

BORGES Y LA NARRATIVA POLICIAL: TEORÍA Y PRÁCTICA

Marta Elena Castellino
Universidad Nacional de Cuyo

1. Introducción

En relación con el desarrollo del género policial en la Argentina, la figura de Jorge Luis Borges constituye un hito insoslayable. En efecto, podríamos comenzar señalando -por ejemplo- que Rodolfo Walsh, en su prólogo a *Diez cuentos policiales argentinos* (1953), primera antología del género hecha con autores nacionales, hacía coincidir los comienzos de la narrativa policial argentina con la aparición de *Seis problemas para don Isidro Parodi*, obra que Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares publicaron bajo el seudónimo de *H. Bustos Domecq* en 1942¹.

Sin embargo, los aportes del Borges a la difusión del género habían comenzado en décadas anteriores: a través de una serie de reseñas y notas periodísticas publicadas en revistas como *El Hogar* o *Sur* entre el '30 y el '40, en las que desarrolló una tarea de exégesis, sentó las bases del género y delineó su propio canon, que tiene como maestro indiscutido a Gilbert Keith Chesterton y, en general a la tradición inglesa; y más lejano aún en el tiempo, a través de un relato publicado en 1927 en *Martín Fierro*, llamado

"Leyenda policial" y luego incluido en *El idioma de los argentinos* (1928) bajo el título de "Hombres pelearon".

Su obra en pro de la difusión del género continuará luego con la dirección de la colección *El Séptimo Círculo*, que nace en 1945 por iniciativa del mismo Borges y de Bioy.

Si bien, como señala Jorge Rivera, los contactos explícitos de Borges con lo policial se reducen al período comprendido entre mediados de los años '30 hasta comienzos de los '50, y se limitan a unos pocos textos ficcionales y ensayísticos específicos², es innegable que éstos por una parte sientan las bases del género y por otro, las exploran y deconstruyen de modo tal que abren las puertas a toda una evolución posterior que desemboca en este presente tan rico, que parece exigir una redefinición de la categoría genérica.

Igualmente, aun en los textos borgeanos inscriptos dentro de esta modalidad considerada "subalterna" o "menor", es posible descubrir rasgos del "otro" Borges, el de la literatura "seria", el de las grandes especulaciones metafísicas y estéticas. Rastrear estas coincidencias puede ayudarnos a dar razón del interés del autor por el género, que es lo que nos proponemos en este trabajo.

2. Apuntes para una poética del género policial

Las colaboraciones periodísticas de Borges escritas en las décadas del '30 y del '40 contribuyen a sentar ciertas bases del género policial en el conocimiento y el gusto del público lector argentino y a asentar su prestigio. Al respecto, apuntan Lafforgue y Rivera que

en los años '40 la crítica liberal e impugnadora de George Orwell y Dwight Mac Donald -serios objetores de las literaturas "marginales" y en especial de sus variantes de "sexo" y "violencia"- era apenas contrarrestada en ciertos sectores del público rioplatense por las exégesis de Borges, un auténtico y complejo

exhumador de literaturas "menores" o "segundas" (como lo demostró tempranamente con las fuentes de su *Historia universal de la infamia* y posteriormente en muchos de sus rescates ensayísticos³.

Sin detenernos a examinar exhaustivamente el concepto de *lo policial*, sujeto hoy a revisión, diremos que -al menos en su versión más clásica, de raíz anglosajona- se define como el descubrimiento metódico y gradual, por instrumentos racionales, de un hecho criminal o al menos misterioso, que se basa en una tríada de personajes: delincuente-detective-víctima. Así, el género reposa en lo que Alberto de Monte -uno de los historiadores clásicos de la modalidad *detectivesca*⁴- denomina precisamente *detection*; vale decir, el razonamiento inductivo basado en la observación y encarnado en el personaje genéricamente llamado *detective*⁵.

Conviene tener en cuenta estos apuntes teóricos antes de examinar las reflexiones de Borges acerca del género, fundamentalmente contenidas en los textos publicados en *El Hogar* (recopilados en *Textos cautivos*⁶ y en *Sur*⁷); algunos prólogos (recogidos en *Biblioteca personal. Prólogos*⁸) y manifestaciones posteriores en entrevistas o comentarios periodísticos. Estas reflexiones giran alrededor de los siguientes puntos: valoración de la tradición inglesa del género por sobre otras manifestaciones europeas y americanas, y consecuentemente, preferencia por ciertos autores; ciertas precisiones genéricas en torno a *lo policial*: requisitos y relación con otra modalidades próximas y el papel del lector; preferencia por el cuento sobre la novela policial; motivos típicos; intelectualidad del género: primacía de la *detection* y rechazo de los denominados "métodos científicos"; el componente psicológico y en relación con esto, caracterización de la figura del detective; limitaciones y virtudes del género.

Veamos ahora los textos borgeanos.

Historia del género policial y esbozo de un canon

Para Borges, indudablemente su creador es Poe y sus mejores representantes son los ingleses; aduce para ello una curiosa razón: el 30/9/1938 aparece la crítica a *Portrait of a Scoundrell*, de Eden Phillpotts; crítica que comienza con la siguiente afirmación (que en cierto modo parafrasea a Chesterton): "El asesinato es una especialidad de las letras británicas". Aduce ejemplos ilustres desde *Macbeth* al *Sabueso de los Baskervilles*, y ubica en esa tradición la novela reseñada, que narra una serie de crímenes desde la perspectiva del criminal. Así, en el prólogo a *La piedra lunar* de Wilkie Collins, publicada en 1946 por Emecé, realiza una historia sintética del género a partir de lo que considera el primer cuento policial⁹ que registra la historia: "Los crímenes de la rue Morgue"; texto al que le reconoce un valor fundacional en cuanto "fija las leyes esenciales del género: el crimen enigmático y a primera vista insoluble; el investigador sedentario que lo descifra por medio de la imaginación y de la lógica, el caso referido por un amigo impersonal, y un tanto borroso, del investigador".

La literatura policial francesa aparece en *El Hogar* del 13/5/1938, a través del comentario de *Les sept minutes* de Georges Simenon, cuyo único mérito parece ser -a juicio de Borges- la capacidad de crear una atmósfera en los distintos relatos. La referencia a la literatura policial inglesa surge como término de comparación¹⁰. En polémica con Roger Caillois, a propósito de *Le roman policier*, publicado en 1941, reitera su afirmación de que Poe fue el iniciador del género; rechaza en consecuencia las prelacias sentadas por Caillois (Balzac, Gaboriau)¹¹. En una "Observación final" a esa misma polémica apunta una opinión que es también, en sí misma, polémica: "El género policial es un ejercicio de las literaturas en idioma inglés ¿por qué indagar su causalidad, su prehistoria, en una circunstancia francesa?" (se refiere a los precursores mencionados por Caillois) En Francia -afirma- el género policial es un

préstamo. Sus ejecutores son Gaboriau, Leblanc, Leroux, Véry, Simenon - "literatos muy olvidables"¹².

Con respecto al desarrollo del género en Estados Unidos, destaca que ha decaído mucho, pues se ha olvidado su origen intelectual en favor de la violencia, incluso sexual, y que, al no poder competir en Estados Unidos con las historias de gánsters, emigró a las Islas Británicas, "donde es pudoroso el delito". Así, se compara la producción norteamericana e inglesa: "En Inglaterra, los novelistas policiales abundan; en los Estados Unidos cabe afirmar, sin mucha injusticia, que no pasan de dos: Ellery Queen y el deplorado S.S. Van Dine".

En "El cuento policial" (*Borges oral*, 1979) postula un canon del género: Wilkie Collins, Poe, Chesterton¹³. A Collins, por su parte, le reconoce las siguientes virtudes: "maestro de la visicitud de la trama, de la patética zozobra y de los desenlaces imprevisibles". Cita igualmente la valoración de T.S.Eliot sobre la aptitud de Collins para interesar al lector. Finalmente, la semblanza que traza del autor inglés es acabado ejemplo de su estilo conciso, preciso e irónico: "Fue abogado, opiómano, actor y amigo íntimo de Dickens, con el que colaboró alguna vez".

Otra de las figuras representativas de la narrativa policial, esta vez en Estados Unidos, es Ellery Queen (seudónimo de Frederick Dannay y Manfred Lee, dos primos que escriben en colaboración con ese nombre, que es también el del joven protagonista de sus novelas) del que Borges se ocupa en un artículo aparecido en *El Hogar* el 30/10/1936. Con respecto a su técnica, la considera un pequeño progreso en la historia del género policial, en cuanto propone dos falsas alternativas antes de llegar a una tercera, correcta y "siempre menos extraña que la segunda, pero del todo imprevisible y satisfactoria".

Otros de los autores policiales que reseña en diferentes notas son: John Rhode y Carter Dickson; Austin Freeman; Eden Phillpotts; S.S. Van Dine; Nicholas Blake; Michael Innes; Dorothy Sayers.

Los juicios en general son adversos, si bien les reconoce méritos parciales¹⁴.

En cuanto a los argentinos, se ocupa de Manuel Peyrou, de quien reseña *La espada dormida* (*Sur*, Año XIV, n° 127, mayo 1945). El juicio es positivo, tanto que concluye con la siguiente afirmación: "Toda improbable antología futura que no incluya *La espada dormida* o *La playa mágica* me parecerá, bien lo sé, un libro inexplicable y algo monstruoso".

Reflexiones sobre el género

El 19 de mayo de 1939 aparece un comentario de *The Four of Hearts*, de Ellery Queen, que se inicia con una referencia al género policial, "acaso el más artificial de cuantos la literatura comprende". A ello debemos sumar un artículo aparecido en *El Hogar* el 30/10/1936. Se trata de una reseña de la novela *Half-Way House* de Ellery Queen. Como observaciones interesantes se pueden rescatar las siguientes: la necesidad de deslindar lo policial de otros géneros próximos¹⁵); la enumeración de los requisitos del género, los mismos que desarrolla en el artículo sobre "Los laberintos policiales y Chesterton" publicado en *Sur*. "declaración de todos los términos del problema, economía de personajes, primacía del cómo sobre el quién, solución necesaria y maravillosa (pero no sobrenatural)"¹⁶.

En "El cuento policial" reconoce a Poe como inventor del género, pero a continuación problematiza la noción misma de género, a través de una referencia a la *Estética* de Croce. Sin embargo, concluye: "Pensar es generalizar y necesitamos esos útiles arquetipos platónicos para poder afirmar algo". Y luego ubica la cuestión en el terreno pragmático al afirmar: "Los géneros literarios dependen, quizá, menos de los textos que del modo en que éstos son leídos". En cuanto al tema que nos ocupa, agrega que "Hay un tipo de lector actual, el lector de ficciones policiales, creado por Poe". Se trata de un lector "que lee con incredulidad, con suspicacia, una

susplicacia especial". Y agrega: "Nosotros, al leer una novela policial, somos una invención de Poe". Borges repite, a propósito de la narrativa policial, su predilección por el relato breve, con lo que adscribe el *suspense* típico del género a la condensación propia del cuento.

El 24/6/1938 se analiza *The Best must Die*, de Nicholas Blake y al examen de la obra concreta se agrega alguna breve teorización sobre el género. En este caso apunta: "El cuento policial puede ser meramente policial. En cambio, la novela policial debe ser también psicológica si no quiere ser ilegible. Es irrisorio que una adivinanza dure trescientas páginas"¹⁷.

Virtudes y limitaciones del género

Borges considera la narrativa policial como "una de las pocas invenciones literarias de nuestra época"¹⁸, de un encanto tan poderoso que difícilmente hay obra narrativa que no participe de él en alguna medida. Le reconoce además la virtud de "salvar el orden en una época de desorden"¹⁹. Ya en 1940, en *Sur*, había dicho: "Escribo en julio de 1940; cada mañana la realidad se parece más a una pesadilla. Sólo es posible la lectura de páginas que no aluden siquiera a la realidad".

En cuanto a sus limitaciones, en la reseña de *Hamlet, Revenge!*, novela de Michael Innes, aparecida el 3/12/1937, apunta: "Prueba de la creciente dificultad del género policial: el autor, para no verse anticipado por el lector, tiene que preferir una solución que no es la necesaria. Una solución (estéticamente) falsa".

Motivos típicos

En la reseña de *The Door Between*, de Ellery Queen, publicada el 25/6/1937 en *El Hogar*, se hace alusión a un motivo típico del género policial: el del cuarto cerrado, propuesto por primera vez en "Los crímenes..." de Poe, y reiterado por Israel Zangwill en *The*

Big Bow Mystery con una ingeniosa solución, al igual que la propuesta por Gastón Leroux en *El misterio del cuarto amarillo*. También reformulan el tópico Eden Phillpotts y Chesterton en "El oráculo del perro". Una sexta versión es -finalmente- la obra de Queen aludida, aunque la solución dada al clásico problema no se considera enteramente satisfactoria. Otros aportes al género que Poe inaugura, además del misterio del cuarto cerrado, son: lo visible que pasa inadvertido, que Chesterton explota en "El hombre invisible", o el detective como asesino²⁰.

Intelectualidad del género: la figura del detective y la crítica a los denominados "métodos científicos "

También debemos al escritor norteamericano la idea de la literatura como una operación de la mente, no del espíritu. Así, inaugura las tradiciones del género policial, entre otras, "el hecho de un misterio descubierto por obra de la inteligencia, por una operación intelectual"²¹. Poe crea el primer detective, M. Dupin, cuyo amigo nos refiere las historias. Esta es otra convención del género, explorada hasta el hartazgo, en primer lugar por Conan Doyle con Sherlock Holmes y su amigo Watson, "un personaje bastante tonto, con una inteligencia un poco inferior a la del lector".

Respecto de la figura del detective, la considera clave en función de la intelectualidad del género y manifiesta reiteradamente su predilección por Dupin por sobre Holmes; así, en la reseña de *New Adventures de Ellery Queen*, dice: "Siempre infalible en el error, Miss Dorothy Sayers prefiere los contrastes y amenidades del *ménage* Watson-Sherlock Holmes (casi Panza-Quijote, casi Bouvard y Pécuchet, casi Laurel y Hardy) a la decente impersonalidad, voluntaria de C. Auguste Dupin". Rechaza asimismo "la *reductio ad absurdum* de esa caracterización por manías" en que incurren Conan Doyle, Miss D. Sayers o Agatha Christie, y también Ellery Queen en el volumen comentado²².

El 14/5/1937, a propósito de *The Paradoxes of Mr. Pond*, de G.K.Chesterton, reitera sus críticas a los denominados "métodos científicos" en la investigación de un crimen: "Por un detective razonador -por un Ellery Queen o Padre Brown o Príncipe Zaleski- hay diez descifradores de cenizas y exminadores de rastros". Y agrega: "La solución, en las malas ficciones policiales, es de orden material: una puerta secreta, una barba suplementaria. En las buenas, es de orden psicológico; una falacia, un hábito mental". También hace extensiva su crítica a ciertos miembros del *Crime Club* como J. J.Connington, que "para enriquecer la literatura recurre a la balística, a la toxicología, a la dactiloscopia, al tatuaje, a la agarofobia y a las enfermedades de la piel". En *El Hogar* del 13/11/1936 reseña irónicamente *Murder off Miami*, burlándose de ciertos procedimientos "científicos" como la recolección de rastros; observaciones que reitera en otra colaboración del 22/1/1937, cuando comenta *Death at the President's Lodging*, de Michael Innes²³. A propósito de la novela reseñada destaca que incursiona en una variante "psicológica" de lo policial, haciéndolo con el acierto de no incurrir en "charlatanerías de psicoanálisis"²⁴.

Finalmente, respecto de su propia obra anota: "He intentado el género policial alguna vez, no estoy demasiado orgulloso de lo que he hecho. Lo he llevado a un terreno simbólico que no sé si cuadra. He escrito 'La muerte y la brújula'. Algún texto policial con Bioy Casares, cuyos cuentos son muy superiores a los míos. Los cuentos de Isidro Parodi, que es un preso que, desde la cárcel, resuelve los crímenes". ¿Afectación de modestia? Veamos.

3. Textos policiales de Borges

Si bien la obra de Borges discurre fundamentalmente por cauces que no son "detectivescos", la importancia de sus aportes en este campo han sido señalados por Alberto de Monte que en su *Historia de la novela policíaca* dice de él:

[...] uno de los escritores contemporáneos de más prestigio, autor de una *Historia universal de la infamia* y de un ensayo sobre Chesterton, representante de un estilo matemático que debería ser el de la historia policíaca ideal (la influencia de Poe, lo mismo que la de De Quincey y de Chesterton es evidente en él). Son muchas las huellas del influjo del género policíaco en su obra. Baste citar aquí "La muerte y la brújula"²⁵.

El corpus policial borgeano comprende fundamentalmente la obra escrita en colaboración con Adolfo Bioy Casares bajo el seudónimo de Bustos Domecq²⁶ o Suárez Lynch²⁷ y a ella me limitaré en este caso; cabe agregar que ya había escrito "historias de criminales" en sus pseudo-biografías de *Historia universal de la infamia*, si bien con las obra citadas desarrolla la vertiente estrictamente detectivesca; también algunos cuentos de *Ficciones* o *El Aleph* admiten una lectura policial, pero quedarán fuera de este análisis²⁸; a ello habría que agregar algún esbozo preliminar que pertenece más bien a la "prehistoria" de sus relaciones con el género y un texto de dudosa autoría que alguno le atribuye.

"Prehistoria" policial

Ya en 1927 publicó en Martín Fierro un texto titulado "Leyenda policial", luego incluido en *El idioma de los argentinos* (1928) bajo la denominación de "Hombres pelearon". Con este relato parece adscribirse a una de las fuentes de la narrativa policial, las vidas de criminales famosos²⁹. No es propiamente una historia de detectives, en cuanto falta el proceso deductivo en la resolución de un caso y más bien responde a la temática criollista que Borges cultivaba en la década del '20: el culto de coraje y la exaltación de ciertas figuras del suburbio porteño como héroes de una criolla mitología de puñales, que luego se explayará en las milongas "Para las seis cuerdas" y en algunos cuentos como "Hombre de la esquina rosada", por ejemplo³⁰.

También podría ocupar un lugar en esta "prehistoria policial" borgeana, la novela *El enigma de la calle Arcos*, si pudiera confirmarse que se trata en efecto de un texto debido a su pluma³¹.

Seis problemas para don Isidro Parodi

Ya señalamos que este libro escrito por Borges y Bioy bajo el seudónimo de Bustos Domecq, ha sido considerado como uno de los iniciadores del género policial en nuestras letras (sin que ello signifique por cierto desconocer los antecedentes del siglo XIX); con él -al decir de Rivera y Lafforgue- Borges participa de una actitud común en las décadas del '40 y '50: la idea de la narración como *pastiche*, como ejercicio humorístico con las reglas del juego y las convenciones del género y también como ocasión para la sátira. Igualmente, Yates habla a propósito de esta obra- del "humor" que nace "de la incongruencia de una forma literaria fundamentalmente popular y vulgar tratada como si poseyera los atributos literarios e intelectuales de un ensayo filosófico"³².

En realidad, la voluntad de recuperar -humorísticamente o no- las convenciones del relato policial se hace evidente desde el hecho de encarar la obra en colaboración, bajo un seudónimo³³, siguiendo ejemplos "ilustres" como el de *Ellery Queen*, por ejemplo.

El contenido del volumen es un conjunto de argumentos perfectamente adscribibles al género policial: seis asesinatos cuyos culpables son descubiertos por el admirable proceso deductivo de un personaje que reelabora una serie de motivos que la narrativa policial anterior había desarrollado a propósito de la figura del *detective* (luego volveremos sobre esto). Los cuentos se van eslabonando uno con otro, a favor de algunos personajes "transmigrantes" (además del recurrente Parodi): el periodista Molinari sirve de nexo entre varios de los relatos; el fatuo actor Montenegro, al igual que Carlos Anglada, unen el tercero y el cuarto, y así sucesivamente.

En general, estos cuentos hormigean de referencias explícitas a la narrativa policial anterior, homenaje irónico que Borges y

Bioy tributan a los maestros del género: "A veces me parezco a Sherlock Holmes" (p. 41) o "El Padre Brown y yo", además del desarrollo de situaciones y motivos característicos del género o la condena explícita de los métodos científicos, tal como hemos destacado a propósito de sus reflexiones de índole teórica³⁴.

Es que, como decíamos, es evidente la intención de ceñirse a las convenciones de lo policial enunciadas reiteradamente por Borges: en cada uno de los cuentos hay un límite de personajes; se declaran todos los términos del problema; hay "pudor de la sangre", aun cuando se trata de asesinatos³⁵; la solución es a la vez "necesaria" y "maravillosa": por ejemplo, en algunos relatos se trata de crear la atmósfera sobrenatural al modo de Chesterton, aunque la resolución del caso sea perfectamente realista. Y, lo que es aún más importante, el personaje del detective obedece a los más clásicos ejemplos del género.

En efecto: don Isidro Parodi en primer lugar, no pertenece a la policía; por el contrario, no pierde oportunidad de criticarla, pues -para mayor ironía- se encuentra preso, injustamente condenado por un crimen que no cometió. Así, en contraste con el arquetipo romántico del ex-delincuente convertido en policía, encontramos un inocente condenado erróneamente que ayuda a descubrir a los culpables desde la cárcel. De este modo, Borges reelabora de un modo particular el motivo del cuarto cerrado, en cuanto es el detective el que aparece recluido, sin ninguna posibilidad aparente de contacto con el exterior, y sin embargo "se evade" de su encierro a través de su asombroso poder de deducción.

En esto reconoce como modelo inmediato al Dupin de Poe que, en "The Mystery of Marie Roget" valiéndose sólo de informaciones periodísticas sobre un crimen saca sus propias conclusiones, y tanto como él posee un raciocinio que "no es tanto un racionalismo iluminístico cuanto una 'pureza intelectual' hecha de lógica lucidísima, de fantasía poética y de intuición genial, una fuerza libre de apremio, de debilidad, de errores"³⁶. También podría citarse como antecedente el ejemplo de detection ofrecido por el Abate

Faria, de Alejandro Dumas, quien en su retiro reconstruye sólo con su razonamiento toda la trama urdida contra Edmundo Dantes. En cuanto a su método, consiste en escuchar todos los testimonios, algunos voluntariamente falaces, otros simplemente erróneos, de los implicados o testigos que acuden a su celda. Así, Borges lleva al máximo el procedimiento de la *detection*, aunque en este caso es una observación "diferida", a través de los ojos y las palabras de otros; sutil ironía que mientras parece afirmar, socava los fundamentos del género. Las observaciones son falaces, pero a través de esas percepciones erradas es posible hallar la solución del misterio. Sólo de tarde en tarde Parodi intercala alguna pregunta o comentario, generalmente para contener la verborragia de sus visitantes.

Aquí comienzan a perfilarse algunas diferencias con el estereotipo de la narrativa precedente, o más bien, un enriquecimiento de éste, al dotar a Parodi de un personalidad propia, consecuente con el escenario elegido para la ambientación de los relatos. En efecto, don Isidro es un ejemplo de laconismo criollo, sentencioso y justo en sus razonamientos, y su escueta sabiduría contrasta con la vana palabrería de sus ocasionales interlocutores. Si, como señala la crítica, en la introducción de lo dialógico de estos textos podemos ver la huella de Bioy, indudablemente la *forma mentis* y la fisonomía verbal de Parodi reflejan las de Borges.

Por el contrario, los discursos de los demás personajes son largos y rimbombantes, huecos de palabrerío, y entretejen los materiales más dispares (sería interesante reconstruir a la luz del contexto, las múltiples alusiones que se agolpan en cada página³⁷). Por ello, promueven una "lectura suspicaz": el lector desconfía de lo que los personajes dicen, no porque intenten engañar, sino porque se engañan a sí mismos. "Engaño" y "superchería" son pues palabras claves en la consideración de estos relatos.

Ese tono irónico, esa burla permanente al contexto a través de la tipificación de personajes pertenecientes a distintos grupos sociales, permite distanciar la obra de Bustos Domecq de la narrativa

policial anterior (si bien ya en su predecesor Chesterton se advierten algunos rasgos caricaturescos).

Pero hay algo más, la exploración de ciertas problemáticas borgeanas que confieren a algunos pasajes un cierto "aire de familia" con la obra posterior de éste: "Linardo logró al fin su propósito. Es cierto que había traído el revólver para matar a un hombre; pero ese hombre era él. Había venido de lejos; meses y meses había mendigado el deshonor y la afrenta, para darse valor para el suicidio, porque la muerte era lo que anhelaba" (p. 104). Este pasaje, tanto en su forma de expresión, como en la confusión de identidades que insinúa, lleva innegablemente una firma, que se reiterará luego en producciones individuales. Sin embargo, falta otro breve paréntesis humorístico.

Un modelo para la muerte

Este relato, de 1946, fue firmado por Borges y Bioy con el seudónimo de B. Suárez Lynch³⁸. Si examinamos los relatos de *Seis problemas...* a la luz de la preceptiva propuesta por Borges, advertimos (al menos en apariencia) una consecuente actitud de fidelidad al género. Sin embargo, apenas tres años después, los mismos autores se encargarían de contrariar humorísticamente todo lo teorizado por Borges y borrar con el codo todo lo escrito por Bustos Domecq. De la motivación lúdica de *Un modelo para la muerte*, que fingía ser una novela policial, nos ilustra uno de los responsables: "era tan personal, y tan lleno de bromas privadas que sólo lo publicamos en una edición que no estaba destinada a la venta (...) Al comienzo hicimos bromas, y después bromas sobre bromas, como en el álgebra: bromas al cuadrado, bromas al cubo (...) y al final abandonamos el juego que se volvía incomprensible".

Sería interesante, tanto como en el texto anterior, espigar en las múltiples referencias humorísticas al contexto que este relato contiene; por citar sólo un ejemplo, la mención de "Ratón Perutz

de Achala", que bien podría ser *Ramón Pérez de Ayala* que por entonces vivía su exilio en Buenos Aires.

Desde el ángulo de mira de lo policial el interés de este texto podría residir en el patente (y humorístico) tributo a Chesterton que rinden su autores a través de la intrusión del Padre Brown como personaje en una de las últimas escenas del relato; pero más aún, en la consciente refutación de todos los supuestos teóricos enunciados con anterioridad.

En efecto, en *Un modelo...* no encontramos nada de la concentrada tensión que Borges reclama a propósito del suspeno típico del género policial; más bien, las páginas se multiplican a través de la *amplificatio* tendiente a retratar a cada personaje mediante extensos y pomposos discursos (aún más extensos y pomposos que los de los cuentos anteriores) en los que tanto sus *tics* lingüísticos como sus hábitos mentales se reiteran hasta la saciedad.

Y, lo que es aún más flagrante, falta el proceso deductivo en sí, pues don Isidro se limita a ser el casi mudo destinatario de esos discursos y la solución no es alcanzada por su razonamiento, sino a través de la confesión del culpable. Pero en esta misma revelación final, en medio de tanta falsedad y superchería, es que podemos encontrar una suerte de verdad profunda, que nos ilumina acerca de esa misteriosa afinidad de Borges con el relato policial: "Usted no va a negar que resultó un hecho de sangre que sale de lo ordinario, porque las precauciones y las coartadas y las matufias corrieron a cargo de la víctima" (p. 195).

4. ¿Por qué el relato policial?

A través de un somero repaso hemos detallado las relaciones de Borges con lo policial, tanto en su papel de teorizador, como de estatuidor de un canon, como de escritor *sui generis* de ficciones policiales, como de precursor de nuevos rumbos del género, a partir de sus ensayos paródicos. Sólo resta lo más importante: tratar de

comprender el por qué de esta afición, porque siendo ésta una modalidad literaria menor, su ubicación dentro de la totalidad de la producción borgeana debe necesariamente justificarse a partir de las relaciones que establece con el todo, que -precisamente- sobresale por su unidad. Trataremos de dar las razones.

Entonces, advertimos que en este cultivo de lo policial, al menos en una etapa de su vida, hay un cierto deseo de evasión, tal como lo manifestaba en la década del '40 al hablar de las virtudes del género. De allí la actitud lúdica y también el ejercicio de deconstrucción irónica a que somete a la tradición anterior. Recordando a Jorge Hernández Martín, en su estudio de la narrativa de Bustos Domecq³⁹, y a partir de las propias formulaciones de Borges acerca del papel del receptor en la construcción de sentido de las ficciones policiales, podemos decir que estos textos instauran un juego muy particular con el lector: éste, familiarizado con los códigos de lo policíaco, ve sin embargo socavada su confianza "en la estabilidad representativa de los signos y en la existencia de la verdad detrás de ellos"; en su lugar, afirma Hernández Martín, se postula un lector dispuesto a participar en el juego intertextual, consciente de la indefinición y heterogeneidad de la materia ficcional. Es que este lector, sea que persiga a través del descubrimiento de la solución una suerte de restauración del orden cósmico (como parece insinuar Hernández Martín) sea que busque el simple goce intelectual del desciframiento, ve socavadas las bases de su ejercicio, en tanto estos cuentos no permiten anticipar la solución, no invitan propiamente a sumarse al juego de la "otra historia" de la que hablaba Todorov, sino más bien a una tercera, que el autor instaura a través de su reelaboración paródica de las constantes del género.

Así, lo que los textos policiales de Borges parecen proclamar es el carácter puramente ficticio de lo policial; en última instancia, una cuestión de lenguaje: versiones y perversiones de textos anteriores. Igualmente, el juego de apariencias que el relato policial exhibe parecería estar dando razón de la incognoscibilidad del

mundo, de la duplicidad apariencia/realidad, y también -como dice de Monte- del hecho de que "El orden es provisional y aparente y será nuevamente trastornado a la primera ocasión"⁴⁰. Así, el texto policial se presenta como un desafío a la inteligencia del lector y al ejercicio de su propia capacidad analítica. También es evidente que, esa primacía de lo intelectual que constituye el fundamento más genuino del género se aviene perfectamente con el temperamento de Borges, con sus inclinaciones, con sus hábitos mentales. De allí las denominaciones de "ajedrez" o "juego mental" o "laberinto mental" que nos hablan de una modalidad narrativa que es, ante todo, *estructura*, un esquema prefijado que cada autor completa. Podríamos conjeturar que si bien los relatos policiales pueden ser infinitos, no lo son las tramas que ellos exponen. Y aquí conecta con el tema de la identidad, tan caro a Borges, en tanto cualquier criminal no es un personaje único e irrepetible, sino que -al repetir idénticas acciones- puede ser otro; como en el juego del ajedrez o del truco: "Los jugadores copian antiguas bazas". A ello alude el mismo Borges cuando enuncia como uno de los requisitos del género la "primacía del *cómo* sobre el *quién*". Lo mismo manifiesta en el cuento "El fin", cuando el Moreno, al matar a Martín Fierro, pierde su identidad personal: "Ahora era nadie. O mejor dicho, era el otro: había matado a un hombre y no tenía lugar sobre la tierra".

NOTAS

¹ Dice Walsh: "Hace diez años, en 1942, apareció el primer libro de cuentos policiales en castellano. Sus autores eran Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares". En: *Diez cuentos policiales argentinos*. Buenos Aires, Hachette, 1953, p. 7.

² "Borges y lo policial". En: Jorge Lafforgue y Jorge Rivera. *Asesinos de papel; Ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires, Ediciones Colihue, 1996, pp. 133-136.

³ "La narrativa policial en la Argentina". En: *Ibid.* p. 28.

⁴ Cf. *Breve historia de la novela policíaca*. Madrid, Taurus, 1962.

⁵ Igualmente, siguiendo en líneas generales a de Monte, en la constitución de la categoría genérica de *lo policial* distinguimos, además de una determinada idea de la literatura, los siguientes elementos:

-una tradición de temas, argumentos o motivos: en este repertorio se incluye en primer lugar el *enigma del cuarto cerrado*; también, el *misterio racionalizado* y el motivo *fuga-persecución*.

-una tradición de tipos psicológicos: un determinado repertorio de personajes, que gira alrededor de la figura del detective, dotado de una serie de rasgos tipificadores por los maestros del género (Poe, creador de *M. Dupin*; Sir A. Conan Doyle, de *Sherlock Holmes*, por citar sólo dos ejemplos).

-modos estructurales y formales: una técnica específica de composición, que podríamos definir como una *trama al revés*, vale decir, todo se construye retrospectivamente en función de la revelación final. Además, como señala Todorov, existe una estructura propia del relato policial que comprende dos planos: la *historia del crimen* cuenta "lo que efectivamente ocurrió", mientras que la *historia de la investigación* explica "cómo el lector (o el narrador) toma conocimiento de los hechos".

-un trasfondo ideológico, cultural, etc.: al respecto, es significativa la percepción de la ciudad como una "jungla de asfalto", como "un laberinto de piedra y hierro" (p. 51), en que el hombre deambula entre peligros e insidias. O la idea básica que subyace a todo el género: la falsedad de las apariencias, la convicción de que los hombres son máscaras y hay que

saber descubrir el verdadero valor de una palabra o un gesto, más allá de su significado ficticio (p. 152).

⁶ En: Jorge Luis Borges. *Obras completas*. Tomo IV. Buenos Aires, Emecé, 1996.

⁷ *Borges en Sur 1931-1980*. Buenos Aires, Emecé, 1999.

⁸ En: Jorge Luis Borges. *Op. cit.*

⁹ En otra ocasión hablará también de esbozos preliminares de Nathaniel Hawthorne.

¹⁰ "En Inglaterra el género policial es un ajedrez gobernado por leyes inevitables. El escritor no debe escamotear ninguno de los términos del problema [...] París, en cambio, ignora todavía esos rigores. París [...] aún es contemporánea de Sherlock Holmes".

" *Sur*, Año XII, n° 91, abril 1942.

¹² *Sur*, Año XII, n° 92, mayo 1942.

¹³ "En Inglaterra, donde este género es tomado desde el punto de vista psicológico, tenemos las mejores novelas policiales que se han escrito: las de Wilkie Collins *La dama de blanco* y *La piedra lunar*. Luego tenemos a Chesterton, el gran heredero de Poe [...] Chesterton -me parece a mí- es superior a Poe. Poe escribió cuentos puramente fantásticos [...] Además, cuentos de razonamiento como esos cinco cuentos policiales. Pero Chesterton hizo algo distinto, escribió cuentos que son, a la vez, cuentos fantásticos y, finalmente, tienen una solución policial". El "Prólogo" a *La cruz azul y otros cuentos* manifiesta una apreciación análoga: "cuentos que simulan ser policiales y son mucho más. Cada uno de ellos nos propone un enigma que, a primera vista, es indescifrable. Se sugiere después una solución no menos mágica que atroz, y se arriba por fin a la verdad, que procura ser razonable. Cada uno de los cuentos es un apólogo y es asimismo una breve pieza teatral [...] Cuando el género policial haya caducado, el porvenir seguirá leyendo estas páginas, no en virtud de la clave racional que el Padre Brown descubre, sino en virtud de lo sobrenatural que hemos temido".

El interés por Chesterton es reiterado; prueba de ello son, por ejemplo, los artículos aparecidos en *Sur*: "Modos de Gilbert Keith Chesterton" (Año VI, n° 22, jul. 1936), donde analiza la obra del autor inglés dividiéndola en una serie de facetas que denomina "Chesterton, Padre de la Iglesia", "Chesterton, narrador policial", "Chesterton, escritor" y "Chesterton, poeta". Acerca de lo policial manifiesta que Poe nunca lo mezcló con lo fantástico. En cambio, Chesterton "ejecuta un *tour de force*. Presenta un misterio, propone una aclaración sobrenatural y la reemplaza luego, sin pérdida, con otra de este mundo". El juicio es francamente elogioso: "En los relatos policiales de Chesterton todo se justifica; los episodios más fugaces y breves tienen proyección posterior". En una nota anterior había expuesto los requisitos del género ("Los laberintos policiales y Chesterton", en *Sur*, Año V, n° 10, jul. 1936). Algunas de sus afirmaciones son llamativas: "El inglés conoce la agitación de dos incompatibles pasiones: el extraño apetito de aventuras y el extraño apetito de legalidad" que se conjugan en el relato policial. "Su prototipo son los antiguos folletines y presentes cuadernos del nominalmente famoso Nick Carter, atleta higiénico y sonriente, engendrado por el periodista John Coryell en una insomne máquina de escribir que despachaba setenta mil palabras al mes".

¹⁴ De esta última, autora de antologías tanto como novelista policial, valora sus estudios sobre el género y su tarea recopiladora, aunque rechaza sus novelas, "de una mediocridad que nada tiene de áurea" (en *El Hogar*, 19/2/1937). O el comentario humorístico: "Todos instintivamente sabemos que las novelas en cuya aclaración intervienen flechas indochinas del siglo XIII, cuya punta mortal ha sido empapada en una solución de cianuro y miel de caña, no son buenas y son de S.S. Van Dine" (*El Hogar*, 18/3/1938).

¹⁵ Afirma, por ejemplo, que "no se debe confundir con la novela de meras aventuras ni con la espionaje internacional"; tampoco con las "ficciones científicas". Cf. Jorge Luis Borges. *Introducción a la literatura norteamericana*. Buenos Aires, Columba, 1967, p. 58.

¹⁶ A propósito de esto, rechaza el hipnotismo que se había dado en algunos antecedentes del género y concluye: "Ellery Queen juega con lo sobrenatural, como Chesterton, pero de un modo lícito; lo insinúa para mayor misterio en el planteo del problema, lo olvida o lo desmiente en la solución".

¹⁷ Otras manifestaciones similares las encontramos, por ejemplo, a propósito de Anthony Berkeley, de quien se comenta, el 13/8/1938, *Not to Be Taken*, reiterando la primacía del cuento sobre la novela policial: "A falta de otras gracias que lo asistan, el cuento policial puede ser puramente policial. Puede prescindir de aventuras, de paisajes, de diálogos y hasta de caracteres; puede limitarse a un problema y a la iluminación de un problema [...] En cambio la novela policial tiene que ser otras cosas, si no quiere ser ilegible". En otro artículo aparecido en *El Hogar*, el 7 de abril, que se titula "Dos novelas policiales" reitera sus críticas a las ficciones policiales extensas: "Otro género que raras veces me parece justificado es la novela policial. En ella me incomodan la extensión y los inevitables ripios. Toda novela policial consta de un problema simplísimo, cuya perfecta exposición oral cabe en cinco minutos y que el novelista perversamente- demora hasta que pasen trescientas páginas".

¹⁸ "¿Qué es el género policial?". En: *Asesinos de papel, Op. cit.*, pp. 249-250.

¹⁹ "En esta época nuestra, tan caótica, hay algo que, humildemente, ha mantenido las virtudes clásicas: el cuento policial [...] Yo diría, para defender la novela policial, que no necesita defensa [...] que está salvando el orden en una época de desorden". En: *Borges oral*, 16 de junio de 1978.

²⁰ "En 'Tú eres el hombre', el culpable, como en cierto relato de Israel Zangwile, resulta ser el propio detective". En: Jorge Luis Borges. *Introducción a la literatura norteamericana. Op. cit.*, p. 56.

²¹ Comenta que "Poe no quería que el género policial fuera un género realista, quería que fuera un género intelectual, un género fantástico [...] pero un género fantástico de la inteligencia, no de la imaginación solamente"; "Un género basado en algo totalmente ficticio; el hecho es que un crimen es descubierto por un razonador abstracto y no por delaciones, por descuidos de los criminales".

²² *Sur*, Año X, n° 70, jul. 1940.

²³ Manifiesta: "La toxicología, la balística, la diplomacia secreta, la antropometría, la cerrajería, la topografía y hasta la criminología han ultrajado la pureza del género policial".

²⁴ Muy interesante también es la nota aparecida el 6/8/1937 sobre *How to Write Detective Novels*, de Nigel Morland, que Borges destruye, reduciéndola a tres elementos: "el plagio, la perogrullada, el error absoluto", a la vez que se reitera la valoración de los análisis de la técnica del relato policial realizados por Sayers. Nuevamente reitera su crítica al recurso a la ciencia en la resolución de un caso: "Inmejorable ejemplo de error es el catálogo erudito de obras de toxicología, de balística, de dactiloscopia, de medicina legal y de psiquiatría legal que recomienda Mr. Nigel Morland a los escritores noveles. Ya conocemos las graves consecuencias ilegibles de esos estudios".

²⁵ *Op.cit.*, pp.213-214.

²⁶ En: Jorge Luis Borges. *Obras Completas en colaboración*. 4º ed. Buenos Aires, Emecé, 1997, pp. 13-121. En adelante citaré por esta edición.

²⁷ En: Jorge Luis Borges. *Obras completas en colaboración*. *Op. cit.*, pp. 147-195.

²⁸ Cf. por ejemplo los trabajos de Pedro Luis Barcia "Abenjacán y la magia del laberinto", en: *La magia del laberinto; hacia la integración del saber* (Buenos Aires, Magisterio del Río de la Plata, 1997, pp. 85-100) y también "Geometrización del cuento La muerte y la brújula", en: *Los matemáticos; Presencia matemática en la literatura* (Buenos Aires, Magisterio del Río de la Plata, 1997, pp. 105-123).

²⁹ Alberto de Monte señala que, continuando una tradición ligada a la representación literaria de las aventuras del pícaro, del aventurero, del ladrón o de otros personajes del hampa, a partir de fines del siglo XVII comienzan a publicarse textos basados en las gestas de bandidos célebres. Así por ejemplo, el capellán ordinario de la prisión de Newgate, en Inglaterra, comenzó a publicar a partir de 1698 las confesiones o las últimas palabras de los condenados. Otros editores decidieron luego emular su iniciativa y "satisfacer la curiosidad y el interés del público por los criminales y sus hazañas, publicando opúsculos basados en los informes oficiales del Old Bailey, el tribunal de Londres, con una finalidad aparentemente educativa, ampliando novelísticamente las hazañas de los delincuentes y con abundantes detalles sobre las aventuras y las circunstancias de su captura por parte de la policía". Este ejemplo fue seguido también en Francia. *Op.*

cit., p. 29 ss.

En la literatura policial argentina encontramos algunos antecedentes similares, como las publicaciones de *La Revista de la Policía*, *Los Anales de la Policía* o *La Revista Criminal*, que se ocuparon de dar a conocer los grandes crímenes cometidos en las últimas décadas del siglo pasado. Estos artículos periodísticos inspiraron a autores como Francisco Fernández o Eduardo Gutiérrez sus ficciones policiales. También Tomás Olivera puede considerarse como uno de los iniciadores del género a través de sus relatos de aventuras de bandidos criollos. Cf Gerardo Bra. "Orígenes de la literatura policial argentina". En: *Todo es historia*. Año XXI, dic. 1987, n° 246, pp. 71-75.

³⁰ Como señala Juan José Hernández, "La admiración de Borges por el cuchillo y el pendenciero latente en sus primeros poemas, acabó por encarnarse en algunos personajes del folklore suburbano de Buenos Aires -guapos y compadritos- que pueblan sus cuentos", si bien -como señala el mismo autor- "el culto del coraje personificado en malevos de andar hamacado, melenas lacias y renegridas y rostros cruzados de cicatrices, es antes que nada un recurso literario para la recreación poética de aquellos personajes marginales de fines del siglo pasado y del sórdido suburbio que habitaban". "Borges y la espada justiciera". En: *Cuadernos Hispanoamericanos* n° 585, mar. 1999, pp. 67-70.

³¹ El texto en cuestión se publicó primeramente por entregas en el diario *Crítica*, a partir del 30 de octubre de 1932, con el seudónimo de Sauli Lostal; luego, en 1933 fue editado en volumen por AMBASS con un subtítulo que decía *Primera Gran Novela Argentina de Carácter Policial*. Ahora bien, la curiosidad de los estudiosos se ha centrado en descifrar -más que *el* enigma propuesto en el título, protagonizado por el periodista Horacio Suárez Lerma- el de la persona que se esconde bajo el misterioso seudónimo. Así, Sylvia Saitta en su "Informe sobre *El enigma de la calle Arcos*", no vacila en afirmar que se trata de un anagrama del nombre de Luis Stallo, de quien supone que puede ser un lector de *Crítica* que hace llegar su manuscrito a la dirección. Sin embargo, en un artículo publicado en *La Nación* el 13 de julio de 1997 Juan Jacobo Bajarlía propone otra hipótesis: el escritor no sería otro que Borges. Para afirmar su opinión recurre al testimonio de Ulises Petit de Murat, compañero de Borges en redacción de la *Revista Multicolor de los sábados* del diario *Crítica* en 1933 y 1934, quien le habría manifestado que la novela "fue escrita por

Borges para ensayarse en el género policial". Además de otras deducciones, Bajarlía desarrolla esta conjetura: "Sólo el verdadero autor de *El enigma* pudo decir en el cuento "El acercamiento a Almotásim", de *Historia de la eternidad* (1936), ahora en *Ficciones*, que 'la editio princeps del Acercamiento a Almotásim apareció en Bombay a fines de 1932. El papel era casi papel de diario; la cubierta anunciaba al comprador que se trataba de la primera novela policial escrita por un nativo de Bombay City". Concluye entonces: "Borges conocía a la perfección *El enigma*. Por eso lo describe puntualmente en 'El acercamiento a Almotásim' [...] Sauli Lostal, entonces, era él y no otros". Pero el razonamiento de Bajarlía tiene algunos puntos débiles (por ejemplo, pasar por alto las diferencias de estilo entre este texto y otros de Borges) por lo que ha sido en general desestimado por la crítica.

³² Cf. *Asesinos...*, p. 12.

³³ Al respecto, comentará el propio Borges: "Bustos era un bisabuelo mío y Domecq un bisabuelo de Bioy (...) A la larga nos manejó con vara de hierro y para nuestra diversión, y después para nuestra consternación, llegó a ser muy diferente a nosotros, con sus propios caprichos, sus propios chistes, su propia y muy elaborada manera de escribir".

³⁴ "En el rústico mango de la herramienta, los policías (ineptos para el vuelo genial y tercos parroquianos de la minucia) han descubierto no sé qué impresiones digitales [...] El sabio, el intuitivo, se mofa de esa cocina científica" (p. 117).

³⁵ "Hasta la muerte es púdica en los relatos policiales, aunque nunca esté ausente, aunque suele ser el centro y la ocasión de la intriga, no se la aprovecha para delectaciones morbosas, salvo en ciertos ejemplos de la escuela norteamericana". Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. "¿Qué es el género policial?". En: *Asesinos... Op. cit.*, p. 249.

³⁶ A. de Monte. *Op. cit.*, p. 61.

³⁷ Por ejemplo, el encuentro entre la *Pumita* y Ricardo Sangiácomo, en una escenografía de pampa en la que un caballero socorre galantemente a una dama en apuros, podría recordar la romántica historia de Felicitas

Guerrero y Samuel Sáenz Valiente. La dama en cuestión fue asesinada por un antepasado de las Ocampo.

³⁸ Este personaje fingía ser un discípulo de Bustos Domecq y -comenta Borges- "La 'B' era, supongo, la de Bioy y Borges; el Suárez correspondía a otro bisabuelo mío y el Lynch a un bisabuelo de Bioy".

³⁹ *Readers and Labyrinths. Detective Fiction in Borges, Bustos Domecq, and Eco*. New York & London: Garland Publishing, Inc., 1995, 232 p.

⁴⁰ *Op. cit.*, p. 81.