Malevos, maleantes y detectives: los juegos con la ley en Borges

SONIA MATTALÍA
Universitat de València

En 1841, un pobre hombre de genio, cuya obra escrita es tal vez inferior a la vasta influencia ejercida por ella en las diversas literaturas del mundo, Edgar Allan Poe, publicó en Philadelphia Los crímenes de la Rue Morgue, el primer cuento policiaco que registro la historia. Este relato fija las leyes esenciales del género: el crimen enigmático y, a primera vista, inolvidable, un investigador sedentario que lo descubrá por medio de la imaginación y de la lógica, el caso referido por un amigo impasible y un tanto borroso del investigador. El investigador se llamaba Auguste Dupin; con el tiempo se llamará Sherlock Holmes...

Estas afirmaciones de Borges en el prólogo a la edición de La piedra lunar de Wilkie Collins editada por él en 1946, señalan un proceso de larga reflexión sobre un género, el policial, a cuyo cultivo Borges permaneció fiel a lo largo de toda su producción.

Como ha mostrado Rivera, el policial fue uno de los géneros marginales a los que él denominamos “generación arquetípica del 40” en Argentina, en la que incluye a Bioy Casares, Pérez Zelazoski, Anderson Imbert y varios más, prestó extrema atención, en un proceso peculiar que unió, en un mismo arco, la lectura intensa de la novela policial inglesa, el interés por los arquetipos jungianos, los estudios sobre el pensamiento mágico puestos en marcha por el Frazer de La rana dorada o el Levy Bruhl de los estudios sobre La pensée sauvage y que colaboró en la construcción de un modelo narrativo que, partiendo de muchas teorías apuntadas, se consolidó en el cultivo de lo que se había dado en llamar el cuento fantástico. Este cruce de lecturas e intereses encontraría en el joven Borges a su teorizador más sistemático y agudo; como muestra su ensayo sobre “El arte narrativo y la magia”, incluido en Discusión de 1932, al que nos hemos referido en otro trabajo, en el que Borges reivindicaba para el ejercicio “honesto” de la narrativa “la primitiva claridad de la magía”. El principio de funcionamiento mágico, según Borges en este ensayo, exageraba el principio de causalidad, base de la construcción narrativa, pero distanciándolo del empobrecer método del realismo decimonónico. La puesta en contacto de hechos disímiles, remotos en el tiempo y en el espacio, ejercitado por la magia homeopática o la imitativa estudiado intensamente por Frazer, se le aparece a Borges no como una “contradicción de la causalidad”, sino como “pesadilla de lo causal”.

Cuando en 1935 Borges publica Historia universal de la infancia, el modelo del policial se une, en una interesante finta, a una doble crítica: por una parte, a la revisión de la propuesta vanguardista de disolución del “epos” tradicional y de sus procedimientos, que Borges denunciará, en el prólogo de este su primer volumen de relatos, como abusos; y por otra, la crítica del modelo referencialista del realismo decimonónico, estructurando así lo que será el basamento de su poética narrativa: el ejercicio de la ironía y de la parodia.

No me propongo revisar la fidelidad de Borges al modelo del policial ajedrecístico, que él ensalzará en Poe, Collins, Chesterton, Conan Doyle, sino leer en algunos textos borgianos,
que giran alrededor del tema del delito, la relación que demarcan con la ley, que distinguiré en dos apartados, con dos acepciones de la palabra ley: la perversion del género producida por la refutación de la ley de coherencia textual y la perversion de la Ley, entendida como fundamento de legitimidad social, concentrándose fundamentalmente en la construcción del malevo, el malévolo y el detective.

I El género y la ley

a) En 1935, Borges presenta Historia universal de la infamia como un conjunto de “ejercicios de prosa narrativa”, que son cuestionados por el autor ya desde su mismo prólogo, a través del método que caracterizará a la autorreferencia escritura borgiana: mostrando sus fuentes, los modelos que la han inspirado, y los procedimientos técnicos de los que se ha servido para construir sus ficciones, así advierte en el prólogo: “Derivan, creo, de mis relecturas de Stevenson y Chesterton y aun de los primeros films de Von Sternberg y tal vez de cierta biografía de Evaristo Carriego. Abusan de algunos procedimientos: las enumeraciones dispares, la brusca solución de continuidad, la reducción de la vida entera de un hombre a dos o tres escenas. (Esto es un libro visual rige también el cuento “Hombre de la esquina rosada”) No son, no tratan de ser, psicológicos”.4

Me interesa puntual el particular argumento que hace Borges en este primerizito prólogo de su remisión a las fuentes literarias. Cantemos el uso del verbo “derivar” como si bien se sabe tal vocablo, en su sentido lingüístico-técnico, apunta a la formación de nuevas palabras partiendo de una raíz madre, y en este sentido el apunte de Borges señala el cruce de ascendientes entre la literatura inglesa —lecturas intensas de Stevenson y Chesterton desde la infancia y que Borges reiterará en su producción y entrevistas futuras—; la biografía del poeta Evaristo Carriego (1930) del propio Borges, en la cual daba su primer paso en la construcción del mito del suburbio —de “las orillas de la ciudad” —como internalización y punto de suture entre la literatura pampeana y la literatura urbana, de la cual saldrá la invención del ‘orillero’, el malévolo; y, además, los primeros films de Von Sternberg, “Underworld”, “La ley del hampa” (1927) y “Los muelles de Nueva York” (1928), que sentaron las bases modelos del cine policial, transferiendo y adaptando la herencia del expresionismo hímico alemán a las necesidades de la máquina hollywoodense, comentados con gran admiración por Borges unos años antes.6

Pero “derivar”, añade también, en un sentido tomado de la náutica, a la indicación de un rumbo de un barco, matiza la relación con las fuentes citadas, ya que Borges en sus relatos trascenderá sus matrices derivándolas hacia otros problemas no previstos en sus supuestos modelos.

De hecho estos relatos, fraguados para las novedosas páginas del periódico Crítica, que respondía a las necesidades de la prensa de impacto y significó un novedoso cambio del periodismo en Argentina, extraen sus materiales de diversos márquez: la novela de aventuras, el género policial y las minuciosas referencias bibliográficas de cada relato con las que quiebra el volumen; además, de la cultura de masas: el cine de gangsters y la avalancha de la prensa de sucesos criminales que devoraba el público urbano. Como consigna Sarto: “La literatura de Borges y el periodismo de Crítica eran lo más nuevo que podía leerse en Buenos Aires. El diario de masas y el escritor vanguardista tenían en común algo más que el gusto por las historias de bandoleros y estafadores: compartir el desprejuicio [...] Ambos, los vanguardistas porteños y el diario de masas, tenían el desaparato de quienes llegan para dar vuelta las relaciones simbólicas establecidas por el periodismo ‘serio’ o por la literatura modernista. El encuentro de Borges con Crítica no es, entonces, producto de una casualidad, sino de dos talentos muy diferentes: la imaginación periodística de Botana, el fabuloso director de Crítica, y la originalidad de Borges que, en esos años, está inventando nuevos rúcleos de discursos y mezclando las operaciones más complicadas de la literatura ‘alta’ con los géneros llamados ‘menores’”.7

Estas biografías imaginarias, que siguen la estela de Schwob, cruzan historias de héroes infames, con el público urbanamente con el fervor de la mañana de aventuras y del policial y la ferocidad de los criminales del periódico sensacionalista, con la intencionalidad de derogar un parágrafo de: el de Historia y el de Universalidad.

No abundaré en la refutación del concepto de Historia que Borges demolerá de manera continua en textos posteriores, denunciándolo como construcción reglada por el verismo narrativo realista, sólo me detengo en la “lateralidad”8 frente al concepto de ‘universalidad’: además de la exposición de una Historia que se presenta como la adición de biografías individuales de ‘infames’ imaginarios, con lo que se pone en sofía la idea de socialidad totalizadora de la Historia que, en su sentido tradicional, funciona como abstracción de lo biográfico individual; la ‘universalidad’ de esta Historia aparece como un conjunto de fragmentos culturales, de tradiciones diversas, que permite una coexistencia de espacios y tiempos culturales plasmados en estas biografías: una universalidad frágula, entonces, desde la convivencia de un traficante de negros, un gangster de Nueva York, una pirata china, un maestro de ceremonias japonés, un tintorero árabe y, finalmente, un malevo porteño. Pero esto supuesta armónica convivencia de la infamia universal es impuesta desde la más desenfadada heterogeneidad; sólo como ejemplo, el origen de un traficante de negros se cifra en la remota ‘variación de un filántropo’, el padre Las Casas, quien ‘tuvo mucha lástima de los indígenas que se estuvieran en los laboriosos infiernos de las minas de oro antilanas, y propuso al Emperador Carlos V la importación de negros, que se estuvieran en los laboriosos infiernos de las minas de oro antilanas’, de la cual derivan infinitos hechos: los ‘blues’ de Handy, el éxito logrado en París por el pintor doctor oriental D. Pedro Figari, la buena prosa cimarrona del también oriental D. Vicente Rossi, el tamaño mitológico de Abraham Lincoln, los quinientos mil muertos de la Guerra de Secesión, los tres mil trececientos millones gastados en pensiones militares, la estatua del imaginario fool, la admisión del verbo linchar en la decimotercera edición del Diccionario de la Academia, el impetuoso film Alejado, la forzada carga a la bayoneta llevada por Soler al frente de sus Pasos y Morenos en el Cerro, la gracia de la señorita de Tal, el moroso que asesinó a Martín Fierro, la deplorable rumba El Mansiero [...] la habanera madre del tango, el candente. Además: la culpable y magnífica existencia del ateo redentor Lazarus Morell.9

Este desenmarañado listado de efectos tiene como objetivo la conmoción de la ley de coherencia textual narrativa que se obtiene por la enumeración articulada de hechos, objetos o imágenes, unida por la regla asociativa que privilegia lo mismo, es decir, lo semejante y mantiene una lógica discursiva asentada en el ‘factor común’ de lo enumerado, que aquí es subvertida por la profusión de hechos históricos, objetos, discursos disímiles puestos en contacto. El procedimiento no sólo apunta a la parodia del causalismo realista por proliferación; sino que, al tiempo, provee de un origen ‘histórico’ privilegiado al imaginario hímeo infame, cuya posibilidad de existencia se cifra en aquella ‘causa remota’.

Así, un resto inquietante aparece en esta ídea y vuelta de la ley de coherencia: la pregunta que salta después de esta presentación sería ‘es acaso, imposible romper la ley de coherencia causalista? ¿Puede la cadena significante construirse derogando su imposible linealidad? Estas preguntas, creo, apuntan al problema del origen: todo origen, parece señalar este comienzo de “El atroz redentor Lazarus Morell”, es no otra cosa que un corte arbitrario producido en un paradigma significante; corte que sólo puede expresarse en la linearidad,

La aurora y el poniente

Borges (1899-1999)
y ya sea que se elija el procedimiento de encadenamiento de lo semejante al modo realista, o la sorprendente enumeración dispar vanguardista, la cadena que surge produce el mismo efecto: enumerar es federar significantes que, por el sólo hecho de su puesta en contacto, encuentran su ‘factor común’ asociativo.

Calabrese, refiriéndose al borramiento de las fronteras de la novela histórica que Borges produce en relatos como “El jardín de los senderos que se bifurcan”, “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz” y “Tema del traidor y del héroe”, señala que “el efecto de lectura es de una corrosiva ironía; al negativizar procesos de certidumbre que el lector espera, la escritura se convierte en matriz de una productividad liberadora.”

De esta ‘productividad’ surge una teoría de la lectura como asociación libre —aunque disciplinadora— que Borges postula en la conclusión de su primer prólogo de Historia universal de la infamia: “A veces creo que los buenos lectores son cínicos aún más tenebrosos y singulares que los buenos autores [...] Leer, por lo pronto, es una actividad posterior a la de escribir: más resignada, más civil, más intelectual.” Creo que este postulado sobre la lectura encuentra su ejemplo más perfilado en las translaciones de Funes, el memorioso, cuya imposibilidad de olvidar le impide ejercer el cotejo arbitrario y lo hace incapaz de seleccio-

 Así, regresando al “derivar” primero observo que la construcción del origen es el nódulo central de la escritura borgeana, y hay que incluir en él el problema de las ‘fuentes’ a las que su escritura remite permanentemente: señalar una fuente implica en Borges marcar un origen firme y, al tiempo, una deriva que lo conmueve y refuta.

b) Otra postulación originaria: en la composición de las biografías imaginarias de su Historia universal la adición heterogénea de biografías aparece desjarrazada, decía, poniendo en contacto una universalidad de infamias. Sin embargo, hay en este conjunto un texto claramente marcado, obviamente me refiero a “Hombre de la esquina rosada”.

Ya señalé que la crítica ha enfatizado en este relato el primer hito narrativo de ese proceso de construcción de una mitología urbana que desplaza las características de la gauchesca hacia la geografía urbana y permite soterrar en el mito de las crillas, —el suburbio y su personaje arquetipizado, el malevo— la herencia de la operación literaria de la gauchesca, en lo que Sandro denominó “criollismo urbano de vanguardia.” Pero quiero abordar en otras marcas: este relato salta fuera del conjunto por una serie de diferencias en cuanto al contexto que la propia Historia proclama.

Por primera vez se da un tipo que mantiene una peculiar relación con la legalidad social, a la que mitifica luego. En “Hombre de la esquina rosada” el narrador es el propio personaje, y el efecto de ficción oral, no sólo por su entonación arрабella y pleno de modismos del hampa porteño, sino por la coincidencia del receptor, el que escucha la confesión del asesino verdadero de Francisco Real, el Corralero, y el nombre del que firma como autor:
nocivos y fabula: “Notorio es que la lectura de los libros románticos son perjudiciales a los románticos; las novelas introspectivas, dramáticas y psicológicas causan graves perturbaciones psíquicas en los jóvenes entre 10 y 16 años, en que la mujer sufre casi siempre ciertos complejos de inferioridad, etc. Por ello no es arriesgado pronosticar que llegará un día en que toda persona culta e inteligente, previo análisis necesario, poseerá y llevará consigo la ficha caracterológica de lector, como llevan hoy las personas, en los países más desarrollados, la ficha analítica de su sangre [...]” y propone una novedosa profesión futura que recomienda a filólogos o filósofos:

a los dependientes de librería, como los dependientes de farmacia, por razones de no inferior peso, se le exigirá el título de licenciado en Filosofía y Letras. Los libros realizarán de este suerte una benéfica función de profilaxis social, sustituyendo para bien del lector el libro que erróneamente se solicita por el que debió solicitar, el que puede influir un daño por el que ha de reportar un bien, ayudando así a los lectores a ser más felices, más sabios y mejores.

Contra las citadas previsiones, Historia universal de la infamia se construye sobre la pervivencia de la ley social de castigo al criminal y se desmarca del concepto ejemplarizante, tan bien reseñada y soñada por este antologizador.

Refutaciones borgenas: el gangster, el pirata, el ladron, el maleante, el compadre, jamás culminan en estas infames biografías su carrera con la prisión y cumpliendo con la ley del estado, aunque sean arrestados y perseguidos más de una vez. Es más, lo que estos textos señalan, en la oscilante mirada del narrador —distante pero fascinado con sus infames heroicos— es la existencia de una legalidad diferente, propia del delincuente, pero igualmente honorable, incluso mejor formulada que la ley oficial, como se consigna en la biografía de “La vida Ching, pirata”. “El reglamento, redactado por la vivida Ching en persona, es de una impecabilidad seriedad, y su estilo justo y acotado precisamente de las desaforadas florituras que prestan una majestad más bien irrisoria a la manera china oficial”.

Por ello, estos héroes no tienen un castigo final ejemplificador. Su castigo es, y no en todos los casos, la muerte; una muerte improvisa o anodina, violenta pero coherente con su código de honor y con su propia vida. Leamos, como ejemplo, el final del “Provedor de Iniquidades Monk Eastman”, distinguido por su valor en la guerra del 14: “Sabemos varios rasgos de su campaña. Sabemos que desaprobó la captura de prisioneros y que una vez (con la sola culata del fusil) impidió esa práctica deplorable. Sabemos que logró evadirse del hospital para volver a las trincheras...”

Leodamos de la esquina rosada se produce una variación importante. La oposición de este relato frente a los otros ya había sido evidente en el que se trataba de la escritura de Puccini. Sobre todo, el gangster neoyorkino, en el cual el narrador opina, en línea martiana, la historia del malevaje porteño a la de los hombres de la ‘otra América’, depositaría de “la confusión y la crueldad de las comunicaciones barbáras y de su ineptitud gigantesca” cuando señala: “Perfilados bien por un fondo de paredes celestes o de cielo alto, dos compadres envainados en sería ropa negra bailan sobre zapatos de mujer un baile gravísimo, que es el de los cuchillos parejos; hasta que de una oreja salta un clavel porque el cuchillo ha entrado en un hombre, que cierra con su muerte horizontal el baile sin música. Resignado, el otro se acomoda el chambrero y consagra su vejez a la narración total de ese duelo tan limpio.”

Esa es la historia detallada y total de nuestro malevaje. La de los hombres de pelea de Nueva York es más vertiginosa y más torpé”.17

El relato del malevaje borgiano aparece como una expansión de esta oposición, llevada hasta sus últimas consecuencias en lo que al castigo se refiere: el criminal ni siquiera es divisiado por la policía; y no sólo mata a un hombre para mantener la ley moral del coraje sino que tal acto convierte al criminal en un heredero y defensor de una legalidad prestigiosa, extraída evidentemente de la práctica cabalerescia del duel en favor de un derecho de vida. Más aún: es premiado por el amor de la Luisona. No muere en su ley sino que, como se dice, vive para contarla y transferirla (a Borges).

Pero veamos en qué ha quedado otra figura fundamental del género policial: el detective, representante no sólo de la legalidad social, sino de la ley de la lógica y la razón. Lejos de la eucaristía del brillante padre Brown, el narrador de estos relatos no funciona como un detective defebrer de enigmas, sino como un cronista, un investigador historiosta, avisado, que recopila datos dispersos, con evidente frivolidad erudita y admiración por la transgresión. Un narrador concentrado en exaltar la grandeza de sus héroes, cuya mácula de ‘infamia’ se vacía así del contenido moral para retrotraerse al de aquel que, por defectos de la historia oficial, no ha alcanzado una fama prestigiosa por la ley. En el caso del malev, ni siquiera tiene este rango, no sólo no investiga, sino que el resultado del enigma le es revelado por el propio delincuente: el lugar del detective es borrado y reemplazado por el del testigo que se hace cargo de la escucha de un relato criminal.

Esta inversión de la figura del detective alcanzará su complejidad paródica en la figura de D. Isidro Parodi, en las fabulaciones fraguadas por Borges y Boccas en 1942. El investigador, surge en los Seis enigmas..., como suma de las cualidades de Fierro y del malev: ironía, sobriedad, cotidianeidad y humor criollo, unidos a la perspicacia del narrador. Como un personaje de cruce entre guacho matrero y campesino que, entre mate y mate, escucha diferentes versiones, las interprética, descubre al autor de un crimen y revela un enigma. En el paroxismo paródico que ejercita el binomio Borges-Bioy, la encarnación de la verdad y la voz de la Ley es emitida por un preso condenado injustamente. El lugar del investigador se localiza en el de un oyente e interpretador absoluto; su inmovilidad espacial —impuesta por la celda— y su uso de la la lógica interpretativa en un tiempo también alargado se funda en un aserto: todo está en el lenguaje, basta escuchar diferentes versiones para, cotejándolas, imaginar una verdad que es acorde a lo que se acusa.

Pero la devaluación del enigma y el imperio de la verdad desconoce, niega, los efectos normatizados por la ley social. D. Isidro se niega y, con buenas razones, a denunciar a sus criminales; así, en el cierre del sexto enigma y final de la serie, “La prolongada busca de Tai An”, se concluye:

—Esta es mi historia. Usted puede entregarme a las autoridades— confiesa Fang She, el criminal, y recibe esta respuesta del investigador:

—Por mí puede esperar sentado —dijo Parodi—. La gente de ahora no hace más que pedir que el gobierno lo arregle todo. Anda usted pobre, y el gobierno tiene que darle un empleo; sufra un atraco en la salud, y el gobierno tiene que atenderlo en el hospital: debo usted una muerte, y en vez de expiarla por su cuenta, pido al gobierno que lo castigue. Usted dirá que yo no soy quien para hablar así, porque el Estado me mantiene. Pero yo sigo creyendo, señor, que el hombre tiene que buscar...

—Yo también lo creo, señor Parodi —dijo pesadamente Fang She—. Muchos hombres están muriendo ahora en el mundo para defender ese crecencio.”18

Así, poniendo en cuestión la obligación o capacidad del Estado para proveer una ley protectora y juzgar un delito que tiene que ver con el individuo y su ética particular, la
irronización y parodia del relato policial, ejercida por Borges en esta primera época, se revela entonces no solamente como un revoltono alegato contra los límites de la ley del género, sino como refutación de la legalidad social reglada por el Estado: la parodia une y lícita la estrategia fija del relato clásico con las políticas de representación de la ley estatal que, en el contexto de 1942, se recupera como denuncia del estado fascista, a su vez representación paroxística del Estado.

**Notas**


4 Borges, Jorge Luis, “Prólogo” a Historia Universal de la Infamia (1935) en Obras completas, Buenos Aires, Ultramar, 1977, 289. Las citas se realizarán por esta edición con la abreviatura O.C., salvo indicación expresa, y a la que seguirá el número de página.


7 Sarlo, Beatriz, op. cit., 116-117.

8 Este concepto es trabajado por Silvia Molloy como un posicionamiento de Borges frente a la centralidad discursiva de lo occidental. Vid., Molloy, S., Las letras de Borges, Buenos Aires, Sudamericana, 1979.

9 O.C., 295.


11 “Historia universal de la infamia”, en O.C., 289.

12 Vid., Sarlo, Beatriz, “Borges y el criollismo urbano de vanguardia”, en Punto de vista.

13 O.C., 334.


15 O.C., 307.

16 Ib., 315.

17 Ib., 311.


---

**Borges, Biyo y el género policial**

**Rosa Pellicer**

**Universidad de Zaragoza**

Si repasamos los estudios y las antologías de narrativa hispanoamericana comprobaríamos que los relatos policiales prácticamente no son considerados como un género independiente que requiera alguna atención. Luis Leal afirma que el cuento policial ha tenido pocos cultivadores en Hispanoamérica y son escasos los que han logrado conferirle categoría literaria. En cambio en 1964 Donald A. Yates reivindicaba el relato policial en el prólogo a su antología y, antes de hacer una breve historia, afirmaba que entre los narradores hispanoamericanos “hay suficiente ingenio, originalidad y calidad literaria” como para formar parte de “las formas universales del género policial”, frente al extendido lugar común de que este tipo de narrativa es mera imitación de los modelos europeos y norteamericanos. Por su parte Borges pretenderá que “todas las grandes novelas del siglo XX son novelas policiales”, juicio a todas luces exagerado, pero que indica muy bien una tendencia singular, que en los últimos tiempos está marcando parte de la narrativa hispanoamericana reciente. Los estudiosos del género señalan que la narrativa policial abarca un amplio espectro que recorre los dos extremos de lo culto y lo popular. Entre el “relato policial metásfico” de Borges, las obras de Dürrenmatt, un Robbe-Grillet o un Michel Butor, y los seriales policiales de consumo masivo, se extiende una extensa producción literaria cuyo enorme alcance desafía las nociones tradicionales de literatura “culto” y “popular”.

No es este el momento de insistir en que el género policial ha sido relegado en muchas ocasiones a la llamada “paraliteratura”, y se ha considerado vergonzante, de modo que muchos de sus detractores explican la abundante utilización de pseudónimos por parte de sus autores por este carácter indigno. La postura de Ernesto Sábato, contrario a la concepción de la literatura como juego y ejercicio “racional y aseado”, ante este tipo de narrativa es una buena muestra del sentir de sus detractores:

En general, nadie lo toma en serio; ni el literato que lo fabrica —por algo se pone seudónimo— ni el lector que lo consume. Con razón esta literatura la leen los negociantes cansados que viajan en avión.

[...] en la narración policial (stricto), está puesto [a]cento sobre el juego, sobre el arteficio. La investigación del enigma es un pasatiempo, y tiene ni más ni menos jeraquía que un problema de adivinar o una ingenua charada.3

Por otra parte, el absurdo más absoluto en la creación de detectives que prescinden de la policía para resolver los enigmas lo han logrado Borges y Biyo en sus Seis problemas para don Isidro Parodi.

Frente a esta opinión, demasiado frecuente, Alfonso Reyes, por citar sólo otro caso ilustre, en su defensa de la literatura policial —término que prefiere a novela de misterio, detectivesca o policiala—, siguiendo muy de cerca a Borges, afirmó que este género es el