

Teoría y práctica del policial en Borges

Por *Leticia MONETA**

PARA ANALIZAR las distintas aproximaciones de Borges al género policial debemos considerar distintos tipos de producciones: sus textos programáticos, sus ficciones, sus reseñas y prólogos —que en muchos casos también son de carácter programático—, así como aquellas labores que realizó como editor, compilador, jurado, director de colecciones, traductor etc. En una primera mirada se percibe con facilidad que hay fisuras y divergencias, de mayor y menor envergadura, en sus intervenciones. En este trabajo me propongo analizar en detalle todos esos modos de participación vinculados con el género para determinar cuáles son los elementos que varían en el tiempo, cuáles los que se mantienen inalterables y, lo que resulta más interesante, qué discrepancias se presentan entre lo que Borges afirma en teoría que prefiere y aquello que privilegia concretamente a la hora de escribir sus propias ficciones. Finalmente intentaré dilucidar qué fin puede tener la construcción e imposición de cierto tipo de paradigma sobre el género policial que Borges realiza —sino con minuciosa premeditación— con vehemente elocuencia.

El Borges temprano que teoriza sobre el policial establece en 1933 un código sumamente estructurado e inamovible con “reglas” del género: *a)* límite discrecional de personajes; *b)* declaración de todos los términos del problema; *c)* avara economía de recursos; *d)* primacía del cómo sobre el quién; *e)* el pudor de la muerte; *f)* necesidad y maravilla en la solución.¹

* Doctoranda de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Argentina; miembro del proyecto de Investigación de Policiales Argentinos; e-mail: <leticitamoneta@yahoo.com.ar>.

¹ Este código es publicado por primera vez como “Leyes de la narración policial”, *Hoy Argentina* (Buenos Aires), año 1, núm. 2 (abril de 1933); y, con ligeras modificaciones, como “Los laberintos policiales y Chesterton”, *Sur* (Buenos Aires), núm. 10 (junio de 1935); luego en *Textos recobrados (1931-1955)*, Buenos Aires, Emecé, 1999, pp. 36-39; posteriormente lo repite de modo sintético en “Half-way House, de Ellery Queen”, en *Obras completas*, tomo IV, Barcelona, Emecé, 1996, p. 216.

Pero esas reglas formalizadas tienen varios colofones sobre los que Borges se explaya insistentemente a lo largo de los años.² Éstos pueden sintetizarse en los siguientes puntos:

—Se trata de un género intelectual en el que se lleva a cabo la resolución abstracta de un crimen, preferentemente lejano temporal y espacialmente.

—El relato debe evitar las aventuras físicas y la justicia distributiva.

—La investigación no debe estar basada en cuestiones materiales: se rechazan los rastros digitales, la tortura y la delación; se prescinde de calabozos, escaleras secretas, remordimientos, gimnasia, barbas postizas, esgrima, murciélagos y del azar, hipnotismo, alucinaciones telepáticas, presagios, elixires de operación desconocida y talismanes.

² Considero útil dejar constancia precisa de esos artículos. En *Textos recobrados* [n. 1] se encuentran: “Edgar Wallace” (pp. 20-21), “Leyes de la narración policial” (pp. 36-39); “Edgar Allan Poe” (pp. 258-260); “*Museo: El Séptimo Círculo*” (pp. 111-114); “Modesta apología del argumento” (pp. 138-139); “Los mejores cuentos policiales-Prólogo” (pp. 142-144); “Primer concurso de cuentos policiales” (p. 221); “Certamen de cuentos policiales” (pp. 222-223); “Literatura policial: sólo para sagaces” (pp. 224-229). En *Borges en Sur (1931-1980)*, Buenos Aires, Emecé, 1999: “Modos de Chesterton” (pp. 18-23); “Los laberintos policiales y Chesterton” (pp. 121-125); “*Apropos de Dolores*” (pp. 158-159), “Eden Phillpotts, *Monkshood*” (pp. 225-226); “Ellery Queen, *The new adventures of Ellery Queen*” (pp. 231-232); “John Dickson Clark, *The black spectacles*” (pp. 233-234); “Bret Harte, *Stories of the Old West*” (pp. 240-241); “Roger Caillois, *Le roman policier*” (pp. 248-251); “Observación final” (pp. 252-253); “Howard Hycraft, *Murder for pleasure*” (p. 265); “José Bianco, *Las ratas*” (pp. 271-274); “Manuel Peyrou, *La espada dormida*” (pp. 282-283). En *Otras inquisiciones* (1952): “Sobre Chesterton” (pp. 72-74). En *Prólogos con un prólogo de prólogos* (1975): “Adolfo Bioy Casares. Prólogo a *La invención de Morel*” (pp. 25-27); “Wilkie Collins, *La piedra lunar*” (pp. 48-49). En *Borges oral* (1979): “El cuento policial” (pp. 189-197). En *Textos cautivos* (1986): “*Half-way House*, de Ellery Queen” (pp. 216-217); “*Murder off Miami*, por Dennis Wheatley” (pp. 221-222), “*Death at the President’s Lodgings*, de Michael Innes” (pp. 246-247); “*Tale of detection: a new anthology*, de Dorothy L. Sayers” (p. 259); “Eden Phillpotts” (pp. 273-274); “*The paradoxes of Mr. Pond*, de G. K. Chesterton” (p. 289); “S.S. Van Dine” (pp. 293-294); “*The door between*, de Ellery Queen” (pp. 297-298); “*How to write detective novels*, de Nigel Morland” (pp. 306-307); “*Sic transit Gloria*, de Milward Kennedy” (p. 313); “*Hamlet, revenge!*, de Michael Innes” (pp. 332-333); “*It walks by night*, de John Dickson Carr” (pp. 347-348); “*The devil to pay*, de Ellery Queen” (pp. 350-351); “*Excellent intentions*, de Richard Hull” (p. 359); “*Les sept minutes*, de Simenon” (p. 365); “*The beast must die*, de Nicholas Blake” (p. 373); “*Not to be taken*, de Anthony Berkeley” (p. 384); “*Portrait of a scoundrel*, de Eden Phillpotts” (p. 390); “Una trágica novela inglesa” (pp. 393-394); “*Omnibus of crime*, de Dorothy L. Sayers” (pp. 415-416); “Dos novelas policiales” (p. 424); “*The four of hearts*, de Ellery Queen” (p. 432). En *Biblioteca personal: prólogos* (1988): “Gilbert Keith Chesterton, *La cruz azul y otros cuentos*” (p. 455); “Eden Phillpotts, *Los rojos Redmayne*” (pp. 489-490); “Edgar Allan Poe, *Cuentos*” (p. 520). Además de los textos indicados, Borges repite muchos de aquellos elementos en múltiples entrevistas.

- Tampoco debe consentir la sexualidad o la sentimentalidad.
- Se trata de un género no realista, que debe mantenerse alejado de la vertiente negra que se cultiva en Estados Unidos.
- Este tipo de relatos se presta menos a la novela que al cuento breve.
- Frente al caos de la literatura que Borges considera actual, el género policial significa la salvaguarda del orden clásico al mantener una estructura narrativa con principio, desarrollo y desenlace.
- El armado de este tipo de relatos exige una “construcción severa”, en la que el desenlace debe ser sorpresivo y lógico, todos los elementos de la trama deben llevar al lector *a posteriori* a pensar que se debería haber sospechado el desenlace.

Más allá de todos estos puntos, que se mantienen prácticamente inalterables, los textos programáticos de Borges ya demuestran divergencias entre sí. Podemos empezar señalando que el autor argentino suele definir sus preferencias a partir de la construcción de pares binarios y de la exaltación de uno de sus elementos en detrimento del otro, pero esta oposición la mantiene sólo mientras le resulta funcional.

Por ejemplo, Borges se detiene en la oposición entre cuento y novela policiales: se pronuncia con claridad a favor del cuento,³ pero hay muchas novelas policiales que le parecen meritorias. Incluso del género policial celebra muchas más novelas que cuentos. Por ejemplo: “El experimento ha sido feliz: en una tarde y una noche he leído *Sic transit Gloria*”; “De las cuatro novelas policiales que ha publicado Nicholas Blake [...] La última de todas —*The beast must die*— me parece admirable”; “*La piedra lunar* no sólo es inolvidable por su argumento, también lo es por sus vívidos y humanos protagonistas”, por señalar algunos.⁴ Podría concluirse que para Borges el género policial encuentra en el cuento su forma óptima,⁵ pero admite la forma novela como segunda opción. Sin embargo, esta oposición en la que tanto insiste Borges referida a la extensión del relato policial desaparece cuando él necesita deshacerse de esa diferenciación: habla de la “novela” policial y

³ “Otro género que raras veces me parece justificado es la novela policial. En ella me incomoda la extensión y los inevitables ripios”, Borges, *Obras completas*, tomo iv [n. 1], p. 424.

⁴ Todos los ejemplos señalados se encuentran en *ibid.*, pp. 313, 373, 48, respectivamente.

⁵ “La verdad es que el cuento policial se presta menos a la novela que al cuento breve”, *ibid.*, p. 49.

después elide esa especificación al hablar de “obras” para poder comparar una novela como *El misterio del cuarto amarillo* con el cuento “La forma equívoca”: “Una prueba del error al juzgar las novelas policiales [...] *El misterio del cuarto amarillo* y *La forma equívoca*”.⁶ Si bien la producción ficcional de Borges estuvo limitada a las formas breves y defendió insistentemente la supremacía del cuento por sobre la novela, gran parte de sus reseñas policiales hablan sobre novelas y no sobre cuentos (en una proporción de veinte a seis). Sostiene que la novela policial sólo es explicable por razones comerciales pero en múltiples ocasiones se lo ve “atrapado” por una novela policial: “He leído en dos noches los veintitrés capítulos que componen *The four of hearts* y ninguna de sus páginas me aburrió” y “este volumen [*The red Redmaynes*] sumirá al lector en la más grata de las perplejidades”.⁷ Lo anterior puede extrapolarse desde el género policial a toda su literatura: Borges aboga en favor del cuento, pero contrariamente casi todos los libros imaginarios que menciona son textos extensos (novelas, tratados, enciclopedias, hasta el poema de Carlos Argentino Daneri es inmenso). Notamos que entre la teoría y el gusto manifiesto que se revela de diversos modos hay una desarmonía.

Otra construcción binaria que lleva a cabo Borges es la de detective material y rastreador *versus* detective abstracto y sedentario, con este último como par positivo de la oposición: “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”.⁸ Pero ambos tipos conviven en Dupin, el iniciador del género, a quien vemos analizar huellas en “Los crímenes de la rue Morgue” y resolver desde la distancia el crimen en “La carta robada”. Tampoco puede ser siempre tan tajantemente trazada esta diferencia entre un *rastreador de huellas* y un *razonador*, como vemos que pasa, por ejemplo, en los libros de Ellery Queen, a quien Borges aprecia. También insiste Borges en rescatar a Sherlock Holmes (aunque señala que en parte lo hace por nostalgia),⁹ por más que éste sea el prototipo de detective que busca rastros.

⁶ Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, *Museo: textos inéditos*, Sara Luisa del Carril y Mercedes Rubio de Zocchi, eds., Buenos Aires/Bogotá, Emecé, 2002.

⁷ Borges, *Obras completas*, tomo IV [n. 1], pp. 424, 432 y 490.

⁸ *Ibid.*, p. 289.

⁹ Sobre el poema Sherlock Holmes: “[lo escribí] pensando que Sherlock Holmes es una especie de mito cariñoso de la memoria humana [...] Podemos inclusive pensar que

Borges también celebra el policial clásico por sobre el negro y señala a la tradición norteamericana como cultora de esta vertiente.¹⁰ Reniega del exceso de violencia y sexo que este último exhibe y de la falta de actividad intelectual de su detective: “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”.¹¹ Sin embargo, en el año 1954 cuando empieza a dirigir, junto con Adolfo Bioy Casares, la colección *El Séptimo Círculo*, el primer título que publica es *La bestia debe morir* de Nicholas Blake, que es un policial tan cercano al negro como al clásico,¹² en el que la acción sucede en presente y acompaña los acaeceres de un hombre que planea y perpetra una venganza. Hay además otras novelas poco ortodoxas de la colección:

El Séptimo Círculo [...] estuvo destinada desde un principio al policial clásico inglés. Sin embargo, a lo largo de sus 366 volúmenes (publicados entre 1945 y 1983; el último fue *Los intimidadores*, de Donald Hamilton) hay curiosas intromisiones. No sólo aparecen algunos títulos del policial negro —James Cain, Ross Macdonald, John D. Macdonald y James Hadley Chase, algunos publicados aun en los primeros años de la colección— sino también ciertos libros que trabajan en los bordes de la literatura fantástica. Entre éstos están *El caso de las trompetas celestiales*, de Michael Burt y la magistral *El maestro del juicio final*, de Leo Perutz, cuyas soluciones violan las normas que Borges le exigía al género.¹³

Lo mismo sucede con otros títulos de la colección, y este rasgo no llama demasiado la atención ya que desde el título de la misma, que hace referencia al círculo del infierno al que están destinados los violentos, se tiende hacia el negro, donde la violencia prima, como señala el mismo Borges. Pensemos si no resulta contradictorio ese título para la serie si lo ponemos en relación con el desplazamiento

los cuentos son malos, pero, sin embargo, hay algo en algunos de esos cuentos”, Jorge Luis Borges y Osvaldo Ferrari, *En diálogo I*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998, p. 131.

¹⁰ Borges y Bioy Casares, *Museo: textos inéditos* [n. 6], pp. 112 y 228; Borges, *Obras completas*, tomo IV [n. 1], p. 197; Jorge Lafforgue y Jorge B. Rivera, *Asesinos de papel: ensayos sobre narrativa policial*, Buenos Aires, Colihue, 1996, p. 44.

¹¹ Borges, *Obras completas*, tomo IV [n. 1], p. 197.

¹² Lafforgue y Rivera, *Asesinos de papel* [n. 10], p. 33. Ambos autores difieren de esa lectura de *La bestia debe morir* como mayormente negra, *ibid.*, p. 129.

¹³ Pablo de Santis, “El Séptimo Círculo”, *La Nación* (Buenos Aires), 3-IV-2003, en DE: <<http://tintarojapoliciales.blogspot.com.ar/2013/01/coleccion-el-septimo-circulo.html>>. Consultada el 21-V-2014.

que Borges realiza del “*suculento* asesinato”, con el que establecía las características del género en “Edgar Wallace”, de 1932, y su pasaje a un “*algebraico* asesinato” en “Leyes de la narración policial”, de 1933, artículo que copia el primero y el último párrafo del antedicho texto.¹⁴ Frente a este rechazo del policial negro también resulta llamativo notar qué tipo de cuentos Borges, junto con el resto del jurado compuesto por Augusto Roa Bastos y Marco Denevi, elige premiar en el Primer Concurso Latinoamericano de Cuentos Policiales, organizado por *Siete Días Ilustrados* en mayo de 1975.¹⁵ Se trata de un grupo de cuentos —posteriormente publicados en un pequeño libro-revista llamado *Misterio 5*— que mostraba una mayor inclinación hacia el policial negro que al de enigma, por más que cuando se lo hubiera interrogado en relación con ese mismo concurso Borges haya insistido en su preferencia por la vertiente clásica del policial.¹⁶ Comienza a insinuarse aquí otro *modus operandi* borgeano: su verdadero enemigo teórico es aquel que no nombra. De ahí que no le dé ni siquiera el espacio de la crítica a ciertos elementos que quiere eliminar por completo de la discusión. Es dicho procedimiento el que emplea con los escritores argentinos del género policial que escribieron antes que él: los silencios y con ese además logra, casi exitosamente, invisibilizar parte de la historia del género en la literatura nacional.¹⁷

Al polemizar con el policial negro, Borges lo incorpora al juego y así logra que pasen desapercibidos aquellos elementos que son sus verdaderos enemigos, como, por ejemplo, el policial francés: “Se suele oponer *El Séptimo Círculo* a la novela negra. Pero el verdadero enemigo conceptual para Borges y Bioy no era el policial norteamericano, sino el francés”.¹⁸ Ya Juan José Saer señaló que la anglofilia de Borges solamente puede compararse con su francofobia y que ese desprecio se deja ver no sólo a través de

¹⁴ Román Setton, *Los orígenes de la narrativa policial en la Argentina: recepción y transformación de modelos genéricos alemanes, franceses e ingleses*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuet, 2012, p. 43. Los artículos se encuentran en Borges, *Textos recobrados (1931-1955)* [n. 1], pp. 20 y 36, respectivamente.

¹⁵ En este concurso los cuentos ganadores fueron: “Lastenia” de Eduardo Mignogna, “El tercero excluido” de Juan Fló, “Orden jerárquico” de Eduardo Goligorsky, “Los reyunos” de Antonio di Benedetto y “La loca y el relato del crimen” de Ricardo Piglia, cf. Lafforgue y Rivera, *Asesinos de papel* [n. 10], p. 38.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 44-45.

¹⁷ Setton, *Los orígenes de la narrativa policial en la Argentina* [n. 14], pp. 31-33.

¹⁸ De Santis, “El Séptimo Círculo”, *La Nación* [n. 13].

la crítica, sino también a partir de su intencionada indiferencia.¹⁹ Algún resto de ese rechazo por el policial francés puede encontrarse en sus reseñas: “En Inglaterra el género policial es como un ajedrez gobernado por leyes inevitables [...] París, en cambio, ignora todavía esos rigores”.²⁰ Como comenta Román Setton en su libro referido a los orígenes de la narrativa policial en Argentina, las generaciones anteriores leían policiales franceses y hasta los imitaban.²¹ Con este recurso Borges consigue construir un lector, que bien puede compartir o no sus opiniones y preferencias, al mismo tiempo que obstaculiza la conformación de un público para aquello que saca del panorama literario. Lo que Borges calla “desaparece” del horizonte de expectativas argentino de “lo policial” ya que para ese entonces Borges era posiblemente la figura intelectual de mayor peso y para influir y moldear el gusto del público contaba como plataformas con las revistas *Sur*, *El Hogar*, *La revista multicolor de los sábados* y el diario *Crítica*, entre otros.

En este punto se vuelve central analizar la oposición que construye entre novela psicológica y novela de *trama*. En el afamado “Prólogo” a *La invención de Morel* (1940) Borges critica a la novela psicológica oponiéndola a la de *trama*. Tan ocupado está en denostar a la psicología que celebra la perfecta trama de “Otra vuelta de tuerca”, pero elide toda referencia al eje central que posibilita el correcto funcionamiento de esa trama: la minuciosa construcción de la psicología de la joven institutriz. Borges celebrará el rigor de la trama en contraposición con la novela psicológica, en la que “todo se admite, se admite cualquier extravagancia que corresponda al carácter del personaje”.²²

Sin embargo, ese juicio negativo se mantendrá sólo mientras se oponga la novela psicológica a las novelas de trama. Luego, en 1946, señalará que la psicología es decisiva en la novela policial, incluso en detrimento de la trama:

Sin proponérselo, los tratadistas que han analizado la novela policial, la perjudicaron, pues al insistir en el mecanismo del argumento —en el

¹⁹ Juan José Saer, “Borges francófono”, en *id.*, *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Seix Barral, 2004, pp. 30-37, citado por Román Setton, “Die Anfänge der Detektivliteratur in Argentinien: Rezeption und Umgestaltung der deutschen, englischen und französischen Gattungsmuster”, *HeLix. Dossiers zur romanischen Literaturwissenschaft* (Universidad de Heidelberg), 4 (2011), p. 104.

²⁰ Borges, *Obras completas*, tomo iv [n. 1], p. 365.

²¹ Setton, *Los orígenes de la narrativa policial en la Argentina* [n. 14].

²² Borges y Ferrari, *En diálogo I* [n. 9], pp. 84-85.

quién, en el cómo y en el porqué— han fomentado, o tolerado, la creencia errónea de que estas novelas *no tienen otro valor que el de su argumento y que éste las agota*. Quienes profesan esa creencia parecen olvidar que la novela policial es, ante todo, una novela, es decir *una obra en la que tienen decisivo valor la psicología de los personajes, la eficacia del diálogo, el poder de las descripciones y el estilo del narrador*.²³

Tardíamente, por el año 1975, Borges incluso renegará del policial puro (cuyos “recursos se agotan” rápidamente) y declarará su preferencia por el relato policial psicológico.²⁴ También volverá a señalar su preferencia por *La piedra lunar*, de Wilkie Collins, una novela policial y psicológica.

Este vaivén a favor y en contra de la novela psicológica tiene dos explicaciones: por un lado la polisemia del término *psicológico*, por el otro las implicaciones de lo político-estético en el panorama nacional.

Una de las acepciones del término *psicológico* es como sinónimo de realista: “la novela ‘psicológica’ quiere ser también novela ‘realista’: prefiere que olvidemos su carácter de artificio verbal y hace de toda vana precisión (o de toda lánguida vaguedad) un nuevo rasgo verosímil”.²⁵

También entiende *psicológico* como adjetivo de la ciencia específica, el psicoanálisis: “Michael Innes, ‘psicólogo’, no incurre en charlatanerías de psicoanálisis”.²⁶

Finalmente entiende *psicológico* como sinónimo de hábito mental o de comportamiento, casi como sinónimo de razón, como sucede, por ejemplo, en “La carta robada” con la interpretación psicológica del hábito mental del Prefecto D, que es lo que le permite a Dupin recuperar la carta, o los devenires personales de los personajes de los cuentos de Chesterton, que permiten que el Padre Brown entrevea sus crímenes: “¿Añadiré que no me incomoda la inverosimilitud de los hechos y sí la inverosimilitud psicológica?”.²⁷

Es esta última, la de *psicológico* como sinónimo de *comportamiento*, la única de las tres acepciones que Borges valora positivamente y la que recomienda para que las novelas policiales resulten legibles: “El cuento policial puede ser meramente policial.

²³ Borges y Bioy Casares, *Museo: textos inéditos* [n. 6], p. 113. Las cursivas son mías.

²⁴ Lafforgue y Rivera, *Asesinos de papel* [n. 10], p. 48.

²⁵ Borges, *Obras completas*, tomo iv [n. 1], p. 25.

²⁶ *Ibid.*, p. 247.

²⁷ *Borges en Sur (1931-1980)* [n. 2], p. 159.

En cambio, la novela policial tiene que ser también psicológica si no quiere ser ilegible”²⁸

Por otra parte, en la crítica a la novela psicológica presente en el “Prólogo” a *La invención de Morel* se filtra una declaración de parte de Borges referida a la polémica entre el grupo de Boedo y el de Florida. “La obra de Borges es una especie de diálogo muy sutil con las líneas centrales de la literatura argentina”.²⁹ Si bien para ese entonces (1940), la polémica estaba ya bastante pasada de moda, Borges, cabeza de Florida junto con Silvina Ocampo, ataca por este medio y veladamente la poética realista, social y de fines extraliterarios del grupo Boedo al desestimar la presencia de la psicología en la obra literaria. Tal debate puede explicar su defensa del policial clásico por sobre el negro: este último se pretende realista y la literatura toda —y no sólo la policial, que es lo que Borges dice puntualmente— no debía serlo desde su punto de vista. Borges alega que es la presencia de lo sexual y violento lo que lo lleva a rechazar al policial negro, pero él es un admirador de William Faulkner,³⁰ a quien le reconoce que exhibe violencia en sus textos.³¹ Lo mismo sucede con la novela como género privilegiado por la tradición realista.

Esto nos lleva a pensar que Borges utiliza el género policial como plataforma para exponer su propia concepción sobre la literatura, lo que en parte explica esas modificaciones que tienen lugar a lo largo de los años. Entendemos que no puede esperarse una coherencia total y absoluta a lo largo de toda una prolífica carrera. También que la mayor parte de las declaraciones de Borges referidas al género son muy anteriores a su producción ficcional y que es pretencioso querer que la teoría con la que mira la producción ajena previa se condiga exactamente con la propia práctica posterior. Además debemos recordar que su interés por el género se apaga mayormente a comienzos de los años cincuenta³² y desde entonces sólo vuelve a él de modo excepcional: como jurado, en entrevistas, en charlas, en un cuento distantemente policial como “La intrusa” (1966) o “Avelino Arredondo” (1975), en todas esas

²⁸ Borges, *Obras completas*, tomo iv [n. 1], p. 373.

²⁹ Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Anagrama, 2006, p. 76.

³⁰ Algunas reseñas sobre Faulkner que ilustran este punto son “Absalom! Absalom!”, “The unvanquished” y “The wild palms”, en Borges, *Obras completas*, tomo iv [n. 1], pp. 246, 372 y 430, respectivamente.

³¹ Lafforgue y Rivera, *Asesinos de papel* [n. 10], p. 49.

³² *Ibid.*, p. 133.

ocasiones comenta de forma superficial y ya de modo desapegado lo que había sostenido años atrás: “Ahora ya no me interesa la literatura policial”, afirma en 1975.³³

Antes de ver qué sucede con las ficciones policiales de Borges deberíamos intentar definir ese *corpus*. Él recurre por un lado a definiciones laxas del género, algunas tan inespecíficas que le permiten considerar a *Hamlet* y *Crimen y castigo* dentro del género.³⁴ También recurre a veces a definiciones por la negativa: “Un cuento policial no es la mera crónica de un hecho delictuoso ni la prolija descripción de un crimen posible, que podría quedar impune en la realidad, pero cuya invención no es literariamente ingeniosa o patética o memorable”.³⁵ Siguiendo este tipo de definiciones podemos considerar como policiales a muchos de los cuentos de Borges. Lo mismo sucede si tomamos en cuenta los seis puntos enumerados en sus reglas del cuento policial, pues allí ni siquiera se pretende encontrar un crimen o un detective.

Si nos atenemos a lo que predica el autor, deberíamos considerar como policiales: “La muerte y la brújula”, “El jardín de senderos que se bifurcan”, “La intrusa” y quizás “Hombre de la esquina rosada”.³⁶ Si consideramos la opinión de Jorge B. Rivera, los cuentos policiales de Borges son tres: “El jardín de senderos que se bifurcan”, “La muerte y la brújula” y “Emma Zunz”.³⁷ Puede notarse que ninguno de éstos considera dentro del género a “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”, el relato policial de Borges que más se acerca a lo que son sus postulados teóricos sobre el género. Dada la vastedad de la crítica sobre Borges, resulta inabarcable la totalidad de opiniones referidas a su *corpus* policial.³⁸ Varias de

³³ *Ibid.*, p. 48. En esta declaración de Borges encuentro el reflejo de una sensación que excede a lo policial y que es la misma que exhibe el protagonista de “Utopía de un hombre cansado”: el desinterés de un hombre que ha vivido ya muchos años.

³⁴ Borges, *Obras completas*, tomo iv [n. 1], p. 393.

³⁵ Borges y Bioy Casares, *Museo: textos inéditos* [n. 6], p. 222.

³⁶ Lafforgue y Rivera, *Asesinos de papel* [n. 10], pp. 135, 46, 137 y 271, respectivamente.

³⁷ *Ibid.*, p. 134.

³⁸ Además: “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”, José Fernández Vega, “Una campaña estética: Borges y la narrativa policial”, *Variaciones Borges* (University of Pittsburgh), núm. 1 (primer semestre de 1996), p. 29.

éstas son compiladas por Herminia Gil Guerrero, crítica literaria que aborda la dificultad para identificar dicho *corpus*:

Otros [Castellani] extienden este calificativo [*policial*] a relatos como “El acercamiento a Almotásim”, “La forma de la espada” o “Tema del traidor y del héroe” [...] Así lo ve también Gutiérrez Carbajo: “Algunas de estas ficciones, sin embargo, como ‘La muerte y la brújula’, ‘Las ruinas circulares’, ‘El jardín de senderos que se bifurcan’, ‘Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto’, ‘El acercamiento a Almotásim’, ‘Emma Zunz’, ‘La forma de la espada’ o los relatos publicados conjuntamente con Bioy Casares con el pseudónimo H. Bustos Domecq, como *Seis problemas para don Isidro Parodi*, se atienen específicamente al código policiaco”. Teniendo en cuenta esta distinción se puede decir que son tres los relatos policiales que Borges escribe entre 1941 y 1951: “El jardín de senderos que se bifurcan” de 1941, “La muerte y la brújula” de 1943 y “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto” de 1951.³⁹

Aquí tomaré en cuenta cuatro cuentos canónicos por ser los que mayormente la crítica considera dentro del género: “El jardín de senderos que se bifurcan”, “La muerte y la brújula”, “Emma Zunz” y “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”.

Podemos empezar preguntándonos qué hay en estos cuatro cuentos que los coloquen dentro del género policial.⁴⁰ También si aquello que nos lleva a considerarlos como tales no está igualmente presente en otros cuentos *no-policiales* suyos, como “Avelino Arredondo”, “Tema del traidor y del héroe”, “La forma de la espada”, por señalar algunos. En casi ningún relato de Borges hay un detective, exceptuando “La muerte y la brújula”, donde de poco sirve, más que de víctima. En algún otro, como por ejemplo en “Abenjacán”, encontramos figuras que funcionan como detectives. En la mayoría de sus cuentos se maneja el mismo nivel de intriga que en los considerados policiales. En cuanto al tema, si esperamos que éste sea un crimen, vamos a sentirnos defraudados: el peso de los relatos está siempre del lado de la estética borgeana y de sus temas recurrentes (la filosofía, la metafísica, los laberintos, loterías, azares) y el crimen en sí resulta relevante sólo en segundo término. Borges entendía que “el género policial, como todos los géneros,

³⁹ Herminia Gil Guerrero, *Poética narrativa de Jorge Luis Borges*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuet, 2008, pp. 143-144.

⁴⁰ Se ha señalado la dificultad genérica que resulta de los relatos de Borges al entremediar el adjetivo *policiales*: “Borges, para entonces, ya ha publicado sus dos textos ‘policiales’ canónicos”, Lafforgue y Rivera, *Asesinos de papel* [n. 10], p. 123.

vive de la continua y delicada infracción de sus leyes”.⁴¹ Y sus cuentos ilustran principalmente los modos de transgredir esas leyes. Pensemos, pues, qué infracciones pueden percibirse en sus textos.

Estos cuatro relatos policiales no funcionan como ilustración de lo que dice que debe hacer un relato policial, pero sí quizás del elemento que más insistentemente rechaza y realza del género: no al rastreo de huellas y al materialismo, sí a la razón, al policial como ejercicio intelectual. “La muerte y la brújula” sirve de modo más evidente como ejemplo para demostrarlo: las pistas que el criminal deja no sirven y el detective nada puede hacer con ellas. Se insiste aquí en lo irrelevante de las pruebas materiales que sólo llevan a la muerte a quien pretende analizarlas. En cambio el asesino, representante de la razón (en lugar del detective, portaestandarte tradicional de ésta), es quien triunfa. Esto indica que lo que importa es la razón y no su portador, en consonancia con lo que pregona Borges en cuanto a la primacía del cómo sobre el quién. También resalta en ello el hecho de que el asesino y el asesinado sean dos caras o máscaras intercambiables: Red Scarlach y Eric Lönnrot, ambos teñidos por el mismo color. Asimismo en este cuento la ciudad adquiere una función preponderante, elemento altamente característico del policial negro. Sin embargo esa ciudad no será representada de modo realista sino que se la figurará como un espacio de pesadilla, irreductible a un espacio concreto y real.

“Abenjacán” es el cuento en el que Borges pone en práctica de modo más consistente sus reglas del género. Presenta el análisis de un crimen sucedido lejos en el tiempo y que se resuelve de modo lógico y abstracto: Unwin no necesita conocer a los protagonistas del misterio, el lugar ni los detalles; el simple relato de los mínimos elementos y la idea abstracta o platónica del laberinto le permiten desentrañarlo. Unwin y Dunraven funcionan como una dupla que se complementa y funciona como el detective. Juntos reúnen las características de Dupin, primer detective de la historia, y del Ministro D: razonadores abstractos o matemáticos-artistas o poetas. Este juego de dobles, patente en “La carta robada”, texto al que se hace referencia literal en “Abenjacán”,⁴² es retomado aquí en ambas parejas de dobles, Abenjacán-Zaid y Dunraven-Unwin, que a su vez están enfrentadas en el juego de espejos por las acciones que llevan a cabo: ambas recostadas, con uno de ellos durmiendo y el

⁴¹ Borges, *Obras completas*, tomo IV [n. 1], p. 359.

⁴² *Ibid.*, tomo I, p. 600.

otro despierto, soñando con una tela de araña uno y otro desvelado intentando desentrañarla.

Este cuento plantea un problema cuya solución, al parecer, sólo puede ser fantástica (que un muerto se vengue de su asesino), pero que finalmente encuentra una lógica, necesaria y sorprendente, tal como Borges pregonaba que debía suceder en un relato policial. Así, el asesinado resulta ser el asesino y todo debido a ese recurso tan sencillo que es la inversión de los personajes, pero llevada a cabo de modo sutil y sin necesidad de barbas postizas, tinturas o aquellos otros trillados recursos criticados por Borges.⁴³ Además la solución está insinuada no sólo desde el comienzo del relato sino incluso desde antes, desde el epígrafe: la idea de la tela de araña, replicada en la imagen del laberinto, en ambos con el asesino apostado en el centro. Y todo este juego a nivel de las imágenes y de la trama sirve de espejo al que se lleva a cabo a nivel estético con el juego de reversiones de la historia de Abenjacán: Dunraven contándole a Unwin lo que contó el hijo de Allaby que Abenjacán le había contado a su padre. Vemos aquí también, de modo sintético, que la psicología entendida como hábito de comportamiento es un elemento útil y positivo de la trama: es lo primero que hace pensar a Unwin que ese laberinto no podía ser un escondite: “Empezaré por la mayor mentira de todas, por el laberinto increíble. Un fugitivo no se oculta en un laberinto. No erige un laberinto sobre un alto lugar de la costa, un laberinto carmesí que avistan desde lejos los marineros”.⁴⁴ “Emma Zunz” tampoco es un policial según las convenciones del género. No narra la investigación o resolución de un enigma sino el desarrollo de un crimen cuyas víctimas y victimarios se conocen desde el principio. El mayor misterio que se guarda es el del cómo: nunca hay dudas sobre quién es el asesino, quién es la víctima y qué es lo que va a suceder. La recurrencia a lo sexual y sórdido rápidamente inclina la balanza a favor del policial negro. Lo mismo pasa con la acción que transcurre en presente y a lo largo de la ciudad con desplazamientos por zonas bajas, tugurios, transporte público, calles, fábricas etc. Ese espacio tan connotativo y urbano está sin embargo desrealizado con el uso

⁴³ “El descubrimiento final de que dos personajes de la trama son uno solo, puede ser agradable —siempre que el instrumento de los cambios no resulte una barba disponible o una voz italiana, sino distintas circunstancias y nombres”, Borges, *Textos recobrados* [n. 1], p. 38.

⁴⁴ Borges, *Obras completas* [n. 1], tomo I, p. 604.

de nombres que crean un ambiente escandinavo. Borges insistía en la necesidad de situar a los relatos policiales en regiones distantes para ayudar justamente a generar una atmósfera irreal e impedir cualquier intento de lectura realista que pudiera sobrevenir: “Poe sabía que lo que él estaba haciendo no era realista, por eso sitúa la escena en París”.⁴⁵ También atenta contra el realismo temporal, como ilustra la siguiente cita de Damiani:

Recordemos que se habla del (jueves) “catorce de enero de 1922”, luego del “viernes quince, la víspera” y por fin del día clave, el sábado dieciséis. Pero si vamos a cualquier almanaque de 1922 nos encontraremos que el 14 de enero de ese año fue sábado, y por lo tanto, el 15 domingo y 16 lunes. Dejemos a los ingenuos y a los envidiosos la idea de que Borges se equivocó. Más interesante es pensar que lo hizo a propósito, para burlarse de quienes creen que unas fechas y unos lugares familiares, como abundan en este cuento, convierten a cualquier texto en realista.⁴⁶

Por otro lado, el dinero tiene llamativo lugar para un policial que se pretendería clásico si nos atenemos a los preceptos borgeanos. Ya señaló Piglia que

en la serie negra [...] el que representa la ley sólo está motivado por el interés, el detective es un profesional, alguien que hace su trabajo y recibe un sueldo [...] el crimen, el delito, está siempre sostenido por el dinero: asesinato, robos, estafas, extorsiones, secuestros, la cadena es siempre económica.⁴⁷

El dinero aparece como bien de cambio (como pago por una declaración) pero también como primer motor distante de la acción (la estafa supuestamente llevada a cabo por el padre de Emma). Pero principalmente aparece como pago por el cuerpo de Emma: “En la mesa de luz estaba el dinero que había dejado el hombre: Emma se incorporó y lo rompió como antes había roto la carta”.⁴⁸ Emma rompe el dinero para dejar en claro que lo suyo era un puro acto de justicia, para eliminar cualquier tipo de beneficio por su sacrificio. Este sencillo rasgo otorga verosimilitud al personaje y se obtiene

⁴⁵ *Ibid.*, tomo iv [n. 1], p. 195.

⁴⁶ Marcelo Damiani, “Prólogos del *Museo*: una secreta promesa del porvenir”, *Boca de Sapo. Arte, Literatura y Pensamiento* (Provincia de Buenos Aires), núm. 16, año xv (abril de 2014), p. 31, n. 11, en DE: <http://www.bocadesapo.com.ar/damiani.pdf>.

⁴⁷ Piglia, *Crítica y ficción* [n. 29], pp. 61-62.

⁴⁸ Borges, *Obras completas* [n. 1], tomo i, p. 566.

al recurrir a lo que aquí resulta absolutamente necesario como motivación del crimen.

Ahora bien, en “Avelino Arredondo” volvemos a encontrar una trama similar a la de “Emma Zunz”: el desarrollo en tiempo presente del plan de un hombre para llevar a cabo un crimen, en este caso el asesinato del presidente. Si bien en este relato la ciudad se reduce a un bar y a un desfile en la zona elegante por lo que resulta casi innecesaria. Tampoco el dinero aparece en ningún momento. El desarrollo del relato en sí mismo es muy similar al de “Emma Zunz”, ¿qué es entonces lo que diferencia genéricamente a estos dos relatos? Podríamos considerar que lo que los contrasta es la voluntad de encubrir un crimen (Emma esconde su plan de venganza bajo el disfraz de defensa propia, y se diferencia del otro en que Avelino se entrega luego de cometer el crimen) pero si el ocultamiento es el rasgo que caracteriza al género, no podríamos pensar en “El jardín de senderos que se bifurcan” como policial.

En relación con este último cuento, si bien Borges lo señala como policial, se encuentra más cerca del *thriller* o del relato de aventuras que de aquél.⁴⁹ Además la intriga descansa en mayor medida sobre la trama laberíntica de la novela del antepasado que sobre lo que va a pasar con el protagonista y Albert o entre el protagonista y Madden. Se trata, al igual que “La forma de la espada” y “Tema del traidor y del héroe”, de relatos de espías, de traiciones y delaciones más que de un crimen que se intenta develar.

Resulta evidente pues que la definición de lo policial en Borges es compleja: no concuerdan sus postulados teóricos con sus puestas en práctica, ni las declaraciones programáticas con el gusto que se desprende de la lectura de sus reseñas, prólogos y notas. Pensemos esto en relación con lo que plantea Jorge Panesi al analizar al Borges nacionalista.⁵⁰ Allí, el crítico sostiene que para Borges el escritor es ante todo un traidor. Podemos extender esa idea y analizar el modo en que Borges traiciona al género policial. De un modo evidente traiciona sus propios postulados programáticos con respecto al género, por ejemplo, al utilizar elementos del policial negro para

⁴⁹ Si bien no siempre es clara la línea divisoria entre estos géneros, no podemos dudar de que Borges consideraba a la novela de aventuras y al *thriller* como ajenos al género policial: “Puedo recomendar a los *amateurs* de la novela policial (que no se debe confundir con la novela de meras aventuras ni con la de espionaje internacional, inevitablemente habitada de suntuosos espías que se enamoran y de documentos secretos) el último libro de Ellery Queen”, Borges, *Obras completas*, tomo IV [n. 1], p. 216.

⁵⁰ Jorge Panesi, *Críticas*, Buenos Aires, Norma, 2004, p. 144.

construir sus ficciones. También traiciona la tradición nacional del género al circunscribir el policial a la tradición inglesa, como si no existieran otras tradiciones en la conformación del género nacional, lo que implica negar y rechazar los elementos de las tradiciones francesa y norteamericana. Incluso traiciona a la misma tradición inglesa que se ocupa de exaltar, al registrar sólo algunos elementos de ésta y dejar de lado otros con el fin de *construir* un modelo de policial que se preste a sus propios gustos o necesidades estéticas. Borges niega toda la tradición del policial anterior argentino que se remonta a 1877 y que abrevaba en diversas tradiciones. Podríamos pensar entonces que todas esas variaciones de y sobre el género policial funcionan como una maniobra de Borges que prepara el terreno para sus propias ficciones. Si Borges celebra que Poe haya inventado un lector, el desconfiado de los relatos policiales, bien podemos considerar nosotros que desde sus críticas, reseñas y artículos a su vez Borges construye o inventa un lector para sus propias ficciones futuras.⁵¹

Al mismo tiempo que configura un público lector, Borges se crea como escritor en sus lecturas: lee textos y encuentra en ellos lo que quiere encontrar. Hace de su lectura una lectura sesgada (como lo son todas siempre) en la que el policial deviene un instrumento que le permite hablar de su poética en general. “Otros elementos son indispensables: la invención de caracteres, la construcción, la vitalidad, el estilo. Sin ellos, el cuento policial es un mero esquema”,⁵² dirá, dejando ver que aquellas reglas que compuso para grillar al género son accesorias.

El policial es, pues, una llave de entrada a la estética borgeana: no realista, evidentemente artificiosa, razonada. Borges habla del “carácter *artificial* que tiene la narrativa policial” e insiste: “No creo que las narraciones policiales puedan ser realistas. Es un género ingenioso y artificial”.⁵³ Creo que en este punto no debe obviarse el título de sus primeros libros de cuentos: *Artificios, Ficciones*, que ponen el acento sobre este rasgo de la literatura que Borges

⁵¹ En este sentido: “La novela policial inglesa había sido difundida con gran eficacia por Borges, que por un lado buscaba crear una recepción adecuada para sus propios textos y trataba de hacer conocer un tipo de relato y de manejo de la intriga que estaba en el centro de su propia poética”, Piglia, *Crítica y ficción* [n. 29], pp. 59-60.

⁵² Borges y Bioy Casares, *Museo: textos inéditos* [n. 6], p. 221. Esta idea se repite, de modo similar, en Borges, *Obras completas*, tomo iv [n. 1], pp. 347, 365, 384.

⁵³ Lafforgue y Rivera, *Asesinos de papel* [n. 10], pp. 41, 44.

considera clave y que es, justamente, lo que él encuentra y señala como característico del género.

Borges encuentra en el policial un esquema que pone en primer plano la importancia de la trama, es decir: de la construcción de la ficción. Por eso puede decir que el policial no es un género realista, pues en su ideal literario no le interesa retratar o imitar sino —a partir de la base de que realidad y palabras corresponden a órdenes totalmente distintos— asumir plenamente el carácter ficcional del artificio verbal y apostar por la pericia en la construcción de sus entramados. En este sentido, si el policial puede ser no realista en términos borgeanos, la ciencia ficción, una variante de lo fantástico, puede ser, como sostiene en el “Prólogo” a *La invención de Morel*, “imaginación razonada”.⁵⁴

Para concluir, observemos una última cita de Borges referida a Poe, figura recurrente y emblemática en sus disquisiciones sobre el policial:

Poe no quería que el género policial fuera realista, quería que fuera un género intelectual, un género fantástico si ustedes quieren, pero un género fantástico de la inteligencia, no de la imaginación solamente; ambas cosas desde luego, pero sobre todo de la inteligencia.⁵⁵

Evidentemente, la “imaginación razonada” es una categoría que en Borges atraviesa estos dos géneros populares pero que repercute en la literatura en general. Su resistencia al realismo lo lleva a exaltar el “fantástico de la inteligencia” y evocar al policial una y otra vez como piedra de toque frente a la cual las variantes del realismo se enfrentan a la opacidad del lenguaje y al aspecto constructivo del artificio verbal. Poeta y matemático, Borges se empeña en asediar el enigma de una realidad que excede las categorías verbales.

⁵⁴ Borges, *Obras completas*, tomo IV [n. 1], p. 26.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 193.

BIBLIOGRAFÍA

- Borges, Jorge Luis, *Autobiografía*, Buenos Aires El Ateneo, 1999.
- , *Obras completas*, Barcelona, Emecé, 1996, 4 tomos.
- , *Textos recobrados (1931-1955)*, Sara Luisa del Carril y Mercedes Rubio de Zocchi, eds., Buenos Aires/Bogotá, Emecé, 2001.
- , y Adolfo Bioy Casares, *Museo: textos inéditos*, Sara Luisa del Carril y Mercedes Rubio de Zocchi, eds., Buenos Aires/Bogotá, Emecé, 2002.
- , *Borges en Sur (1931-1980)*, Buenos Aires, Emecé, 1999.
- , y Osvaldo Ferrari, *En diálogo I*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998.
- Damiani, Marcelo, “Prólogos del *Museo*: una secreta promesa del porvenir”, *Boca de Sapo. Arte, Literatura y Pensamiento* (Provincia de Buenos Aires), núm. 16, año xv (abril de 2014).
- De Santis, Pablo, “El Séptimo Círculo”, *La Nación* (Buenos Aires), 3-iv-2003, en DE: <<http://tintarojapoliciales.blogspot.com.ar/2013/01/coleccion-el-septimo-circulo.html>>. Consultada el 21-v-2014.
- Fernández Vega, José, “Una campaña estética: Borges y la narrativa policial”, *Variaciones Borges* (University of Pittsburgh), núm. 1 (primer semestre de 1996).
- Gil Guerrero, Herminia, *Poética narrativa de Jorge Luis Borges*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuet, 2008, en DE: <http://books.google.com.ar/books?id=pnyf00es_w8c&pg=PA143&lpg=PA143&dq=policiales+borges+muerte+brujula+jardin+senderos+emma+zunz+abenjacan+bojari&source=bl&ots=CRMazKJS3z&sig=jlysameGIbTLBQ-gGV1cg-BW1BA&hl=en&sa=X&ei=1To0U5ipNcaw0AGkOIH4BA&redir_esc=y#v=onepage&q=policiales%20borges%20muerte%20brujula%20jardin%20senderos%20emma%20zunz%20abenjacan%20bojari&f=false>. Consultada el 21-v-2014.
- Lafforgue, Jorge, y Jorge B. Rivera, *Asesinos de papel: ensayos sobre narrativa policial*, Buenos Aires, Colihue, 1996.
- Panesi, Jorge, *Críticas*, Buenos Aires, Norma, 2004.
- Piglia, Ricardo, *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Anagrama, 2006.
- Setton, Román, *Los orígenes de la narrativa policial en la Argentina: recepción y transformación de modelos genéricos alemanes, franceses e ingleses*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuet, 2012.

RESUMEN

Se analizan los diferentes tipos de intervenciones de Borges en el género policial, tanto por lo que respecta a sus textos teóricos como prácticos. Se analizan, asimismo, las semejanzas y contradicciones que se perciben en su enfoque teórico y el modo en que esa teoría es luego aplicada a sus propias ficciones. Finalmente se pretende contextualizar las diferencias que se presentan entre los distintos tipos de producción.

Palabras clave: tradición policial, teoría literaria, ficciones.

ABSTRACT

This essay analyzes Borges' different approaches to the criminal genre, both in what regards his critical and fictional pieces. Similarities and contradictions can be found between his critical approach and the way in which that theory is later put into practice in his fictional writing. Finally, the author offers a context to understand the disparities between these kinds of texts.

Key words: detective fiction tradition, literary theory, fiction.