

## LOS ARLEQUINES Y “EL MUNDO AL REVÉS” EN “LA MUERTE Y LA BRÚJULA” DE JORGE LUIS BORGES

De aquellos relatos de Borges en los que el principio de inversión se muestra más evidentemente —“La forma de la espada”, “El tema del traidor y del héroe” y “El muerto”, por ejemplo, donde la “verdad” de los hechos resulta ser a fin de cuentas el justo reverso de lo que se había ido comunicando al lector en el transcurso de la narración—, “La muerte y la brújula” ocupa un lugar destacado<sup>1</sup>. Se destaca de modo particular no sólo porque en este relato se invierten los papeles que desempeñan los personajes (el buscador del asesino termina por ser el buscado y, así, se convierte en la víctima del criminal), sino porque al llevarse a cabo la inversión de papeles, Borges, como se sabe, invierte y transgrede a su vez las convenciones de un subgénero literario, el del relato policial: la víctima termina por ser el detective y su victimario el asesino<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> JAIME ALAZRAKI, *Versiones, inversiones, reversiones*, Gredos, Madrid, 1977, ve la imagen del espejo como principio estructurador de todos los relatos de Borges.

<sup>2</sup> En lo tocante a la trama, Emir Rodríguez Monegal ha propuesto a Agatha Christie como una posible precursora. Aunque en la obra de Christie no se llega a los extremos esbozados en el cuento de Borges (el detective no muere a manos del asesino), al apuntar Rodríguez Monegal que en “La muerte y la brújula” “the victim that the murderer is really trying to trap is the detective”, destaca el hecho de que “a similar inversión, the narrator who is the assassin, was used by Agatha Christie in *The Murder of Roger Ackroyd*” (EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL, *Jorge Luis Borges. A Literary Biography*, E. P. Dutton, New York, 1978, p. 383). En el transcurso de una conversación, el Profesor Rodríguez Monegal tuvo la gentileza de sugerirnos, además, otra novela cuya trama parece prefigurar, en algunos aspectos, la de “La muerte y la brújula”: *The ABC Murders*, también de AGATHA CHRISTIE. Nosotros, por nuestra parte, en un trabajo aún inédito titulado “El caso de la araña homicida: Borges y Martín Luis Guzmán”, aspiramos a demostrar la asombrosa coincidencia, casi

Pero esta inversión que, en el contexto del cuento, podríamos calificar de gran envergadura, está a su vez sustentada por inversiones de menor relieve y que sólo cobran importancia en el transcurso de lecturas sucesivas. Podríamos señalar, como muestra, tres ejemplos de estas inversiones que hemos llamado "de menor relieve": la oposición de los detectives Lönrot/Treviranus, el carnaval y los arlequines. En lo que respecta a Lönrot y Treviranus, uno se nos presenta como la imagen inversa del otro. Lönrot se cree "un puro razonador", es adepto a la lectura y al estudio y desdeñoso de la "realidad"; Treviranus, en cambio, exento de refinamiento alguno, es apegado a los hechos, defensor del sentido común frente a las sutilezas (en este caso, téticas) de la lógica y, además, descubridor por inferencia o intuición de circunstancias que, de haberlas tomado en cuenta Lönrot, hubieran impedido el último asesinato: nos referimos a las suposiciones que declaraban el crimen de Yarmolinski como efecto del azar y el de Gryphius-Giusburg como un mero simulacro. (En el nombre mismo de este detective, por lo demás, parece estar inscrito un aspecto importantísimo de la trama: Treviranus→trevir→tres viri→tres hombres, que, a su vez, apunta entre otras cosas a las tres víctimas —y no cuatro, como creía Lönrot— de la serie de "hechos de sangre" objeto de investigación<sup>3</sup>.) En lo tocante al

punto por punto, de la trama del relato de Borges y la secuencia de hechos narrados en un capítulo de *El águila y la serpiente* de MARTÍN LUIS GUZMÁN.

<sup>3</sup> John Sturrock señala con abundantes ejemplos el empleo del *tres* y de las series de *tres* en el cuento de Borges: "The president of this series is Treviranus, the spokesman for contingency and for the prerogatives of reality. The robbery of the Tetrarch's sapphires had been planned by Scharlach for the fourth of the month, but because of Acevedo's mistake it takes place on the night of the third. The victim himself, the rabbi, is exceedingly tertiary: he arrives on the third day of the month to attend the Third Talmudic Congress, having learnt resignation from three years of fighting in the Carpathians and, as representative of his unfortunate race, from three thousand years of persecution. Three crimes are committed in all, each on the third of the month, three men are involved in the third crime, we are referred at a significant moment in the story to the thirty-third chapter of something called the *Philologus Hebraeograecus*, three years have elapsed since Scharlach's brother was imprisoned through Lönrot efforts, and son on" (JOHN STURROCK, *Paper Tigers. The Ideal Fictions of Jorge Luis Borges*, Oxford University Press, Oxford, 1977, p. 130).

En la oposición Lönrot/Treviranus, por lo demás, se oculta otra inversión acaso más sutil de la que señalamos en el texto. Nuevamente contraviniendo las convenciones de aquellos relatos detectivescos donde la investigación criminal se lleva a cabo por dos hombres, uno de ellos (Auguste Dupin, Sherlock Holmes, Henri Poirot, por ejemplo) más culto, más refinado, mucho más agudo que el otro (el anónimo amigo y narrador de las historias de Dupin,

carnaval, la época contemporánea —donde se ubica el relato de Borges— suele entenderlo primordialmente como una fiesta que sirviéndose de serpentinas, bailes y disfraces altera por unos días un orden social establecido. Este género de celebración, sin embargo, arrastra consigo desde tiempos remotos, como veremos con más detalle, la idea de la inversión y, por ende, lleva inscrita en sí la imagen del “mundo al revés”. Finalmente, de los ejemplos a que hemos aludido anteriormente, es la figura del arlequín la que, en el contexto de la sociedad actual, se torna más problemática si se le toma como símbolo de inversión y, al igual que el carnaval, como emblema del “mundo al revés”. Esto es así por dos razones: primero, por el modo en que los arlequines se insertan en el entramado de “La muerte y la brújula”, y segundo, por razones de índole histórica.

En el relato de Borges, el arlequín y, de modo más inmediato, más que la figura misma del arlequín, su traje, sirve para completar una serie de indicios que apuntan, de modo indirecto, a la existencia de una “secreta morfología” en la serie de homicidios. El rombo que forma parte integral de su disfraz, publica (como se sabe, erróneamente) que no son tres, sino cuatro los crímenes que se proyectan y que éstos están inscritos en la geografía de la

el Dr. Watson, Hastings), Borges realiza cambios importantes. En los cuentos de índole “convencional”, son siempre los primeros —los cultos y los refinados— los que descubren las verdaderas pistas mientras que a los últimos siempre se les escapan detalles importantes de las circunstancias en torno al crimen y, por ello, se nos presentan como incapaces para la solución del caso que se está investigando. En “La muerte y la brújula”, como señalamos, ocurre precisamente lo contrario. El observador tosco y poco dado a especulaciones de índole intelectual (Treviranus) es el que da con aspectos importantes de la verdad.

Finalmente, en el nombre del asesino parece estar inscrita una inversión más. En español nos inclinaríamos a pronunciar su nombre separando la *s* de la *ch*: S-charlach o, de modo aún más exótico, S-karлак. No así en inglés (o en alemán), donde la articulación más común tiende a unir la *s* y la *ch* y pronunciar el nombre “Charlak”, palabra extremadamente cercana a Sherlock. En este caso, pues, el asesino lleva secretamente el nombre del famoso detective.

Habría que recordar además que *Scharlach*, como se sabe, significa *escarlata* en alemán. Aunque no podemos detenernos en la diversa gama de alusiones al *rojo* en el relato (Lönrot, *Scharlach*, el triángulo inscrito en tinta *roja* en el mapa de la ciudad, la serie de “hechos de sangre”), sí quisiéramos destacar una que refuerza el acercamiento Scharlach/Sherlock que acabamos de postular. Nos referimos al hecho de que el *escarlata* figura de manera muy prominente en la historia literaria de Sherlock Holmes. La palabra forma parte integral del título del primer libro de relatos en que aparece Sherlock: *A Study in Scarlet* (1887) de ARTHUR CONAN DOYLE.

ciudad en un paralelograma con forma también de rombo. Una vez atrapado Lónrot, Scharlach le suministra un resumen verbal de su estratagema. Al recordar que uno de los arlequines había escrito en un pilar de la Rue de Toulon "La última de las letras del Nombre ha sido articulada", Scharlach añade a modo de explicación:

Esa escritura divulgó que la serie de crímenes era *triple*. Así lo entendió el público; yo, sin embargo, intercalé repetidos indicios para que usted, el razonador Erik Lónrot, comprendiera que es *cuádruple*. Un prodigio en el Norte, otros en el Este y en el Oeste, reclaman un cuarto prodigio en el Sur; el Tetragrámaton —el nombre de Dios, JHVH— consta de *cuatro* letras; los arlequines y la muestra [en forma de rombo] del pinturero sugieren cuatro términos<sup>4</sup>.

Pero la importancia del arlequín trasciende aquí por mucho las figuras geométricas que forman parte integral de su disfraz y que aluden, en primera instancia, al número y disposición geográfica de los asesinatos que se suceden con una regularidad implacable. Como el carnaval en el que aparece insertado casi, diríamos, de manera inocente, el arlequín arrastra consigo a través de varias transformaciones una historia compleja que lo dota de atributos que inesperadamente iluminan aspectos centrales y a la vez recónditos del relato de Borges. No sólo encontraremos en la historia social, teatral y literaria de los arlequines y de sus antecesores rasgos importantes que, sin ser de inmediato evidentes, apuntan en el cuento a principios estructurales y temáticos que consideramos de primera importancia —su capacidad, por ejemplo, para connotar la inversión y, por lo tanto, el "mundo al revés"—, sino que si se toma a estas figuras disfrazadas y enmascaradas como centro y eje del constructo verbal, surgen casi sorpresivamente una serie de relaciones que enriquecen por mucho la lectura y posibles significados del cuento. Nos referimos a las relaciones, algunas veces antagónicas, entre el "loco" y el sabio, el orden y el caos, el disfraz y la identidad.

Pensamos, sin embargo, que antes de proceder a examinar el papel central que desempeña el arlequín en el relato de Borges debemos detenernos, aunque sea de modo parcial e incompleto, en algunos datos que son a nuestro entender importantes en lo

<sup>4</sup> JORGE LUIS BORGES, *Ficciones*, Emecé, Buenos Aires, 1956, p. 157 (énfasis del autor). En lo sucesivo cuando citemos esta edición se incluirá en el texto la página entre paréntesis.

tocante a la historia del carnaval, del “loco” como antecesor del arlequín, y de su relación con la idea del “mundo al revés”.

#### EL CARNAVAL

Aunque sus raíces pueden trazarse hasta las Saturnales, y de ahí a ritos cómicos de una antigüedad aún más remota, el carnaval se configura como una fiesta popular con características propias durante la Edad Media. Frente a una sociedad en la que impera una estricta jerarquía, que predica “verdades” inmutables y eternas y, que, por ende, se opone en principio a todo relativismo, esta índole de explosión festiva tiene como uno de sus fines primarios borrar y alterar órdenes establecidos. Así lo declara Mijail Bajtín:

...todas las formas y símbolos de la lengua carnavalesca están impregnados del lirismo de la sucesión y la renovación, de la gozosa comprensión de la relatividad de las verdades y las autoridades dominantes<sup>5</sup>.

Y, añade Bajtín, una de las modalidades fundamentales por las que opta la “lengua carnavalesca” para trastornar las estructuras dominantes de la sociedad consiste precisamente en invertir esos órdenes (p. 16):

[La lengua carnavalesca] se caracteriza principalmente por la lógica original de las cosas “al revés” y “contradictorias”, de las permutaciones constantes de lo alto y lo bajo (la “rueda”), del frente y el revés, y por las diversas formas de parodias, inversiones y degradaciones, profanaciones, coronaciones y derrocamientos bufonescos<sup>6</sup>.

El transcurso de la historia, sin embargo, altera y transforma lo que podríamos considerar rasgos predominantes de ese género

<sup>5</sup> MIJAIL BAJTÍN, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, trads. J. Forcat y C. Conroy, Barral, Barcelona, 1974, p. 16. En lo sucesivo se incluirá en el texto la página entre paréntesis.

<sup>6</sup> Bajtín se cuida de distinguir los modos y contextos de la parodia según aparecen en las festividades de la Edad Media de las formas predominantes de la parodia en el mundo contemporáneo. Escribe Bajtín: “Es preciso señalar, sin embargo, que la parodia carnavalesca está muy alejada de la parodia moderna puramente negativa y formal; en efecto, al negar, aquélla resuscita y renueva a la vez. La negación pura y llana es casi siempre ajena a la cultura popular” (BAJTÍN, *ibid.*, p. 16).

de fiesta popular. Con el advenimiento en muchas partes de Europa de nuevas modalidades en lo tocante a la configuración del estado y a formas distintas de considerar el hombre y el mundo que lo rodea —nos referimos principalmente a lo ocurrido en los siglos XVII y, sobre todo XVIII—, el carnaval como celebración donde reina la despreocupación y el desparpajo populares y uno de cuyos fines consiste, sirviéndose de trastornos y permutaciones, en conmemorar festivamente los cambios y la renovación a su vez también se modifica. Comenta Bajtín (pp. 36-37):

...a partir de la segunda mitad del siglo XVII asistimos a un proceso de reducción, falsificación y empobrecimiento progresivo de las formas, de los ritos y espectáculos carnavalescos populares. Por una parte se produce una *estatización* de la vida festiva, que pasa a ser una vida de gala; y por la otra se introduce a la fiesta en lo cotidiano, es decir que queda relegada a la vida frívola, doméstica y familiar. Los antiguos privilegios de las fiestas públicas se restringen cada vez más. La *eosmovisión* carnavalesca típica, con su universalismo, sus osadías, su carácter utópico y su ordenación al porvenir, comienza a transformarse en simple humor festivo.

Será ese "simple humor festivo" el rasgo que predomine en las celebraciones del carnaval en los siglos XIX y XX. Pero a pesar de constituirse en la característica más visible, la fiesta carnavalesca arrastra consigo, unas veces profundamente soterradas, otras sólo bajo la apariencia de un leve disfraz, las características fundamentales que lo configuraron originariamente. Entre esos rasgos se destaca uno en especial: su capacidad para trastornar el mundo, para revertirlo, para volverlo al revés.

#### EL "LOCO" Y EL "MUNDO AL REVÉS"

Con frecuencia, comenta Bajtín, las degradaciones e inversiones que son comunes a las fiestas de carnaval durante la Edad Media y el Renacimiento culminan en lo que él describe en "el grotesto popular", y allí la locura y la imagen del "loco"<sup>7</sup> desempeña un papel destacado. Señala el crítico ruso: "... en el gro-

<sup>7</sup> Empleamos las palabras "loco" y "locura" en su acepción de "fol" o "fool", y "folly". En otro ensayo, Bajtín abunda aún más sobre lo que considera algunos rasgos que caracterizan tanto al pícaro como al payaso y el "loco". En el contexto del mundo medieval no sólo están estos personajes vinculados a "la plaza pública", sino que el significado de su existencia debe

tesco popular, la locura es una parodia feliz del espíritu oficial, de la seriedad unilateral y la «verdad» oficial” (p. 41).

De modo más preciso aún, Robert Klein, al hablar del tema del “loco” y la ironía humanista vincula de modo muy directo la figura del “trastornado” justamente al “trastorno” del mundo, una se convierte en la justa y precisa imagen del otro: “C’est généralement par des grandes parades des fous et par des miroirs universels à la manière médiévale qu’on amène la conclusion que le monde entier est «renversé» et fou”<sup>8</sup>.

Pero no sólo es el “loco” símbolo del “mundo al revés” sino que su propio modo de proceder como agente tergiversador de jerarquías y órdenes establecidos lo convierte, a su vez, en instrumento del “sin sentido” y del caos. En su *Reality in the Looking Glass*, Anton Zijderveld señala lo siguiente:

Traditional fools played erratic games with the primary foundations of human existence, with the basic structures of the lifeworld, with the essential criteria by which human beings manage to experience meaning at all. Turning reality upside-down, they rendered it, for the duration of their performances, to chaos, to the forces of unstructured primieval energy<sup>9</sup>.

William Willeford en *The Fool and His Scepter* resalta, también,

entenderse como de índole metafórica puesto que se desempeñan, en primera instancia, como “máscaras de la vida”: “These figures carry with them into literature first a vital connection with the theatrical trappings of the public square, with the mask of the public spectacle; they are connected with that highly specific, extremely important area of the square where the common people congregate; second —and this is of course a related phenomenon— the very being of these figures does not have a direct, but rather a metaphorical, significance. Their very appearance, everything they do and say, cannot be understood in a direct and unmediated way but must be grasped metaphorically. Sometimes their significance can be reversed but one cannot take them literally, because they are not what they seem. Third and last, and this again follows from what has come before, their existence is a reflection of some other’s, mode of being —and even then, not a direct reflection. They are life’s maskers, their being coincides with their role, and outside this role they simply do not exist” (MIJAIL BAJTÍN, “Forms of Time and Chronotope in the Novel”, en *The Dialogic Imagination*, trs. Caryl Emerson y Michael Holquist, The University of Texas Press, Austin, 1981, p. 159).

<sup>8</sup> ROBERT KLEIN, “Un aspect de l’hermeneutique à l’âge de l’humanisme classique. Le thème du fou et l’ironie humaniste”, *ArF*, 3 (1963), p. 16. En lo sucesivo se incluirá en el texto la página entre paréntesis.

<sup>9</sup> ANTON C. ZIJDERVELD, *Reality in the Looking Glass: Rationality Through an Analysis of Traditional Folly*, Routledge and Kegan Paul, London, p. 2. En lo sucesivo se incluirá en el texto la página entre paréntesis.

la capacidad del "loco" para dismantelar las barreras que separan el orden del caos ("The fool breaks down the boundary between chaos and order")<sup>10</sup> y lo vincula a una relativa movilidad e independencia por parte de este personaje (p. 101):

Fools are characteristically unperturbed by the ignominy that comes from being irresponsible. They have a magical affinity to chaos that might allow them to serve as scapegoats on behalf of order; yet they elude the sacrifice or the banishment that would affirm order at their expense.

Acaso sea esa agilidad y el hecho de estar dotados para escamotear castigos y retribuciones, aún cuando representen una amenaza a las fronteras que separan el orden del desorden, lo que convierte al "loco" en personaje particularmente apto para la crítica no solamente de índole política y social, sino —ello es de especial interés para nosotros— también la de índole intelectual. Al comentar la paradójica situación de los "locos" profesionales que, en su calidad de bufones de corte durante la Edad Media y el Renacimiento, servían con frecuencia de consejeros a los reyes, Robert Klein los denomina "demistificadores" y vincula la burla al orden social con la burla a los órdenes del intelecto (p. 19):

Le fait un peu paradoxal que l'on ait prêté à l'être humain le plus vil et ridicule le dernier mot et le plus sage sur les affaires d'état, de justice et de morale, s'explique aisément par le crédit mélangé qu'on accorde aux démystificateurs. Le fou ne croit pas à l'honneur chevaleresque ou militaire (ses conseils politiques seront de paix, d'économie, de protection des pauvres); il se moque des dignités sociales et, plus que de toute autre chose, des prétentions des savants<sup>11</sup>.

Según Klein, pues, la burla dirigida a la "pretensión de los sabios" y a la sabiduría obtenida en bibliotecas —que, cabe recor-

<sup>10</sup> WILLIAM WILLEFORD, *The Fool and His Scepter*, Northwestern University Press, Chicago, 1969, p. 101. En lo sucesivo se incluirá en el texto la página entre paréntesis.

<sup>11</sup> Para un examen del "loco" como "demistificador" en su función de bufón de corte en la España de los Siglos de Oro, véase el estudio indispensable de FRANCISCO MÁRQUEZ VILLANUEVA, "Planteamiento de la literatura del 'loco' en España", *SN*, 10 (1979-80), núm. 4, 7-25. Comenta Márquez Villanueva: "La corte necesitaba de esta presencia corpórea de la Locura para liberarse de la tiranía verdaderamente enloquecedora de una vida penetrada de arriba a abajo por la razón, objetivada en el implacable engranaje de la política. El 'loco' de corte restaura a su alrededor la flexibilidad y los derechos de la sana y más benéfica naturaleza" (p. 8).

dar, constituye un sistema de orden— forma parte integral y de importancia primaria, de la constitución del “loco”. Al aludir a los modos en que el “loco” Till Eulenspiegel se burla de los ciudadanos de Magebourg, Klein concluye (p. 20):

...le fou humilie les sages de ce monde, y comprit naturellement les docteurs et les théologiens. La *Nef des fous* [de Sebastian Brant] abonde en discours contre l'érudition et la “curiosité” du savoir livresque...

Pero como ocurre en el carnaval en el contexto de su configuración originaria, los cambios históricos y, por consiguiente, las nuevas perspectivas en las que se ubica al hombre y su mundo, alterarán de modo definitivo la figura de este “demistificador” y especie de “anti-hermeneuta” cuya función es invertir y subvertir órdenes establecidos. Anton Zijderveld intenta historiar el proceso. Arguyendo que el hombre de la Ilustración desciende del puritanismo calvinista, explica que, como los puritanos,

...Rational Man hated the Roman Catholic faith which had made of the Middle Ages a “dark age”, founded on superstitions and misguided beliefs, ruled by corrupt ecclesiastic and secular powers, politically shaped by the despicable system of feudalism. Much of this indictment was similar to the condemnations levelled against “Rome” by the “Reformation”...

Pero, añade Zijderveld, mientras que, por un lado, los protestantes deseaban purificar, desde un punto de vista teológico, el cristianismo (p. 31),

The Enlightenment, on the other hand, fought for the purification of mankind and proposed to use human reason as the ultimate authority. The latter turned out to be fatal to traditional folly.

En un mundo donde impera la Razón, pues, no se tolerarán imágenes del “mundo al revés” (a menos que no se empleen con fines primordialmente satíricos), ni habrá, ni puede haber, lugar para la sinrazón. Baste con recordar que para el hombre Ilustrado las sinrazones de un Shakespeare o de un Cervantes constituían cuando menos, motivo de desdén, cuando más, motivo de escarnio.

## EL "LOCO" Y UNO DE SUS DESCENDIENTES: EL ARLEQUÍN

Si bien es cierto que en el contexto de la vida europea y sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XVII, la importancia del "loco" va disminuyendo hasta que, pasado el siglo XVIII, su figura para todos los fines desaparece, no es menos cierto que, bajo máscaras y disfraces diversos, uno de sus descendientes, el arlequín, prevalecerá hasta nuestros días.

Esta figura, que solemos asociar principalmente con el mundo del teatro, está vinculada desde sus orígenes con la imagen del "loco". Enid Welsford indica que, en el temprano Renacimiento, los comediantes que desempeñaban papeles de "loco" en obras teatrales "...modelled themselves to a certain extent upon an existent social type..." Un poco más adelante, sin embargo, se llevan a cabo ciertos cambios:

...at the end of the sixteenth century the vogue of the cap and bells began to be superceded by that of the black mask of the Harlequin, a fool type created by popular imagination and the genius of successive generations of comic actors<sup>12</sup>.

Welsford va a insistir una y otra vez en esa doble vertiente —la popular y la artística— en lo concerniente a su stirpe. Citando a Otto Driesen, traza su origen más remoto al siglo XI y lo vincula a "apariciones" presenciadas por un sacerdote que identifica a la maléfica turba como miembros de la familia Herlechin (p. 287)<sup>13</sup>. Con el correr del tiempo, la imaginación popular transforma estos fantasmas en "demonios aéreos", y éstos, a su vez, transformados una vez más, se incorporarán al teatro religioso. Citando de nuevo a Dreissen, Enid Welsford escribe:

Dr. Driesen, indeed, suggests that it was mainly through religious drama that Harlequin developed from an aerial demon into a comic devil and so was prepared for his final migration to the Italian comic stage. For Harlequin has a mixed ancestry, and is himself an odd hybrid nature, in part a devil created by popular fancy, in part a wandering mountebank from Italy (pp. 228-9).

<sup>12</sup> ENID WELSFORD, *The Fool. His Social and Literary History*, Faber and Faber, London, 1935, p. 287. En lo sucesivo se incluirá en el texto la página entre paréntesis.

<sup>13</sup> Existen otras teorías en torno a su origen remoto. Thelma Niklaus, por ejemplo, ve a los sátiros que aparecen en la comedia griega antigua como antecesores suyos (THELMA NIKLAUS, *Harlequin, or the Rise and Fall of a Bergamask Rogue*, New York, 1956).

Pero es en el contexto de la *commedia dell'arte* y en el de sus antecedentes inmediatos en el que al arlequín se le dota de sus rasgos distintivos. Comenta Welsford (p. 289):

...in the later half of the sixteenth century certain companies of Italian actors became famous all over Europe for their skill in improvisation, their store of amusing stagetricks or "lazzi", and their creation of characters who became stock comic types, most of whom were caricatures of certain classes or nationalities: the lovers, the servants, the braggart captain, the Doctor from Bologna, Pantaloon the old merchant of Venice, and so on... One of the most popular of these Italian masques was that of Arlecchino, the comic valet...

Así, por medio del virtuosismo con que actores especialmente dotados, tales como Tristano Martielli (nace en 1557), representaban este personaje —quien, cabría recordar, no dependía de un texto redactado de antemano sino de la mera improvisación—, el arlequín pudo generar incluso una vida independiente de las formas teatrales que le habían servido de marco originario y así logró incorporarse a una sociedad más allá de las barreras del escenario como mera versión del bufón y del "loco". Escribe Welsford (p. 291):

However diabolical Harlequin may have been in the Middle Ages, in the Renaissance he was a very human figure patronized by princes and beloved by the citizens of Paris. Successive actors identified so thoroughly with the role that Harlequin began to exist outside the walls of the theater and to play a part in society not wholly dissimilar to that of the buffon and the fool, whom he was to a certain extent supplanting in popularity.

Desearíamos señalar, sin embargo, algunos atributos que adquiere el arlequín en el proceso de su desarrollo y que, a primera vista, parecerían encontrarse en marcada contradicción con rasgos importantes de su antecesor, el "loco" tradicional. Nos referimos a la evolución de la vestimenta del saltimbanqui que, derivándose en un principio del traje abigarrado del "loco" ("mottley", lo llama William Willeford), va adquiriendo cierto "orden", "orden" que se hace visible en los modos en que paulatinamente se transforman las manchas o remiendos del vestido original en figuras geométricas. Vinculando, y a la vez contrastando, el traje del arlequín y el de su antecesor, Willeford hace las siguientes observaciones (pp. 17-18):

It is clear that the fool's motley, as it emerges from his lumpishness, contains the possibility of development into a harmonious formal pattern. Thus the costume of Harlequin, which consisted at first of irregular patches, had developed by the middle of the seventeenth century into a symmetrical pattern of blue, red and green triangles, which in the eighteenth century became in turn lozenges.

However, such a development of the relatively chaotic into simple order is, if the formal perfection becomes paramount, at the expense of the fool's being a fool: divorced from chaos he may become, for example, a ballet dancer.

El arlequín, había que subrayar, no se convierte en el contexto de su rol tradicional en un bailarín de ballet. En él conviven rasgos de lo inesperado, de lo sorprendente y de lo caótico — herencia de su parentesco con el "loco" — junto a esas formas del orden — triángulos y rombos — tan visiblemente superimpuestos a su disfraz y que solemos asociar comúnmente con el pensamiento sistemático y abstracto que rige la geometría.

#### EL ARLEQUÍN EN EL CONTEXTO DE LA LITERATURA CONTEMPORÁNEA

No es de extrañarse que una figura que a primera vista casi no invoca complejidad alguna, pero que, bajo máscaras y disfraces, esconde características contradictorias y arrastra consigo una tradición rica y variada, haya suscitado el interés de varios escritores importantes contemporáneos. Si bien las metas y límites de este trabajo no nos permiten abundar en el asunto, desearíamos sin embargo mencionar tres narradores del siglo XX que, en casos específicos, han suscitado la atención de los críticos justamente por haberse servido de la figura del arlequín con fines muy diversos. Nos referimos a Vladimir Nabokov, cuya última novela se titula *Look at the Harlequins* (1974), J. D. Salinger, quien en *Franny and Zooey* (1961) dota a Zooey Glass de una máscara arlequinesca, y Joseph Conrad, en cuyo *Heart of Darkness* aparece un ruso dotado de múltiples y evidentes características de arlequín que sirve de intermediario entre el narrador Marlow y el personaje en torno al cual parece girar todo el relato, el alemán enloquecido Kurtz.

Respecto de Salinger y Nabokov, Kordula Rose-Werle, en un estudio que versa sobre el arlequín en la obra de ambos escritores, propone la hipótesis de que, tanto en la obra de uno como de otro, la figura del saltimbanqui funciona primordialmente como símbolo de las transformaciones a las cuales se tienen que so-

meter los personajes para integrarse —o para darse cuenta de que la integración es a fin de cuentas imposible— a una sociedad cuyas exigencias no son concordantes con sus necesidades internas<sup>14</sup>. El caso de Conrad, por otro lado, nos es de mucho más interés. A pesar de que a primera vista el personaje con atributos arlequinescos parece desempeñar un papel de mero intermediario entre Marlow y Kurtz, una vez se integra en el contexto de su pasado literario y social, su figura adquiere dimensiones insospechadas. Si bien John W. Canario, en su artículo “The Harlequin in *Heart of Darkness*”, ve al ruso, en su carácter de saltimbanquí, como una imagen del “aborigen” europeo, un europeo que ha retrocedido a un comportamiento atávico en el que aflora su inocencia y sentido de humanidad<sup>15</sup>, Jack Helder, al insertarlo en el sistema de convenciones a que pertenece, lo destaca hasta convertirlo en un símbolo central de las principales preocupaciones y temas de todo el relato de Conrad. Escribe Helder:

When he is defined in terms of conventions derived from the *commedia dell'arte* [*sic*] tradition of fools, he takes shape as an archetypal figure with certain archetypal functions. Within these fool conventions the Russian serves as a symbolic type —as a most appropriate figurative image in Conrad's overall depiction of a moral

<sup>14</sup> KORDULA ROSE-WERLE, *Harlekinade. Genealogie und Metamorphose. Struktur und Deutung des motifs bei J. D. Salinger und V. Nabokov*, P. Lang, Frankfurt, en esp., p. 274.

<sup>15</sup> JOHN W. CANARIO, “The Harlequin in *Heart of Darkness*”, *Studies in Short Fiction*, 4 (1967), p. 232. Canario señala cómo Marlow, partiendo de una primera impresión, va inscribiendo progresivamente en el personaje ruso la figura del arlequín: “Marlow first describes this Russian as a harlequin, and he later reveals through frequent observation of harlequinesque qualities in the youth that the first impression was progressively strengthened during their conversation” (p. 225).

Sería interesante señalar de paso que en otra novela de Conrad, *Nostromo* (1904), también se le dota a uno de los protagonistas, Martín Decoud, de ciertos atributos arlequinescos. Escribe Conrad: “Everybody in Costaguana, where the tale of compatriots in Europe is jealously kept, knew that it was ‘the son Decoud’, a talented young man, supposed to be moving in the higher circles of society. As a matter of fact he was an idle *boulevardier*, in touch with some smart journalists, made free of a few newspaper offices, and welcomed in the pleasure haunts of pressman. This life, whose dreary superficiality is covered by the glitter of universal *blague*, like the stupid clowning of a harlequin by the spangles of a motley costume, induced in him a Frenchified —but most un-French— cosmopolitanism, in reality a mere barren indifferentism posing as intellectual superiority”, JOSEPH CONRAD, *Nostromo*, New American Library, New York, 1960, p. 130.

element in man's experience and man's relation to his universe — as well as a character with individual and moral dimensions of his own<sup>16</sup>.

Como arquetipo teatral, el arlequín ruso se presenta desprovisto de un sentido de moralidad y por tanto carente de valores morales. Pero —y esto lo consideramos de mucho más interés para nuestras indagaciones— Helder también ve al arlequín de Conrad como símbolo de lo que el crítico considera el asunto primordial e unitario de la *novella*: la lucha entre el caos y el orden que el hombre percibe en el universo que lo circunda y que ve, en ocasiones, reflejada en su propia vida interna (p. 362):

Incongruous as [the Harlequin] may first appear to Marlow, he not only fits the symbolic and thematic scheme of the novella, but actually is a dramatic presentation of the point at which these elements are clearly welded together. As a traditional fool type, he provides a focal point from which elements of symbol, theme and character can fruitfully be perceived.

Pensamos que, ubicando los arlequines de Borges en el contexto de "La muerte y la brújula" de un modo análogo, percibiéndolos como ejes simbólicos de lo que se narra y cómo se narra, se iluminan aspectos que no son de por sí, como ya indicamos, fácilmente visibles, pero que dan coherencia y sentido a esa trágica historia de detectives marginales y rencorosos pistoleros.

#### LOS ARLEQUINES, EL CARNAVAL Y "LA MUERTE Y LA BRÚJULA"

Intentemos ahora llevar a cabo una relectura del relato de Borges convirtiendo, como hemos propuesto, los arlequines y, junto a ellos, el carnaval, en figuras centrales y eje de significados múltiples. Como es de esperarse, el papel simbólico de los arlequines y el carnaval sólo podrá realizarse plenamente en el contexto de "La muerte y la brújula" si se integran, a su vez, a algunos rasgos sobresalientes de su pasado social y literario.

La función que desempeña aquí el carnaval como tergiversador del mundo, como rito que efectivamente postula un "mundo al revés", reviste importancia primordial. A pesar de indicios suel-

<sup>16</sup> JACK HELDER, "Fool Convention and Conrad's Hollow Harlequin", *Studies in Short Fiction*, 12 (1975), p. 362. En lo sucesivo se incluirá en el texto la página entre paréntesis.

tos y, en general, de naturaleza recóndita, inscritos en las primeras páginas del cuento y que parecen apuntar a una tergiversación del orden de las cosas (Scharlach/Sherlock: el asesino con el nombre del detective; la descripción de un estuario “cuyas *aguas* tienen el color del desierto” [p. 143, subrayado nuestro], por ejemplo), es en realidad durante las festividades del carnaval cuando aparece por primera vez de modo inequívoco, la clara indicación de que el mundo de Lónrot y Scharlach está, en efecto, invertido. De las pistas que se suceden en esa sección del relato en lo tocante al “mundo al revés” quisiéramos sólo destacar dos que nos parecen de innegable importancia: por un lado, Scharlach se hace pasar, disfrazado de Ginsburg, por objeto de un asesinato, el victimario se hace pasar por víctima; por otro lado, los arlequines que en el simulacro de asesinato “sujetan” a Scharlach-Ginsburg camino del cupé son los mismos que en la quinta de Triste-le-roy, ya sin disfraces, se arrojarán sobre Lónrot, lo “sujetarán” atándole las manos y así permitirán que se consume el último de los crímenes (los dos arlequines se describen como “de reducida estatura” [p. 149]; más tarde en el mirador de la quinta: “Dos hombres de pequeña estatura... se arrojaron sobre él y lo desarmaron... Los hombres maniataron a Lónrot” [p. 154]).

La importancia de los arlequines, pues, en este proceso que perturba e invierte una serie de expectativas fundamentadas en un orden establecido es sin duda muy grande. Además de llevar inscrito en su disfraz —ya hemos indicado— el rombo que junto a los lozanges de la pinturería, las de la ventana del mirador de la quinta y el doble triángulo que el mismo Lónrat inscribe, a su vez, en el mapa de la ciudad, resume con una admirable economía la estratagema del asesino, el personaje enmascarado cumple otras funciones que proyectan luz sobre el trágico destino del detective. Las funciones a las que nos vamos a referir están estrechamente unidas al “pasado” del arlequín y a su vinculación con la imagen del “loco”.

Tal es el caso en lo tocante al hecho de que uno de los arlequines, al abandonar la taberna de la Rue de Toulon, escribe en la pizarra de una recova: “La última de las letras del Nombre ha sido articulada”. Choca que un arlequín que, en el contexto de su tradición teatral suele desempeñarse la mayor parte del tiempo haciendo trucos (“*lazzi*”) o, si habla, suele hacerlo improvisando, escriba una sentencia cargada de premeditación, en este caso alevosa, pues su fin es dar un indicio equivocado a Lónrot. Pero hay más. Como ha indicado Robert Klein, el “loco”, al burlarse de las pretensiones de los sabios, ...no sólo “humilie les sa-

ges ... y compris ... les docteurs et les théologiens ...", sino que, como muestran comentarios desarrollados en la *Nave de los locos* de Brant, suele atacar además "l'erudition et la 'curiosité' du savoir livresque..."<sup>17</sup> Pues bien, son justamente las pretensiones de "sabio" de Lónrot las que los arlequines subvierten con la frase escrita en una recova, frase por lo demás que ha sido usurpada a un teólogo (Yarmolinski había escrito poco antes de morir: "La primera letra del Nombre ha sido articulada") con el propósito de subvertirla y hacerla vehículo de una burla macabra. Y cabría recordar que Lónrot, con sus leves burlas al buen sentido rudimentario pero certero de Treviranus, cae en las redes de Scharlach y marcha hacia una muerte segura justamente por los senderos de una "sabiduría" que podríamos calificar de temerariamente libresca.

Otro de los atributos del "loco" consiste, como ya hemos anotado que señalan Zijderveld y Willeford, en su afinidad con el caos. Al "jugar" de modo irresponsable y errático con "the essential criteria by which human beings manage to experience meaning", como indica Zijderveld, el "loco" trastorna el orden del mundo para convertirlo en caótico. Recordemos, además, y consideremos esta circunstancia de especial interés para nuestro estudio, que en la figura del arlequín parecen convivir simultáneamente el caos y el orden, el descalabro y los rigores de la geometría. Si bien el arlequín queda emparentado con el "loco" en su calidad de saltimbanqui, también es cierto que, como ha comentado Willeford, su vestimenta da claros indicios de evolucionar, desde un punto de vista histórico, partiendo de manchas desparramadas al azar ("motley") a triángulos simétricos en el siglo XVII, a rombos de tres colores en el siglo XVIII<sup>18</sup>. En la persona misma de ese perturbador del orden, pues, están inscritos a la vez símbolos de la razón y del pensamiento ordenado de la geometría. Recuérdese que en "La muerte y la brújula" los rombos del disfraz sirven de pistas de primera importancia para la solución del misterio.

Pero esa estrecha y peligrosa convivencia entre caos y orden representada en el arlequín, y en esa parte integral del arlequín que es su vestimenta, tiene repercusiones de gran extensión en el relato de Borges. En el contexto de "La muerte y la brújula" el arlequín se convierte en símbolo de dos grandes esquemas en los que luchan y se oponen orden y caos. La contienda parece resolverse con la reposición de un "orden", pero de un orden que,

<sup>17</sup> Véase, *supra*, p. 618.

<sup>18</sup> Véase, *supra*, p. 620.

a su vez, invierte el mundo, lo vuelve “al revés”, y por lo tanto reinstituye otro tipo de caos. Los dos esquemas a los que nos acabamos de referir tienen que ver con los dos antagonistas del cuento: Lönrot y Scharlach.

Lönrot, como los detectives “clásicos” a cuyo género parece pertenecer (Dupin, Holmes, Poirot, Lord Wimsey), representa un orden, el cual queda violado por un asesinato, el de Yarmolinski, el primero de una serie de homicidios. Su deber es, pues, eliminar el caos momentáneo que representan los asesinatos y restablecer el orden que prevalecía antes de que éstos se perpetraran<sup>19</sup>. En su afán por eliminar el caos, el detective “intelectual” insiste en ver un orden oculto que explique ese caos (la muerte del rabino), y lo ve bajo la forma de la hermenéutica de textos talmúdicos, prácticas cabalísticas<sup>20</sup> y ritos pertenecientes a la mística judía. Lönrot, como ya se ha señalado, se niega a ver detrás del caos que constituye el apuñalamiento de Yarmolinski otro caos, el mero azar, el azar que invoca Treviramos en el transcurso de la elaboración de su hipótesis en torno al crimen. Ripostando a Treviramos, Lönrot comenta (p. 145):

En la [hipótesis] que usted ha improvisado, interviene copiosamente el azar. He aquí un rabino muerto; yo preferiría una explicación puramente rabínica, no los imaginarios percances de un imaginario ladrón.

Es precisamente esa “explicación rabínica”, ese orden riguroso que muchas veces se manifiesta en planteamientos y explicaciones textuales *more geometrico*<sup>21</sup>, lo que lleva a Lönrot, por los ca-

<sup>19</sup> Varios teóricos del relato policial han señalado el hecho: todo crimen constituye una violación del orden social y por lo tanto crea un “caos” momentáneo; el detective eventualmente restituye un punto de vista marxista ortodoxo, postula esa misma hipótesis. (Véase ERNST KAEMMEL, “Literature Under the Table: the Detective Novel and its Social Mission”, Glenn W. Most y William W. Stowe, eds., *The Poetics of Murder. Detective Fiction and Literary Theory*, Harcourt Brace Jovanovich, New York, 1983, pp. 56-61, esp., p. 60).

<sup>20</sup> No nos podemos detener en las alusiones a creencias y prácticas cabalísticas en “La muerte y la brújula”. Para un examen ponderado de la Cábala en la obra de Borges, véase, JAIME ALAZRAKI, “Borges and the Kabbalah”, *TriQuarterly*, 25 (1972), pp. 240-67.

<sup>21</sup> A este modo de plantear y descifrar problemas alude, con algo de ironía, el relato mismo cuando describe la carta “misteriosa” que recibe Treviramus y que lleva la “firma” del autor racionalista de la *Ética*, Baruj Spinoza. La carta venía además acompañada de un mapa de la ciudad con un triángulo inscrito en tinta roja. Comenta el narrador: “Treviramus leyó con resignación

minos de una lógica impecable, al lugar donde presenciaremos otra terrible irrupción del caos bajo la figura de un "mundo a la inversa": habrá otro asesinato y la víctima será él mismo.

La lucha entre el caos y el orden es menos evidente en el caso de Scharlach. Scharlach, como pistolero y cabecilla de pistoleros, vive en un mundo donde impera un género especial de caos: robos, asaltos, asesinatos. Pero, en el contexto de "La muerte y la brújula", Scharlach se encuentra sumido en un desorden más extenso, más perturbador y corrosivo: un caos emotivo, el caos del odio y de la venganza. La red que tan cuidadosamente teje en torno a Lönrot está fundamentada en el hecho de que el detective, años atrás, había apresado a su hermano, y en la confusión de la balacera, también Scharlach resultó herido. Al encontrarse nuevamente con Lönrot, describe así los días durante los cuales, como consecuencia, padeció fiebre y alucinaciones en Triste-le-Roy:

Un irlandés trató de convertirme a la fe de Jesús; me repetía la sentencia de los *goím*: Todos los caminos llevan a Roma. De noche, mi delirio se alimentaba de esa metáfora: yo sentía que el mundo es un laberinto, del cual era imposible huir, pues todos los caminos, aunque fingieran ir al norte o al sur, iban realmente a Roma, que era también la cárcel cuadrangular donde agonizaba mi hermano y la quinta de Triste-le-Roy (p. 155).

Es notable, nos parece, el hecho de que para describir su agonía y su odio emplee una de las palabras que se usa con frecuencia para designar el caos: la voz *laberinto*. Pero es aún más notable que para ejecutar su venganza contra Lönrot, para imponer un "orden" a ese caos que lo arrastraba y lo perdía, el pistolero decidiera instaurar otro *laberinto*, planificado y, hasta cierto punto, controlado por él, pero cuyo fin es el asesinato, que a su vez es otra de las formas del caos (p. 155):

En esas noches [de delirio] yo juré por el dios que ve con dos caras y por todos los dioses de la fiebre y de los espejos tejer un laberinto en torno del hombre que había encarcelado a mi hermano. Lo he tejido y es firme ...

En este nuevo "laberinto" —en el cual sorpresivamente no se perderá Lönrot— existen en estrecha convivencia, como en la

ese argumento *more geometrico* y mandó la carta y el plano a casa de Lönrot —indiscutible mercedor de tales locuras" (p. 151).

figura del arlequín mismo, el orden y el caos, una imperturbable lucidez del intelecto y, en el tono del Scharlach “triumfante”, “una fatigada victoria, un odio del tamaño del universo, una tristeza no menor que aquel odio” (p. 154). A la inversa de lo que suele ocurrir en el mundo cotidiano, no hay júbilo en la buscada y esperada victoria, no hay júbilo ni tampoco parece haber esperanza alguna.

Finalmente, tanto Lönrot como Scharlach, al usurpar un lenguaje y unas prácticas sagradas que poco o nada tienen que ver con aquellos fines a los cuales las destinan —uno para descubrir la identidad de asesinos; el otro para perpetrar crímenes— asumen, a un mismo tiempo, identidades que no corresponden a sus configuraciones como personas o como miembros de la sociedad<sup>22</sup>. Como el arlequín que, al escribir en la pizarra de la

<sup>22</sup> En un agudo estudio en torno al lenguaje de la locura en el Renacimiento, PAOLO VALESIO, al contrastar los modos de representación del loco en la literatura de la Edad Media y la de los siglos XVI y XVII, señala que, a diferencia de lo que ocurre en la literatura medieval donde el loco aparece representado de moro icónico (se le pinta casi siempre desnudo), en la literatura renacentista se le suele identificar primordialmente por medio del lenguaje que usa: “... the basic difference between the medieval and Renaissance interpretation of madness is that, while the former is predominantly iconic, the latter is predominantly verbal; moreover, this verbal representation is characterized by the presence of a specific linguistic component, the language of folklore”. (“The Language of Madness in the Renaissance”, *Yearbook of Italian Studies*, 1971, p. 217. Un tipo de lenguaje, pues, sirve para dotar de una “identidad”, en este caso la “identidad” de loco, a uno o varios personajes de una obra literaria.

Pero existen, además, otros tipos de lenguajes capaces de disfrazar personajes literarios, capaces de dotarlos de identidades que podríamos calificar de “falsas”, puesto que esas secuencias de palabras que se les atribuyen no corresponden a lo que se sabe o se espera de ellos, no se ajustan a lo que llamaríamos sus condiciones personales. De los procedimientos que emplean el lenguaje como “máscara”, ninguno más interesante, en el contexto de nuestro estudio, que el que se desarrolla en la literatura francesa del siglo XVII (la llamada “époque classique”) y que suele denominarse “le burlesque”. A. Kibédi Varga, en un estudio que versa sobre este subgénero literario, señala que una de las variantes importantes del “burlesque” es la epopeya heroico-cómica. En esta clase de poema se lleva a cabo una inversión parcial del mundo, se postula una suerte de “mundo al revés”, puesto que el lenguaje que se usa es elevado —como concierne a la epopeya—, mientras que los personajes son de extracción ínfima. Intentando una definición sucinta, Kibédi Vargas cita las palabras que Boileau inscribe en su prólogo a la primera edición del *Lutrin*: “Dans [la epopeya heroico-cómica] une Horlogère et un Horloger parent comme Didon et Enée”.

Pero si es cierto que, como indica Kibédi Varga, el “burlesque” constituye una inversión parcial del mundo, que no encaja de forma total y completa

recova en la Rue de Toulon, usurpa un lenguaje en clara contradicción con su naturaleza misma, con una historia social y literaria que lo destina a los trucos de escena y a la improvisación, Lónrot y Scharlach, al asumir la identidad de *savants*, de teólogos, también se enmascaran, se integran plenamente a un "mundo al revés", a un carnaval, carnaval, a su vez, que se contradice a sí mismo porque está exento de todo espíritu de celebración y de alegría, de un rito que, contraviniendo sus principios fundamentales, parece proclamar a esos cuatro macabros puntos cardinales que tanto importan en el cuento: *ad inortem festinamus*<sup>23</sup>.

### CONCLUSIÓN

En el transcurso del examen a que hemos sometido "La muerte y la brújula" creemos haber señalado el lugar central que ocupan el carnaval y, sobre todo, la figura del arlequín como puntos simbólicos de enlace de los aspectos más sobresalientes del relato. El haber podido integrar el carnaval y, más que nada, el saltimbanqui enmascarado a algunos rasgos fundamentales de su pasado

dentro del marco más amplio del "mundo al revés", también es cierto que comparte con ese marco de referencia un punto importante: ambos suscitan de modo evidente el problema de la identidad. Escribe Kibédi Varga: "Le burlesque se rattache cependant au thème du monde renversé sur un point essentiel: les deux possent finalement le probleme d'identité". (A. KIBÉDI VARGA, "Le burlesque —Le monde renversé selon la poétique classique", en *L'image du monde renversé et ses représentations littéraires et para-littéraires à la fin du xv<sup>e</sup> siècle au milieu du xvii<sup>e</sup>*, J. Vrin, Paris, 1979, p. 158). Y un poco más adelante, el crítico vuelve a recalcar el vínculo entre este proceso y la pérdida de una identidad o la adquisición de una que sea falsa: "Le personnage qui perd le langage qui lui convient, le langage privé de celui qui, socialement, le supporte, le héros à qui le fourbe tend un miroir-voici la mise en question de l'identité" (p. 159). Es, pues, en la medida en que un lenguaje puede determinar una identidad que tanto Lónrot como Scharlach se "disfrazan", y, momentáneamente invirtiendo el mundo al emplear —sobre todo, Scharlach— para maleficio del hombre un lenguaje cuyo fin primordial es cantar la gloria de Dios, usurpan identidades que les son muy ajenas, las de teólogos o de místicos.

<sup>23</sup> Miguel de Ferdinandy, además de realzar los rasgos funéreos que se hacen sentir en los remotos orígenes del arlequín, destaca lo que llama la faz "oculta" del carnaval y le adjudica cualidades trágicas: "Al protagonista de la comedia se le puede despojar, por decirlo así, de su 'cómico' primer rostro. Inmediatamente aparece un 'segundo' rostro: una faz trágica" (MIGUEL DE FERDINANDY, *Carnaval y revolución*, Editorial Universitaria de Puerto Rico, Río Piedras, 1977, p. 12).

social y literario nos ha permitido ver las funciones que desempeñan en el contexto del relato de Borges y que podríamos resumir de la siguiente forma: su capacidad para la inversión, para crear un “mundo al revés”, su relación con el caos y el orden y, finalmente, su vínculo con el problemático asunto de la identidad. Visto desde la perspectiva de estas funciones, “La muerte y la brújula”, con sus criminales que asumen máscaras de místicos y teólogos e investigadores que se desempeñan como inconcebibles cómplices de sus propios asesinatos, adquiere nuevos contextos de significado.

Borges ha dado en “La muerte y la brújula” un giro personal y ha actualizado los rasgos míticos del arlequín, conforme a la paradoja tradicional de un ser a la vez jugueteón y siniestro. Pero también como alegoría del peligro latente en una lógica esclava del rigor matemático, es decir, de la gran locura del hombre moderno al querer instaurar una y otra vez, en ausencia de las necesarias circunstancias vitales, uno de los más típicos de sus saberes.

ARTURO ECHAVARRÍA

Universidad de Puerto Rico