaginativa, pero que no resulta convincente.

¹⁰ Otra dificultad que enfrentó Quain, como vimos, fue "la vana y frígida pompa de ciertas descripciones del mar" (1: 461-62). Pero ello se refiere no solamente a fragmentos de mala prosa, sino a la necesidad de excluir la descripción excesiva e innecesaria de la trama de detección (Todorov 50).

practicantes. El caso más conocido es su novela *The Murder of Roger Ackroyd* (1926), donde el narrador resulta ser el asesino. Dada la convención de que el narrador es por lo común el detective o una persona cercana a él, no el asesino, Carl R. Lovitt se pregunta por qué, a pesar de esta violación, la novela de Christie no sólo disfrutó de gran éxito, sino que constituye un clásico del género. El crítico se refiere a las numerosas acusaciones hechas contra la novela en el momento de su publicación, basadas en que Christie no había jugado limpio con sus lectores. Jugar limpio era uno de los reclamos de los escritores de la época de oro del género, que abarca de 1918 a 1939 aproximadamente. Lovitt encuentra la respuesta en el aparente control que, sobre el texto, disfruta el doctor Sheppard, narrador-asesino. Este se halla a punto de suplantar la voz del capitán Hastings, asistente de Hercules Poirot y usual narrador de las investigaciones de su amigo. Hastings representa la convencionalización total del género, mientras que Sheppard, la posibilidad de quebrar las estrictas normas. Pero el control de este último es aparente, pues, una vez descubierto como asesino, Poirot lo obliga a terminar la historia que había empezado a escribir: la derrota del famoso detective. Esta vez debe hacerlo, como le indica Poirot, “abandoning your former reticence” (Lovitt 79), o sea, Sheppard debe escribir “the proper kind of book” (80): el que se ajusta a las convenciones. Lovitt concluye:

Readers who claimed Christie had not played fair in this novel appear to have overlooked not only the extreme orthodoxy of this text but also the relentless and systematic measures employed to ensure that conformity [...] She clearly understood the menace that a narrator like Sheppard posed for the detective novel, and *The Murder of Roger Ackroyd* documented the genre’s capacity to withstand and neutralize even so dire a menace. (82)

El lector de *The God of the Labyrinth*, en cambio, debe haber experimentado que esta novela había violado su sentido de las convenciones del género, no para reforzarlas en última instancia, sino para ponerlas en duda. Ya no podía admirar al detective (y a sí mismo, mediante su proyección en este), sino que se enfrentaba a la posibilidad de condenarlo por su incapacidad para dar con la

verdadera solución. Ese lector debe haberse hecho la pregunta de Dove, "where is he going with this one?", la cual, de no resolverse de la manera acostumbrada, llevaría a cuestionar el género como tal y al rechazo de la obra. Ese cuestionamiento, sin embargo, no lo condujo a una crítica, como pretendía Quain, sino a descartar la novela y a reafirmarse en las que sí compartían la convención.

OTRAS INCURSIONES: *APRIL MARCH* Y *THE SECRET MIRROR*

La segunda obra de Quain es la novela "regresiva, ramificada" *April March* (1936), cuyo título no quiere decir *Marcha de abril*, sino literalmente *Abril marzo*. Fue concebida como un juego y hace uso de sus leyes: se compone de capítulos narran los hechos de forma regresiva. Cada capítulo se ramifica en otros tres, cuyas acciones respectivas ocurren en momentos anteriores al primero: estos dan origen a otros tres, y así sucesivamente. Los capítulos oscilan temática e ideológicamente: uno es policial, otro psicológico, uno comunista, otro anticomunista. La convivencia de planos opuestos salva a Quain de adscribirse a una corriente o estética determinada, a un punto de vista único sobre la realidad, y resalta la condición de juego, donde la estructura es más importante que las ideas. Las intenciones del escritor aquí no siempre prevalecen, pues el narrador se encarga de aclarar que algunos relatos son indignos de su autor y que el mejor no es el que originalmente él había concebido como tal; además, reconoce, ciertas bromas afectan negativamente el texto. La autocrítica de Quain se produce inmediatamente después de publicado el volumen, puesto que se arrepiente del orden ternario y predice que sus imitadores (una inmodestia de su parte, pero con existencia concreta en Ts'ui Pên) escribirían de manera binaria, mientras que Dios y los demiurgos optarían por infinitas tramas y ramificaciones.

En este texto, la obsesión de Quain con la forma se revela más que en los otros. El narrador termina comparándolo con Kant, quien todo lo sacrificaba a un "furor simétrico" (1: 463). La naturaleza de su novela se relaciona con la idea tantas veces repetidas por Borges de que los sistemas filosóficos, teológicos, etcétera,

pueden tener más interés como propuesta estética (esto es, formal) que como explicación justificable, útil del universo.¹¹ Revela, por otro lado, el escepticismo del autor, al no comprometerse con ninguno de los planos de la novela y limitarse a presentarlos, pero también su manera de incursionar en la literatura: su énfasis en la necesidad de lo novedoso, dado en el uso de una estructura no convencional que incrementa el nivel de interacción del lector con el texto hasta el punto de llevarlo a hacer un gesto más allá del plano textual: escoger la manera como quiere leer el libro, generando así diferentes significados. La novedad es, precisamente, una de las causas que el narrador atribuye al fracaso de su amigo. No se especifica la recepción de este segundo libro, pero ni el propio Quain estaba conforme con el resultado.

La tercera obra es la pieza de teatro *The Secret Mirror*. El primer acto gira en torno de Miss Ulrica Thrale, reverenciada por el autor dramático Wilfred Quarles, a quien ella le ha dado un beso ocasional. El diálogo de Ulrica deja entrever su carácter: “amazona y altiva; sospechamos que no suele visitar la literatura” (1: 463); los periódicos hablan de un compromiso con un duque y después lo desmienten. En el segundo acto, los personajes reaparecen, pero la realidad es otra: Wilfred Quarles es un comisionista de Liverpool y su nombre verdadero es John William Quigley. Nunca ha visto a Ulrica Thrale, pero “morbosamente colecciona retratos suyos del *Tatler* o del *Sketch*” (1: 464). Quigley es el autor del primer acto, en el que ha proyectado su deseo de ser autor dramático y de concretar su adoración por Ulrica Thrale. Esta idea de proyección, de frustración y sublimación de un deseo, lleva a “la fama” a calificar al texto de comedia freudiana.¹² El narrador acota: “esa

¹¹ La famosa frase, que proviene del epílogo a *Otras inquisiciones*, menciona que observar en él una tendencia “a estimar las ideas religiosas o filosóficas por su valor estético y aun por lo que encierran de singular y de maravilloso. Este es, quizá, indicio de un escepticismo esencial” (2: 153).

¹² Es conocido el rechazo de Freud por parte de Borges. Su postura pudo haber tenido relación con el hecho de que, en los años 30, el psicoanálisis era un tema de posicionamiento de los escritores, especialmente con la aceptación que algunas teorías freudianas tuvieron entre los surrealistas. Las ideas del psicoanalista eran de común circulación en Argentina. En 1936, para citar sólo un ejemplo, Sur se unió a un homenaje a Freud por su cumpleaños ochenta. El texto homenaje, redac-

interpretación propicia (y falaz) determinó su éxito" (1: 464). Es la primera vez que un libro de Quain tiene éxito comercial, pero ello se debe a un error de lectura, al hecho de que ha sido interpretado en función de otro autor, dentro de un código conocido que gozaba de popularidad entonces. Si la existencia de otros nombres reconocidos había afectado negativamente la circulación de *The God of the Labyrinth*, algo semejante ocurre ahora, pero en sentido contrario: la obra alcanza celebridad al ser asociada con las ideas de Sigmund Freud.

La trama de *The Secret Mirror* recuerda la labor de otro autor borgeano: la también obra teatral *Los enemigos*, de Jaromir Hladík, protagonista de "El milagro secreto" (*Ficciones*). La pieza transcurre en la biblioteca del barón Roemerstadt, quien recibe la visita de varios desconocidos. En un momento se menciona el nombre de Jaroslav Kubin, quien alguna vez pretendió a la novia de Roemerstadt. Aquel, se dice, ha enloquecido y se cree el barón. Hay incongruencias en el tercer acto, donde algunos personajes ya muertos reaparecen. Entonces el espectador comprende que Roemerstadt es en realidad el accidentado Jaroslav Kubin y que el drama nunca ha ocurrido: se trata del "delirio circular que interminablemente vive y revive Kubin" (1: 510). Nuevamente, aquí, los actos anteriores al último se convierten en creación del protagonista o en la proyección de un deseo o una debilidad mental, por lo que es posible una interpretación psicoanalítica.¹³

El rechazo de Borges por las ideas de Freud no basta para explicar la reacción de Quain ante la recepción de su libro. Como vimos anteriormente, este se enfrentó desde el inicio de su carrera al problema de que su obra fuera malinterpretada. Las comparaciones con Agatha Christie, Gertrude Stein y Julien Green, hechas por los críticos, son prueba de ello. Pero el escritor irlandés se resiste a que su obra sea leída en función de un horizonte de expectativas que entonces condicionaba la manera de acercarse a los textos,

tado por Guillermo de Torre, cuñado de Borges, hace énfasis en Freud como literato y en la relación entre psicoanálisis y creación artística. Para más información sobre la recepción de Freud y el psicoanálisis en Argentina, cf. Plotkin.

¹³ Oscar Hahn ha leído el texto de esa manera en su ensayo "Dos cuentistas paralelos: Alfonso Reyes y Jorge Luis Borges".

tanto si este repercute a su favor o en su contra. Quain, un innovador por excelencia, quiere imponer su discurso en un medio que había adoptado una manera de leer los productos culturales del momento. Sus innovaciones corren el riesgo de ser evaluadas de la misma manera, ya sea como rechazo de los cambios que él introduce o como confusión con los discursos de moda. Quain ve la lectura, entonces, como un proceso de mala interpretación, en el que la recepción de los textos está condicionada por los códigos culturales dominantes.

Pero la contradicción que representa su modelo de autoría reside en que persiste una obsesión por controlar el significado de sus textos, darles el que imaginó inicialmente. Si al comienzo de su carrera Quain aparece preocupado con el lector, luego se obsesiona por controlar las posibles lecturas. Su actitud (su deseo de incursionar en el mercado literario, donde todo texto se expone al riesgo de la interpretación diversa, y, por otro, su deseo de control sobre el significado) lo ubica en una posición ambivalente como autor: tiene rasgos de vanguardista (el énfasis en la novedad y en la transformación de la estructura clásica del texto) pero al mismo tiempo se preocupa excesivamente con el destino de su producción.

QUAIN RECHAZA A SUS LECTORES: *STATEMENTS*

Luego de lo sucedido con *The Secret Mirror*, el escritor toma una dirección radical. Dice el narrador: “Desgraciadamente, ya Quain había cumplido los cuarenta años; estaba aclimatado en el fracaso y no se resignaba con dulzura a un cambio de régimen. Resolvió desquitarse. A fines de 1939 publicó *Statements*: acaso el más original de sus libros, sin duda el menos alabado y el más secreto” (1: 464). Su motivo al escribirlo es la constatación de que “los lectores eran una especie ya extinta. ‘No hay europeo —razonaba— que no sea un escritor, en potencia o en acto’” (1: 464). Creía que la invención era el placer mayor que puede producir la literatura y que no todos son capaces de ella. Llama a estos últimos “imperfectos escritores” y dice que su nombre es legión. El libro, lejos de dirigirse a un público general, está dedicado específicamente a

esos escritores, aunque estos puedan contar, irónicamente, por la totalidad de Europa.

Borges había hecho una observación semejante en el prólogo a *Historia universal de la infamia* (1935), el libro donde reelaboró historias tomadas de diversas fuentes y que constituyó una declaración de su postura ante el acto de leer: "A veces creo que los buenos lectores son cisnes aún más tenebrosos y singulares que los buenos autores. . . . Leer, por lo pronto, es una actividad posterior a la de escribir: más resignada, más civil, más intelectual" (1: 289). Las innumerables posibilidades de publicación democratizan el acceso a la palabra impresa, pero esa democratización parece, tanto para Borges como para Quain, encerrar un peligro, por la sobreabundancia de textos y por la calidad cuestionable de lo que se publicaría. El otro aspecto que puede motivar esta posición de Borges, y que resulta central en sus ideas literarias, es el hecho de considerar la escritura, especialmente la que se propone a sí misma como novedosa, como un acto de soberbia. De ahí que la lectura le parezca más civil y resignada, pues no supone que se puedan crear argumentos nuevos ni que lo que un escritor tenga que decir sea lo suficientemente interesante como para ser sometido a la valoración pública.

La técnica que Quain emplea en su último libro para despistar a sus lectores es prometer un buen argumento que luego frustra voluntariamente. También, algunos de los relatos insinúan dos argumentos y el lector, "distráido por la vanidad, cree haberlos inventado" (1: 464). Tal proceder está en abierto diálogo con la literatura de mercado,¹⁴ cuya capacidad para entretener descansa principalmente en la eficacia del argumento. Quain, en consecuencia, emprende el camino inverso: desinteresar a su lector, frustrar las expectativas creadas por su experiencia literaria anterior. Si en su primera novela le había dado la posibilidad de burlarse del

¹⁴ Aunque la línea divisoria entre la llamada literatura de mercado o popular y la literatura con fines artísticos es difusa, pueden señalarse algunas características generales de la primera: la preferencia por ciertos géneros, como el policial, la ciencia ficción y las historias de amor llamadas romance en inglés y novelas rosas español; el énfasis en el valor de entretenimiento; una escritura sin complejidades formales que no interfiera con la comprensión de la trama. Su criterio de éxito es generalmente el volumen de las ventas. Para un estudio reciente sobre este tema, cf. Gelder.

experimentado detective y quedar como alguien superior, ahora el lector es el blanco de la burla. Este rechazó su innovación porque ese cambio se alejaba demasiado de los códigos de la novela policial y, al mismo tiempo, lo habría puesto en una posición comprometedoras con respecto a la literatura comercial del momento: ser cómplice del desenmascaramiento de los mecanismos por los cuales algunos libros tenían éxito. Con *Statements*, el lector tiene también la posibilidad de entender que esos buenos argumentos han sido frustrados voluntariamente, que se trata otra vez de un juego destinado a revelar un mecanismo de lectura agotado. Pero Quain no espera tal reacción: sabe que su audiencia lo descartará por la supuesta incapacidad de su autor para mantener el interés del argumento hasta el final. Si antes había tematizado el arte de la lectura, ahora decide tematizar la mala lectura. El mercado literario, según se desprende de su proceder, ha diseñado un tipo de lector presto a malinterpretar los textos que se salieran de las normas previstas, ya fuera mediante su rechazo absoluto o mediante la confusión de la naturaleza del libro con los discursos literarios en boga.

Por otra parte, Quain propone una literatura cuya verdadero significado (que no es distinto de las intenciones originales del autor) se revelaría sólo a unos pocos lectores. Las contradicciones de su postura son evidentes, si tenemos en cuenta que, al inicio de su carrera literaria, afirmaba que las obras de arte no eran “infrecuentes y de ejecución laboriosa” (1: 461). Su posición coincide con algunas ideas tempranas de Borges, quien en 1965 describió su evolución de esta manera: “Hacia el año 30 creía, bajo el influjo de Macedonio Fernández, que la belleza es privilegio de unos pocos autores; ahora sé que está acechándonos en las casuales páginas del mediocre o en un diálogo callejero” (“Sobre los clásicos”, 2: 151). Esta posterior visión anti-elitista de lo literario difiere también de la contenida en otros relatos de la misma época de “Examen de la obra de Herbert Quain”. Recordemos la novela ideada por los protagonistas al principio de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, donde el objetivo de las omisiones de ese narrador que voluntariamente altera los hechos sólo sería revelado “a unos pocos lectores —a muy pocos lectores—” (1: 431). También, en “El

jardín de senderos que se bifurcan”, la afirmación de Ts’ui Pên de que dejaba su obra “a los varios porvenires (no a todos)” (1: 477). En todos estos casos, la lectura, la verdadera lectura, es vista como un acto selectivo, como un don no disponible a la mayoría de los lectores. Encontrar la clave de un texto es un tarea que exige la anulación de toda expectativa de lectura y cierto poder de discernimiento cuyo origen no se especifica, pero que no parece distinto de las características de quien ha concebido ese texto.

Pero si en estos casos aún queda la posibilidad de hacer una lectura correcta, con la obra teatral de Jaromír Hladík se da el caso extremo de la literatura como secreto. Sabe que nadie leerá *Los enemigos*, pues ni siquiera será finalizado en el papel; sin embargo, cree que ese proyecto lo redimirá. “No trabajó para la posteridad ni aun para Dios, de cuyas preferencias literarias poco sabía” (1: 512). No le importa la recepción de su trabajo siempre que este refleje “(de manera simbólica) lo fundamental de su vida” (1: 510-11). ¿Por qué, si no, de entre sus múltiples obras, elige precisamente esta como su testimonio ante la raza humana y ante Dios? Hladík va a ser condenado por ser judío, por haber participado activamente en la difusión de su cultura, y, sin embargo, elige para representarlo un texto autobiográfico de ficción que no ha terminado. Su obra existe sólo para él, y quizás ni siquiera eso, pues muere segundos después de encontrar el último epíteto que le faltaba, sin lograr releer de su propio trabajo. La creación aparece aquí como un proceso cerrado, autorreferencial, narcisista, secreto: acaso el verdadero milagro a que alude el título.

CONCLUSIONES

Quain entiende el mercado literario como un espacio de mala interpretación, en el que los autores deben competir con los discursos y las estéticas dominantes en un período determinado. Estos resultan determinantes en la recepción de la obra, ya sea en forma positiva o negativa, pero él se resiste en uno u otro sentido. Su reacción es suprimir, en su último libro, todo elemento de interés: quiere ser del todo anti-mercado, y por tanto destruye él mismo

la posibilidad de que sus textos atraigan desde el punto de vista del argumento. Distrae a sus lectores con la promesa de una buena trama y luego la frustra deliberadamente, no para que el lector advierta su propósito, sino para que experimente realmente esa frustración y rechace su texto, conduciendo, así, a una lectura selectiva.

Al final de su carrera ha comprendido que el público no es lo que él pensaba al principio: comprueba que su lector ideal, ese al que había dirigido su primera obra, ha pasado a ser una rareza y que el acto de escribir prevalece sobre el de leer. Si este último supone una actividad atenta, la escritura generada de la mala lectura no puede sino reflejar la misma falta de la experiencia que le dio origen. La masificación de la escritura es vista, entonces, como una forma de mala lectura. Hacia el final, el escritor que abogaba por la presencia del lector como descifrador último de los sentidos del texto, reinstala la figura del autor, que aparece ahora entregado a la oscuridad deliberada. La "correcta" interpretación de su último libro queda entonces sólo para unos pocos, los lectores que no se han dejado corromper por las normas del mercado y que son capaces de seguir el juego propuesto por Quain.

Alfredo Alonso Estenoz
Luther College

OBRAS CITADAS

- Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. 4 vols. Buenos Aires: Emecé Editores, 1996.
- Dove, George N. *The Reader and the Detective Story*. Bowling Green: Bowling Green State University/ Popular Press, 1997.
- Fishburn, Evelyn. "Traces of the Thousand and One Nights in Borges". *Variaciones Borges* 17 (2004): 143-58.
- Gelder, Ken. *Popular Fiction: The Logics and Practices of a Literary Field*. Londres: Routledge, 2004.
- Hahn, Óscar. "Dos cuentistas paralelos: Alfonso Reyes y Jorge Luis Borges". *Casa de las Américas* 219 (2000): 99-105.

- Lovitt, Carl R. "Controlling Discourse in Detective Fiction, or Caring Very Much Who Killed Roger Ackroyd". *The Cunning Craft: Original Essays on Detective Fiction and Contemporary Literary Theory*. Ed. Ronald G. Walker y June M. Frazer. Macomb: Western Illinois University, 1990. 68-85.
- Most, Glenn W. and William W. Stowe, eds. *The Poetics of Murder: Detective Fiction and Literary Theory*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich Publishers, 1983.
- Plotkin, Mariano Ben. *Freud in the Pampas: The Emergence and Development of a Psychoanalytic Culture in Argentina*. Stanford: Stanford University Press, 2001.
- Queen, Ellery. *The Chinese Orange Mystery*. Filadelfia: Blackiston, 1945.
- . *The Siamese Twin Mystery: A Problem in Deduction*. Nueva York: Grosset & Dunlap, 1933.
- Sweeney, S.E. "Locked Rooms: Detective Fiction, Narrative Theory, and Self-Reflexivity". *The Cunning Craft: Original Essays on Detective Fiction and Contemporary Literary Theory*. Ed. Ronald G. Walker and June M. Frazer. Macomb: Western Illinois University, 1990. 1-14.
- Todorov, Tzvetan. "The Typology of Detective Fiction". *The Poetics of Prose*. Ithaca: Cornell University Press, 1977. 42-52.

