

Una campaña estética. Borges y la narrativa policial

Respuestas anticipadas

“**S**us cuentos policiales descubren una veta nueva del fecundo polígrafo: en ellos quiere combatir el frío intelectualismo en que han sumido este género Sir Conan Doyle, Ottolenghi, etc. Los cuentos de Pujato, como cariñosamente los llama el autor, no son la filigrana de un bizantino encerrado en la torre de marfil; son la voz de un contemporáneo, atento a los latidos humanos y que derrama a vuela pluma los raudales de su verdad.”¹

Este pasaje, atribuido sin piedad al texto de “la educadora, señorita Adelma Badoglio” para su “Silueta” del apócrifo autor Bustos Domecq, representa algo más que una carcajada contra las miserias del estilo burocrático-escolar. Su tono paródico intenta cerrar el camino a la crítica convencional contra el género policial de corte clásico mediante el recurso de burlarse de ella por anticipado. “Frío intelectualismo” o juego inútil y descomprometido son, en efecto, algunos de los habituales reproches que desde una zona literaria bien definida suelen dispararse contra el policial “británico” de tipo deductivo; sólo que, en el pasaje citado, estos reproches arden en las llamas del ridículo. Por eso, después de ese texto con el cual Borges y Bioy Casares abren sus *Seis problemas para don Isidro Parodi*, resulta difícil encontrar críticos que, al menos de manera voluntaria, se avengan a compartir el inquietante espacio intelectual representado por la educadora, señorita Badoglio.

¹ Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, *Seis problemas para don Isidro Parodi*, Bs. As., Emecé, 1984, p. 10 (1ª ed., Sur, 1942).

Podría parecer inútil abundar aquí sobre la importancia que ha tenido Borges en el desarrollo de la literatura policial en la Argentina pues, de hecho, es bien sabido que hay pocos rubros literarios en los que no haya jugado un papel preponderante (incluso como ejemplo indirecto o negativo). Con todo, un breve análisis de su relación con esa literatura se justifica porque Borges, además de predicar con el ejemplo de su propia producción policial, convirtió dicho género en un objeto recurrente de sus preocupaciones estéticas. En una reseña a *Seis problemas para don Isidro Parodi*, Alfonso Reyes escribió que “*Con este libro, la literatura detectivesca irrumpe definitivamente en Hispanoamérica, y se presenta ataviada en el dialecto porteño*”;² lo que da una pauta del grado de madura innovación que estos relatos policiales representaron en su momento. Tal innovación, como se sostendrá a continuación, no fue sino el producto de una acumulación estética anterior que tuvo duradera influencia en un espacio preciso del campo literario argentino.

Durante la década de 1940, cuando emerge como el principal escritor de prosa de la Argentina, Borges publicó varias reseñas bibliográficas en *Sur* en las que trató asimismo de definir ciertos cánones a los que debiera ajustarse una narración policial de calidad. A fines de la década anterior había intentado algo similar desde la sección de letras extranjeras de *El hogar*, un semanario ilustrado dirigido a un público femenino de clase media muy alejado del modelo de jefatura espiritual que proponía *Sur* como revista literaria. Pero en ambas publicaciones lo que mueve a Borges es su peculiar inclinación por la teoría, propia de un escritor que desea dominar y explicitar sus ideas literarias y que no quiere limitarse a poseer una preceptiva de manera más o menos consciente. Por cierto que está lejos de pretender elaborar un cuerpo doctrinario completo o de sistematizar un tratado. Por ello, no debiera llamar la atención que haya canalizado estas preocupaciones teóricas en textos que podrían ser considerados como pertenecientes a una forma “menor”, en particular las notas bibliográficas que publicó con asiduidad. Estos textos críticos muchas veces hacen referencia a novelas inglesas que, tomadas como excusa, le posibilitan agudos, aunque breves, excursos preceptivos. Como advirtió Reyes en su comentario, la obra de Borges “...no tiene página perdida. Aun en sus más rápidas notas bibliográfi-

² Alfonso Reyes, “El argentino Jorge Luis Borges”, en: *Obras completas*, México, FCE, 1959, tomo IX, p. 308. (El artículo de Reyes apareció en un periódico en 1943 bajo el título de “Misterio en la Argentina”. El comentario de Reyes coincide con la posterior opinión de Rodolfo Walsh en su prólogo a la primera antología nacional del género: *Diez cuentos policiales argentinos*, Bs. As., Hachette, 1953, p. 7.

cas hay una perspectiva original. Fácilmente transporta la crítica a una temperatura de filosofía científica”.³ No obstante, ese carácter supuestamente “menor” de sus notas bibliográficas parece haber sido evidente para el propio Borges quien, en la mayoría de los casos, las excluyó de la edición de sus *Obras completas*, compilación en la que pretendió ofrecer su autoimagen literaria definitiva (y para la que llegó incluso a escribir una cáustica necrológica de sí mismo). Por fortuna sus contribuciones en *El hogar* fueron compiladas y publicadas más tarde bajo el título de *Textos cautivos*.⁴

El género policial como rigor (mortis)

El número 70 de la revista *Sur* (aparecido en 1940) es bastante representativo de la actitud de Borges respecto del comentario literario. Su contribución encabeza la sección de crítica bibliográfica de la revista y

³ Reyes, *loc. cit.*, p. 307.

⁴ J. L. Borges, *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en El Hogar. (1936-1939)*. (Ed. de E. Sacerio-Garí y E. Rodríguez Monegal), Buenos Aires, Tusquets, 1986. Todas las referencias a los textos de *El Hogar* provienen de esta edición, en adelante citada como TC. El libro compila 208 contribuciones, de las cuales cerca de 30 aluden a la narrativa policial, entre ellas cuatro comentarios a novelas de Ellery Queen (lo que lo convierte en uno de los autores más reseñados). En algunos casos hay temas (y textos) que “trasmigran” de *El hogar* a *Sur*, movimiento quizá justificado por la diversidad de público de ambas revistas: véanse, por ejemplo, la reseña de Borges incluida en *Sur* N° 32, mayo de 1937 y la de *El Hogar* del 28 de mayo de 1938 [TC, p. 136-137] o el comentario a una novela china en su versión alemana publicado en *El Hogar* el 19 de noviembre de 1937 [TC, p. 187-188] y la reseña a la traducción inglesa de la misma en *Sur*, N° 60, setiembre de 1939. Además de estas reseñas, en los arrabales de la obra de Borges (que tienen una importancia comparable a los arrabales ciudadanos en su mitología literaria) deben destacarse los dos libros de prólogos citados a menudo *infra* en las notas del presente trabajo. Estos libros reúnen más de un centenar de textos escritos por Borges como presentación a obras de otros autores, pero no alcanzan a compilar toda su producción como prologista, ya que no incluyen sus contribuciones a los títulos de la colección de literatura fantástica editada en Milán por F. M. Ricci a partir de 1975 y denominada “La Biblioteca di Babele”, ni algunos otros textos como los que preceden obras de Henríquez Ureña, Jaurerche, etc.. Finalmente, existen también libros de conversaciones con Borges a los que se hace referencia en este trabajo y otros muchos que no se cita, así como libros que compilan sus conferencias. El número de libros de conversaciones con Borges no tiene paralelo con el de ningún otro escritor del continente y para buscar un punto de comparación quizá habría que pensar en un ejemplo aparentemente muy lejano al de Borges: en Sartre, el intelectual político “total”, y en los numerosos reportajes en que prodigó sus posiciones y su pensamiento.

se ocupa de tres libros en los que casi se condensa un retrato de sus preocupaciones estéticas y aun políticas. Empieza comentando una compilación de artículos de su siempre admirado Chesterton —autor que, respecto del género policial, representa para Borges todo un modelo—, sólo que esta vez Chesterton es la *via regia* para la intervención política. Sensibilizado por la guerra europea, Borges aprovecha la ocasión para una abierta crítica al nazismo y a su brutalidad militarista y racista (dicho sea de paso, también deslinda al nazismo de Nietzsche en una aguda frase). A este texto le siguen otros dos: la crítica a una colección de cuentos de Ellery Queen y a una novela de John Dickson Carr, ambos exitosos escritores de narraciones de enigma. El libre uso de las referencias y los temas que circulan en estos dos breves textos queda patentizado por la habitual referencia a muchos autores que ejemplifican las tesis o las críticas del comentarista. Caso extremo, en la reseña de la novela de Dickson Carr se menciona más veces a Ellery Queen que en el comentario que le corresponde a su libro de cuentos. Por último, y en una significativa filtración de la realidad “extra-literaria” en estas reseñas, Borges termina su nota a *The new adventures of Ellery Queen* con las siguientes palabras:

“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: fantasías cosmogónicas de Olaf Stapledon, obras de teología o de metafísica, discusiones verbales, problemas frívolos de Queen o de Nicholas Blake.⁵

A diferencia del ridículo discurso puesto en boca de la educadora Baddoglio, esta última declaración de Borges ya no contiene ironía. En cualquier caso, la medida de la calidad de la literatura policial que aquí se halla cifrada en la eficacia para “no aludir siquiera” a la realidad es, como se verá enseguida, un tema de fondo en la poética que Borges, en textos furtivos, intenta articular para el género.

⁵ *Sur*, Nº 70, julio de 1940, p. 62. En el número del 24 de junio de 1938 de *El Hogar* [TC, p. 246-247] se encontrará un elogioso comentario a la novela de Blake *The Beast Must Die*. Con el título *La bestia debe morir* (Bs. As., Emecé, 1940, trad. J. R. Wilcock) fue el volumen que inauguró más tarde la colección “El séptimo círculo” que Borges y Bioy Casares dirigieron para la editorial Emecé entre 1945 y 1955. Sobre la historia de esta importante (y exitosa) colección, véase el relato que hace el propio Bioy Casares en su *Memorias* (Barcelona, Tusquets, 1994, pp. 98 y ss.). Matizando la impresión que prodaría transmitir la reseña de Borges para *El Hogar* (en la que recomienda con énfasis la “admirable” novela de Blake), Bioy dice que esa novela “nunca lo convenció plenamente” y que prefería otras. Agrega que, de todos modos, el libro consiguió “un éxito inmediato” (p. 104).

La reseña al libro de Ellery Queen le permite, además, levantar una serie de objeciones a la costumbre de personalizar demasiado a los detectives y de caracterizarlos por sus tics y manías. Pero lo esencial es que, para el comentarista, un verdadero relato policial debe centrarse en el crimen. Ello constituye su núcleo básico desde donde debe plantearse un problema original y relevante (esto es, denso en connotaciones filosóficas), mientras que la solución debe ser inesperada, inteligente y verosímil. En la investigación, y en su personaje central, el detective, la inclinación criminalística ha de ceder el paso al puro ejercicio de la inteligencia:

“Sherlock [Holmes] vale menos que Auguste [Dupin], no sólo porque un descifrador de cenizas y rastreador de huellas de bicicleta vale menos que un razonador, sino precisamente porque no es [como despectivamente lo llamó Bernard Shaw] un ‘ingenioso autómata’”.⁶

En una ocasión posterior en la que publica un elogioso comentario a un libro de cuentos de su amigo Manuel Peyrou —y donde Chesterton aparece de nuevo como punto de referencia— Borges ataca a aquellos autores de policiales que cifran su atención no tanto en el problema lógico en sí mismo, sino en el mero decorado de las circunstancias y técnicas del crimen y de la investigación. Frente a ese desvío, escribe Borges,

“El cuento policial nada tiene que ver con la investigación policial, con las minucias de la toxicología o de la balística. Puede perjudicarlo todo exceso de verosimilitud, de realismo; trátase de un género artificial como la pastoral o la fábula.”⁷

Es evidente ahora que la prevención de fondo se halla, en verdad, dirigida contra el realismo hacia el que podría derivar el género. Por eso, más adelante defiende la ambientación de las historias policiales en escenarios extranjeros o locales pero deformados de manera tal que no sucumban ante la tentación de tender puentes hacia la mera realidad. Para Borges, en la ficción policial “*priman el rigor y el asombro*”.⁸ Por ello puede resultar curioso el comentario que desliza Alfonso Reyes —un autor muy respetado por Borges— en su ya citada reseña a los cuentos

⁶ *Sur*, N° 70, *loc. cit.*. Borges no tenía en gran estima a Sherlock Holmes ni a su hacedor. En su Introducción a la literatura inglesa afirma que Conan Doyle fue un escritor de segundo orden pero creador de un personaje inmortal. Véase : J.L. Borges, *Obras completas en colaboración*, Bs. As., Emecé, 1979 (en adelante: OCC), p. 849.

⁷ Reseña al libro de M. Peyrou, *La espada dormida*, en: *Sur*, N° 127, mayo de 1945, p. 74.

⁸ *Ibidem*

del apócrifo Bustos Domecq. Reyes considera que “*amén del interés del enigma, el libro adquiere un valor de testimonio social*” pues utilizando el castellano de Buenos Aires logra describir ambientes, personajes, y maneras de expresión de la múltiple ciudad. Acaso nada más porteño que el inicial y retorcido intento borgesiano de “curarse en salud” y, abriendo varios canales y niveles simultáneos de discurso, comenzar por una burla a los valores en los que se cree. La estilización negativa de dichos valores corre por cuenta de la patética señorita Badoglio, pero con ello se intenta en realidad conseguir una adhesión indirecta del lector, al tiempo que se disuelve toda apariencia de compromiso ideológico abierto, lo que podría ofrecer un flanco para la crítica. Debe notarse, no obstante, que el aspecto “costumbrista” de Borges y de Bioy (aspecto que el comentario de Reyes destaca) no parece corresponderse mucho con los propios principios literarios de estos autores, siempre reluctantes a cualquier síntoma que evidencie la presencia de una estética realista. Con todo, nunca rechazaron la libre tematización de ambientes y asuntos argentinos aunque subordinándolos al servicio de temas “universalistas”. Como el propio Borges escribe en uno de sus comentarios para *Sur*: “*En general, nada más extraño a los libros que el propósito del autor*”.⁹

La aplicación de los propios postulados poéticos a su trabajo literario no tardaría en hacerse efectiva en Borges. Dos años después de aquellas declaraciones, publica en el número 92 de *Sur* (mayo de 1942) su cuento “La muerte y la brújula” —un relato modélico de su manera de entender el policial, que suscitó la admiración general. En el prólogo a su antología del cuento policial argentino, Rodolfo Walsh —sin especial originalidad— lo consideró como el mejor ejemplo de narrativa policial local.¹⁰ “La muerte y la brújula” exaspera la intervención sobre el pai-

⁹ El comentario de Reyes se encuentra en *loc. cit.*, p. 308-309. Los aspectos del lenguaje de Buenos Aires, que tanto interesaron a Borges y que alcanzan una paródica exacerbación en los cuentos de H. Bustos Domecq, son también objeto del comentario de Umberto Eco: “L’abduzione in Uqbar”, en: *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1988, p.161-172. La cita de Borges se encuentra en *Sur*, N° 111, enero de 1944, p. 76, en un comentario a una novela de Sylvia Bullrich Palenque. En el mismo número Borges publica una importante reseña a *Las ratas*, el libro de José Bianco del que se hablará más abajo. Véase asimismo una entrevista conjunta a Borges y Bioy, “H. Bustos Domecq según sus creadores”, fechada en 1977, y reproducida en Martino, D., *ABC de Adolfo Bioy Casares*, Bs. As., Emecé, 1989, pp. 236 y ss., donde los autores valoran el “fondo claramente argentino” de su personaje detectivesco.

¹⁰ R. Walsh, *loc. cit.*, p. 2. Walsh coincide en señalar a los *Seis problemas para don Isidro Parodi* como “el primer libro de cuentos policiales en castellano”. De “La muerte y la brújula” escribe Walsh que “constituye el ideal del género: un problema puramente geo-

saje urbano de Buenos Aires —el paradigma es siempre Chesterton y el tratamiento que ese autor hace de Londres.¹¹ Tal vez convenga recordar aquí, y a propósito de este relato, el comentario que, en el mismo número de la revista, le dedica Bioy Casares al libro de Borges *El jardín de los senderos que se bifurcan*. Los señalamientos generales de Bioy acerca de este volumen de cuentos valen asimismo para “La muerte y la brújula”:

“Borges, como los filósofos de Tlön, ha descubierto las posibilidades literarias de la metafísica (...) los antecedentes de estos ejercicios de Borges (...) están en la mejor tradición de la filosofía y en las novelas policiales”.¹²

En una muy poco sorprendente sintonía con la poética de Borges (precisamente en esos años ambos autores dieron a conocer sus relatos policiales escritos en colaboración bajo el pseudónimo de H. Bustos Domecq) Bioy Casares subraya el hecho de que, además de ser entretenidos y de poseer esa “*exciting quality*” que, en su opinión, es una peculiaridad de la narrativa policial, los cuentos que reseña contienen la importante novedad literaria de estar organizados en base a un problema. Para el comentarista y amigo de Borges, éste “*renueva y amplía el género narrativo*” pues anteriormente “*los problemas nunca habían sido el interés principal de un cuento*”.¹³ Por “*problemas*” debemos entender no sólo el enigma policial en sí mismo sino todas sus ramificaciones filosóficas.

métrico, con una concesión a la falibilidad humana”. Walsh parece situarse bajo el influjo de la preceptiva policial borgesiana cuando señala que el detective Parodi: “*Forzosamente despreocupado de indicios materiales y demás accesorios de las pesquisas corrientes, Parodi representa el triunfo de la pura inteligencia*”. Curiosamente, Walsh no practicó de manera ortodoxa esta poética en sus propios cuentos, publicados también en 1953 con el título *Variaciones en Rojo*. Entre las obras destacables del género que ve nacer con gran calidad en la narrativa argentina, Walsh, como Borges, destaca las de Peyrou (Cf. nota *ut supra*). El cuento que Walsh elige para representar a Borges en su antología es “El jardín de los senderos que se bifurcan”.

¹¹ Véase el brillante análisis de Krakauer acerca de este procedimiento, que considera típico del policial racionalista y de la internalización modernista del género, en un texto que se anticipa a la noción de no-lugar con que la antropología social actual denomina ciertos espacios urbanos. Krakauer considera el hall de un gran hotel como símbolo contemporáneo de la secularización vaciadora, de la separación entre los individuos y de la decadencia de los ideales comunitarios: Siegfried Krakauer, *Der Detektiv-Roman. Ein philosophischer Traktat*, en: *Schriften I*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1971, pp. 128 y ss.

¹² Adolfo Bioy Casares, comentario a *El jardín de los senderos que se bifurcan* (Bs. As., Editorial Sur, 1941) de Jorge Luis Borges en: *Sur*, N° 92, mayo de 1942, pp. 60-61.

¹³ *Ibidem*.

Bioy ensaya una defensa de la densa brevedad del cuento como forma, frente a la extensión de la novela, que busca hacer de la lectura un hábito más que un desafío a la inteligencia. Elogia la gran verosimilitud de la invención erudita borgesiana y la defiende de la posible calificación de mero juego. El recurso de anticipar irónicamente la crítica, que ya fue indicado en este ensayo, parece repetirse aquí. “¿Hay otra literatura más digna?” se pregunta Bioy, interrogando abiertamente los valores del propio lugar desde donde se plantearía aquella objeción. Culmina sosteniendo que condenar estos textos por considerarlos “juegos” equivaldría a una condena al arte mismo. Como puede verse, en esta reseña programática se intenta una defensa del matrimonio entre ficción y pensamiento en la obra de Borges. Recurriendo a una fuerte adjetivación, conjugada con los letales sarcasmos que constituyen el recurso tradicional de estos escritores, Bioy descarta asimismo cualquier lectura sociológica, biográfica o política de estos relatos. Rechaza la obligación de reflejar un ambiente o de sostener una tesis y llega a calificar de fascista al imperativo localista en literatura. La virulencia del alegato de Bioy da la pauta del esfuerzo “destructivo” por despejar el campo cultural y por habilitar un nuevo paradigma poético; a pesar de las declaraciones anti-históricas, este escrito de combate estético contiene una clara indicación histórico-interpretativa, con la que Borges sin dudas coincidía. Dicha clave propone una lectura de la tradición —entendida de algún modo también como una invención— en términos voluntariamente cosmopolitas:

“Creo, sin vanagloria, que podemos decepcionarnos de nuestro folklore. Nuestra mejor tradición es un país futuro (...) Podemos prescindir de cierto provincianismo de que adolecen algunos europeos (...) Para un argentino es natural que su literatura sea toda la buena literatura del mundo”.¹⁴

Las referencias más específicas de Bioy en este comentario aluden al género policial. El cuento “El jardín de los senderos que se bifurcan” es caracterizado como un relato cuento policial

¹⁴ A. Bioy Casares, *loc. cit.*, pp. 64-65. En parecidos términos se expresó Borges en “Sobre los clásicos”, *Sur*, N° 85, octubre de 1941, p. 12: “Carecemos de tradición definida, carecemos de un libro capaz de ser nuestro símbolo perdurable; entiendo que esa privación aparente es más bien un alivio, una libertad, y que no debemos apresurarnos a corregirla. También es lícito decir: Gozamos de una tradición potencial que es todo el pasado». En el mismo sentido véase “El escritor argentino y la tradición” en: J.L. Borges, *Discusión*, Bs. As., Emecé, 1975, 8ª ed., p. 151 y ss.

“sin detectives, ni Watson, ni otros inconvenientes del género, pero con el enigma, la sorpresa, la solución justa que en particular puede exigirse, y no obtenerse, de los cuentos policiales”.¹⁵

Los esfuerzos de Borges por ambientar la acción en un escenario cultural donde los detectives privados no son habituales y por centrar la construcción del relato en sus características esenciales —a saber, el problema y su pertinente solución inesperada— son recibidos con entusiasmo por Bioy. Éste interpreta que la efectiva realización borgesiana de las líneas básicas de este programa estético compartido abre las puertas tanto a una refundación del género como a su nacionalización en el campo literario argentino. Los escritores, según el comentarista, deberían buscar tal “naturalización” en su carácter de simples integrantes de una comunidad lingüística y no en nombre de un nacionalismo literario.¹⁶ Por otra parte, y al tiempo que destaca el carácter innovador de los cuentos que reseña, Bioy enfatiza la plena asunción borgesiana de las tradiciones del género, refiriéndose con ello a las convenciones que a su juicio lo caracterizan y relegando (incluso eliminando) sus aspectos más exteriores o pintorescos: el detective y su Watson. En conexión con esto, Bioy, en un excursus de marcado carácter preceptivo, declara que

“Tal vez el género policial no haya producido un libro. Pero ha producido un ideal: un ideal de invención de rigor, de elegancia (en el sentido que se da a la palabra en las matemáticas) para los argumentos. Destacar la importancia de la construcción: este es, quizá, el significado del género en la historia de la literatura”.¹⁷

Los problemas de un orden

En los citados pasajes de Bioy se advierte un rescate del género policial como modelo *formal*. Según dicho modelo, los elementos centrales —válidos para otros géneros— tienen que ver tanto con la elaboración del argumento (cuyo ideal es matemático) como también con su originalidad y su plasmación rigurosa en un artefacto literario eficaz. Este conjunto de ideas muestra gran afinidad con las de la poética de Borges y con sus opiniones, ya evocadas, sobre la singularidad del género. Pero conviene no olvidar que el *problema* del que trata el policial, junto con

¹⁵ A. Bioy Casares, *loc. cit.*, p. 63.

¹⁶ El éxito de esta empresa de “naturalización” fue reconocido, entre otros, por Alfonso Reyes en *loc. cit.*

¹⁷ A. Bioy Casares, *loc. cit.*, p. 61.

los aspectos narrativos constructivo-formales, constituye un centro de interés esencial del género. Si Bioy destaca la densidad “filosófica” de los cuentos de Borges¹⁸ éste, por su parte, extendió el alcance de la exigencia de “problemas” en la ficción hasta incluir también (en un gesto que apunta a su relectura) esas obras clásicas que representan —y a veces fundan— una literatura nacional. En un escrito de tono notablemente anti-fetichista declara:

“No importa el mérito esencial de las obras canonizadas; importan la nobleza y el número de los problemas que suscitan”.¹⁹

Un *problema* relevante es una consideración estética valorativamente previa a cualquier otra.

Los enigmas policiales deben aludir siempre a un orden que los sitúe y los reabsorba. En una interesante reseña a un libro de Roger Caillois sobre la narrativa detectivesca, aparecida en *Sur* en 1942,²⁰ Borges se-

¹⁸ Véase sobre esto, U. Eco, “L’abduzione in Uqbar”, *cit.*, donde se ensaya una interpretación de “La muerte y la brújula” en una clave spinozista invertida. Aunque, si ha de darse crédito a la irónica distancia de las palabras con que el propio Borges se refiere a su obra, en el final de “La muerte y la brújula” habría un error de plasmación cuya corrección contradiría el aspecto “enfermo” del spinozismo que es la clave de interpretación que ofrece Eco: “...yo tengo que reescribir ese cuento. Para que se entienda que el ‘detective’ ya sabe que la muerte lo espera, al fin. No sé si he recalado eso. Pero si no, queda como un tonto el detective. sería mejor que él ya supiera todo eso, ya que el otro es él, ya que el que lo mata es él. Discurren del mismo modo, piensan igual. Sería mejor hacerlo un cuento simbólico y hacer que el cuento no fuera, digamos, policial. Mejor hacerlo del todo simbólico y dejar el aparato policial del cual yo lo había revestido. Habría que reescribirlo un poco. Habría que agregarle unas líneas al final. Bastaría con eso. Yo creo.” Borges, J. L. y Carrizo, A., *Borges el memorioso*, Bs. As., FCE, 1982, pp. 229-230 (en adelante citado como *BM*).

¹⁹ J. L. Borges, “Sobre los clásicos”, *cit.*, p. 9

²⁰ Reseña de J. L. Borges a: Roger Caillois, *Le roman policier* (Editions des Lettres Françaises, Bs. As., 1941) en: *Sur*, N° 91, abril de 1942 (éste ya parece ser el año clave para la teoría y la práctica de la poética policial borgesiana). Durante la guerra europea Caillois residió en la Argentina donde dirigió la revista *Lettres Françaises* financiada por *Sur* (asimismo, se realizaron en Buenos Aires muchas ediciones en francés, como la del propio libro que comenta Borges). Comprensiblemente Caillois era, junto con Borges, una de las figuras intelectuales de *Sur*. El sarcasmo latente de la reseña de Borges y la ácida ironía de Caillois en la “Rectificación a una nota de Jorge Luis Borges”, que aparece en el mismo número de la revista, podrían indicar las tensiones entre estos dos escritores en el seno de *Sur*. Sobre Caillois y *Sur* (y sobre el antirrealismo de Borges y Bioy y su visión del policial) puede verse la historia agudamente comentada del periplo intelectual de la revista: King, John, *Sur. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura (1930-1970)*, México, FCE, 1989, pp. 140 y ss.. La investigación de King me fue sumamente útil tanto por

ñala que, en lo fundamental, dicho género está asociado con un “orden”.²¹ Esta palabra parece implicar una organización o un sistema lógico consistentes, pero también podría vincularse con una cierta idea de sociedad (incluso para el pensamiento cristiano medieval un *ordo* implica una jerarquía ontológica y una idea de bien con una traducción social directa). Después de sus clásicos gestos anti-históricos (“*Descreo de la historia*”) y tras rechazar la interpretación sociológica de Caillois sobre el origen del policial (en la que la literatura folletinesca de Gaboriau²² y los espías de Fouché juegan un papel que juzga exagerado), Borges termina realizando un evidente esfuerzo por coincidir con Caillois. Este intento incluye una declaración preceptiva importante:

“... el relato policial representa un orden y la obligación de inventar. Roger Caillois analiza muy bien su condición de juego razonable, de juego lúcido. Muchas páginas he leído (y escrito) sobre el género policial. Ninguna me parece tan justa como éstas de Caillois...”²³

En esta visión predomina una imagen del género que resiste cualquier vinculación con los procesos sociales. El centro de gravedad de la “poética policial” de Borges — un conjunto de prescripciones bastante explícito — esta constituido, entonces, por el *problema*: un asunto puramente intelectual que, impulsado por la curiosidad que despierta el enigma, es sometido a un procesamiento narrativo. Sin profundidad teórica — es decir, planteando problemas sin “jerarquía intelectual” — el enigma hace descender la narrativa policial a la categoría de simple entreteni-

las informaciones que contiene cuanto por las interpretaciones que expone. En mi texto pretendí complementar estas últimas dando énfasis a algunos detalles.

²¹ Cf. también: El reportaje a Borges sobre el policial en: Jorge B. Ribera, y Jorge Laforgue, *Asesinos de Papel*, Bs. As., Calicanto, 1977, p. 57, donde aquél hace explícita esta idea, habla de su creciente desinterés por el género a partir de una cierta época (mediados de los años cincuenta) y se muestra pesimista respecto de sus futuro literario en base a sus dificultades para renovarse y a su intelectualismo, que deriva en falta de vitalidad. De su propia producción, Borges elige “La intrusa” como un modelo de representación alusiva del crimen, contrario a las explicitaciones vulgares del realismo *hard-boiled*, del que se hablará más adelante.

²² Borges parece acertar cuando observa que mientras Gaboriau escribía sus trabajos, Poe publicaba “Los crímenes de la calle Morgue”, texto convencionalmente considerado como más relevante para la historia del género. Aunque después agrega que esta historia tiene más que ver con “*los hábitos mentales de Poe*” que con cualquier hipótesis sociológica, Borges vuelve sobre su tesis que presenta a Poe como inventor indiscutido del género en varias ocasiones. También Sherlock Holmes y Watson mencionan a Gaboriau y Poe en una charla que sostienen en la primera novela policial de Conan Doyle, *Estudio en Escarlata*.

²³ J. L. Borges, *loc. cit.*, p. 57.

miento. En su temprana reseña a Borges, Alfonso Reyes ya había observado esta característica y ponderado su feliz expresión literaria: “Borges es un mago de las ideas. Transforma todos los motivos que toca y los lleva a otro registro mental”.²⁴

La asociación del género policial con un *ordo* literario —el recurrente “rigor” en el tema y su despliegue, que exigen tanto Bioy como Borges y que este último asocia con la poética clásica— intenta asimismo dirigir el ejercicio del género hacia una cierta ruptura con las influencias que sufría la narrativa local. Ambos autores asumirían el papel de vanguardia de dicha ruptura identificándose con la oposición al verbalismo que atribuyen a la literatura francesa, que entonces hegemonizaba el gusto. Un ejemplo de ello es una reseña a *Las ratas*, el relato de José Bianco, en la que Borges se complace en recibir cálidamente el trabajo del por entonces secretario de redacción de *Sur*. Emparentando la narrativa de Bianco a la de Henry James advierte las distancias que separan a *Las ratas* de los cánones del policial. “En las novelas policiales — escribe— lo fundamental es el crimen, lo secundario la motivación psicológica”, mientras que en el relato “psicológico” de Bianco sucedería al revés. A pesar de ello, elogia sin reservas el estilo narrativo y la vocación del autor por urdir una historia que resulte atractiva para el lector. Pero lo que más destaca esta reseña es la inscripción del trabajo de Bianco en una vertiente literaria que actúa en la Argentina y que busca una tradición legitimadora en la literatura anglo-sajona.²⁵ Borges observa que, a contracorriente de la predominante influencia francesa en la novela argentina de la época, tanto en *Las ratas* como en *La invención de Morel*, de Bioy, “prima el influjo de las literaturas de idioma inglés: un rigor más severo en la construcción, una prosa menos decorativa pero más pudorosa y más límpida”.²⁶ Señalamientos como éstos parecen indicar que, tanto en lo que

²⁴ A. Reyes, *loc. cit.*, p. 309.

²⁵ En la nota biográfica consagrada a Dickson Carr que precede al cuento de ese autor que Borges y Bioy seleccionaron para *Los mejores cuentos policiales*, Bs. As., Emecé, 1962, Segunda serie, (La 1ª ed. es de 1951; la Primera Serie de relatos es de 1943 y la Tercera permanece inédita, cf. Martino, D., *op. cit.*, p. 280), se dice, por ejemplo: “Sus mejores obras policiales combinan hábilmente la rapidez de la escuela americana con el rigor intelectual de la escuela inglesa” (p. 194). Véase también, en el mismo volumen, la apreciación sobre Agatha Christie como productora de “rigurosos estudios detectivescos, sin otras variaciones que dispersen el interés por el asunto” (p. 70), *vis-à-vis* de la nota sobre Eden Phillpotts a quien se le adjudica “la composición de novelas regionales y psicológicas” (p. 144), a pesar de tratarse de un autor que, según Bioy, era uno de los predilectos de Borges (Bioy Casares, A., *Memorias, cit.*, p. 102)

²⁶ J. L. Borges, comentario a *Las ratas* de José Bianco, en: *Sur*, N° 111, enero de 1944.

hace al orden constructivo como en lo referente al estilo, escritores como Borges, Bioy, Bianco y otros estaban conscientemente asociados en la búsqueda de una tradición legitimadora; la encontraron o la inventaron, pero sin duda la enriquecieron con aportes perdurables.²⁷

Quizá por motivos de cortesía hacia el trabajo y la figura de Bianco, Borges sólo muestra sus reparos hacia la psicología como hilo conductor de la historia, aunque haciéndolos pasar por una mera distinción de género literario. Es evidente que en su comentario a *Las ratas* busca enfatizar los puntos de contacto entre su programa literario y el de Bianco, sin insistir en las diferencias. Quizá por ello pueda pensarse que en esta reseña Borges optó por limitar su observación acerca de la inconveniencia de centrar un relato policial en la psicología de los personajes, al tiempo que autorizaba su recurso para el caso de otros ejemplos narrativos. No obstante, en su prólogo a *La invención de Morel*, de Bioy²⁸ — libro que en la reseña aparece expresamente vinculado con los acuerdos programáticos de *Las ratas* — Borges lanza un ataque en profundidad a las concepciones que habilitan la construcción de relatos a partir de las características psicológicas de los personajes. El nuestro es un siglo de tramas novelescas artificiales pero rigurosas, y no el de la novela psicológica con pretensiones realistas que con sus personajes descabellados termina siendo caótica. Para apuntalar su tesis, Borges apela a un género típico de nuestra época: la ficción policial, en la que “se refieren hechos misteriosos que luego justifica e ilustra un hecho razonable”. En la trama “perfecta” de la novela de Bioy no sólo reconoce un signo de auténtico modernismo literario, sino que también saluda una contribución — producto de un trasvasamiento de tradiciones — a la literatura en español pues, en nuestro idioma “son infrecuentes y aun rarísimas las obras de imaginación razonada”. Algunos años antes, en 1932, Borges había publicado en *Sur* una dura crítica a Mallea, quien le ofrece casi un paradigma estético negativo, por su inclinación psicológica y realista en la organización de su narrativa.²⁹

²⁷ Estos escritores marcan, creo, una de las múltiples unidades ideológicas de la revista que, por otra parte, y pese a la amplia variedad de firmas que recogió en varias décadas de actividad, mostró una gran afinidad ideológica entre sus miembros, en algunos casos reforzada por vínculos de parentesco. Sobre este aspecto, véase el estudio de King, *cit.*, pp. 63 y 148 y ss. King también incluye en el grupo a Manuel Peyrou, ya mencionado más arriba.

²⁸ Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel*, Bs. As., Losada, 1940. Cito por: J. L. Borges, *Prólogos*, Bs. As., Torres Agüero Editor, 1975, pp. 22-24.

²⁹ Citado por J. King, *op. cit.*, p. 74.

El canon

La propuesta poética de Borges para el género policial tiende a configurarlo como una región literaria que dirime un problema ficticio y original (preferentemente con implicaciones metafísicas, atributo de jerarquía filosófica y evidencia de calidad artística) a través del solo recurso a hechos previamente expresados y organizados mediante una construcción narrativa eficaz, austera y sólida. Alejado del realismo, este canon se identifica con la economía estilística de los modelos narrativos anglo-sajones (si bien, en otros contextos, también reconoce “economía” a la prosa francesa).³⁰ En cualquier caso, el esfuerzo de Borges por enfrentar las tradiciones psicologistas y realistas que, según advierte, son predominantes en la narrativa nacional de su tiempo, sumado a su propia formación y tradición familiares, lo lleva a inclinarse finalmente por lo que supone un modelo anglo-sajón de escritura. Pero su reconocimiento de la hegemónica influencia francesa en la cultura argentina de la primera mitad de siglo permite entender las afirmaciones de Borges en el marco de una disputada tensión cultural de tradiciones diversas en la que, con su alternativa poética, aspira a participar activamente: “Fuera de la sangre y del lenguaje, que asimismo son tradiciones, Francia influyó sobre nosotros más que ninguna otra nación”.³¹

El medio elegido para elaborar y difundir sus ideas estéticas es el periodismo, ya bajo la especie de revistas culturales como *Sur*, ya desde publicaciones semanales o desde periódicos de tipo popular-sensacionalista como *Crítica* o consagratorios y dirigidos a la elite dirigente como *La Nación*. Otros escritores argentinos, Roberto Arlt antes y Rodolfo Walsh después, se sirvieron asimismo del periodismo como

³⁰ Por ejemplo, cuando elogia la medida del vocabulario de Voltaire como una característica nacional francesa en: J. L. Borges, *Biblioteca personal (prólogos)*, Bs. As., Alianza editorial, 1988, p. 122. Fuera de este reconocimiento ocasional (que quizá tenga más que ver con la figura de Voltaire, el iluminista que “descubrió” Inglaterra en sus *Cartas filosóficas*, que con la lengua francesa) es claro que el estilo de Borges, caracterizado por su progresivamente austera administración del español, se inspira en un ideal económico que atribuye al idioma inglés una virtud de aroma esencialista que se opone al profuso verbalismo que achaca al español, siempre marcado, para su desgracia, por la incontinencia casticista.

³¹ J. L. Borges, *Prólogos*, cit., p. 7. Más adelante completa la idea con un cáustico comentario que puede explicar cierto matiz de resistencia al predominio cultural de los “afrancesados” rioplatenses en un hombre con tradiciones familiares vinculadas a Inglaterra: “Cuando yo era chico, ignorar el francés era ser casi analfabeto. Con el decurso de los años pasamos del francés al inglés y del inglés a la ignorancia, sin excluir la del propio castellano” (pp. 7-8).

banco de pruebas para su escritura y como ocupación alimenticia. Pero, como se intenta puntualizar aquí, Borges aprovechó su contacto con las publicaciones masivas *también* con una intención teórico-crítica: como laboratorio estético. Es evidente que tampoco fue el único escritor en entrelazar producción y teoría literarias en sus colaboraciones periodísticas, pero en el caso de Borges es preciso reconocer una vocación crítica más acentuada y voluntariamente asumida, reflejada en la magnitud que alcanzan sus comentarios de libros: sólo en la revista *El hogar* publicó más de doscientas reseñas en tres años. Por otra parte, Jorge Rivera contabilizó unos 120 textos periodísticos publicados por Borges en medios masivos sólo entre 1922 y 1945. Y no debiera pensarse que se trata apenas de trabajos ocasionales o periféricos en relación al *corpus* borgesiano. Como indica Rivera, muchos de esos textos que conocieron una primera publicación periodística, “*pasaron a formar parte de libros esenciales organizados por el propio autor*”.³² El primer libro de relatos de Borges, *Historia universal de la infamia*, publicado en 1935, es de hecho una compilación de sus textos aparecidos en *Crítica*. Aunque muchos escritores argentinos vieron —y siguen viendo— en el periodismo una “segunda profesión”, lo que quizá resulte novedoso es que la página literaria de medios masivos podría llegar a convertirse, en el caso Borges, en un espacio donde edificar, siquiera furtivamente, una teoría literaria. En lo que respecta a sus ideas sobre el género policial, ello parece ser un dato fundamentado.³³

³² Jorge B. Rivera, *Borges y Arlt. Literatura y periodismo*, Bs. As., Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, Serie Hipótesis y Discusiones N° 2, 1992, p. 7. Puede suponerse que el propio Borges no admitiría sin tensiones su paso por el periodismo. Por ejemplo, en una reseña (periodística) escribió: “*Como tantos escritores de América, [E. Ferber] llegó a la literatura por los malos caminos del periodismo.*” TC, p. 264. Debe aclararse, sin embargo, que Borges no le debe al periodismo su iniciación literaria, ni tampoco fue reportero, como fue el caso de otros escritores, ni se vinculó al clima de la redacción del diario. Fue director del Suplemento Literario de *Crítica*, cuyo control ejercía “*con toda libertad*”, según recuerda. Borges se refirió a esta época en *BM*: “*Tuve poco que ver con los demás redactores. Ahora, desde luego, Natalio Botana me pagó generosamente: trescientos pesos al mes. Yo le pregunté qué horario había y él me dijo que ninguno. Que lo importante era que yo entregara la revista con una semana de anticipación (...)*”, pp. 217-218. En el caso de Borges, y un poco a diferencia de sus colegas escritores-periodistas, el trabajo en un periódico parece haber significado, más que un trabajo asalariado corriente, una relación de mecenazgo.

³³ En lo que quizá sea el punto más alto de “popularización” de un escritor considerado exquisito, recientemente se ha develado que, durante su época de *Crítica*, Borges llegó a introducir textos propios en una historieta de origen estadounidense, si bien con intenciones paródicas y de polémica literaria: Louis, Annick, “El humorista vicario”, *Página/12*, Suplemento cultural, 21.09.1994, pp. 2-3.

Mediante sus contribuciones a la revista femenina *El Hogar* realizadas en la segunda mitad de la década de 1930, Borges fue elaborando una serie de normas a las que debería atenerse, en su opinión, una narrativa policial de calidad.³⁴ Dichas normas se hallan implícitas en la treintena de reseñas de relatos policiales (no se considerarán sus comentarios sobre otros géneros) que publicó en la sección “Libros y autores extranjeros” de la revista. Estos comentarios bibliográficos se ocupan preponderantemente de las novedades editoriales del género detectivesco en el área anglo-americana. Ellery Queen y S. S. Van Dine —dejando aparte al anglófilo Dickson Carr— son prácticamente los únicos novelistas policiales de EE. UU. representados, mientras que los comentarios a distintos escritores policiales británicos son los que proliferan (la excepción está dada por una aislada crítica, poco entusiasta por lo demás, a un libro del belga Simenon). Como estas notas ofrecen una imagen bastante completa de lo que, para su autor, podría constituirse en un modelo de narrativa policial, se justifica un examen en detalle que permita una condensación de sus principales ideas sobre el género, a la manera de un decálogo preceptivo. Hay también en estas reseñas una actitud que podría denominarse pedagógica, en tanto son, a la vez, ejercicios estéticos y ensayos dirigidos a influir en el gusto popular mediante la difusión periodística de instrumentos conceptuales (o quasi-conceptuales) que permiten la valoración de una literatura de difusión masiva como la policial.

Psicología y Arquitectura

Tres tópicos constituyen los núcleos sobre los cuales se organizan las ideas estéticas de Borges sobre la narrativa detectivesca. El primero de ellos corresponde a la arquitectura formal del argumento y su carácter. Estrechamente ligado con este carácter se encuentran las condiciones que debe satisfacer la solución y, finalmente, la definición de los principios que rigen la construcción de los personajes. El argumento debe tener un carácter puramente intelectual y debe respetar una estrecha

³⁴ Parece que *El hogar* y *Mundo argentino*, las dos revistas semanales más famosas de su época, eran generalmente compradas por mujeres pero su contenido no era femenino, al menos en el sentido muy específico y periodísticamente autónomo que hoy tendría ese término, sino más bien familiar. Para continuar con la caracterización que del medio hacen los editores de *TC*, y dado el carácter tentativo y discutible del término, aquí se continúa denominando “revista femenina” a *El hogar*. Agradezco a Oscar Sola sus aclaraciones sobre el tema.

vinculación interna con la solución que propone al enigma que plantea. En las piezas breves (como ya se anticipó) deben evitarse los argumentos psicológicos. No obstante, y por razones puramente formales, se aclara que las novelas policiales están necesariamente inclinadas a adoptar un contenido psicológico pues resultaría “*irrisorio que una adivinanza dure 300 páginas*”.³⁵ Sin profundidad humana, la novela policial se debilita narrativamente, se convierte “*en un género espurio*”. En el contexto de una crítica a una obra de Milward Kennedy, Borges añade que la primer novela policial de la historia, *La piedra lunar*, publicada por Wilkie Collins en 1868, “*es, asimismo, una excelente novela psicológica*”. Defiende entonces la opción asumida por la obra de Kennedy en la que, según afirma, “*el problema interesa en función de los caracteres*”. En verdad, para Borges, no sólo la novela policial sino la novela *tout court* es psicológica. Si Dostoievski nos acostumbró a una casi inconcebible variedad de tipos humanos, la vertiente anglo-americana no fue tampoco indiferente a aquellas “*exigencias*” que la novela plantearía en tanto forma:

“Entre los grandes novelistas, Joseph Conrad fue acaso el último a quien le interesaron por igual los procedimientos de la novela, y el destino y el carácter de las personas. El último, hasta la aparición tremenda de Faulkner. Faulkner gusta de exponer la novela a través de los personajes”.³⁶

En la crítica a *La bestia debe morir*, de Nicholas Blake, Borges vuelve a evocar, casi con las mismas palabras, el ejemplo pionero de Wilkie Collins, para después agregar la siguiente síntesis de sus ideas sobre la influencia de la forma narrativa en la orientación que se le imprime a la historia: “*El cuento policial puede ser meramente policial. En cambio, la novela policial tiene que ser también psicológica si no quiere ser ilegible*”. Meramente policial equivale a decir *estrictamente* policial, si captamos la clave irónica de falsa modestia, algo más sutil que la del discurso de la señora Badoglio. Para Borges, en cualquiera de las variantes del cuento breve, el argumento es siempre lo primordial; las piezas cortas jamás deben recurrir a la psicología. En fondo, entonces, el relato breve sería la única forma policial *auténtica*. La novela, en cambio, no sólo importaría a lo policial una legalidad ajena que se le impone por sí misma y en tanto forma estética, sino que además resultaría esencialmente un género erróneo como la fábula bucólica y moralista. El cuento

³⁵ TC, p. 165. Las citas que se dan a continuación en el texto corresponden a la misma página.

³⁶ TC, pp. 76-77.

breve siempre fue para Borges el representante genuino de lo narrativo, mientras que la novela es más bien una superstición moderna, una forma histórica transitoria.³⁷ En la novela, escribe, “*me incomoda la extensión y los inevitables ripios*”; por eso ella, en su especie policial, constituiría una forma muy poco apta para el género y fallida desde su propia base: o bien resulta un cuento policial alargado por motivos comerciales o bien debería clasificársela como “*una variedad de la novela de caracteres o de costumbres*”.³⁸ En síntesis, la psicología —junto con la novela, forma inauténtica que estéticamente necesita convocarla— no tiene nada que ver con el enigma policiaco literario *strictu sensu*, caracterizado esencialmente por la primacía del cómo por sobre el quién y sus motivaciones subjetivas. Los personajes de la narración policial, según esta perspectiva que les suprime toda densidad personal, serían piezas autómatas de un juego de inteligencias superiores o autómatas de la *ratio* en el proceso de su realización, como los calificó Siegfried Kracauer en una aguda interpretación filosófica.³⁹ Sin embargo, debe reconocerse

³⁷ Cf. *BDT*, p. 204 y la discusión con Raimundo Lida en pp. 290 y ss.. Resulta quizá curioso el hecho de que, a pesar de sus convicciones sobre la novela y la psicología, Borges siempre se refirió con veneración a su padre, como él amante de la lectura y prematuramente ciego, al que define siempre como “profesor de psicología”. El padre de Borges escribió una novela ambientada en el Entre Ríos de Urquiza y titulada *El caudillo*, que legó a su hijo para que éste la corrigiera (y que fue editada sólo después de la muerte de éste: Borges, Jorge Guillermo, *El caudillo*, Bs. As., Academia Argentina de Letras, 1989, prólogo de Alicia Jurado): Cf. *BM*, p. 20 (y sobre la alternativa entre novela y cuento véase también un breve reportaje de 1955 incluido en p. 313). Hay que aclarar, sin embargo, que en este contexto, “psicología” debe acaso entenderse como estudio de los procesos mentales de la inteligencia, tal como la comprende Jean Piaget, por ejemplo.

³⁸ *TC*, p. 313-314. Sin embargo, en una demoledora reseña a una novela policial, Borges confía inesperadamente a sus lectores que “*Uno de los proyectos que me acompañan, que de algún modo me justificarán ante Dios, y que no pienso ejecutar (porque el placer está en entreverlos, no en llevarlos a término), es el de una novela policial un poco heterodoxa. (Lo último es importante, porque entiendo que el género policial, como todos los géneros, vive de la continua y delicada infracción de sus leyes)*.”, *TC*, p. 227. Esta confesión, que implicaría una (quizá poco) delicada infracción a su propia estética, tal como se se la intenta definir en este trabajo, refiere a una novela jamás escrita cuyo final dejara en el lector la sensación de falsedad, creída sin embargo por el investigador, y lo obligaría a buscar la solución verdadera en ciertos capítulos previos, realizando así las aspiraciones imaginarias de un lector que supera en astucia al detective.

³⁹ Para Kracauer el relato policial rechaza necesariamente la complejidad de la interioridad presentando una imagen antropológica “unidimensional”. El valor humano es puramente funcional, ya que se cancela la paradoja existencial en nombre de una visión unilateral de la razón. La *ratio*, o razón instrumental y calculadora es

que, al menos en las declaraciones, Borges rechazó la estereotipación de las características interiores de los personajes como procedimiento, pero lo hizo con el fin de evitar el consecuente e inevitable esquematismo moral que presenta a un mero monstruo enfrentado a la trivial virtuosa.⁴⁰ Además, si después de todo hay que soportar exposiciones psicológicas de los personajes (en las que a veces se encuentran méritos literarios) es preciso, no obstante, descartar por completo las “charlatanerías” del psicoanálisis que no aporta sino explicaciones extravagantes y “malas” soluciones a los misterios.⁴¹ La necesidad de vivificar los personajes a través del recurso estético a la psicología es un desafío siempre ligado a la actividad del novelista que debe organizar la acción de muchas criaturas de ficción durante muchas páginas evitando que se conviertan en muñecos estereotípicos o que el lector los confunda entre sí.

Artificios

Con todo, el primer deber de cualquier pieza policial, incluida la novela, consiste en dar muestras de su eficacia como género de entretenimiento: es preciso capturar al lector. Algunas de las críticas de *El Hogar* llegan incluso a contener indicaciones sobre el efecto de la lectura en el

puesta como único índice de comportamiento individual y el relato policial crea autómatas de la *ratio*. La psique resulta así profanada por la *ratio* que la considera inferior e inconveniente. El tema profundo del relato policial de tipo racionalista es la representación convencional de una sociedad irreal donde la razón cientificista y absolutizada dominaría sin antagonismos. Véase: Kracauer, S., *op. cit.*, pp. 115 y ss, y *passim*. Esta notable interpretación a la vez dialéctica y pre-existencialista fue escrita entre 1922 y 1925 (ello es importante, por ejemplo, para entender la exclusión de referencias a los escritores de la escuela estadounidense de Hammet y Chandler) y publicada como póstuma en 1971. Una admisión ingenua de las críticas de Kracauer se encuentra, por ejemplo, en el siguiente pasaje de Boileau-Narcejac: “*El autor policial se propone, en cambio, copiar la vida, reproducir sus movimientos y sus crisis valiéndose de autómatas bien contruidos*”, en: *La novela policial*, Bs. As., Paidós, 1968, p. 33 (véase también p. 34 donde, sin embargo, se pretende comparar a los autómatas con maquetas para mejor entender la psicología humana). Es obvio que Borges no estaría de acuerdo con estas posiciones de Boileau-Narcejac, pero ¿cómo podría sus- traerse al espíritu de la crítica de Kracauer?

⁴⁰ Véase la crítica de Borges a uno de sus autores policiales preferidos, Eden Phillpotts, en: *TC*, pp. 271-272. La madre de Borges tradujo la obra de Phillpotts *El Señor Digweed y el Señor Lumb* (Bs. As., Emecé, 1945, Col. El séptimo círculo N° 12, trad. Leonor Acevedo de Borges).

⁴¹ *TC*, p. 78.

tiempo del propio crítico. Estas indicaciones quieren ser a todas luces un testimonio directo de la amenidad con que pueden recorrerse unas páginas, incluyendo también aquellas no necesariamente felices desde el punto de vista estético. Las notorias imperfecciones de una obra de Ellery Queen no son obstáculo para su ansioso consumo: “He leído en dos noches los ventitrés capítulos que componen *The Four of Hearts* y ninguna de sus páginas me aburrió” —admite el crítico—, y de una débil novela confiesa: “Recorridas nueve o diez páginas, el lector puede menospreciarla, pero no puede dejar de leerla”.⁴²

¿Cómo es posible el disfrute *no cínico* de una mala novela? Dejemos de lado casos como el que plantea la reseña a *Las palmeras salvajes* de Faulkner, a la que achaca largos pasajes “incómodos” o “exasperantes”, interpolaciones excesivas muy por debajo de las obras maestras del autor, pero a la que finalmente salva por su intensidad narrativa, que es la característica incomparable de Faulkner.⁴³ La respuesta a aquel interrogante guarda relación con la consideración general del género policial. Este es definido, primera y palmariamente, como el más artificial de la literatura y se lo concibe orientado a la producción de artefactos que atrapen al lector, se apropien de él mediante el entretenimiento y lo distancien de la realidad circundante. El agrado que proporciona la lectura, sostiene Borges, proviene de la “perplejidad y el asombro de la revelación” final o bien de la satisfecha comprobación de las sospechas previas.⁴⁴ Como se ve, la distancia de la realidad no implica un anestesiamiento de las funciones intelectuales del lector. Por el contrario, éstas resultan estimuladas, aunque pagando el precio de una *desrealización* de lo concreto cuyo modelo declarado es la formalidad abstracta de una partida de ajedrez.⁴⁵

⁴² TC, pp. 324 y 269.

⁴³ TC, pp. 319-320. Como se sabe, y por increíble que parezca a la luz de las afirmaciones contenidas en este comentario de 1939, Borges produjo poco después una admirada versión castellana de esta novela de Faulkner: *Las palmeras salvajes*, Bs. As., Sudamericana, 1976 (1ª ed: 1940).

⁴⁴ TC, p. 314.

⁴⁵ Casi una década después de la aparición de estas críticas para *El hogar*, la irrupción del peronismo en la escena argentina politizó bruscamente la literatura policial con aspiraciones anti-realistas y no políticas. A la estudiada irrealidad de los escenarios y las personas, se le opuso un contrato de lectura densamente anti-peronista. Así, la literatura policial —como también la fantástica— fueron interpretadas como “modos de réplica” cuyos contenidos de evasión, junto con la autocensura literaria de sus productores, contribuyeron a desarrollarlos como géneros dotándolos de un peculiar contenido crítico estilizado e indirecto. Para estas tesis, véase: Avellaneda,

La solución, por su parte, merece una caracterización predominantemente negativa pues Borges, al menos en los ejemplos, prefiere indicar aquello que la solución de un enigma policial *no debiera* ser. Para empezar, la solución se atiene a criterios de elegancia y de honestidad intelectuales fijados por la sabia administración de la información en el relato. Una solución elegante es aquella que deslumbra por su ingenio y sorprende por su novedad literaria, ateniéndose siempre a los elementos ofrecidos al lector al inicio y evitando toda irrupción de lo sobrenatural. Se trata de asombrar con una solución nueva y lógica a la vez, logro que Borges reconoce cada vez más difícil dada la creciente previsibilidad del género. Para no verse anticipados por lectores cada vez más especializados, los escritores policiales suelen caer en la tentación de malas soluciones, como las que incluyen datos nuevos e ignorados o de una espectacularidad inesperada para explicar el crimen, lo que constituye un claro síntoma de deshonestidad por parte del autor. Un escritor elegante prefiere la economía de recursos (que se sumaría así a la del propio lenguaje) y rechaza la proliferación de explicaciones o las justificaciones inverosímiles que sólo evidencian su pobreza intelectual. Lo que el lector no puede sospechar no debe ser usado por el autor en la solución; escamotear datos constituye una estafa literaria. Las soluciones del género policial poseen, como las del ajedrez, sus propias leyes ineluctables, y estas leyes son inglesas. "*París, en cambio, ignora todavía esos rigores*" —anota Borges en una nueva estocada francófoba dirigida contra la falta de rigor de Simenon quien, añade, "*goza de cierta fama francesa como autor policial.*" Quizá en una inconsciente exageración de su anglicismo, Borges parece confundir aquí (si la metonimia crítica es correcta) la nacionalidad del belga Simenon, del mismo modo que los personajes británicos de Agatha Christie equivocan la de Poirot cuando quieren denigrarlo.

Tecniquerías

Más grave aún es el recurso al azar o a lo que Borges llama despectivamente "*tecniquerías*" en la solución. La intervención abusiva del

A., *El habla de la ideología*, Bs. As., Sudamericana, 1983, pp. 36, 42 y ss.. Esta función de respuesta ideológica de la literatura (*op. cit.*, p. 108), quizá hasta cierto punto asumida de manera involuntaria, debe analizarse junto con una intencionalidad crítica y el compromiso político más abierto de los *Seis problemas para don Isidro Parodi*, donde se desvalorizan los usos y costumbres populares mientras se ridiculiza abiertamente el nacionalismo político previo a la emergencia del peronismo (*op.cit.*, pp. 75, 69 y 89).

azar, ese momento irracional de lo racional, es ajena a la *buena solución* que prescinde de “*coincidencias providenciales*” y es “*ardua y elegante*” como un “*severo problema de ajedrez*”.⁴⁶ La nueva referencia al ajedrez y a su precisión artificial (que lo erigiría casi en un abstracto *modelo poético* para el género) intenta ofrecer una alternativa a lo que Borges considera como una verdadera corriente de contaminación narrativa del policial. Esta tendencia a la impureza recurre a elementos notoriamente extra-literarios, como gráficos, horarios y otros indicios con los que se pretende ejemplificar la solución o facilitar la identificación de algún elemento de la historia.⁴⁷ El efecto de seriedad “científica” que estos materiales podrían intencionar acarrea consecuencias estéticas que, para Borges, resultan calamitosas. Si la narrativa policial es un ajedrez, debe entenderse como un ajedrez exclusivamente *narrativo*, esto es, desprendido de apoyos extra-lingüísticos que amenacen su calidad literaria.

Pero existen también otros elementos extra-literarios expresados lingüísticamente que conspiran contra la buena narración policial. Se trata del recurso a esas “*tecniquerías*” que, aun cuando no escondan una intención tramposa, pueden dar esa impresión pues el lector desconoce “*tecniquerías*” balísticas, criminalísticas, etc., y en consecuencia no está en condiciones de competir en pie de igualdad con el autor en el descubrimiento de la “*solución científica*” del crimen. De allí se sigue un precepto de validez universal según el cual poner en evidencia la des-

⁴⁶ TC, pp. 133 y 268. Borges siempre valoró la literatura inglesa por encima de todas las restantes. Escribió un libro con intenciones didácticas sobre ella en el que intenta ofrecer una lectura desde la épica (y donde abundan escritores que, en un alarde de identificación, se educaron, como él mismo, “en la biblioteca de su padre”). En el prólogo a su *Breve antología anglosajona*, escrito con M. Kodama en 1978, declara: “*De las literaturas del Occidente la de Inglaterra es una de las dos más importantes. (Dejemos al juicioso lector la elección de la otra.)*”. En la línea de afirmación paródica de sus propios valores, observada desde el comienzo del presente trabajo, Borges presenta su preferencia intentando atenuar las exclusiones que ella opera y, en especial, el hecho de negarle sitio a las letras francesas que, desde una común opinión del campo cultural argentino, serían las firmes candidatas a ocupar la vacante. Cf. OCC, p. 787.

⁴⁷ En la Argentina, por ejemplo, Rodolfo Walsh insertó estos materiales en su colección de cuentos *Variaciones en Rojo* (Bs. As., De la Flor, 1985, 1ª ed.: 1953) con la que ganó el premio municipal de literatura de 1953. En la noticia que precede a sus relatos, Walsh se hace eco de los posibles reproches en su contra (cf. pp. 7-8).

igualdad del duelo entre el autor y el lector es un signo de falta de refinamiento narrativo.⁴⁸

El perentorio rechazo a las “tecniquerías” — sofisticaciones investigativas, venenos inverosímiles, artefactos increíbles — está relacionado, por cierto, con la ortodoxia policial borgesiana y su inflexible racionalismo. Toda manipulación empírica, todo comercio con las cosas del crimen, macula el ideal de puro desafío intelectual que este género artificial debe conservar. La inclinación a imitar las investigaciones reales de la policía implica el alarmante riesgo estético de caer en el más craso realismo. Estos principios estéticos racionalistas alcanzan, desde luego, a la composición del detective. El calculador Auguste Dupin es superior a los simples policías que se arrastran metódicamente tras una pista material. Los mejores detectives son los del tipo “razonador”, no la clase de los “sabuesos”, ni mucho menos la versión científico-criminalística de estos últimos. Borges deplora sarcásticamente que el ejemplar investigador de Poe haya motivado tan pocos émulos:

“A despecho de su éxito, el especulativo Augusto Dupin ha tenido menos imitadores que la ineficaz y metódica policía. Por un ‘detective’ razonador -por un Ellery Queen o padre Brown- hay diez coleccionistas de fósforos y descifradores de rastros. La toxicología, la balística, la diplomacia secreta, la antropometría, la cerrajería, la topografía, y hasta la criminología han ultrajado la pureza del género policial.”⁴⁹

Estos rechazos se extienden asimismo a aquellos autores que promueven el detallismo, el cientificismo y la inclusión de heréticos materiales “no-literarios” en la narración. La víctima preferida de Borges es S. S. Van Dine, un exitoso autor a quien, sin embargo, le dedica una contenida noticia biográfica en *El hogar*. Pero sus referencias a Van Dine son, por regla general, aniquiladoras. Como ésta donde compara dos principios estéticos y los personaliza en dos clases de figuras literarias; la de Chesterton siempre aparece asociada con un ideal estético y a las otras les reprocha efectos corruptores sobre el gusto. Debe advertirse que la palabra “psicológico”, en este contexto, no se contradice con los comentarios anteriores sobre las opiniones de Borges sobre lo que enten-

⁴⁸ TC, p. 156-157. En esta reseña se hace una referencia a Dorothy Sayers quien, según Borges, “ha compuesto los mejores análisis de la técnica del género policial y las peores novelas policiales que se conocen”.

⁴⁹ TC, p. 77. En otra nota vuelve sobre el tema casi con las mismas palabras, pero agrega: “El mismo Sherlock Holmes -¿tendré el valor y la ingratitud de decirlo?- era hombre de taladro y de microscopio, no de razonamientos” (p. 132). Hay otros reproches, más velados, al estilo investigativo de Holmes en pp. 95, 77, 237.

demos generalmente por esa palabra. Psicológico, aquí, refiere a procesos mentales conscientes, lógicos e inteligentes:

“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, una superstición. Ejemplo de las buenas -y aun de las mejores- es cualquier relato de Chesterton. Sé de lectores pervertidos por Miss Dorothy Sayers o por S. S. Van Dine que le suelen negar esta primacía.”⁵⁰

El detective platónico

El protagonista de la solución es, por supuesto, el detective o cualquier otro personaje que cumpla sus funciones. El detective es la figura central del género policial y ocupa un lugar intermedio entre criminales y policía. Para Krakauer el detective representa la *ratio* indeterminada, lanzado a la pura actividad del entendimiento y sin condicionamientos materiales de ningún tipo, como quiere Borges. A diferencia de la policía, frente a la cual suele asumir una actitud de superioridad irónica, el detective no tiene que respetar necesariamente un marco legal ni asume la responsabilidad social de mantener el orden. Sólo se aboca a la tarea de la razón, que es la de resolver los enigmas por vías racionales, evitando en lo posible el comercio con lo fáctico y descartando lo sobrenatural. El castigo o la pena caen fuera de su incumbencia y constituyen asuntos residuales que sólo impulsan su alineamiento del lado policial, pero el detective es, como la *ratio* que representa, completamente autónomo y su acción es actividad interior, intelectual. Como indica Krakauer, la eterna disputa entre detectives sofisticados y policías torpes alude a la tensión existente entre el principio racional y la mera legalidad representada por el investigador privado y el público, respectivamente.⁵¹

El elemento ético es por completo indiferente para el policial de tipo ortodoxo donde sólo cuenta el método (el “cómo”). Investigar es una acción estratégica dirigida a descubrir por medios racionales. El mundo

⁵⁰ TC, pp. 132-133. La “biografía sintética” de Van Dine se encuentra en pp. 138-139. A pesar de su tono mesurado, Borges no puede evitar un cáustico comentario sobre la solución de una novela que “nos propone el torvo espectáculo de un millonario anfibio, provisto de un tridente y de una escafandra, que se instala en el fondo de una pileta y ágilmente ensarta a sus huéspedes”. Véanse también pp. 247 y 323 donde lo llama “el explorado S. S. Van Dine”.

⁵¹ S. Krakauer, *op. cit.*, pp. 156 y ss.

carece de cualquier otro significado, es una ocasión para ejercitar el entendimiento y para probar los razonamientos que descubren cadenas causales: una alegoría estética de la filosofía racionalista.⁵² Esta ausencia de sentido se cubre, dice Kracauer, con humor y encanto. El detective es un mero instrumento de la razón unilateral y ello explica su escasa densidad humana como personaje y su gran capacidad de travestimiento, puesta de manifiesto asiduamente por Sherlock Holmes y Dupin.

Como la policía apenas representa el sistema de la legalidad, el detective habitualmente mantiene relaciones más estrechas con el crimen que con ella. La figura detectivesca se vincula así con la del criminal-caballero, con su indiferencia ética y sus desafíos a la ley, sólo que aquél no rompe completamente con la legalidad. El *gentleman* herético o el detective granuja se encuentran, por supuesto, más cerca del criminal que del comúnmente inepto representante de la ley. En "La muerte y la brújula", su *opus magnum* policial, Borges describió así a su protagonista: "Lönnrot se creía un puro razonador, un Auguste Dupin, pero algo de aventurero había en él y hasta de tahúr". Si el detective, según Kracauer, no puede morir, y si no alcanza por ello a ser un héroe, es porque la *ratio* no puede suprimirse en su representante y éste, en consecuencia, pierde su disposición para la tragedia. Pero si, llegando incluso a desmoralizar los fundamentos de la razón (o, como sugiere Eco, "enfermando" un mundo spinoziano) se le adjudica mayor eficacia racional al criminal que al detective, se pueden comprender las razones que llevaron a Lönnrot a la escena final de ese crimen que logró prever pero no evitar. A pesar de todo, para Lönnrot puede haber una próxima vez y en ello reside su originalidad como personaje. En verdad, la humanidad de Lönnrot apenas cuenta y ello hace que el diálogo final de "La muerte y la brújula" roce lo sobrenatural. Tan completamente racional como falta de densidad humana, el perfecto detective es en realidad un detective perfecto: un arquetipo, un modelo ideal del que derivan los distintos detectives-copia que pueblan la narrativa policial. El arquetipo celeste quizá tenga el rostro de Charles Auguste Dupin, pero este pintoresco dato histórico no tiene mayor importancia.⁵³ El mismo personaje, en lo básico, (vale decir, en su aspecto intelectual que es todo lo que cuenta) resiste inmune al paso del tiempo y a las circunstancias exteriores que lo modifican: algo comparable a Orlando (el personaje de la novela homónima de Virginia Woolf, cuya versión castellana es de

⁵² *Ibidem*, pp. 137-139 y -147.

⁵³ *BO*, p. 72.

Borges) que permanece tras los cambios epocales e incluso sexuales. Analizando el espíritu filosófico de la obra de Borges, Juan Nuño lo ha definido como platonizante tanto por sus concepciones acerca del carácter ilusorio del mundo (contrapuesto a la realidad de las ideas y del fluir temporal) como por su interés por temas abstractos antes que por problemas de tipo "existencial". En lugar de una afirmación de la identidad del sujeto humano "en situación", como la propuesta por Sartre, en Borges habría, según Nuño, "una descarnada manifestación literaria de esencialismo metafísico" que afirma la identidad sustancial de los sujetos por encima de cualquier mutación espacio-temporal.⁵⁴ Por ello la póstuma propuesta de Lönnrot a su adversario adquiere sentido ya que hay otros futuros posibles y paralelos al que necesariamente proyecta este presente. El personaje se convierte, pues, en una idea platónica, exceptuado como está de cualquier determinación espacio-temporal que lo volviese objeto de un conocimiento sensible. A esta versión, como a todo platonismo, se le podría hacer la siguiente objeción clásica (clásica en el sentido de que se remonta a Aristóteles): ¿qué relación mantiene esa idea con su duplicación sensible, el detective arquetípico con el Lönnrot real? La respuesta, según el intérprete filosófico de Borges, sería que personajes como Lönnrot pertenecen a una especie privilegiada la cual, aunque sometida a las exigencias del mundo real, mantiene una relación especial con la Idea arquetípica singular cuya imagen evocan. Este tipo de personajes son "menos que Ideas pero más que individuos concretos", según la escala platónico-plotiniana a la que Nuño refiere. Para el caso del género policial, y siguiendo la línea del idealismo platónico, Borges siempre privilegiaría la Forma "detective" por sobre Lönnrot, su mera encarnación sensible. Así, el héroe de "La muerte y la brújula" puede prepararse para otras vidas: como individuo concreto no vive ninguna, es un simple representante de una esencia metafísica abstracta y puede transmigrar en el tiempo y adquirir nuevas determinaciones de detalle en otras narraciones mientras no traicione su esencia puramente racional. El detective como figura literaria habría llegado, a través de esta negación de su personalidad, al ideal del Nirvana budista.⁵⁵ Ello permite entender no sólo su medianía

⁵⁴ Juan Nuño, *La filosofía de Borges*, México, FCE, 1986, pp. 70 y ss.. También los cogitantes de Tlön, en el famoso relato borgesiano, condenados como están a la sola práctica de la filosofía (en la que no buscan, escribe Borges, "la verdad ni siquiera la verosimilitud"), también podrían identificarse en pleno derecho con la estética del policial y con la imagen que ella le reserva a la figura del detective (*op.cit.*, p. 32).

⁵⁵ Borges tomó interés por la filosofía budista a través de su lectura de Shopenhauer y su notable asociación con el platonismo filosófico. En 1976 publicó un libro de

como representación personal sino su múltiple habilidad para las mutaciones: Dupin transmigra fácilmente en Holmes y éste se traviste en otros personajes durante una misma novela. Libre del sufrimiento propio y de las tentaciones y reclamos del mundo apariencial, el detective (o ese yo irreal que recibe tal nombre) es finalmente la *ratio* misma midiéndose con el caso y con el lector.

Los duros y los blandos

*Una canción de gesta se ha perdido
En sórdidas noticias policiales
Borges, "El tango", El otro, el mismo*

*She hung up and I set out the chess board.
Chandler, The Long Good-Bye, cap. 25*

El indiscutible creador del género policial es, para Borges, Edgar Allan Poe quien, con "Los crímenes de la calle Morgue", de 1841, postuló el problema clásico — y racionalmente irresoluble sin extravagantes explicaciones — del crimen en el cuarto cerrado, logrando luego, según el crítico, la mejor de sus tres piezas policiales con "La carta robada".⁵⁶ En una nueva interpretación ortodoxa, Borges rechaza otras hipótesis históricas que, como las de Caillois por ejemplo (o las de R. Walsh), retrotraen el surgimiento del policial a determinados pasajes de *La Biblia* o a cierta narración de Voltaire. Agregando un matiz importante de su tesis histórica, Borges ha afirmado que, en realidad, Edgar Poe creó el lector de policiales, ese lector de actitud incrédula, cuidadoso, proclive a la sospecha y a la competencia con el escritor. Y éste es un rasgo más específico de la deuda del género con Poe, mucho más decisivo que tales o cuales pautas narrativas que quizá puedan reconocer otros antecedentes.

divulgación sobre el tema, en el que no deja de poner de manifiesto esa asociación de ideas orientales y occidentales: J. L. Borges, y A. Jurado, *¿Qué es el budismo?*, en: OCC.

⁵⁶ TC, pp.70, 77, 132 y 211; sobre el inevitablemente frustrante problema del cuarto cerrado véase asimismo la p. 313.

Pero como el género policial es el más artificial de la literatura (aclaración que Borges suele repetir con satisfacción), a pesar de que hizo su primera aparición en Estados Unidos, emigró rápidamente a Inglaterra porque no logró competir con la desbordante encarnación *real* que le enfrentaba la sociedad americana. Los gánsters de Al Capone humillaban cotidianamente el delicado ejercicio de la inteligencia y el relato detectivesco debió refugiarse en la todavía recatada, austera Inglaterra.⁵⁷

En las reseñas de *Sur* o de *El hogar* no se encuentran referencias a los autores “duros” de la escuela estadounidense. Como se dijo antes, los casi únicos autores de esa nacionalidad considerados, poniendo aparte a Dickson Carr, fueron Ellery Queen y el “deplorado” S. S. Van Dine. Hay, sin embargo, una percepción afirmativa del giro “brutal” que tomaron las letras estadounidenses en los primeros lustros de este siglo. En una reseña a una obra de John Steinbeck, Borges acepta que la brutalidad que ve desplegarse en ese libro puede constituirse en un valor literario y alcanzar el rango de obra maestra en ciertos casos. Un ejemplo de buena obra brutal, ejemplifica, es *El cartero llama dos veces*, de James Cain, única referencia borgesiana explícita a un autor *hard-boiled*. “Es lícito afirmar — escribe en la misma crítica — que el realismo no ha sido nunca tan intenso y tan minucioso como ahora en los Estados Unidos de América; patria dilecta otrora de la disimulación y de la perífrasis”.⁵⁸

⁵⁷ TC, p. 323. “El asesinato es una especialidad de las letras británicas, ya que no de la vida británica”, quiere suponer Borges, TC, p. 271.

⁵⁸ TC, 251. Se trata de la crítica a *Of Mice and Men*, de John Steinbeck. La novela de Cain citada arriba fue una de las pocas del género negro estadounidense incluidas en la colección “El séptimo círculo” (de la que se hablará más adelante). Tampoco la “Serie Evasión” o su precursora la “Serie Naranja” de la editorial Hachette, colecciones de policiales que también gozaron amplia difusión en las décadas de 1940 y 1950 y para las cuales, por ejemplo, trabajó Rodolfo Walsh, incluyó a los maestros de la escuela americana fuera de un libro de Hammet, *Nick Charles detective* (Bs. As., Hachette, 1942, “Serie Naranja” N° 35, trad. Inés Acosta, conocida luego por su título más literal, *El hombre flaco*) y de otros autores famosos en su momento como E. Stanley Gardner, además de numerosas obras de Ellery Queen y William Irish. Sin embargo, un biógrafo de Chandler afirma que a partir de 1946, cuando el escritor publicó las colecciones de cuentos *Sangre española* y *Viento rojo*, “Algunos de estos relatos aparecieron también traducidos en Francia, Italia y Argentina”, aunque no aporta más detalles. Véase: Frank MacShane, *La vida de Raymond Chandler*, Barcelona, Bruzguera, 1977, trad. P. Giralt, p. 259. En *Cartas y escritos inéditos* de Raymond Chandler (Bs. As., De la Flor, 1976, pp. 15 y ss.) hay una bibliografía que menciona algunas traducciones argentinas de los años 40 y 50. Un detalle más preciso de la temprana

En los años de las más frecuentes colaboraciones crítico-periodísticas de Borges, la versión estadounidense del policial comenzaba a producirse y a difundirse por el mundo. Es posible que él menospreciara la novela negra aunque, como se vio antes, se refirió en términos respetuosos al “realismo brutal” que ganaba espacio en la literatura de Estados Unidos (claro que autores como Faulkner deben haber contrapesado considerablemente en la balanza de esta legitimación). Pero es difícil que la valoración positiva de las mejores manifestaciones realistas de la literatura pudiera conseguir que Borges admitiera alteraciones en el ideario estético muy ortodoxo desde el que estimaba la especificidad del género policial. Y la aceptación literaria de la llamada novela negra hubiese implicado un importante número de concesiones estéticas. Es probable, entonces, que Borges no hubiese transigido con la mezcla de brutalidad realista y sentimentalismo (al que hubiera considerado patético), la mucha acción y la escasa actividad intelectual (por lo menos en términos “ajedrecísticos”) de las historias de los novelistas “duros”.

El relato que hizo Bioy Casares en sus *Memorias* sobre el origen de la famosa colección de policiales “El séptimo círculo”, que dirigió con Borges para la editorial porteña Emecé, agrega algunos elementos a la consideración borgesiana de la variante estadounidense del género policial. Las afirmaciones de Bioy son muy relevantes pues no sólo se trata de un escritor muy próximo a Borges en todo sentido, sino porque, para este tema, no vacila en usar la primera persona del plural:

“Borges y yo no quisimos incluir en El Séptimo Círculo libros policiales de la escuela americana de escritores “duros” (*hard boiled o tough writers*) (...) El primer libro de esa escuela que nos llegó -casi me atrevería a decir que llegó a Buenos Aires- fue *El secuestro de la señorita Blandish*, del inglés James Hadley Chase. En este libro, como en la mayor parte de los de esa escuela, el autor no propone un enigma ingenioso, ni un argumento memorable, pero da a manos llenas escenas eróticas que la imaginación vívidamente recuerda. En la historia del género, su lugar está asegurado, por ser el hito de la irrupción del sexo.”⁵⁹

recepción de la novela negra en Argentina se encuentra en Jorge B. Ribera, y Jorge Lafforgue, *op. cit.*, p. 21, n. 6.

⁵⁹ A. Bioy Casares, *Memorias, cit.*, pp. 104-105. Las citas siguientes en el texto corresponden a esa última página. Bioy completa su valoración del género mencionando a Chandler y afirmando que sus personajes “malos” le resultan sumamente esquemáticos. Finalmente, refiere que en varias oportunidades él y Borges hubieran deseado incluir en “El séptimo círculo” novelas cuyos derechos no estaban disponibles, entre ellas las de Eric Ambler y Ellery Queen. “*En parte influidos por una película que consideramos excelente* — escribe Bioy —, basada en El halcón maltés de Hammett, quisimos

No debiera creerse que estas consideraciones de Bioy están guiadas por alguna clase de moralismo pudoroso. Aunque en Borges podría haber obrado una motivación semejante para rechazar el género en su conjunto, Bioy, más mundano, se limita a tomar una distancia estética.⁶⁰ Sus propias *Memorias*, aunque discretamente anónimas y púdicas en cuanto a los detalles, se complacen en referir no pocas aventuras sexuales. El carácter de escritor más mundano de Bioy es una diferencia importante que lo distancia a veces de su amigo Borges, bien que en lo esencial el acuerdo entre ellos es tan grande que no vacila en recurrir a un *nosotros* indiferenciado para exponer sus opiniones.⁶¹ Una de las ocasiones en que la mundanidad parece separarlos es en la estimación del célebre Philip Marlowe, el personaje de Chandler. En sus *Memorias*, Bioy reconoce que a Chandler le corresponde “*el mérito de introducir un detective creíble y simpático*”, mientras que, para Borges, Marlowe nunca pasó de ser “*un malevo desagradable*”. Esta expresión, sin embargo, suena muy poco descalificadora en boca de Borges pues como escritor se distinguió por celebrar al compadrito. De hecho, su primer texto de ficción, aparecido en los años 1920 y todavía en la órbita del vanguardismo criollista, relata admirativamente un duelo malevo que alude también a un enfrentamiento barrial. Esta apología del austero coraje de los matones orilleros, un tema que ya no lo abandonaría, lleva el significativo título de “*Leyenda Policial*”.⁶²

publicar la novela; por cuestiones de derechos no fue posible.” (p. 106). Asimismo, para concluir con el tema, señala: “*De esa escuela americana incluimos en nuestra colección tres novelas de James Cain; entre ellas, El cartero siempre llama dos veces, porque la historia nos gustó y nos pareció bien contada, y una de Chandler, La dama del lago*” (*Ibidem*).

⁶⁰ Cf. las respuestas de Borges al interrogatorio de Rivera y Lafforgue (*op. cit.*, p. 53) donde, insistiendo en que en el policial norteamericano la violencia toma el lugar del razonamiento, concluye “*y todo esto mostrado con escenas pornográficas*”.

⁶¹ Cf. también un fuerte ejemplo de plena comunidad de ideario estético en dos textos de Borges y Bioy que constituyen verdaderas guías de preceptiva, en: D. Martino, *op. cit.*, pp. 221-228 y en especial pp. 227-228: “*Es curioso observar que en su país de origen, el género [policial] progresivamente se aparta del modelo intelectual que proponen las páginas de Poe y tiende a las violencias de lo erótico y de lo sanguinario. Pensemos en Dashiell Hammett, en Raymond Chandler, en James Cain y en el justamente olvidado Erle Stanley Gardner*”.

⁶² Cf. Beatriz Sarlo, “*Sobre la vanguardia, Borges y el criollismo*”, en *Punto de Vista*, (Bs. As.), año IV, N° 11, marzo-junio de 1981, pp. 3-8 (esp. p. 7, y la reproducción de “*Leyenda Policial*” en p. 9). El texto de Borges, según se indica, apareció en *Nosotros*, año IV, N° 38, p. 4 (desgraciadamente no se aclara el año de publicación, que quizá sea 1927).

Nuevamente, quizá la clave del disgusto de Borges con Marlowe esté relacionada con el despliegue de erotismo y con la ausencia de una completa renuncia heroica al mundo femenino por parte de Marlowe (lo que al seductor Bioy, desde luego, no puede resultarle menos que "simpático"). A Raymond Chandler habría que reprocharle, pues, que haya puesto en peligro el carácter "púdico" de la literatura en inglés que Borges se complacía en confrontar con la incontinenca castiza o el afrancesamiento amanerado, signo distintivo de algunos miembros de *Sur*, y que representó un motivo de conflicto específico entre ese grupo, por un lado, y Borges, Bioy (y acaso también Bianco), por el otro.⁶³ Frente a la falsa valentía del arma de fuego, donde la puntería y no el coraje es lo que cuenta, Borges siempre se vio inclinado a ponderar la íntima relación viril de los duelistas a cuchillo que no conocían el miedo. Es bien sabido que forjó toda una mitología personal sobre los cuchilleros de arrabal, hombres con un peculiar código de honor, recurrentemente enlazados en combates singulares en los que las pasiones estaban casi ausentes y el mundo femenino minuciosamente ignorado. La guerra, el coraje y el valor son temas que trató una y otra vez con renovado tono épico en toda su obra y por los que sentía una obsesión que atribuía a una autoinfligida idea de cobardía personal que provocaba su remordimiento por no estar a la altura humana de su propio linaje de guerreros de la independencia. Borges, reprochándose su "intelectualismo", parece haber tomado al pie de la letra la frase de su admirado Samuel Johnson, según la cual *"Todo hombre se desprecia por no haber estado en el mar o en una batalla"*.⁶⁴

Es natural entonces que haya entendido el giro realista "americano" del policial como un signo de decadencia artística del género, ya que no recepcionó su tono épico sino sólo su retrato de la violencia urbana y su

⁶³ En este sentido resulta muy interesante la opinión de Pedro Henríquez Ureña, un intelectual importante en la historia cultural argentina contemporánea a la vez que periférico debido quizá a su condición de extranjero, quien en una carta a un escritor cubano fechada el 19.05.1945 se refiere a la "exagerada" admiración de Borges de su corresponsal y puntualiza: *"Borges tiene aberraciones terribles; detesta a Francia y a España; todo lo inglés le parece bien, mucho de lo yanqui; no le gusta Grecia (...)* De Inglaterra, sólo detesta lo que se parece a lo latino: Keats y Shelley (...). *En literatura, a Borges sólo le interesa el mecanismo (como en filosofía es lógico y no filósofo, o se interesa en la estructura de los conceptos filosóficos, y no en su contenido); el contenido humano le es indiferente (...)* En resumen: nada de lo humano le atrae; para que una novela o un drama le interesen, se necesitan que sean: 1, fantásticos; 2, historias de locos; 3, puzzles del tipo policial." Reproducida en *Página/12*, suplemento cultural, 17.07.1994, p. 7.

⁶⁴ Cita gustoso esta frase en su *Introducción a la literatura inglesa*, en OCC, p. 828.

crudo erotismo. Si en los cuentos del padre Brown, de Chesterton, no hay violencia ni arrestos, en las novelas *hard-boiled* se traiciona la esencia intelectual que define al género (y que Borges, según rememora Bioy, intentó representar incluso iconográficamente eligiendo un caballito de ajedrez como símbolo para “El séptimo círculo”). De manera que no pueden sorprendernos ya las siguientes afirmaciones hechas en una conferencia de 1978:

“Actualmente, el género policial ha decaído mucho en Estados Unidos. El género policial es realista de violencia, un género de violencias sexuales también. En todo caso, ha desaparecido. Se ha olvidado el origen intelectual del relato policial. Este se ha mantenido en Inglaterra, donde todavía se escriben novelas muy tranquilas, donde el relato transcurre en una aldea inglesa; allí todo es intelectual, todo es tranquilo, no hay violencia, no hay mayor efusión de sangre.”⁶⁵

La distancia estética entre el policial inglés y el americano es para Borges más real que la artificial escenificación topológica de los escritores porteños divididos entre Florida y Boedo, jurisdicciones que podrían guardar cierta correspondencia con el cisma nacional del género policial. Con aquella división, Inglaterra ha perdido así un aliado y el ámbito anglo-sajón, idealizado por las virtudes de su idioma, de su prosa y de la armonía de sus crímenes “*sin mayor efusión de sangre*”, quedó ahora totalmente bajo su responsabilidad. Rebajado por el mero realismo a la “violencia sexual”, el policial estadounidense tiende a olvidar sus orígenes en el genio intelectual creado por Edgar Poe y a degenerar, como por lo demás toda literatura de nuestro tiempo según Borges, en el ejercicio de lo caótico. Las virtudes clásicas de conservación del orden -o, para decirlo en lengua clásica, del *ordo*- quedan en esta visión a cargo del género policial intelectual, depositario de las tradiciones de armonía de las poéticas clásicas.⁶⁶ De manera que su papel en la literatura es el de asumir una tarea conservadora de la forma que, vista desde otra óptica, es una función pedagógica: “*La gran lección de Borges es el*

⁶⁵ J. L. Borges, “El cuento policial”, en: *Borges oral*, Bs. As., Emecé-Ed. de Belgrano, 1979, p. 79. El destacado es mío JFV. La cita siguiente en el texto corresponde a la página 80.

⁶⁶ *BDT*, pp. 138 y ss.. Borges, matizando el conservadurismo de su ortodoxia con una visión dinámica, observa que el carácter sumamente organizado del relato policial está destinado a generar una constante intención de ruptura con esa rigidez (pero también de autodisolución en tanto género específico) y a impulsar una vuelta del policial al cauce común de la narrativa. La “delicada infracción a sus leyes”, desafío que toda narración toma respecto del género policial y que asegura su vitalidad, podría ser un recurso limitado y próximo a su agotamiento.

rigor, no su temática, que tan poco interesante les resulta ya a los jóvenes iracundos”, afirmó quizá su más legítimo (y herético) sucesor literario.⁶⁷

Sexo y tradición

Los personajes de las novelas de la serie negra se le aparecen a Borges como individuos inmorales, restando todo posible carácter épico a lo que ya no podía ser salvado desde una poética puramente racionalista del género policial. Se trata aquí del mismo reproche que dirige contra el clásico argentino *Martín Fierro* —cuyo héroe representa otro malevo patético— y puede entenderse que haya rechazado la fundación de una tradición literaria en base a este ejemplo de héroe ético negativo (aunque “adecentado” por Lugones) proponiendo en su lugar la intensidad ético-política del *Facundo*. Pero resulta menos concebible que el carácter épico que Borges no admite en el policial americano lo reconozca sin embargo en las películas de gánsters y de cowboys, a las que siempre se refirió con entusiasmo. Hollywood habría conservado en ellas ese impulso épico original que marca el comienzo de toda literatura.⁶⁸ El gaucho *Fierro*, en cambio, representa algo así como el prototipo nacional del “canalla sentimental” que luego se plasmaría en el tango,

⁶⁷ Entrevista a Julio Cortázar por L. M. Schneider en *Revista de la Universidad de México*, vol. XVII, N° 9, mayo de 1963, citada en: Eduardo Romano, “Cortázar frente a Borges y el grupo de la revista *Sur*”, en: *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, N° 364-366, (1980), p. 136 (Subrayado mío JFV). Cortázar ofrece para el caso un interesante contrapunto con Borges. A pesar de ser, como su maestro, básicamente un cuentista, no sólo no atacó la novela como forma sino que también cultivó el género. Que su novela *Rayuela* intente, entre muchas otras provocaciones estéticas, alterar la actitud del lector pasivo (a la que se refirió Bioy en una cita reproducida más arriba en este trabajo) y proponer un “lector-cómplice”, quizá se deba menos a una intención revolucionaria que a una operación dirigida a trasladar la lectura alerta del consumidor de relatos breves a la novela, es decir, tratar de que ésta sea leída activamente, como si fuese un cuento (policial, fantástico, etc.). En el sentido de las afirmaciones anteriores de Borges en el texto, véanse declaraciones muy similares citadas por Romano en pp. 126-127. Cf. también el artículo de Gramuglio, M. T., “Bioy, Borges y *Sur*. Diálogos y duelos”, en: *Punto de Vista*, (Bs. As.), año XII, N° 34, julio-setiembre de 1989, p. 12-13, donde se afirma que los ensayos de Borges en *Sur* denotan una “profesión de fe formalista”. En relación con la aversión al psicologismo, del que se habló más arriba en este trabajo, Gramuglio identifica en Mallea su representante en *Sur*.

⁶⁸ Cf. *BM*, p. 17. También *BDT*, pp. 96-97, donde reconoce a Joseph von Sternberg como uno de sus directores preferidos, “Pero no las tonterías que hizo con Marlene Dietrich, cuando ya se abandonó exclusivamente al arte fotográfico”.

cuando sus letras abandonen la épica manifiesta de la milonga guaranga y cuchillera y degeneren en el turbio patetismo de los flojos. (Poeta de arrabal muy estimado por Borges, Carriego lleva en sí esta ambigüedad estética fundamental de las orillas: el sentimentalismo y la épica).⁶⁹ Para decirlo todo, la última figura fenomenológica de este deplorable abandono de los valores de la épica por los edulcorados tonos falsos del sentimiento está representada, para Borges, en aquel personaje social que entona las adulonas estrofas de la "Marcha Peronista".⁷⁰ La admiración por el gánster o el cowboy, por un lado, y la denigración del tanguero, por el otro, no se incriben, como cierta crítica reactiva a las posiciones políticas de Borges pudo suponer, en una simple idealización colonialista de los productos culturales de las metrópolis. Si esta actitud no es completamente ajena a Borges, no lo define, sin embargo, por completo. Es también notable el tono criollista de su glorificación

⁶⁹ BM, pp. 27-28. Cf., también, J. L. Borges, *Evaristo Carriego*, Bs. As., Emecé, 1969. Debe advertirse que la consideración del *Martín Fierro* expuesta aquí toma como referencia las conversaciones de Borges con Carrizo, que tuvieron lugar en 1979. En un libro sobre el poema de Hernández publicado en 1953, Borges modera su juicio sobre el personaje aunque, en polémica con Lugones, es fiel a sus ideas posteriores y niega carácter de epopeya a la "extensa payada autobiográfica, llena de quejas y de bravatas del todo ajenas a la medida tradicional de los payadores". El carácter anti-militarista del libro, que retrata la parte menos gallarda de la vida militar, también parece conspirar contra la tesis de Lugones, motivada, según Borges, en la necesidad de encontrar una gesta, una *Chanson de Roland* fundacional para la literatura argentina. Para las ideas que se expondrán más adelante en el texto, conviene retener el carácter bravo pero pudoroso de Fierro y la curiosa observación de Lugones, transcrita por Borges, en el sentido de que no hubo comercio sexual entre Fierro y la cautiva que rescata (en una escena de pelea que Borges compara al western) durante la prolongada y solitaria fuga de ambos por la llanura. Nuevamente, Borges atribuye esta negativa al carácter épico que Lugones ve en el poema. Para Borges, el *Martín Fierro* es en verdad una novela en verso y no es épica porque su personaje no detenta perfección moral (fuera de la castidad heroica, desde luego) y parece más bien, citando una ácida burla de Macedonio, un "siciliano vengativo". Para las citas, cf. J. L. Borges, y M. Guerrero, *El "Martín Fierro"*, en: OCC pp. 531 y ss., 547 y 562 y ss.. Véase también la andanada crítica incluida en la página 558 y doblemente dirigida al realismo y a la representación directa del sexo en la literatura: "Se objetará que Zola deslumbró a sus coetáneos con libros de tipo realista; en ese deslumbramiento obraron las teorías pseudocientíficas del autor y el escándalo de lo sexual. El *Martín Fierro*, en cambio, prescinde de tales estímulos, por voluntad de Hernández y porque la vida erótica de los gauchos era rudimentaria". Finalmente, en una curiosa observación de Borges en el prólogo (p. 513), se dice que, a comienzos de siglo, los jóvenes (quizá se refiera a los de su condición social y geográfica) leían el *Martín Fierro* un poco clandestinamente, como se lee una novela policial (nótese el matiz negativo que podría estar implícito en la comparación con el "deplorado" S. S. Van Dine) o de aventuras.

⁷⁰ BDT, p. 128-129.

del matón de arrabal (en abierta oposición a las mitologías rurales del gauchismo), un tono adquirido tempranamente que se volvió una constante en su obra. Al mito urbano del cuchillero acaso pueda reprochársele la representación en el asesino a sueldo del coraje que en verdad corresponde a su patrón, convirtiéndolo así al matón en poco menos que un bufón valiente, pero sangriento, del círculo de los caudillos políticos. Pero hay también en esta glorificación del malevo un intento "criollista" por fundar una tradición del coraje guerrero diferenciada de la tibia épica del extranjero inmigrante y de su gesta racionalista de la prosperidad económica. La caída hacia lo sentimental está asociada a la decadencia de unos valores guerreros fundantes de una imagen dirigente de la nacionalidad. Ellos ponen de manifiesto una auténtica virilidad que nada tiene que ver con el superficial donjuanismo o la sensiblería emotiva. Esta parece haber sido la motivación básica de la indignación que sintió Borges cuando después de haber presenciado una película de gánsters no quiso escuchar a quien llegaría a ser el más popular artista del tango, cantando en el entreacto:

"Yo no sé nada de Gardel. Recuerdo que habíamos visto un film de Joseph von Sternberg, con [Carlos] Mastronardi. Ese film era *La batida* (*The dragnet*) o *La ley del hampa* (*Underworld*). Teníamos una impresión épica. Habíamos visto el film, habíamos sido espectadores de esa valentía:... los balazos, todo eso... ese mundo de los malevos norteamericanos. Después iba a cantar Gardel y nosotros pensamos: 'la zamba, qué triste. Después de ver esto estar oyendo, -dijimos, sin ninguna reverencia-, a ese maricón'. [Sonríe]. Y nos fuimos y no lo vimos."⁷¹

⁷¹ *BM*, pp. 75-76, cf. también pp. 63 y ss.. Véase asimismo *BDT*, pp. 66-67 donde después de evocar unos versos sentimentaloides del *Martín Fierro*, Borges concluye: "Si un payador hubiera dicho eso, habrían pensado que era un marica. ¡Hubiera sido despreciado por todos!". También en "La historia de Rosendo Juárez" se deja leer un comentario en el mismo espíritu: "Un hombre que piensa más de cinco minutos seguidos en una mujer no es un hombre sino un marica". Por irónica que pueda ser, la frase condensa sin embargo un principio estético: en el policial "bien entendido" no hay lugar para el mundo sexual representado por la mujer. (cf. *El informe de Brodie*, Bs. As., Emecé, 1982, p. 45). Un carácter más biográfico, pero no menos interesante, tienen las evocaciones de Manuel Puig sobre una conferencia de Borges acerca de la narrativa policial inglesa a la que asistió siendo un adolescente ("Mi recuerdo de Borges", *Espacios*, Bs. As.), UBA, N° 15, dic. 1994 - enero 1995, p. 25). Puig subraya la sensualidad contenida del Borges conferencista y observa al mismo tiempo su timidez, evidenciada tanto en las referencias femeninas como en particular en su actitud hacia las mujeres del auditorio. En las *Obras completas* (Bs. As., Emecé, 1977, pp. 161) se lee también: "La *índole sexual del tango* [Borges se refiere aquí al tango originario, no al sentimental] fue advertida por muchos, no así la *índole pendenciera*. Es verdad que las

El verdadero rechazo de Borges por Marlowe (y por el desertor Martín Fierro y por el tanguero sentimentaloides con los que, según advierte, aquél se halla emparentado) obedece menos a la efectiva traición que ese personaje representa a sus ideales poéticos puramente intelectuales del género policial que a una cierta moralidad aristocrático-criollista que se ve desafiada en su alcance normativo. Lo que sensibiliza a Borges es el proceso de una realidad que destruye los valores del sano heroísmo —procesado estéticamente en la épica, no en el policial— y es por ello que no puede advertir el carácter fundamentalmente ético de representaciones como la de Marlowe, que no resultan ni tradicionalmente épicas ni convencionalmente policiales. Este personifica menos una desviación de la rígida ortodoxia estético-formal que gobierna el género policial que la refracción narrativa de una emergencia ético-social, y es ante todo allí donde reside la antipatía borgesiana contra Marlowe.

Una campaña estética

A pesar del intento de Bioy por presentar el origen de la colección “El séptimo círculo” como una empresa involuntaria (en realidad, asegura, Borges y él pretendían en principio dirigir una colección de clásicos anotados),⁷² lo cierto es que ambos escritores tenían ideas muy claras respecto del género policial y no intentaban reservarlas sino promocionarlas.⁷³ Las intervenciones periodísticas de Borges en ese sentido no

las dos son modos o manifestaciones del mismo impulso...” El cuchillero, entonces es el quid pro quo del seductor, pero la inversa, para Borges, no es válida.

⁷² Editaron al menos un volumen de ese tipo: Francisco Quevedo y Villegas, *Prosa y verso*, selección y notas de J. L. Borges y A. Bioy Casares, Bs. As., Emecé, 1948.

⁷³ Entre Borges y Bioy existía, por lo demás, una reconocida afinidad sobre muchos otros aspectos de la literatura. Resulta muy revelador de esta congruencia profunda una aporética lista de prohibiciones literarias incluida en las *Memorias* de Bioy (pp. 81 y ss.), que es en verdad toda una poética con el tono autoirónico, paródico y al fin prescriptivo pero defensivo que se advirtió en la señorita Badoglio. Esa lista desopilante y adusta, donde la ironía y la seriedad se mezclan típicamente en proporciones iguales, postula entre otros puntos el rechazo a la psicología policial, a las parejas literarias de personajes disimétricos (Holmes y Watson), a las sorpresas desleales en la narrativa de enigma y a la inclusión en ella de escenas eróticas o domésticas, sólo por limitarnos al aspecto afirmativo de esta preceptiva en clave de humor. Respecto del rechazo de la psicología, Bioy ensaya a continuación, y ya sin ironía, una defensa de la presunta frialdad humana que la crítica le reprocharía a su amigo. Sostiene que Borges, lejos de desinteresarse por las personas, intenta conec-

dejan muchas dudas en cuanto a la intención divulgadora de sus propios criterios estéticos acerca de lo que debe entenderse como literatura policial de calidad. Pero ese ideario es construido al tiempo que se lo difunde. Acaso pueda decirse que la propagación es la excusa de la que Borges se vale para poner en claro —aunque siempre mediante críticas a obras particulares— su “poética policial”.

Borges consideraba la literatura policial como un género subalterno. Pero, al mismo tiempo, era consciente de la innegable extensión de su consumo, que en Buenos Aires y en todo el mundo fue en aumento a medida que avanzaba el siglo, y ello pudo haberlo inclinado a reflexionar sobre esa zona literaria que sin duda disfrutaba como lector pero como escritor relegaba a un segundo plano valorativo. Incluso refiriéndose a su propia producción, la representación de la muerte —onírica o efectiva, pero sin duda maleva— de “El Sur” siempre le pareció artísticamente superior a la exquisita relojería de “La muerte y la brújula” o de “El jardín de los senderos que se bifurcan”. Pero lo que advertía en el policial era ante todo una importante ocasión *propedéutica* para la escritura inteligente y atenta a la arquitectura de la historia y para la difusión del consumo gozoso de sus manifestaciones. Como recuerda Bioy:

“Borges entendía que una buena justificación para leer novelas policiales era la circunstancia de que este género popular y menor ejercitaba, por la concepción de enigmas, la inteligencia de los escritores, y que también estimulaba en el lector el ejercicio de la atención y el gusto por las historias bien construidas.”⁷⁴

Unidos por la glorificación de la inteligencia en literatura y del entendimiento en temas de filosofía, Borges y Bioy se lanzaron con “El séptimo círculo” a la conquista de los lectores. “*Con nuestras novelas policiales -anota Bioy- los editores conocieron el encanto de las buenas ventas y perdieron las ganas de volver a las aventuras prestigiosas, de esfuerzo inmediato y beneficio mutuo*”.⁷⁵

Este autorreproche melancólico por la jerarquía artística perdida logra disimular, sin perder la compostura elegante, el cambio del prestigioso proyecto original de editar clásicos anotados por el éxito mercantil de la serie policial. Los primeros libros de Borges, como los de Bioy, fueron autoediciones (y “*primeras y únicas ediciones de quinientos ejemplares*” producidas por lo común por libreros que también eran editores). Para

tarse (por razones internas a la forma elegida) con la tradición “*de los grandes novelistas y cuentistas...*” (*op. cit.*, p. 85).

⁷⁴ Bioy Casares, *op. cit.*, p. 105.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 100.

el mundo provincial de los escritores argentinos de gusto exquisito y de elevado nivel social “El séptimo círculo” debió representar un primer contacto (aunque los protagonistas prefieran verlo como un “descenso”) al gran mundo mercantil de la literatura y sus intereses jurídico-comerciales: los derechos de autor y de traducción, las altas cifras de circulación y la popularidad. Por el contrario, en el mundillo literario cerrado y selecto de Buenos Aires donde, en la primera mitad de siglo, se ponía en juego la consagración literaria específica (*i.e.* no externa o mercantil), las altas cifras de ventas eran interpretadas como un síntoma seguro de disvalor artístico:

“Yo publiqué mi primer libro *Fervor de Buenos Aires*, en el año 23; la edición me costó trescientos pesos. No se me ocurrió llevar un solo ejemplar a las librerías, ni tampoco a los diarios y no se hablaba del éxito o del fracaso. Mi padre era amigo de Arturo Cancela, que publicaba libros que se vendían muchísimo, pero él creía que si los otros escritores se enteraban de esto, pensarían que sus libros estaban escritos para el vulgo y que no tendrían ningún valor. Entonces decía: ‘No, no, la gente exagera, realmente mis libros se venden muy poco’. Tenía miedo de que la gente lo viera como una especie de Martínez Zuviría o una cosa así. No, él vendía sus libros y se callaba la boca; en cambio ahora...”⁷⁶

Ante todo, “El séptimo círculo” supuso la vocación de dos escritores, que sólo aparentemente daban la espalda al mercado, por consagrar sus propios gustos y difundir ejemplos prácticos de su personal comprensión estético-literaria. Fue un intento por tender un puente hacia el gran público desde su condición de público selecto; aspiraban con ello a propalar un *gusto*, pero también a legitimarlo a través de la consagración de los grandes tirajes y las cifras que dejaran atrás el entorno literario de capilla. Con este espíritu de campaña los dos autores editaron también antologías de poesía, de piezas fantásticas y policiales y proyectaron las fallidas “Sumas” de autores clásicos, en un intento por inventar una tradición, también propia, para su peculiar estilo literario.⁷⁷ Bioy expresa estas motivaciones de manera purificada, como un anhelo

⁷⁶ BDT, pp. 254-255 y p. 305. También Bioy reconoce que el primer libro que publicó fue en realidad pagado por su padre (quien se negó a admitirlo). En *BM*, Borges, al referirse a las revistas literarias, vuelve una y otra vez a lamentar la escasa cantidad de suscriptores que reclutaron, incluyendo no sólo a las revistas de vanguardia sino a la mismísima *Sur*, cuya publicación parece haber consumido cierta parte de la fortuna de Victoria Ocampo.

⁷⁷ Cf. M. T. Gramuglio, *loc. cit.*, quien señala que Borges y Bioy habrían organizado “un vasto operativo (...) alrededor de los años cuarenta, para crear condiciones de recepción de sus propios textos...”.

de comunión emotiva o intelectual con la belleza. Lo que, según el escritor, guiaba estas iniciativas de legitimación artística era “*el afán de hacer que los lectores compartieran nuestro deslumbramiento por ciertos textos*” o “*como es natural, conseguir que el lector compartiera nuestra admiración por ellos, nuestro afecto*”.⁷⁸ El espíritu militante lo reserva para la estética en la que ellos mismos se inspiran como artistas. Así utiliza la palabra “*campana*” para resumir la actitud que compartió con Borges y, a la hora del balance de su actuación político-editorial, advierte que, como sujetos de esa campaña estética, los resultados también alcanzaron a modificar su inflexible ortodoxia y su culto a la lucidez unilateral:

“Pienso que este trabajo en colaboración debió enseñarnos a ser modestos. Porque cuando empezamos a colaborar nos sentíamos alineados en una campaña en favor de la trama y de la escritura deliberada, eficaz y consciente. Ibamos a escribir cuentos policiales clásicos como los de la literatura inglesa hasta los años cincuenta, cuentos en los que había un enigma con resolución nítida, poca psicología, los personajes necesarios y la reflexión apenas indispensable. Resultó que escribimos de un modo barroco, acumulando bromas al punto que por momentos nos perdíamos dentro de nuestro propio relato, y alguno de los dos preguntaba: “¿Qué es lo que iba a pasar con ese personaje? ¿Qué íbamos a escribir?”. Esto es casi patético porque ambos nos jactábamos de ser muy deliberados. Es como si el destino se hubiera burlado de nosotros.”⁷⁹

Nadie negará lucidez a la autopercepción de su posición como escritores que Borges y Bioy demostraron tener; tampoco se les reprochará falta de deliberación en asuntos poéticos. Pero la escritura de la lucidez tiene sus límites, y estos límites no están dados precisamente por su contraria, la ausencia de lucidez, sino por aquellos factores que hacen de la literatura una actividad no totalmente sometida a la razón que escribe. No obstante la ortodoxia rígida pero fallida de la que Bioy da testimonio en la cita anterior reviste mucha más riqueza y es imposible, sin mutilación, calificarla como un simple error. Si su caracterización ideológica tampoco debiera evitarse, los logros alcanzados a la hora de su plasmación literaria son imposibles de subestimar. Pero su alto contenido político alusivo, ya evidenciado por la crítica, y su carácter de estética militante, que se intentó poner de manifiesto en este escrito, son también innegables. Y es curioso, pero comprensible, que Borges, ese glorificador del arrabal, haya elegido no el centro sino precisamente los arrabales de su propia obra, sus prólogos y sus contribuciones perio-

⁷⁸ *Ibidem*, pp. 88 y 98.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 112.

dísticas, sus conferencias y sus múltiples libros de conversaciones, para la duradera construcción de uno de los aspectos más formales (y más rígidos) de su poética. Esta poética policial, con su característico rigor (que por el contenido de su tema es legítimamente un *rigor mortis*) no parece haber permitido a su teórico mucha fecundidad en la plasmación. Sólo un puñado de cuentos, brillantes pero escasos en el contexto de una obra considerable, pueden considerarse el producto maduro de los infatigables afanes poéticos de este teórico furtivo de la narrativa policial.

José Fernández Vega
Centro de Investigaciones Éticas, U.B.A.
Becario del DAAD, Berlin