

LA PAMPA Y EL SUBURBIO SON POSES. BORGES: EL POLICIAL Y EL DESARROLLO DE UNA POÉTICA CLÁSICA

Román Setton¹

CONICET & UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Resumen: Los críticos de Borges sitúan el giro de su literatura hacia 1940, un cambio desde una exaltación de lo local hacia una literatura de carácter universal. Intentamos mostrar cómo ese cambio se produjo diez años antes, hacia 1930. Asimismo, estudiamos cómo su teoría del género policial está estrechamente vinculada con ese cambio, que consiste en gran medida en un desplazamiento desde la prioridad de los aspectos fonéticos y semánticos en la literatura a la comprensión del hecho literario como una cuestión sintáctica. Este desplazamiento importa, a la vez, el apartamiento de una retórica que buscaba exaltar los ánimos (nacionales) y la opción por un modelo retórico centrado en la sugestión por medio del juego intelectual (seguimos aquí una distinción clásica de la retórica clásica: *impellere animos* y *rem docere*).

Por último, discutimos los principales pilares en su concepción del policial y el desarrollo de esta poética del policial a partir del contexto literario, cultural y político en que surge (1930). En ese desarrollo, sostenemos, Borges deja de lado las cuestiones nacionales y construye un modelo literario a partir de las narraciones de Poe y Chesterton. Al tomar estos modelos, sin embargo, Borges *des-sensibiliza* el policial de Poe y *des-cristianiza* el de Chesterton, para construir una concepción del género que prescinde de la realidad sensible y se acerca a la literatura fantástica.

Palabras clave: Borges, policial, fantástico, Poe, Chesterton, Florida, Boedo, nacionalismo.

Abstract: Most critical approaches on Borges's literature place the turning point in his conception of literature about 1940, a turn from an exaltation of the local themes toward a universal literature. I try to show how this change came about 10 years earlier. I also analyze how the development of his theory of detective fiction is closely linked with this change, which consists mostly in a shift from the priority of phonetic and semantic features in literature toward an understanding of literature as syntax. Furthermore, I argue that this shift implies also a shift from a rhetoric model that seeks to exalt the (national) spirits toward another rhetorical model centered on the suggestion by intellectual games (I follow here a classic distinction of classical rhetoric: *impellere animos* and *rem docere*).

Finally, I show the main piers in Borges's conception of detective fiction and how the origin of his *poetics* of detective fiction should be understood in the literary, cultural and political context of the early 1930s. In this evolution, Borges puts aside the national themes and crates a new literary model in base of the tales of Poe and Chesterton. By following these models, however, he *dis-sensibilizes* Poe's and *dis-Christianizes* Chesterton's detective tales, and he coins a model of detective tale that ignores sensible reality and approaches to fantastic literature.

Keywords: Borges, detective fiction, fantastic literature, Poe, Chesterton, Florida, Boedo.

INTRODUCCIÓN

El abordaje de la teoría de Borges de la literatura policial es indisociable –en la realidad y en el comercio de la bibliografía más significativa– del estudio de sus textos

¹ Se desempeña como profesor en la Universidad de Buenos Aires y como investigador en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Ha publicado numerosos artículos y libros en los ámbitos de las literaturas comparadas, así como sobre literatura y cine argentinos o alemanes. Entre sus últimos libros se cuentan: *Los orígenes de la literatura policial en la Argentina: recepción y transformación de modelos genéricos alemanes, franceses e ingleses* (Madrid/Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2012) y *El candado de oro: 12 cuentos policiales argentinos* (Madrid/Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2013).

críticos, sus labores como director de colecciones, sus trabajos de antólogo y como jurado de concursos del género²; estos aspectos son acaso más importantes para su *teoría del policial* que su propia literatura, en general apartada considerablemente de sus prescripciones teóricas, e incluso que la literatura escrita junto con Bioy Casares, sin duda más abundante y probablemente más significativa para la evolución del género que la que escribió solo.

Respecto de sus textos críticos, ALFONSO REYES [1996: 307] ya había señalado tempranamente, en 1943, el hecho de que detrás de los textos aparentemente de ocasión Borges escondía reflexiones teóricas elaboradas y profundas, e incluso había sugerido un vínculo entre las ficciones policiales de Borges y Bioy Casares y la poética de Borges presente en aquellos escritos³; pero es sobre todo a partir de la publicación de los *Textos cautivos* en 1986 cuando el interés en la producción crítica de Borges empieza a crecer cualitativamente en la mirada de los críticos y especialistas; en su edición de los *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en "El Hogar"*, Emir RODRÍGUEZ MONEGAL [1986] indica el tesoro escondido en los textos de ocasión –reseñas, notas breves, prólogos, semblanzas, etc.–. A partir de entonces varios críticos [FERNÁNDEZ VEGA 1996, GIL GUERRERO 2008, SETTON 2012] han señalado que el interés de Borges por la literatura policial estaba unido de manera indisociable con un cierto programa estético y con su propia narrativa en la década de 1940 (que comienza en la década anterior) y comienzos de la de 1950. En relación con este último punto, muchos de los críticos [FERNÁNDEZ VEGA 1996, WALSH 1953, YATES 1960] han colocado el inicio de ese programa estético y de su realización a principios de la década de 1940. Una serie de publicaciones de Borges y de Borges junto con Bioy Casares justifican sólidamente esta posición: la *Antología de la literatura fantástica* en 1940, *El jardín de senderos que se bifurcan* en

² Sobre la labor de Borges como antólogo, cf.: BRESCIA 2000; sobre Borges como director de colección, cf. LEMA HINCAPIÉ 1999.

³ Cf.: “Su obra no tiene una página perdida. Aún en sus más rápidas notas bibliográficas hay una perspectiva original. Fácilmente transporta la crítica a una temperatura de filosofía científica. Sus fantasías tienen algo de utopías lógicas con estremecimientos de Edgar Allan Poe. [...] Borges es un mago de las ideas. Transforma todos los motivos que toca y los lleva a otro registro mental”. [REYES 1996: 307-309]. La nota apareció por primera vez con el título “Misterio en la Argentina”, en *Tiempo*, México, 30 de julio de 1943.

1941, *Seis problemas para don Isidro Parodi* en 1942, *Los mejores cuentos policiales* en 1943, *Ficciones* en 1944. También algunas afirmaciones tempranas de BORGES [1999: 302] que marcan el año de 1939 como un giro en su carrera de escritor han aportado argumentos en este sentido.

“Quiero añadir algunas palabras sobre un problema que el nazismo propone al escritor. Mentalmente, el nazismo no es otra cosa que la exacerbación de un prejuicio del que adolecen todos los hombres: la certidumbre de la superioridad de su patria, de su idioma, de su religión, de su sangre. Dilatada por la retórica, agravada por el fervor o disimulada por la ironía, esa convicción candorosa es uno de los temas tradicionales de la literatura. No menos candoroso que ese tema sería cualquier propósito de abolirlo. No hay, sin embargo, que olvidar que una secta perversa ha contaminado esas antiguas e inocentes ternuras y que frecuentarlas, ahora, es consentir (o proponer) una complicidad. Carezco de toda vocación de heroísmo, de toda facultad política, pero desde 1939 he procurado no escribir una línea que permita esa confusión. Mi vida de hombre es una imperdonable serie de mezquindades. Yo quiero que mi vida de escritor sea un poco más digna”⁴.

Aquí Borges indica el año 1939 como aquel de ruptura con los motivos y los temas locales: el viraje respecto del *Fervor de Buenos Aires* (1923) y *El idioma de los argentinos* (1928). La exaltación de los individuos y los paisajes porteños o argentinos –los orilleros, la pampa, el suburbio– son dejados de lado, en la interpretación de Borges, en favor de una literatura de carácter ecuménico. El historiador Norberto Galasso también coincide en gran medida en esta periodización de las

⁴ El pasaje citado es el final de un discurso pronunciado en 1945. Louis sigue en gran medida esta interpretación del desarrollo de Borges que hace el propio Borges, especialmente en lo atinente a las consecuencias de estos eventos en su inclinación hacia el género fantástico y el policial.

concepciones literarias y políticas de Borges y, sobre todo, en la fecha del viraje en su *poética* (seguimos aquí las ideas de SZONDI [1974: 13]) sobre la poética, que tratan de hacer confluír tanto la crítica teórica –lo que se podría designar como “teoría literaria”– cuanto la preceptiva vinculada con las *prácticas* compositivas⁵). Galasso justifica el cambio de Borges desde una poética local, nacional, popular y en cierto sentido romántica (la de los primeros poemarios, la de *El tamaño de mi esperanza*) a una poética supuestamente aristocrática, antipopular y apolítica, la de sus libros narrativos de la década de 1940, por la muerte de su padre (en 1938), las penurias económicas y el encuentro de Borges con Bioy Casares y la familia Ocampo [GALASSO 2014]. De este modo, Borges habría quedado atrapado dentro del *laberinto semicolonial* y se habría apartado del mejor y más auténtico Borges, el de los poemarios de los años 20. Probablemente Galasso sea el único en considerar más original y significativa la literatura de Borges de los años 20 que la posterior, desde la década de 1940 en adelante, pero ciertamente no es el único que vio en Bioy Casares un influjo decisivo de la transformación de la poética de Borges. De hecho, el propio Borges se ha encargado de proveer argumentos en este sentido y de alimentar el mito de que, en su encuentro con Bioy Casares, sucedió el hecho curioso de que el más joven habría oficiado de maestro del más veterano: con afirmaciones genuinamente generosas y falsamente modestas, ha propiciado la leyenda de que Bioy Casares lo guió hacia el clasicismo, cuando en verdad sucedió lo contrario.

“One of the chief events of these years —and of my life— was the beginning of my friendship with Adolfo Bioy Casares. We met in 1930 or 1931, when he was seventeen and I was just past

⁵ Cf.: “Was hat man unter ‘Poetik’ zu verstehen? Poetik ist die Lehre von der Dichtung oder aber die Lehre von der Dichtkunst, was nicht ganz dasselbe bedeutet. Denn während die Lehre von der Dichtung eher eine Theorie der Poesie darstellt, eine Anschauung also, wenn man der Etymologie folgen will, dessen, was Dichtung ist, stellt die Lehre von der Dichtkunst eine Lehre von der poetischen Technik dar, eine Kunde davon, wie Dichtung zu verfertigen sei. Beide Seiten, die philosophische und die technische, dürfen im Grund nicht auseinandergerissen werden. Lange bildeten sie ein Ganzes; die Abstraktion von der Praxis hatte zur Aufgabe, in die Praxis einzuführen. Die Poetik des Aristoteles ist beides in einem: eine Antwort auf die Frage, was Dichtung sei, und eine Anleitung, wie ein Epos, ein Drama am besten zu machen seien” [SZONDI 1974: 13].

thirty. It is always taken for granted in these cases that the older man is the master and the younger his disciple.

This may have been true at the outset, but several years later, when we began to work together, Bioy was really and secretly the master. He and I attempted many different literary ventures. We compiled anthologies of Argentine poetry, tales of the fantastic, and detective stories; we wrote articles and forewords; we annotated Sir Thomas Browne and Gracián; we translated short stories by writers like Beerbohm, Kipling, Wells, and Lord Dunsany; we founded a magazine, *Destiempo*, which lasted [for] three issues; we wrote film scripts, which were invariably rejected. Opposing my taste for the pathetic, the sententious, and the baroque, Bioy made me feel that quietness and restraint are more desirable. If I may be allowed a sweeping statement, Bioy led me quietly toward classicism” (Borges citado en [RODRÍGUEZ MONEGAL 1982: 184-185]).

REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

Resulta paradójico y hasta cómico que el historiador y analista político Galasso ofrezca una interpretación de tipo familiar-sentimental – que deduce una aristocratización del pensamiento de Borges y un rechazo de lo popular-nacional a partir de la muerte del padre y las consecuentes dificultades económicas de la familia y ve como epifenómeno de esas consecuencias la evolución de su literatura–, mientras que Borges, que abominó de la sociología literaria y en general de las interpretaciones y lecturas extraliterarias de la literatura⁶, ofrezca una interpretación de su propia evolución basada en la importancia del nazismo como hecho histórico-político⁷.

⁶ En este sentido, es elocuente su debate con Caillois sobre el origen del género policial. Cf.: “Descreo de la historia; ignoro con plenitud la sociología; algo creo entender de literatura, ya que en mí no descubro otra pasión que la de las letras ni casi otro ejercicio [...]. En la página 14 de su tratado, Caillois procura derivar el *roman policier* de una circunstancia concreta: los espías anónimos de Fouché, el horror de la idea de polizontes disfrazados y ubicuos [...]. Verosíblemente, la prehistoria del género policial está en los hábitos mentales y en los irrecuperables *Erlebnisse* de Edgar Allan Poe” [BORGES 1999: 248-249].

⁷ También Beatriz Sarlo coloca el giro de la literatura de Borges hacia 1940. Cf. SARLO 1995.

En cuanto a las influencias mutuas entre Borges y Bioy Casares, hay que señalar que cualquier examen de sus textos durante la década de 1930 –es decir la década previa al comienzo decidido de la obra clásica de ambos autores, *La invención de Morel* (1940), *Artificios* (1941)– permite comprender cómo Borges ya había llegado con claridad al menos en 1933, en “Leyes de la narración policial”, a una teoría clásica de la literatura, mientras que Bioy Casares seguía sosteniendo incluso en 1936 ideas reticentes a la lógica de la obra clásica y cerrada y a las construcciones meticulosas de los argumentos de los relatos [BIOY CASARES: 1936: 11-14]. Es más, si se atiende a las reseñas que hizo Borges de los textos de Bioy Casares, *La estatua casera* (1936), *Luis Greve, muerto* (1937), *La invención de Morel* (1940), es obvio que fue precisamente Borges quien, con sucesivas indicaciones, fue rescatando los pasajes y elementos de la obra de Bioy que entonaban con una idea clásica de la literatura, la obra como producto de la inteligencia y de la imaginación, y condenaban las efusiones y componentes románticos, costumbristas y psicologizantes, hasta transformar por completo la orientación de la poética de Bioy Casares. En Borges, es claro que las concepciones directrices fundamentales de su poética clásica ya estaban enteramente delineadas hacia comienzos de la década de 1930, es decir, diez años antes del momento en que Borges, Sarlo y Galasso sitúan el viraje –e incluso a fines de la década de 1920 hay antecedentes importantes de los inicios de esta *poética del policial*–.

Si nos detenemos en el desarrollo de la literatura de Borges, debemos observar que sus primeros textos, aquellos de fines de la década de 1910 y los primeros de la década de 1920, son –es inútil negarlo– de estúpido vanguardismo. A partir de 1923 aproximadamente se inclina, en cambio, hacia la poesía de los arrabales, exalta los compadritos de cuchillo y los baldíos y corralones urbanos. De las ideas vanguardistas europeas, Borges pasa entonces a la poesía –todavía en gran medida pretendidamente vanguardista– del terruño y la exaltación de lo local. De allí el título de su primer libro de poesías, *Fervor de Buenos Aires* (1923), un sintagma que conjuga el romanticismo del sentimiento

ferviente con la salutación de la ciudad del margen⁸. En esta primera etapa predomina entonces una suerte de “cultura arrabalera” (la Argentina como arrabal del mundo, las orillas como los arrabales de la ciudad) en contraste con una vigorosa idea de “cultura occidental”, que domina en el Borges de la década de 1930 y 1940 [LOUIS: 1997, 118].

En Borges, por lo tanto, el desarrollo de su idea de literatura policial, relativamente tardío, coincide con el desarrollo de su concepción clásica de la literatura; ambos pueden situarse a comienzos de los años 30 y ser considerados el comienzo del fin del Borges criollista –y sus orilleros– y el disparador del Borges de los cuentos de *Ficciones*. En ese libro de 1923 y en los dos poemarios siguientes, *Luna de enfrente* (1925) y *Cuaderno de San Martín* (1929) pululan las callecitas perdidas de los barrios, los ocasos, los zanjones, los caminos, los jardines, mucho cielo y luna y llanura, el almacén rosado y la pampa. Estos espacios se prestan perfectamente para el duelo a cuchillo, celebrado en medio de la vastedad de la pampa o en la publicidad del suburbio, tal como sucede por ejemplo en “Hombres pelearon” (1928); estos espacios no propician, en cambio, el enigma del crimen del cuarto cerrado o la ciudad cosmopolita y populosa, tal como aparece en “El jardín de senderos que se bifurcan” o “La muerte y la brújula”.

La incorporación de los espacios modernos se da en gran medida en la década de 1940, sin que por esto desaparezcan de la literatura de Borges los viejos arrabales y los espacios rurales. Permanecen en cambio como elementos residuales, extemporáneos, ejemplos de un pasado remoto y mítico, parte de las viejas generaciones (“El Sur”, “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”, “Historia del guerrero y la cautiva”). Pero menos importante que este desplazamiento temático es la novedad formal: los viejos y los nuevos temas, e incluso las viejas y las nuevas historias, reciben una nueva forma, acorde con el cambio en el modo de comprender la literatura. Esta reconfiguración de las viejas historias y de los motivos criollistas se puede ver del mejor modo en las variaciones

⁸ El componente romántico también está determinado por el carácter nostálgico del libro, por el hecho de que retrata –y mitifica– una Buenos Aires que ya había dejado de existir, la Buenos Aires de la infancia de Borges, anterior a su viaje a Europa, no la de los años 20.

que sufre “Leyenda policial” (1927), pasando por “Hombres pelearon” (1928) y “Hombres de las orillas” (1933), hasta llegar a “Hombre de la esquina rosada” (1935). Desde la primera versión hasta la última, la historia y el relato se transforman por completo –lo único que permanece es el motivo de un hombre del Sur que viene a desafiar a pelear a uno del Norte–.

EL RECORRIDO HACIA EL CLASICISMO Y LA POÉTICA DE LA LITERATURA POLICIAL

El recorrido que hace Borges hacia la forma clásica es menos un cambio en los temas que un camino hacia un tipo de relato específico, centrado en la forma cerrada, producto de la imaginación y basada en los artificios de la construcción de la trama. Es naturalmente un camino hacia una literatura del argumento, tal como se ve con claridad en el título de un pequeño texto que Borges escribió junto con Bioy Casares en el año 1956, “Modesta apología del argumento” [BORGES & BIOY CASARES 2002c: 138-139]. El dato curioso es que la modesta apología del argumento es de carácter formal, no contenidista. No se trata de privilegiar lo narrado por sobre la forma, sino, por el contrario, de exaltar la importancia de la forma de la trama, la *construcción* del argumento, en contraste con la literatura psicológica que suele centrarse en el personaje. Y esta literatura del argumento encuentra su modelo ejemplar en un tipo específico de relato policial o fantástico –géneros que Borges suele emparentar–.

Muchas son las ocasiones en que Borges –e incluso sus personajes– establecen lazos entre el género policial y el fantástico. Vale la pena detenerse en algunos de los pasajes en que Borges –y también Bioy Casares al dictado de Borges– se refieren a estos géneros.

“Dunraven, versado en obras policiales, pensó que la solución del misterio siempre es inferior al misterio. El misterio participa

de lo sobrenatural y aun de lo divino; la solución, del juego de manos” [BORGES 1989, I, 604-605].

“[...] la novela ‘psicológica’ quiere ser también novela ‘realista’ [...]. Todos tristemente murmuran que nuestro siglo no es capaz de tejer tramas interesantes; nadie se atreve a comprobar que si alguna primacía tiene este siglo sobre los anteriores, esa primacía es de las tramas. [...] Las ficciones de índole policial – otro género típico de este siglo que no puede inventar argumentos– refieren hechos misteriosos que luego justifica e ilustra un hecho razonable; Adolfo Bioy Casares, en estas páginas, resuelve con felicidad un problema acaso más difícil. Despliega una Odisea de prodigios que no parecen admitir otra clave que la alucinación o que el símbolo, y plenamente los descifra mediante un solo postulado fantástico pero no sobrenatural. [...] He discutido con su autor los pormenores de su trama, la he releído; no me parece una imprecisión o una hipérbole calificarla de perfecta” [BORGES 2007a: 29-31].

“De las novelas imaginativas de Wells (y aun de las de Swift) sabemos que hay en cada trama un solo elemento fantástico” [BORGES 1999: 130].

“Edgar Allan Poe tenía el hábito de escribir relatos fantásticos; lo más probable es que al emprender la redacción del texto precitado [*The Murders in the Rue Morgue*, de 1841, R. S.] sólo se proponía agregar, a una ya larga serie de sueños, uno más. [...] Antes de revelar la explicación racional, Chesterton suele sugerir explicaciones mágicas, si alguna vez el género policial desapareciera, las historias del padre Brown seguirían leyéndose como literatura fantástica. [...] Ambos géneros, el puramente policial y el fantástico, exigen una historia coherente, es decir, un principio, un medio y un fin. Nuestro siglo propende a la

romántica veneración del desorden, de lo elemental y de lo caótico. Sin saberlo y sin proponérselo, no pocos narradores de estos géneros han mantenido vivo un ideal de orden, una disciplina de índole clásica” [BORGES & BIOY CASARES 2002d: 143].

“[...] algunos autores descubrieron la conveniencia de hacer que en un mundo plenamente creíble sucediera un solo hecho increíble; que en vidas consuetudinarias y domésticas como las del lector, sucediera el fantasma” [BIOY CASARES 1967: 8-9].

Una de las ideas principales que resulta de estos fragmentos es que tanto la literatura policial como la fantástica se caracterizan por el hecho de que en un mundo similar al nuestro –no en el mundo del cuento maravilloso, de la fábula o del *fantasy*, por ejemplo–, sucede un hecho inexplicable, un misterio incomprensible, que atenta contra las leyes de la razón; y en ambos casos la resolución debe darse por un juego de manos, una solución lógica pero completamente inesperada. Se trata, en sus mejores representantes, como afirma BIOY CASARES [1967: 8-9] en el prólogo de 1940 a la *Antología de la literatura fantástica*, “de hacer que en un mundo plenamente creíble sucediera un solo hecho increíble”.

Precisamente en la defensa de este tipo de literatura cobran relevancia lo fantástico y lo policial: se vuelven géneros privilegiados para la postulación de un misterio inexplicable y una explicación rigurosa, tal como lo sugiere el texto “El séptimo círculo”⁹.

Gran parte de la poética de Borges de estos dos géneros puede ser resumida en uno de los sintagmas utilizados en su prólogo a *La invención de Morel*: “el intrínseco rigor de la novela de peripecias” [BORGES 2007a: 29]. Tres son los pilares de esta poética: el rigor, la invención y la peripecia o el punto de giro. Es una poética de la *inventio*

⁹ “En cambio las ficciones policiales requieren una construcción severa. Todo, en ellas, debe profetizar el desenlace; pero esas múltiples y continuas profecías tienen que ser, como las de los antiguos oráculos, secretas; sólo deben comprenderse a la luz de la revelación final. El escritor se compromete, así, a una doble proeza: la solución del problema planteado en los capítulos iniciales debe ser necesaria, pero también asombrosa” [BORGES & BIOY CASARES 2002b: 111].

y la *dispositio*. En ese mismo prólogo, Borges reprocha la falta de invención a *En busca del tiempo perdido*: “hay capítulos de Marcel Proust que son inaceptables como invenciones: a los que, sin saberlo, nos resignamos como a lo insípido y ocioso de cada día” [BORGES 2007a: 29]. El problema de la literatura realista es la falta de rigor y de invención. En cuanto al verosímil, en cambio, las leyes que gobiernan el mundo narrativo, aquello que en los géneros patrocinados configura el *contexto* en que se inscribe el hecho fantástico o misterioso, sí deben ser tomadas de la realidad, pues la lógica de ese mundo es acaso lo único que posibilita el verdadero misterio y la sorpresa –y el rigor en la solución–.

En contraste con los años 20, a partir de la década del 30, la literatura de Borges se vuelve entonces una literatura de la trama, una literatura de la sintaxis, ya no de la fonética y la semántica. La literatura deja de ser válida por la presencia de la pampa, el suburbio o los cuchilleros, y por la dicción particular de la región. Cae la fe en las palabras y en las figuras semánticas, en las virtudes y riquezas de las metáforas (tal como sucedía por ejemplo en “Examen de metáforas”, incluido en *Inquisiciones*, de 1925 [BORGES 2012: 63-72]), en la dicción específica de la patria; pierde vigencia la creencia de que la literatura está en las palabras seleccionadas, o en aquello a que las palabras refieren. Este cambio es seguramente parte de un largo proceso; su comienzo ya es perceptible en “Gongorismo” (artículo publicado varias veces y en diferentes versiones en 1927 y 1928), si bien en textos contemporáneos como “La inútil discusión de Boedo y Florida” prima una preocupación por los motivos y por la tradición argentina, al igual que en su *Evaristo Carriego* de 1930; el proceso ya se encuentra concluido en el año 1933, en que se publican, “Leyes de la narración policial” y “Elementos de preceptiva”. Sin embargo, a partir de 1931, se puede ver en Borges un claro distanciamiento de la temática argentina, de la concepción semántica (e incluso fonética) de la literatura. Todas sus publicaciones en la revista *Sur* a partir del número 3 (de 1931) y hasta los textos incluidos en todos los números de 1935, acercan al público hechos de las

literaturas extranjeras (por ejemplo, traducciones de poemas en lengua inglesa), discuten cuestiones de procedimientos literarios, o señalan falencias del ser nacional, “Nuestras imposibilidades”. La exaltación de lo peculiar nacional o local pasa a ser, en la literatura y en la vida argentinas, un lastre, una pose de falso compadrito (como la fama de Rosendo Juárez). En consonancia con esta sombría descripción del ser nacional, se incluye dentro de los males más graves de la actualidad al gobierno contemporáneo, la dictadura de José Félix Uriburu, que dio comienzo a la Década Infame. Esta decepción respecto de lo nacional da paso a la búsqueda de la “cultura occidental” y a la exaltación de la literatura como sintagmática:

“[...] *la rosa es sin porqué*, leemos en el libro primero del *Cherubinischer Wandersmann* de Silesius. Yo afirmo lo contrario, yo afirmo que es imprescindible una tenaz conspiración de porqués para que la rosa sea rosa [...]. Creo en los razonables misterios, no en los milagros brutos [...]. La literatura es fundamentalmente un hecho sintáctico. Es accidental, lineal, esporádica y de lo más común” [BORGES 1999: 124-125].

En el policial, el crimen misterioso interrumpe –al igual que el evento inexplicable en la literatura fantástica– la cadena causal de porqués, detiene el estricto ordenamiento causal de la vida cotidiana. Y el detective tiene la función de restablecer la lógica de las causas y los efectos, de aclarar la opacidad de la realidad que instala el crimen. En ese sentido, la confusión del relato policial es solamente aparente [LEMA HINCAPIÉ 1999: 9] y compete únicamente a ese hecho, no a todo el mundo

sensible¹⁰. A diferencia de la literatura gótica y buena parte de la literatura romántica y también las poéticas melodramáticas, que destacan la opacidad del mundo sensible en sí –en muchos casos para revelar una verdad presuntamente más profunda y sólida del mundo suprasensible–, en el relato policial esa opacidad aparente no es constitutiva del mundo, sino simplemente producida *sensible y artificiosamente*; asimismo, las explicaciones de los misterios están en ese mundo y se llega a ellas por medio de la razón: “No la explicación de lo inexplicable, sino de lo confuso es la tarea que se imponen, por lo común, los novelistas policiales” [BORGES 1989: II, 74]. De allí el rechazo que encontramos en Borges y Bioy Casares de los motivos de la literatura gótica y las novelas de aventuras melodramáticas, que suponen por lo general algún vínculo entre un orden sobrenatural y un caos de apariencias en el mundo sensible¹¹.



REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA
LA PERIPECIA DE LA POÉTICA DE BORGES Y EL ENTORNO EN QUE SURGE

Al examinar los primeros libros de Borges, rápidamente saltan a la vista dos núcleos de interés muy visibles: las clases marginales y los paisajes urbanos –por decirlo con palabras de Chesterton, la poesía de la ciudad– y la leyenda de la pampa. Los primeros libros de poesías –*Luna de enfrente* y *Fervor de Buenos Aires*– le deben mucho –de lo malo y lo bueno– al ambiente urbano. Se trata de dos formas de los márgenes: los fuera de la ley y el arrabal; la poesía de lo ilegal y clandestino puede ser

¹⁰ En el mismo sentido, Borges argumenta que la literatura de Bioy Casares de 1937 también es oscura solo en apariencia. Cf.: “Equívoco destino literario el de Bioy Casares. *No light but rather darkness visible* murmuran con perplejidad sus lectores y los unos reprenden esa tiniebla que suponen irresoluble y los otros adoran esa tiniebla que suponen deliberada. Ambos están en el error: ni la oscuridad de los pasajes acriminados sobrevive a la relectura ni Bioy Casares busca para su obra los híbridos placeres de la incoherencia. Su falsa oscuridad, alguna vez, está hecha de elipsis; en general, de explicaciones y precisiones. El público enviciado en ciertas costumbres (favorable o aciaga connotación de determinadas palabras, hábito de enfilear tres epítetos, hábito de hacer coincidir los momentos intensos con las salidas o las puestas del sol...) no entiende al escritor que prescinde de ellas y lo juzga cubista o superrealista. Inevitablemente, eso ha acontecido con Bioy. Honrosa o no, puedo asegurar que esa atribución es del todo falsa” [BORGES 1999: 149].

¹¹ Cf.: “*The Castle of Otranto* debe ser considerado antecesor de la pérfida raza de castillos teutónicos, abandonados a una decrepitud en telarañas, en tormentas, en cadenas, en mal gusto” [BIOY CASARES 1967: 7]; “El genuino relato policial – ¿precisaré decirlo? – rehúsa con parejo desdén las aventuras físicas y la justicia distributiva. Prescinde con serenidad de los calabozos, de las escaleras secretas, de los remordimientos, de la gimnasia, de las barbas postizas, de la esgrima, de los murciélagos de Charles Baudelaire y hasta del azar” [BORGES 2007b: 36].

vista aquí como una continuación del interés por el margen de la ciudad; o al revés, el interés por los márgenes del arrabal como una extensión de la romantización de los compadritos y los cuchilleros.

En este sentido, para comprender los cambios en la poética de Borges, o, si se quiere, el desplazamiento de los acentos en una poética compleja que tiene dos pilares fundamentales –el local, criollista y el clásico, ecuménico–, acaso sea mejor centrarse en los cambios hacia 1930 y en el conjunto de sucesos literarios y políticos vinculados al cambio de década. Dentro de ese marco, cabe recordar la importancia durante la década de 1920 de los intentos a nivel mundial de las rupturas con las representaciones realistas decimonónicas y las tentativas por encontrar lo específicamente literario o artístico (el formalismo en Rusia, el expresionismo en Alemania, el surrealismo en Francia, etc.). Esta búsqueda de lo propiamente literario constituyó a la vez uno de los elementos diferenciales de los militantes de Florida. En la polémica con Boedo, un tema recurrente es el rechazo de la literatura comprometida y de la psicologización de la novela, una recusación de la literatura de sesgo psicológico o sociológico del siglo XIX y comienzos del XX.

Se trata de romper con un verosímil realista y fundamentalmente con la idea naturalista de que la narración debe ser una *tranche de vie*; en lugar de esto, se propone la forma artificiosa, perfecta y puramente literaria, tal como fuera formulado por Eduardo González Lanuza en el prólogo de *Aquelarre* (1928):

“Quiero dejar sentado aquí, que ni por asomo, he pretendido sostener en mis cuentos ninguna idea filosófica, ética ni de cualquier clase de inquietudes ajenas a la literatura. Son cuentos literarios, nada más ni nada menos [...]. Creo que tanto el cuento como la novela psicológica, que personalmente me entusiasman cuando el autor es un Jack London o un Goncharov; caen más bien dentro de la monografía científica, del documento antropológico, que en el campo puramente literario” [GONZÁLEZ LANUZA 1928: 9-10].

La evolución de la poética de Borges ha sido analizada a la luz de muchas series¹²; sin embargo, su camino hacia el clasicismo apenas si fue abordado alguna vez a partir de la serie nacional propiamente literaria. Las explicaciones suelen ser por cuestiones políticas, a veces, otras por influjos de las literaturas extranjeras, pero rara vez los críticos se detienen en mostrar que la poética clásica de Borges surge en gran medida como un producto de las discusiones literarias contemporáneas en los años 20. Junto con esta idea de la literatura meramente literaria, también la idea del policial como un género eminentemente literario, puede ser rastreada en la Argentina de esa década, por ejemplo en los textos de Víctor Juan Guillot, autor editado por Borges cuando codirigía la *Revista Multicolor de los Sábados* (allí se publicaron tres relatos policiales de este autor en 1933: “Una escalera real”, “El misterio de los tres suicidas”, “El detective magnífico”). Muy tempranamente, Guillot había notado que el policial, en tanto el planteo de un problema y su solución, ya era en sí mismo una cuestión literaria, un problema formal, tal como no podía proporcionar la literatura que se nutre de la vida:

“Hay hechos que sugieren más o menos insidiosamente su causa determinante y otros que no la sugieren ni admiten de ninguna manera, si es que no se ha adquirido previamente el hábito de razonar de modo diverso al que se nos ha enseñado. Ese me parece ser el secreto del arte de construir novelas policiales, cuya arquitectura, como pocos lo ignoran, es la de una sucesión de laberintos que deben tener, por fin, expeditas e inesperadas salidas. Cualquier persona sabe crear situaciones excepcionalmente extrañas y complicadas para el detective, el bandido o la víctima; pero no todas disponen de la habilidad y la

¹² David Viñas, por ejemplo, sitúa la “verdadera matriz” de la formación de Borges en los años que van desde 1933 a 1943 e indica como una de las causas más determinantes de esa formación el influjo de “la presidencia del general Justo (1932-1938)” [VIÑAS 2006: 3]. Asimismo, explica el desarrollo de su literatura como una reacción de huida de los miedos y el sufrimiento; un recogimiento hacia la interioridad para evadirse de la realidad. Cf.: “Es una clásica argucia para soslayar el mundo; un ‘miedo’ peculiar frente a la ciudad, los otros, la historia, y la muerte. Un huir del ‘centro’ de la ciudad intolerable para llegar a descubrir su propio *centro*, íntimo y omnipotente que se superpone con el Aleph. No querer ver nada para verlo todo al final del itinerario” [VIÑAS 1974: 87].

gracia necesarias para desenlazar sin fatiga ni inverosimilitud esos complicados nudos dramáticos que despiertan el apasionado interés del lector. Bueno; la vida suele ser un novelista imperfecto, que ordena los hechos y olvida su necesaria explicación” [GUILLOT: 1925: 8-9].

Aquí ya se puede percibir que, al igual que en Borges, la literatura policial propone ante todo el problema de la construcción premeditada de la trama. La literatura, asimismo, es concebida como un producto de la imaginación y de la inteligencia. Acá están presentes, entonces, varios de los elementos fundamentales de la poética clásica de Borges: la recusación de la trama tomada de la vida; la postulación de una causalidad estricta para la literatura, enteramente diferente de la causalidad de la realidad –tal como Borges lo hace poco tiempo después en “El arte narrativo y la magia”–; la idea del policial como modelo de la narrativa literaria; la postulación de la peripecia –las “expeditas e inesperadas salidas”– como elemento fundamental de la construcción de la trama; la comprensión de la literatura según un modelo clásico de narrativa (introducción, nudo y desenlace) y a la vez la concepción de la narración como sintaxis (la organización estructural de los elementos de la historia)¹³.

Por lo dicho hasta aquí, cabe comprender la peripecia de la poética de Borges en 1930 hacia una poética de la peripecia a partir de los factores históricos y literarios mencionados. En primer lugar, los cambios políticos que comienzan con el golpe de Uriburu reconfiguran la comprensión de lo nacional y también de los “nacionalismos”. Esto sucede con el establecimiento, desde 1930, del denominado “fraude patriótico”, que promovía el fraude electoral en aras de *los más altos intereses de la patria*. La Concordancia se opuso formalmente a la Ley Sáenz Peña de 1912 y promovió el retorno al voto cantado: en un

¹³ Por un análisis más detallados de los vínculos entre Guillot y Borges en lo atinente a esta cuestión, cf. SETTON [2014].

discurso en el teatro Rivera Indarte de Córdoba, Carlos Ibarguren justificaba de esta manera, el 15 de octubre de 1930, el fraude electoral: “las mayorías argentinas, por su reciente incorporación al país, no se han consustanciado con la esencia de la nacionalidad, viven una minoría de edad, son arrastradas por los demagogos, no analizan suficientemente los deberes inherentes a ese derecho que se les ha otorgado y necesitan de una tutela” (citado en FREIER [2003: 24]).

A partir de la década de 1930, un cierto nacionalismo se encauza con claridad hacia el fascismo, a diferencia de lo que sucedía en los años 20. Tal como afirma Louis,

“[a] partir de entonces, habrá nacionalistas de izquierda y de derecha. El nacionalismo de los años 20, en verdad, era otra cosa que el de los 30; no correspondía necesariamente a una posición política determinada, no era patrimonio de un partido o de un grupo, lo que permite explicar la convivencia pacífica y el respeto existente entre ciertos intelectuales que tomarán más tarde rumbos diametralmente opuestos. [...] El triunfo del fascismo en Europa y la difusión de un antisemitismo cada vez más violento van a sembrar la discordia entre grupos nacionalistas que habían convivido hasta entonces en Argentina” [LOUIS 1997, 123].

A partir del triunfo de la llamada “Revolución” del 6 de septiembre de 1930, el denominado *nacionalismo restaurador* comienza con “prácticas políticas vagamente afines al fascismo italiano, pero luego se impuso la vieja receta del fraude electoral, con la cual se inauguró la década oligárquica (1932-1943)” [BUCHRUCKER: 63]. Comienza entonces la *sistematización ideológica* [BUCHRUCKER: 63] de este nacionalismo restaurador, una tarea llevada a cabo por intelectuales y que fue, a la larga, uno de los legados más duraderos de esa generación –Leopoldo Lugones publica *La Patria Fuerte* y *La Grande Argentina*, ambos de

1930; Julio y Rodolfo Irazusta, *La Argentina y el imperialismo británico*, en 1934; Carlos Ibarguren, *La inquietud de esta hora*, 1934, etc.—. Estos sucesos parecen justificar al menos de manera parcial el giro desde el “Borges nacionalista” hacia la defensa de la “cultura occidental”. Por otra parte, la realidad caótica y reaccionaria nacional se presenta también como un argumento para buscar refugio en un modelo de literatura apolítico, ordenado, lógico, clásico. Dentro de este marco, Borges retoma ideas vigentes en las discusiones literarias de la época —la del género policial como modelo paradigmático de la narración literaria; la de la literatura puramente literaria; la recusación de la realidad— y conforma su poética clásica al colocar en el centro al género policial y al género fantástico, y al caracterizar a ambos como la narración de un suceso inexplicable dentro de un mundo conocido. De este modo, la literatura queda definida como una operación de la imaginación (la *inventio*) y de la razón (la *dispositio*).



REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

LA INSCRIPCIÓN DENTRO DE LA TRADICIÓN DE LA LITERATURA MUNDIAL

Junto con los fenómenos ya discutidos, el comienzo de la revista *Sur* en 1931 fue sin duda un elemento determinante en la transformación desde el “Borges nacionalista” hasta el Borges ecuménico. El primer número de *Sur* estaba conformado por dos consejos, uno denominado “Consejo Extranjero”, integrado por figuras de la literatura y la cultura, y el Consejo de Redacción, entre los que se encontraba Borges. Como es infinitamente sabido, la aspiración de la revista fue establecer un enlace entre la literatura y la intelectualidad argentinas y la cultura universal (especialmente Hispanoamérica, Europa y Estados Unidos). Dentro de este marco, puede verse con claridad el cambio que se da, en los primeros tiempos de la revista, en las publicaciones de Borges: sus tres primeras contribuciones, todas de 1931 (núms. 1 y 2) son de tema nacional —“El coronel Ascasubi” (núm. 1), “Séneca en la orillas” (núm. 1), “El *Martín Fierro*” (núm. 2)—, mientras que todas las siguientes,

desde 1931 a 1935, son a) contribuciones sobre problemas literarios de carácter puramente formal, b) críticas al ser nacional o c) textos directamente vinculados con la literatura y el cine de habla inglesa: “Tres poemas” (traducciones de poesías de Langston Hughes, núm. 2, 1931); “Tres poemas” (traducciones de poesías de Edgar Lee Masters, núm. 3, 1931); “Films” (núm. 3, 1931); “Nuestras imposibilidades” (núm. 4, 1931); “El arte narrativo y la magia” (núm. 5, 1932); “Street Scene” (núm. 5, 1932); “Noticia de los Kenningar” (núm. 6, 1932); “Elementos de preceptiva” (núm. 7, 1933); “Arte de injuriar” (núm. 8, 1933); “Los laberintos policiales y Chesterton” (núm. 10, 1935); “El delator” (núm. 11, 1935); “Una vindicación de Mark Twain” (núm. 14, 1935); “*Un cuarto propio* por Virginia Woolf (traducción)” (núm. 15, 1935).

En este distanciamiento de lo argentino, Borges se dirigió predeciblemente hacia la literatura que más conocía y más disfrutaba, la literatura en lengua inglesa. En lo atinente al problema que abordamos aquí, sus modelos fueron sin duda Poe y Chesterton, si bien durante la década de 1930 se ocupó de reseñar una gran cantidad de novelas policiales inglesas y estadounidenses de otros autores y de escribir pequeños textos biográficos sobre los autores de esas novelas. Sin embargo, cabe indicar que el modelo de Borges de literatura policial surge a partir de una lectura intencionadamente parcial de Poe y Chesterton, que omite elementos fundamentales de sus narraciones policiales.

El Chevalier C. August Dupin, el detective creado por Poe, ha sido caracterizado en numerosas ocasiones como el razonador abstracto que resuelve el caso misterioso por medio de la reflexión y por simple empleo de la lógica. Borges defendió con énfasis esta posición y colaboró así a construir un ideal del detective literario. “The Purloined Letter” y “The Mystery of Marie Rogêt” constituyen la base para esta construcción. Sin embargo, el detective de “The Murders in the Rue Morgue” recurre a un análisis minucioso de la escena del crimen, inspeccionando la superficie material de los objetos: los marcos de la

ventana, las puertas y demás, en que –según cree– se encuentra la clave para descifrar el misterio. De hecho, dentro de la narrativa de Poe, la observación de la superficie de la realidad es indicada en numerosas ocasiones como un método privilegiado para desentrañar los misterios de la vida moderna; se opone así a cierta mirada que pretende hallar la clave de los hechos hurgando en las profundidades. Esta contraposición puede ser advertida, con diferentes modulaciones, en varios de sus cuentos. El narrador de “The Man of the Crowd” deriva todas sus conclusiones del análisis de lo observable a primera vista, e incluso en medio de la vorágine urbana. A partir de ello, caracteriza y clasifica en detalle a los hombres que pasan, y distingue así “the type and the genius of deep crime” [POE 1938: 481] en el viejo a quien persigue. También este personaje parece estar convencido de la legibilidad de la superficie, motivo que lo lleva a perderse entre la multitud y evitar con desesperación los espacios abiertos. Como se afirma en el texto, a partir de una cita en alemán, él no se deja leer (“*er lässt sich nicht lesen*” [POE 1938: 481]). En el narrador de este relato encontramos, asimismo, un “minute interest” en el examen de “details” y “the innumerable varieties of figure, dress, air, gait, visage” [POE 1938: 476], además de que “in [his] then peculiar mental state, [he] could frequently read, even in that brief interval of a glance, the history of long years” [POE 1938: 478].

Pero es fundamentalmente el detective de “The Murders in the Rue Morgue” quien se muestra como experto analista visual de la realidad empírica. Recordemos que en sus paseos nocturnos por las calles de París, tomados del brazo, el narrador y Dupin buscan estímulos espirituales en la observación de la populosa ciudad:

“Then we sallied forth into the streets arm in arm, continuing the topics of the day, or roaming far and wide until a late hour, seeking, amid the wild lights and shadows of the populous city, that infinity of mental excitement which quiet observation can afford” [POE 1938: 144].

En este análisis observacional de lo visible se trata, según Dupin, de obtener una mirada abarcadora del conjunto –un *Überblick*–, y no de la inspección demasiado próxima, como la que puede alcanzarse con la célebre lupa que acompaña invariablemente las representaciones gráficas del personaje de Sherlock Holmes. De hecho, Dupin critica en el relato esta perspectiva demasiado restringida al hacer referencia al célebre pesquero francés que fuera el modelo primordial del detective literario:

“Vidocq, for example, was a good guesser and a persevering man. But, without educated thought, he erred continually by the very intensity of his investigations. He impaired his vision by holding the object too close. He might see, perhaps, one or two points with unusual clearness, but in so doing he, necessarily, lost sight of the matter as a whole. Thus there is such a thing as being too profound. Truth is not always in a well. In fact, as regards the more important knowledge, I do believe that she is invariably superficial. The depth lies in the valleys where we seek her, and not upon the mountain-tops where she is found”
[POE 1938: 152-153]¹⁴.

Todo este análisis visual de la superficie, el componente empírico de la investigación de Dupin, es dejado de lado por Borges al configurar el modelo del policial en base a las narraciones de Poe. El examen del mundo empírico es repetidamente criticado por Borges en su defensa del

¹⁴ En este mismo sentido, Dupin confronta dos tipos de miradas diametralmente opuestas en la contemplación de los cuerpos celestes. Se trata de no mirar *de lleno* sino *de una ojeada, oblicuamente*; de no dejarse seducir por una *indebida profundidad* que distrae el pensamiento [POE 1938: 153]. Esto, que podría parecer una contraposición episódica, es quizás el motivo literario más importante del relato, que aparece por primera vez en la célebre y muy extensa contraposición entre el juego de damas y el ajedrez, de la que el misterio y su resolución serían apenas un comentario: “The narrative which follows will appear to the reader somewhat in the light of a commentary upon the propositions just advanced” [POE 1938: 143]. El juego de damas, a diferencia del ajedrez, entraña la limitación a un solo tipo de movimiento y a mínimas variaciones: esta peculiaridad lo hace –según el narrador– un entretenimiento tanto más apropiado para ejercitar la capacidad analítica y la reflexión. Y el narrador lleva esta confrontación al extremo de proponer un hipotético juego de damas de tan solo cuatro piezas como una forma todavía más perfecta de fortalecer dicha facultad analítica. El juego de ajedrez, en cambio, estaría orientado solamente hacia el sostenimiento de la concentración, hacia la perseverancia en la atención: se trata de no distraerse ni un instante para evitar la equivocación que desemboca en la derrota.

genuino relato policial, sirviéndose permanentemente del ejemplo de Dupin como el razonador abstracto¹⁵; de esta manera, a partir de una lectura unilateral y distorsionada de Poe, que *des-sensibiliza* a su detective (y a su concepción del policial), Borges construye su modelo de literatura policial como un juego intelectual lógico y abstracto.

Una operación análoga es realizada con la narrativa policial de Chesterton. Como puede advertirse en los numerosos textos que Borges ha dedicado a este autor y a sus relatos policiales, su literatura ha sido, probablemente, la más influyente en su comprensión del género. Respecto de la literatura policial argentina de los años 30 y 40, la crítica ya se ha encargado de subrayar la importancia que ha tenido Chesterton como modelo:

“The unmistakable influence of G. K. Chesterton is notable in Borges’ writings and, to a lesser extent, in that of his collaborator, Bioy Casares. [...] In the early stages of the development of the Argentine detective story, it is not surprising that the spirit of the English master of the paradox be present. Alfonso Ferrari Amores has observed: ‘Creo que Chesterton, con la traducción de su Father Brown, fue el escritor extranjero que más influyó en nuestros autores policiales jóvenes [...]’. The excellent model which Chesterton offered the earliest Argentine detective fiction writers has been one of the most significant factors in the subsequent development of this genre in Argentina” [YATES 1960: 31].

Los siguientes elementos de la narrativa policial de Chesterton fueron celebrados por Borges casi sin restricciones: economía de recursos, rigor de la trama, pudor ante la muerte, predominio del juego intelectual y

¹⁵ Cf.: “A despecho de su éxito, Dupin ha tenido menos imitadores que la ineficaz y metódica policía. Por un detective ‘razonador’ [...] hay diez coleccionistas de fósforos y descifradores de rastros. La toxicología, la balística, la Diplomacia secreta, la antropometría, la cerrajería, la topografía, y hasta la criminología, han ultrajado el género policial” [BORGES 2007c: 300].

rechazo de las destrezas físicas, primacía del cómo sobre el quién, carácter fantástico de los relatos, límite discrecional de los personajes, declaración de todos los términos del problema, necesidad y maravilla de la solución: “Y, curiosamente, nunca se habla de los criminales: el Padre Brown [...] nunca denuncia a nadie a lo largo de su carrera. No se sabe muy bien lo que pasa con ellos, ya que lo que importa es el enigma; la solución ingeniosa de ese enigma. Y además, en cada cuento policial de Chesterton se sugiere una explicación mágica” [FERRARI & BORGES 1992: 311]. De hecho, las leyes dictadas por Borges para la narrativa policial alcanzan su forma definitiva en el texto “Los laberintos policiales y Chesterton” [BORGES 1999: 126-129].

Sin embargo, Néstor Ponce ha indicado con acierto el hecho de que Leonardo Castellani exaltó contemporáneamente otros rasgos en los relatos del Padre Brown: “la recurrencia de personajes típicos, [...] el recurso a las notas psicológicas [...], costumbrismo, [...] la dimensión apologética. El policial deviene una explicación del catecismo y modo de conocimiento de la naturaleza humana [...]: ‘¡El criminal! ¡El criminal antagonista es convertido por el cura detective y se vuelve su confidente, su Dr. Watson!’” [PONCE 2001: 88]. La índole pedagógico-apologética de esta literatura y el costumbrismo son probablemente las notas más distintivas que Castellani tomó para su propia literatura¹⁶. Incluso el propio Chesterton ha señalado, en contraste con la configuración de Borges del policial (de Chesterton), el absurdo que –a su entender– supone la idea de un detective alejado por completo de la sociedad y los afectos humanos (como sucede, por ejemplo, con Lönnrot y Parodi). Se trata de la crítica a la entronización de la razón, encarnada en el detective, como un elemento por completo ajeno a la sociedad:

“The half superstitious veneration for logic, combined with complete misunderstanding of it, is very common in those popular works of fiction which are the joy of my existence; the

¹⁶ Cabe recordar que en *Un modelo para la muerte* (1946; firmado con el seudónimo Benito Suárez Lynch), Borges y Bioy Casares caricaturizaron a este escritor en la figura del Padre Gallegani.

crime novels and the police romances and the rest. There is a queer notion that the detective, who is distinguished from all human beings by having the gift of reason, is bound in logic not to like anything or anybody. Even Sherlock Holmes (the friend of my childhood to whom I shall always pay a tribute of piety) is described somewhere, I think, as being incapable of falling in love because of his proficiency in mathematics. There is nothing intrinsically illogical in having affections or admirations or appetites, so long as we recognize them reasonably as what they are. But the romantic tradition, as it exists in all the romances, is that the logician cannot be romantic. It may be remarked that the word “cold” will always be found coupled with the word “logical”; I imagine the printers keep such words together in one block of type. But the cold logician, though he must not be romantic, is almost entirely a creature of romance” [CHESTERTON 1933: 88].

REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

A partir de una lectura parcial basada en algunos relatos de Poe y de Chesterton, Borges exalta un modelo abstractivo y abstracto del policial, lleva a cabo una *des-cristianización* de Chesterton (al omitir el carácter apologético de su literatura) y una *des-sensibilización* de Poe (al omitir la importancia de la percepción y el análisis material del mundo sensible en sus cuentos detectivescos). Propone, en cambio, la figura del detective como la de un razonador puro, promueve la prescindencia de las destrezas físicas y la negación de la justicia distributiva, rechaza la pedagogía y el carácter nacional o costumbrista en el género. Y, fundamentalmente, defiende un modelo del género que prescinda de la realidad (nacional) o la caricaturice.

CONSIDERACIONES FINALES

Hemos intentado mostrar de qué modo el viraje de las concepciones literarias de Borges tiene lugar hacia el comienzo de la década de 1930, en contraste con las afirmaciones corrientes de la crítica especializada, que sitúan este cambio hacia 1940. También hemos discutido cuáles fueron algunas de las causas (políticas, literarias) determinantes de ese cambio y cuál fue el contexto cultural y político en que tuvo lugar. Cabe agregar aquí que este cambio se da, además, en aquella época que ha sido caracterizada como la de *la forja del escritor profesional* [RIVERA 1981-2000: 361-384], es decir, la de la profesionalización del escritor, vinculada a la ampliación de la tirada de las publicaciones periódicas y de los libros, directamente asociada a la multiplicación del público lector y los ritmos de lectura. (También en este sentido es significativa la elección de un género popular como el policial). Dentro de este marco, hemos bosquejado algunas de las características más importantes de la concepción de Borges de la literatura (policial), y subrayado la importancia de la invención de la trama –en contraste con la literatura realista– y de la concepción de la literatura como sintaxis, en contraste con la literatura costumbrista. Cabe agregar en este sentido que, hacia 1927, “lo policial” es todavía para Borges un tema, un componente semántico del texto, tal como se puede colegir del título que da a la primera versión de “Hombres pelearon”: “Leyenda policial”.

Con este cambio, Borges pasa de una retórica que busca exaltar los ánimos (nacionales) a una retórica que intenta convencer por medio del placer intelectual. En este camino, hace ligeramente a un lado las cuestiones nacionales y busca el modelo de relato en la literatura inglesa, en Poe y Chesterton. A partir de una lectura sesgada de estos autores, construye en sus ensayos y sus textos críticos un ideal del relato (policial) que prescinde de la realidad sensible y se acerca a la literatura fantástica.

BIBLIOGRAFÍA

- ANNICK, Louis, "Borges y el nazismo", *Variaciones Borges*, 4 (1997), pp. 117-136.
- BIOY CASARES, Adolfo, *La estatua casera*, Buenos Aires: Jacarandá, 1936.
- BIOY CASARES, Adolfo, "Prólogo" (1940) y "Posdata al prólogo" (1965), Borges, Jorge L., Ocampo, Silvina y Bioy Casares, Adolfo, en *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires: Sudamericana, 1967, 3ª ed. [1ª ed., 1940], pp. 7-14, 15-18.
- BORGES, Jorge Luis, *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en "El Hogar"*, Enrique Sacerio-Garí & Emir Rodríguez Monegal [eds.], Barcelona: Tusquets Editores, 1986.
- BORGES, Jorge Luis, *Obras Completas*, Barcelona: Emecé, 1989, 3 vols.
- BORGES, Jorge Luis, *Borges en Sur (1931-1980)*, Buenos Aires: Emecé, 1999.
- BORGES, Jorge Luis, "Adolfo Bioy Casares: *La invención de Morel*" (1940), *Obras completas IV [Prólogos, con un prólogo de prólogos (1975)]*, Buenos Aires / Bogotá: Emecé, 2007a, pp. 29-31.
- BORGES, Jorge Luis, "Leyes de la narración policial", *Textos recobrados (1931-1955)*. Edición al cuidado de Sara Luisa del Carril & Mercedes Rubio de Zocchi, Buenos Aires / Bogotá: Emecé, 2007b, pp. 36-39.
- BORGES, Jorge Luis, "Death at the President's Lodging, de Michael Innes", *Obras completas IV*, Buenos Aires / Bogotá: Emecé, 2007c, p. 300.
- BORGES, Jorge Luis, *Inquisiciones / Otras inquisiciones*, Buenos Aires: Random House Mondadori, 2012.
- BORGES, Jorge Luis & BIOY CASARES, Adolfo, *Museo. Textos inéditos*, Sara Luisa del Carril & Mercedes Rubio de Zocchi [eds.], Buenos Aires: Emecé, 2002a.
- BORGES, Jorge Luis & BIOY CASARES, Adolfo, "El séptimo círculo", *Museo. Textos inéditos*, Sara Luisa del Carril & Mercedes Rubio de Zocchi [eds.], Buenos Aires: Emecé, 2002b, pp. 111-114.
- BORGES, Jorge Luis & BIOY CASARES, Adolfo, "Modesta apología del argumento", *Museo. Textos inéditos*, Sara Luisa del Carril & Mercedes Rubio de Zocchi [eds.], Buenos Aires: Emecé, 2002c, pp. 138-139.
- BORGES, Jorge Luis & BIOY CASARES, Adolfo, "Los mejores cuentos policiales", *Museo. Textos inéditos*, Sara Luisa del Carril & Mercedes Rubio de Zocchi [eds.], Buenos Aires: Emecé, 2002d, pp. 142-144.
- BRESCIA, Pablo A. J., "De policías y ladrones: Abenjacán, Borges y la teoría del cuento", *Variaciones Borges*, 10 (2000), pp. 145-166.
- BUCHRUCKER, Cristián, "El proteico nacionalismo argentino", Arturo Andrés Roig [comp.], *La Argentina del 80 al 80: balance social y cultural de un siglo*, México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1993, pp. 57-82.
- CHESTERTON, G. K., "On Logic and Lunacy", *All is Grist. A Book of Essays*, London: Methuen & Co., 1933, 2ª ed., pp. 80-90.
- FERNÁNDEZ VEGA, José, "Una campaña estética. Borges y la narrativa policial", *Variaciones Borges*, 1 (1996), pp. 27-66.
- FERRARI, Osvaldo & BORGES, Jorge Luis, *Diálogos*, Barcelona: Seix Barral, 1992.
- FREIER, Susana, *Línea sistemática: una democracia inacabada en constante transformación* [Documento CSOC 12/2003], Buenos Aires: Universidad Católica Argentina.
- GALASSO, Norberto, Jorge Luis Borges, *Un intelectual en el laberinto semicolonial*, Buenos Aires: Colihue, 2014.
- GIL GUERRERO, Herminia, *Poética narrativa de Jorge Luis Borges*, Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2008.
- GONZÁLEZ LANUZA, Eduardo, *Aquelarre*, Buenos Aires: J. Samet, 1928.
- GUILLOT, Víctor Juan, *El alma en el pozo. Cuentos*, Buenos Aires: Cooperativa Editorial / Agencia de Librería y Publicaciones, 1925.
- LEMA HINCAPIÉ, Andrés, "Sangre y enigmas: Borges y la literatura policial", Cali: Universidad del Valle, 1999.
- Edición digital: [revisado: 15/01/15].
<<http://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/Lema%20Hincapie.pdf>>
- REYES, Alfonso, "El argentino Jorge Luis Borges", *Obras completas*, México: FCE, 1996, tomo IX, pp. 307-309.
- POE, Edgar Allan, *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, New York: The Modern Library / Random House, 1938.
- PONCE, Néstor, *Diagonales del género. Estudios sobre el policial argentino*, Paris: Éditions du temps, 2001.

- RIVERA, Jorge, "La forja del escritor profesional (1900-1930). Los escritores y los nuevos medios masivos", *Capítulo. Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1981-2000, tomo III, pp. 361-384.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, "Borges: The intellectual Background", *Simply a Man of Letters*, Carlos Cortinez, Orono [ed.], Maine: University of Maine at Orono Press, 1982, pp. 175-190.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en "El Hogar"*, Barcelona: Tusquets Editores, 1986.
- SARLO, BEATRIZ, *Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires: Ariel, 1995.
- SETTON, Román, *Los orígenes de la narrativa policial en la Argentina: recepción y transformación de modelos genéricos alemanes, franceses e ingleses*, Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert, 2012.
- SETTON, Román, "Los relatos policiales de Víctor Juan Guillot", *Anclajes*, XVIII.1 (2014), pp. 47-60.
- SZONDI, Peter, *Poetik und Geschichtsphilosophie I. Studienausgabe der Vorlesungen. Band 2*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.
- VIÑAS, David, "Borges y Perón", *Página 12*, Suplemento *Radar*, 10/12/2006.
Edición digital: [revisado: 07/03/2015]
<<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/6-3444-2006-12-10.html>>
- VIÑAS, David, *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires: Siglo XX, 1974.
- WALSH, Rodolfo [sel. e int.], *Diez cuentos policiales argentinos*, Buenos Aires: Hachette, 1953.
- YATES, Donald Alfred, *The Argentine Detective Story*, Ann Arbor: University of Michigan, 1960.



REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA