

# BORGES Y EL POLICIAL: UN DIÁLOGO DE CULTURAS

**Luis Alejandro Ballesteros\***

*Resumen:* La obra de Borges abarca tanto relatos que se inscriben en el género policial como reseñas y ensayos que lo problematizan; desarrolla una “poética del policial” combinando dos tradiciones fundantes de su escritura: los libros ingleses de la biblioteca de su padre y la lengua española que como escritor argentino no puede eludir. Las relaciones entre lenguaje y referencialidad y la invención presupuesta por toda tradición definen una escritura que a la vez retoma y subvierte el policial clásico.

*Palabras-clave:* Policial; diálogo; culturas.

La filiación de la producción de Jorge Luis Borges con la literatura en lengua inglesa excede los límites estrictamente biográficos de su acceso al mundo de las letras en la biblioteca de “ilimitados libros ingleses” de su padre y del trato con su abuela paterna. En verdad, estos datos biográficos que el autor se complacía en recordar devienen una metáfora del diálogo, y por qué no del conflicto, que una cultura dimensionada desde los libros y el estudio, como la inglesa, entabla en la producción borgiana con una cultura asociada con el campo, las guerras y el “inútil coraje”, como la cultura argentina, legada también por sus antepasados. Harold Bloom (1997, p. 474) resalta “la anomalía de un escritor español que primero leyó *Don Quijote* en su traducción inglesa, y cuya cultura literaria, aunque universal, siguió siendo inglesa y norteamericana en su más profunda sensibilidad”.

Por “escritor español” debemos entender “escritor en lengua española”, y podemos agregar que esa anomalía destacada por Bloom forma parte de lo que

Borges, en el *Epílogo* que escribe – en tercera persona y en el estilo de un artículo de enciclopedia – para la edición de sus *Obras completas* en 1974 llama “la discordia íntima de su suerte”. Pero si Borges nace a la literatura arropado en la lengua inglesa, como escritor argentino lo espera la lengua española, y esta lengua implica una tradición.

En el *Prólogo* escrito por Borges (1974, p. 857) para *El otro, el mismo* se lee:

*Los idiomas del hombre son tradiciones que entrañan algo de fatal. Los experimentos individuales son, de hecho, mínimos, salvo cuando el innovador se resigna a labrar un espécimen de museo, un juego destinado a la discusión de los historiadores de la literatura o al mero escándalo, como el Finnegans Wake o las Soledades.*

Borges (1974, p. 1143) nunca quiso identificarse plenamente con la tradición hispánica. En el *Epílogo*, ya mencionado, es posible leer:

*No acabó nunca de gustar e las letras hispánicas, pese al hábito de Quedo. Fue partidario de la tesis de su amigo Luis Rosales, que argüía que el autor de los inexplicables Trabajos de Persiles y Segismunda no pudo haber escrito el Quijote. Esta novela, por lo demás, fue una de las pocas que merecieron la indulgencia de Borges.*

Destaquemos aquí dos cuestiones: la voluntad de distanciamiento respecto de una tradición y la escasa “indulgencia” para con la novela. Paralelamente, recordemos la promoción de la novela policial realizada por Borges a través de la colección “El séptimo círculo”, que dirigió junto con Adolfo Bioy Casares, y su propia producción de cuentos policiales. Cruzados estos datos, podemos aventurar la hipótesis de que la inclinación de Borges hacia el policial responde a un intento de desvío de aquello que en la tradición hispánica consideraba que debía evitarse, a la vez que constituye una aproximación hacia una forma narrativa representativa de la literatura inglesa y estadounidense. Este doble movimiento de desvío y de aproximación implica un contacto entre culturas, un diálogo de lenguas que conllevan tradiciones culturales diferentes.

Es sabido que lo que Borges quería atenuar en su producción era el barroquismo frecuentemente asociado, a veces como virtud y a veces como defecto, con la lengua española, y su acercamiento al policial implica la búsqueda de esa atenuación. Borges desplegó lo que bien puede denominarse una “poética del policial” en una larga serie de reseñas de novelas policiales que publicó en las décadas de 1930 y 1940 en las revistas *El Hogar* y *Sur*. Sobre este cuerpo de reseñas observa José Fernández Vega (1996, p. 55) que:

*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” [...] Estos textos críticos muchas veces hacen referencia a novelas inglesas que, tomadas como excusa, le posibilitan agudos, aunque breves, excursos preceptivos.*

El mismo crítico destaca que las ideas estéticas de Borges sobre la narrativa policial se organizan en torno a tres tópicos: a) la arquitectura formal del argumento; b) las condiciones que debe satisfacer la solución; c) los principios para la construcción de los personajes. Según Borges, en la narrativa policial lo primordial es el argumento. Fernández Vega (1996, p. 58) resume en estos términos lo que podría considerarse que para Borges constituye la “fórmula del policial”:

*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.*

Corresponde aquí hacer dos observaciones. En primer lugar, que esta concepción borgiana se vincula con la crítica al realismo que recorre toda su obra y con la que busca distanciarse al mismo tiempo de una tradición de la lengua española y del costumbrismo al que eran afectos muchos escritores argentinos en los años del surgimiento de la vanguardia porteña nucleada en torno a la revista *Martín Fierro*. En segundo lugar, es necesario recordar que Borges nunca dejó de considerar como maestro del género policial a Edgar Allan Poe, y tener en cuenta que la actividad crítica de Borges se centra en novelas policiales, y que parte de los procedimientos que destaca como desvíos de una forma policial auténtica – tal es el caso de los argumentos psicológicos, por ejemplo – resultan inevitables en la novela.

En un diálogo con María Esther Vázquez fechado en 1963 e incluido en *Borges, sus días y su tempo* (1984), a la vez que reconoce entre los autores más importantes del género policial a Poe y a Chesterton, con sus cuentos, Borges menciona también a Wilkie Collins y Stevenson (en colaboración con Lloyd Osbourne), con novelas, y afirma que “lo puramente policial se encuentra en cuentos; en cambio, una novela policial tiene que ser también psicológica [...], más allá de las necesidades, a veces muy estrictas, del relato” (VÁZQUEZ, 1984, p. 132).

El cuento policial, con su brevedad y la economía impuesta por las exigencias de la trama, representa en la producción de Borges el intento de modificar una tradición, la de la literatura en lengua española en general, identificada con la verbosidad, y la de la literatura argentina en particular, identificada con el imperativo realista y que adoptaba como modelo a los escritores franceses. Borges busca crear una tradición legitimadora de la literatura en lengua inglesa, y una literatura argentina producida en diálogo con ella. En esta empresa lo acompaña un grupo de escritores vinculados a *Sur*, y particularmente Bioy Casares, con escribió bajo el seudónimo común de Honorio Bustos Domecq el que es considerado el libro fundacional de la narrativa policial en la Argentina, *Seis problemas para don Isidro Parodi* (BORGES; CASARES, 1984). Una de las primeras reseñas que recibió esta obra fue escrita en 1943 por Alfonso Reyes, quien destacó que “con este libro, la literatura detectivesca irrumpe definitivamente en Hispanoamérica, y se presenta ataviada en el dialecto porteño” (REYES, 1959, p. 308). La idea de la “irrupción” en el texto de Reyes sugiere la procedencia del policial argentino, su carácter de importación, y por ende su condi-

ción de rescritura de otra literatura con la que dialoga. Por su parte, el sintagma “ataviada en dialecto porteño” indica el lugar desde el cual la lectura y la rescritura han sido realizadas.

¿Qué diferencia *Seis problemas para don Isidro Parodi* de la literatura argentina contemporánea a su publicación? ¿Cuáles son sus semejanzas con esa literatura? ¿Cuáles sus puntos de contacto con el resto de la producción de Borges? ¿Cuáles son las diferencias con esa producción que evidencian los sellos superpuestos de Borges y de Bioy Casares? ¿Modifica *Seis problemas para don Isidro Parodi* la tradición canónica de policial que Borges reivindica? ¿Cómo lee y rescribe este texto la tradición del policial inglés? ¿Y la del estadounidense? Estas son sólo algunas de las preguntas que podemos plantearnos. Dedicaré el resto de estas páginas a una presentación de *Seis problemas para don Isidro Parodi* que permita, al menos, pensar otras preguntas, y me detendré unas líneas en uno de los cuentos que integran el libro, “Las previsiones de Sangiácomo”, para destacar puntos de contacto con la lectura borgiana de la tradición hispánica.

Borges y Bioy Casares conciben el policial como un modelo formal apropiado para la narración de cualquier contenido particular vinculado con un problema de alcance universal, que generalmente interrelaciona cuestiones éticas y otras concernientes a la producción literaria, lo que dota al relato de un eminente carácter metaliterario.

Isidro Parodi es un peluquero que deviene detective cuando es condenado a prisión por un crimen que no cometió, y por el que alguien, con complicidad de la policía, decidió acusarlo. En cada cuento Parodi recibe en su celda la visita de los implicados en un asesinato; éstos le exponen cada uno su versión, narrada no sólo desde un punto de vista refractario respecto de otros, sino también en un registro que en su parodia del español coloquial rioplatense complica la comprensión de los hechos. Parodi se limita a escuchar, o a lo sumo a reencauzar el relato de sus visitantes cuando éstos se explayan en digresiones. Contando con la narración oral como único elemento, Parodi resuelve cada caso, sin interesarse por el éxito de tal resolución, que es atribuido a otros.

La crítica Cristina Parodi (1999, p. 14) señala que:

*Las peculiares circunstancias en que Parodi realiza sus investigaciones imponen a los relatos un mayor rigor intelectual y alto grado de raciocinio. Por otra parte, invierten una situación típica del policial: en los clásicos, el enigma está en un cuarto cerrado y la solución llega desde afuera. En Seis problemas, el que está encerrado es don Isidro, y con él, la solución, mientras que los crímenes se producen afuera. En los policiales de enigma, el espacio cerrado o limitado suele funcionar como una condensación del espacio social entero. A la celda de don Isidro llegan todas las voces de la ciudad que se extiende fuera de la Penitenciaría, es una metonimia de todos los modos del habla de la Argentina de la época.*

Además de esta inversión de espacios, la misma crítica destaca otro desvío operado por Borges:

*Tal vez el rasgo subversivo más notable es que en Seis problemas se da una radical transgresión del esquema narrativo del policial clásico: Bustos Domecq presenta una sola historia, pero no la de la investigación sino la del crimen. Esta historia, contada por los personajes que van a la celda 273 en busca de ayuda, ocupa prácticamente todo el relato. Los párrafos finales se*

*reservan para la breve exposición de la solución a cargo de Parodi. Pero su solución aparece como repentina, no se funda en los avances de la investigación: don Isidro no ha resuelto el enigma mediante la elaboración, modificación, sustitución de hipótesis. Ninguna de las soluciones de Parodi aparece fundada en “pruebas”; tampoco puede ser confirmada por los protagonistas, ya que el detective ha podido resolver los casos a pesar de ellos y de sus disparatadas versiones de los hechos (PARODI, 1999, p. 16).*

Podemos observar que Isidro Parodi actúa así como un lector que ordena un corpus lingüístico caótico, como un escritor que impone un orden, que no deja de ser arbitrario, a una referencialidad que carece de él. Ese orden que la interpretación conjetura no puede sino relacionarse con el problemático vínculo entre lenguaje y realidad que recorre la totalidad de la obra de Borges. Baste para ello recordar *El Aleph*, con el que también podemos vincular, entre otros aspectos, la celda de Isidro Parodi como punto en el espacio en el que se superponen todos los espacios, en este caso convocados por sus visitantes.

En *Las previsiones de Sangiácomo* encontramos la complicada historia de un padre – el comendador Sangiácomo, un italiano enriquecido – que ha urdido para su hijo una vida de veinte años de felicidad seguidos de otros veinte años del sufrimiento. La razón es que su hijo es en verdad hijo de su mujer y de un aristócrata italiano, que lo había ayudado a prosperar. Como no pudo vengarse de su mujer y su amante, porque murieron jóvenes, decide vengarse del hijo de ambos. Pero surge una complicación: Sangiácomo enferma gravemente, le pronostican un año de vida, y entonces decide acumular en ese año todo el sufrimiento previsto para los próximos veinte años de su hijo. La novia del hijo lo descubre, y Sangiácomo la envenena. El hijo de Sangiácomo se entera de que su padre lo ha manejado como a un títere, y se suicida. Parodi recibe las más disparatadas versiones de esta historia, que sin embargo resuelve satisfactoriamente, pero con un detalle: decide no dar a conocer la solución hasta pasado un año. La razón: esperar a que Sangiácomo haya muerto. Leemos en el párrafo final del cuento:

*Será porque hace tantos años que vivo en esta casa, pero ya no creo en los castigos. Allá se lo haya cada uno con su pecado. No es bien que los hombres honrados sean verdugos de los otros hombres. Al Comendador le quedaban pocos meses de vida; a qué amargárselos delatándolo y revolviendo un avispero inútil, de abogados y jueces y comisarios (BORGES; CASARES, 1984, p. 125).*

Se encuentran aquí muchos posibles puntos de contacto con temas recurrentes en la obra de Borges, entre ellos el del doble y su versión del soñador soñado. Pero me interesa detenerme sólo en un aspecto: el diálogo de culturas que el párrafo transcrito convoca. Hay aquí un desafío al lector, entendido también como un detective, para que vincule la narrativa policial producida por Borges no sólo con los temas filosóficos recurrentes en sus textos sino también con una clave interpretativa poco transitada por la crítica: la relación de Borges con la literatura y la cultura españolas y su peculiar lectura – coherente en gran medida con el proyecto estético de la vanguardia martinfierrista de la que participó en su juventud – de las continuidades y las rupturas entre la hispanidad y la cultura argentina.

El párrafo final de “Las previsiones de Sangiácomo” y la peculiar resolución del caso policial por parte de Isidro Parodi remiten a otros dos pasajes casi

idénticos de otros dos textos de Borges: un párrafo de *Evaristo Carriego* (1930) titulado *Un misterio parcial*, y un ensayo incluido en *Otras inquisiciones* (1952), que lleva por título “Nuestro pobre individualismo” y está fechado en 1946.

En ambos textos Borges plantea que el argentino no se identifica con el estado, ni tampoco con el pasado militar de la patria; sostiene que el argentino, a diferencia del estadounidense, por ejemplo, no es un ciudadano sino un individuo, que para pensarse valiente se identifica con el gaucho y el compadre. En apoyo de su postura cita unas líneas del capítulo XXII de la Primera Parte del *Quijote* de Miguel de Cervantes, y propone la existencia de una afinidad entre la Argentina y España en lo que respecta al individualismo, al valor individual, y a la desconfianza hacia el estado. Escribe Borges (1974, p. 163):

*El argentino [...] siente con don Quijote que allá se lo haya cada uno con su pecado y que no es bien que los hombres honrados sean verdugos de los otros hombres, no yéndoles nada en ello (Quijote, I, XXII). Más de una vez, ante las vanas simetrías del estilo español, he sospechado que diferimos insalvablemente de España; estas dos líneas del Quijote han bastado para convencerme del error; son como el símbolo tranquilo y secreto de una afinidad. Profundamente lo confirma una noche de la literatura argentina: esa desesperada noche en la que un sargento de la policía rural gritó que no iba a consentir el delito de que se matara a un valiente y se puso a pelear contra sus soldados, junto al desertor Martín Fierro.*

El capítulo XXII de la Primera Parte al que Borges se refiere es aquel en el que Don Quijote libera a los galeotes, entre los cuales se encuentra Ginés de Pasamonte. Puede leerse que Borges está proponiendo, en cierto sentido, una analogía entre los galeotes y Martín Fierro, y entre don Quijote y Cruz. Lo que separa a Ginés de Pasamonte de don Quijote, a Fierro de Cruz y, por qué no, al *Quijote del Martín Fierro*, a la narrativa policial de la primera novela moderna, al policial en lengua inglesa del policial traído por Borges a la lengua española y, en última instancia, a la cultura española de la argentina, es, en cada caso, un pliegue – Sarlo (1995) toma esta noción de Deleuze para conceptualizar en la producción de Borges aquello que separa uniendo y une separando –; de un lado y otro del pliegue, por un momento, las diferencias se desdibujan. El valor del gaucho y del compadre, la honra del caballero, la ética investigativa del detective: pliegue de culturas, la argentina, la española, la británica, la estadounidense, con las inevitables simplificaciones que estas denominaciones implican.

El “símbolo tranquilo y secreto de una afinidad” apuntado por Borges nos muestra la literatura como un espacio de convivencia y diálogo de culturas, al tiempo que nos invita a una relectura comparatista como ejercicio académico de ese diálogo.

## REFERENCIAS

- BLOOM, H. *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama, 1997.
- BORGES, J. L. *Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- BORGES, J. L.; CASARES, A. B. *Seis problemas para don Isidro Parodi*. Buenos Aires: Emecé, 1984.

FERNÁNDEZ VEGA, J. Una campaña estética. Borges y la narrativa policial. *Variaciones Borges*, n. 1, p. 27-66, 1996.

PARODI, C. Borges y la subversión del modelo policial. In: OLEA FRANCO, R. (Org.). *Borges: desesperaciones aparentes y consuelos secretos*. México: El Colegio de México, 1999. Disponible en: <<http://www.hum.au.dk/romansk/borges/bsol/xtpolicial.pdf>>. Acceso en: 20 setiembre 2005.

REYES, A. El argentino Jorge Luis Borges. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1959. t. IX, p. 308.

SARLO, B. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995.

VÁZQUEZ, M. E. *Borges, sus días y su tiempo*. Buenos Aires: Javier Vergara, 1984.

BALLESTEROS, L. A. Borges and detective fiction: a dialogue of cultures. *Todas as Letras* (São Paulo), volume 10, n. 2, p. 48-54, 2008.

*Abstract: The work of Borges includes detective short stories and reviews and essays analyzing this literature. Borges develops a "poetic of detective fiction" combining two founder traditions of his writing: the English books of his father's library and the Spanish language that as Argentine writer he cannot elude. Relations between language and its references and the invention presupposed by all tradition define a writing simultaneously retaking and subverting classic detective story genre conventions.*

*Keywords: Fiction; dialogue; cultures.*