

## Borges y la subversión del modelo policial

*“...hizo acaso lo único que un hombre puede hacer con una tradición: la modificó” (OC IV: 91)*

En varias ocasiones, Borges reconoce la deuda que -como lector y como escritor- tiene con el “genuino” relato policial, el de tradición anglosajona, y con algunos autores, ante todo con Poe y Chesterton, a quienes atribuye la consolidación de rigurosas y eficaces normas del género.

En esta época nuestra tan caótica, hay algo que, humildemente, ha conservado las virtudes clásicas: el policial. Ya que no se entiende un policial sin principio, sin medio y sin fin. (...) Está salvando el orden en una época de desorden. (OC IV: 197)

Los lectores de Borges están habituados a esos movimientos de recuperación de lo marginal, de subversión de jerarquías establecidas y de desplazamiento de elementos laterales al centro. El lugar destacado que en las reflexiones teóricas y en la escritura Borges reserva al policial se explica en una obra dominada por la inquietud por la forma. Borges, un lector que hace de la forma la preocupación central de su escritura, considera un género “lateral”, “humilde”, como el policial, el procedimiento formal por excelencia, modelo de toda escritura y estrategia ideal de lectura.

Sin embargo, Borges no sería Borges si una tradición o una innovación celebrada no suscitara en él un movimiento de ruptura instauradora o, si se quiere, de rebelde fidelidad. Si exalta los modelos de Poe y, sobre todo, de Chesterton, es para poder medirse con ellos, para asegurarse de que su propio gesto fundador nace de la deformación coherente de un género clásico, de un (declarado) ilustre linaje.

Quisiera en lo que sigue indagar cómo, en “La muerte y la brújula” y en los relatos de *Seis problemas para don Isidro Parodi*, Borges se sirve de las convenciones formales del policial, para -introduciendo transformaciones y desviaciones del esquema original- actualizar su proyecto de dar forma ficcional a indagaciones y dilemas de tipo filosófico. Dentro de ese proyecto, el policial aparece como un modelo epistemológico experimentable en toda la gama de las exploraciones del intelecto.

La posición de Borges con respecto al género policial puede resumirse en las siguientes etapas:

1. Izamiento de un género literario modesto y periférico al rango de literatura noble, con las virtudes propias del *clasicismo*.
2. Constitución de un prototipo del policial: la literatura de *enigma*, como juego de la mente, como explícita ficción formal, despojada de elementos psicológicos y de excesivas concesiones al efecto de realidad.<sup>1</sup>
3. Desplazamiento del punto de mira. Lo nuevo no son las tramas, sino la creación de un nuevo *lector*, que suspende la credulidad y acepta el texto como un desafío intelectual. Borges se sitúa, tanto en su ficción como en su ensayística, como el conceptualizador de esta nueva perspectiva.
4. La acentuación de lo formal y del acto de lectura, llevan a Borges a desplazar la *trama* del enigma, de lo anecdóticamente policial, a las variadas conjeturas de la filosofía. Veremos que esto se logra mediante un discernimiento previo de la estructura “en espejo” que anima toda trama policial clásica. Así, el detective no es más que la reduplicación circunstancial del lector. La “inteligibilidad” de lo real se interpreta en términos de “legibilidad”.
5. Finalmente, de regreso de ese desplazamiento por los campos del concepto, el aparato conjetural, puede volver a informar las tramas tradicionales del policial (cf. “La muerte y la brújula”) pero regenerado por las dislocaciones sucesivas, como la forma aparente y arbitraria de un enigma que sitúa en otra parte. Algunos dobles serán obviados, algunas perspectivas, invertidas, y, sobre todo el lector acabará subsumiendo al detective. Borges aparece así como el renovador del género cuyo clasicismo comenzó por ensalzar.

### *El “juguete riguroso”*

Al atribuir a la narración policial las virtudes del clasicismo, Borges se complace en comparar el rigor de ese género literario con la azarosa escritura de sus contemporáneos:

Una de las coqueterías literarias de nuestro tiempo es la metódica y ansiosa elaboración de obras de apariencia caótica. Simular el desorden, construir difícilmente un caos, usar de la inteligencia para obtener los efectos de la casualidad (...) extraña tradición. (OC IV: 319)

---

<sup>1</sup> Véanse, sobre este tema los dos artículos casi idénticos que Borges consagra a las leyes de la narración policial (“Leyes” y “Laberintos”).

El género policial, en cambio, sobre todo el policial inglés, “es como un ajedrez gobernado por leyes inevitables. El escritor no debe escamotear ninguno de los términos del problema” (OC IV: 365).

En cuanto “operación de la mente, no del espíritu” (OC IV: 190), el policial de enigma es para Borges el espacio de la “imaginación razonada”, de la creación de rigurosos universos conjeturales autónomos, pertenecientes a la ficción. Queda así liberado de la obligación de la mimesis y del análisis psicológico y todo exceso de similitud, de realismo, puede perjudicarlo. El policial de enigma exhibe esa condición de artificio, de elección inteligente y técnica consciente, que postula un modelo hipotético de orden para el caos referencial y empírico, el “impenetrable esquema divino del universo”. Sólo expone un enigma intelectual que debe ser resuelto intelectualmente, con inferencias rigurosas, abstractas, económicas. En su prólogo al libro *Borges, oral*, Borges presenta el cuento policial como “ese juguete riguroso que nos ha legado Edgar Allan Poe” (OC IV: 163).

Desde Poe, el esquema del policial queda, pues, formalizado. La trama se centra en un caso, presentado como *un* misterio -en general, un crimen- aparentemente irresoluble, pero para el que hay *una* solución, a la que se llega por el ejercicio de la razón. El relato debe reproducir el camino intelectual recorrido por un personaje -el detective- en sus esfuerzos por descubrir la identidad del criminal. Cumpliendo un plan rigurosamente lógico y orientado hacia el desenlace, el policial narra la historia de la investigación, que lleva a la reconstrucción de la oculta historia del crimen. Las leyes del género imponen argumentos, roles actanciales y reglas de composición de la trama, como la presencia de un detective razonador -y, preferentemente, exótico-; la intervención de un colaborador algo ingenuo y de policías faltos de imaginación; la ubicación del crimen o de los potenciales culpables en un espacio limitado, que encierra las claves del enigma; la introducción de indicios falsos que conducen hacia sospechosos que deben ser pronto descartados; la verificación de datos y coartadas que obligan a cambios de perspectiva y a la formulación de nuevas hipótesis.

La rigurosa maquinaria del policial exige que el escritor manipule esos recursos de modo que, por una parte, la narración avance linealmente hacia la identificación del culpable y, por otra, postergue el descubrimiento de la verdad, o sea que mientras orienta al lector hacia la solución, lo desvíe de ella. Este requisito es inherente a un relato que está construido desde y para el final, y que no puede prescindir de la sorpresa como efecto literario.

De ese patrimonio parte Borges para hacer su propia miel. Sus ficciones y ensayos muestran cómo los procedimientos formales del policial son eficaces para la presentación de cualquier idea o problema, aun de aquellos que, por su tema, no guardan afinidades con el género. Lo esencial es que el relato sea “formalmente” un policial, con una trama centrada en un problema original y una solución rigurosamente lógica e inesperada. En una reseña de *Half-Way*

*House*, de Ellery Queen, resume las condiciones formales de la literatura de enigma:

Puedo afirmar que cumple con los primeros requisitos del género: declaración de todos los términos del problema, economía de personajes y de recursos, primacía del cómo sobre el quién, solución necesaria y maravillosa, pero no sobrenatural. (OC IV: 216)

Los demás “inconvenientes” del género, como la presencia del detective -o del criminal-, la investigación, los informes policiales, un desenlace que asegure la reinstalación de un orden social justo, son innecesarios y puede prescindirse de ellos. El verdadero héroe es, en lo sucesivo, la mente humana.

### *Las dos historias*

Borges se siente especialmente atraído por un rasgo formal del género policial, que reelabora en la trama y la estructura de sus ficciones: la coexistencia en todo policial de dos historias, la del crimen y la de la investigación.

Edgar Allan Poe sostenía que todo cuento debe escribirse para el último párrafo o acaso para la última línea; esta exigencia puede ser una exageración, pero es la exageración o simplificación de un hecho indudable. Quiere decir que un prefijado desenlace debe ordenar las vicisitudes de la fábula. Ya que el lector de nuestro tiempo es también un crítico, un hombre que conoce, y prevé, los artificios literarios, el cuento deberá constar de dos argumentos; uno falso, que vagamente se indica, y otro, el auténtico, que se mantendrá secreto hasta el fin. (OC IV: 155) <sup>2</sup>

La primera historia es un enigma, permanece oculta, silenciada. El relato comienza cuando se cierra la historia del crimen, que -aunque ausente- es la que pone en marcha la investigación e impone la presencia del libro que el lector está leyendo. Lo que el policial narra es la historia de la investigación, una historia contada “hacia adelante”, en el orden de los sucesos de la pesquisa, pero que va reconstruyendo “hacia atrás” la historia del crimen. El

---

<sup>2</sup> Esta ley estructural que Borges encuentra en Poe ha sido también explotada por Josefina Ludmer y luego extendida por Ricardo Piglia a la estructura de todo cuento. Ludmer: “La novela policial clásica cuenta dos historias: la primera -el crimen- es lo que ‘efectivamente ocurrió’; la segunda -la investigación- narra cómo el investigador ‘se entera’ de la primera; la única que se lee es la segunda historia, que comienza cuando la primera ha concluido y sigue un orden progresivo-retrospectivo” (88). Piglia: “Un cuento siempre cuenta dos historias (...). El arte del cuentista consiste en saber cifrar la **historia 2** en los intersticios de la **historia 1**. Un relato visible esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario. El efecto de sorpresa se produce cuando el final de la historia secreta aparece en la superficie” (85-86).

policial no sigue el orden de los acontecimientos sino el del descubrimiento, pero para reconstruir el orden de los acontecimientos. El relato de la investigación encuentra su razón de ser en la ausencia del relato del crimen.

La primera historia sólo es conocida por el escritor (y el asesino); el escritor conoce además la segunda, la que va narrando, la única conocida por el detective y el lector, que intentan descubrir la primera. La tarea del escritor encierra una paradoja: debe ir revelando al lector la historia del crimen, pero en pequeñas dosis, retardando la solución, reteniendo información, tratando de que el lector no la descubra hasta el final y -si es posible- que no la descubra en absoluto y se sorprenda con la solución. Debe afirmar la opacidad del misterio y, simultáneamente, dejar entrever la posibilidad de una elucidación; proporcionar los indicios y hacer difícil la solución del enigma; debe escribir lo que no se escribe.

Este complejo juego formal da lugar a un complejo juego de duplicación, reciprocidad e inversión de roles, que compromete a todas las instancias textuales: detective, asesino, autor, lector.

Para llegar a descubrir la historia del crimen, el detective debe doblar al asesino, descifrar su plan y sus razonamientos, a tal punto que pueda llegar a anticipar sus acciones y esperarlo en el lugar del crimen. Asimismo, en la tarea de reconstruir la historia del crimen, el detective cumple un trabajo hermenéutico en el que duplica las estrategias del lector: de la pasada y oculta historia del crimen han quedado huellas y residuos que debe seleccionar, reconocer, descifrar y componer con ellos un conjunto coherente, completo y significativo. Los índices aparecen como restos de una historia oculta (crimen) en una historia manifiesta (investigación), son las reliquias de la historia primera en la segunda. La lectura de indicios realizada por el detective es posible porque ha sido precedida por una escritura -de la que sólo quedan algunos rastros- realizada por el criminal.

Por su parte, también el escritor, para no fracasar en su objetivo de sorprender al lector con una solución imprevisible, debe doblar al asesino, reproducir sus recursos: falsear las pistas, desviar las sospechas hacia los inocentes, proponer como posibles hipótesis que deben ser desechadas, bloquear su acceso a la verdad. Su estrategia de escritura tiende a confundir al lector en un camino lleno de meandros y de desvíos, laberíntico. A su vez el lector debe contar con estrategias que eludan las trampas del escritor y le permitan alcanzar la solución, el centro del laberinto.

### *El nuevo lector*

Ese es el tipo de lector creado por Poe, que Borges considera como lector ideal de cualquier texto: un lector imaginativo y participante, que está asociado a la resolución del enigma. Cuando leemos una novela, lo que cuenta

es el presente; cuando leemos un policial, lo que importa es el futuro. Dos ópticas, dos tipos de lectura.

Porque ha sido creado por un género, sabe que el texto es tramposo, que encierra un enigma, que avanza hacia una respuesta que protege, que el escritor quiere desorientarlo y sólo entrega verdades parciales. Por eso, es un lector suspicaz, escéptico, y su estrategia de lectura se basa en la desconfianza, la duda, la incredulidad. A diferencia de la novela realista, que prefiere que olvidemos su carácter de artificio verbal, el policial no esconde ese carácter y no exige de sus lectores, como aquélla, una suspensión de la incredulidad para que el universo de la ficción sea aceptado. El lector de policiales es un detective que -en el proceso de la lectura- va realizando una investigación independiente: elabora hipótesis, las modifica, las descarta, formula otras nuevas, cambia de perspectiva, sospecha el disimulo o la mentira detrás del comportamiento de los personajes, toma en cuenta la menor indicación textual como si todo dato comportara un indicio.

El lector coincide con el detective sólo en la estrategia de interpretación, ya que no se enfrenta a indicios referenciales dejados por el criminal, sino a indicios textuales, colocados por el escritor para ir controlando la solución del enigma. Así como el detective sigue directamente las pistas del asesino, el lector sigue las del narrador. Para descubrir las trampas que éste le va tendiendo, para descifrar sus estrategias y los artificios de composición del texto, debe identificarse con él, ser su doble.

Detective y lector comparten entonces una estrategia de interpretación, más intuitiva que metódica, que parte de la postulación de un detalle -preferentemente el más incongruente y en apariencia insignificante- como hipotético caso de una norma, que puede inferirse a partir de relaciones circunstanciales y contingentes establecidas entre los hechos. Al integrar el detalle en una cadena causal hipotética se conjetura su probable funcionamiento y significación.

El policial pone en evidencia las posibilidades creativas contenidas en las complejas relaciones entre escritura y lectura: el escritor crea el género; la reiteración de las convenciones genéricas refuerza las estrategias de lectura necesarias y crea un lector. Mientras tanto, se va estabilizando un esquema repetitivo que pone en peligro la eficacia de la fórmula originaria para un lector al que el género ha ido transformando al habituarlo a esas convenciones. Ante el desgaste de los efectos literarios del género, un lector crecientemente más experto exige la transformación de las leyes de la narración; el escritor debe descubrir otras.

La fórmula es eficaz para relatos destinados a los lectores creados por Poe. Pero además, Borges -uno de esos lectores- escribe para un lector aun más experto y escéptico que los de Poe. De ahí que las transgresiones que impone al género lo afecten profundamente, al conmocionar las estrategias de escritura y los hábitos de lectura que los policiales reclaman del lector.

La exigencia de ajustarse al código genérico, de reiterar las convenciones argumentales y estructurales, implica para el género una amenaza de estancamiento y, simultáneamente, es condición de su constante renovación. La rigidez formal encierra el desafío de experimentar para innovar las formas estéticas, revelando así una particular estructura que se presta a incontables subversiones narrativas. Al tiempo que respeta las convenciones y conserva las bases sólidas de la narración, no cesa de desviar al modelo de su norma, introducir variantes, y ser un óptimo campo para las búsquedas literarias experimentales. Borges es consciente de la inestabilidad del género y de las continuas innovaciones a que está sometido; prefiere fijar los límites que el relato policial no puede sobrepasar sin perder rigor e interés. Innova en sus policiales sin dejar de atenerse a sus propias exigencias de rigor y economía.

Aún teniendo en cuenta las modificaciones que iremos señalando, los relatos que paso a considerar son policiales en tanto respetan convenciones esenciales para el género. En todos hay un enigma y una solución sorprendente. Hay una reconstrucción de la historia del crimen mediante indicios destinados al detective y al lector.

Pero además, el riguroso artificio creado por Borges complica el modelo y hace de él el espacio ideal para dar forma narrativa a cuestiones filosóficas y textuales que afectan el argumento y la morfología del relato. Las rígidas leyes del género no son un obstáculo sino un campo propicio para que Borges despliegue en sus ficciones su atracción por la conjetura, la perplejidad, la paradoja.

### *Lönnrot, el detective hermeneuta*

El relato "La muerte y la brújula" conserva una apertura tradicional - presenta el caso como el más "extraño, rigurosamente extraño" de los que ocuparon a un detective-, un comienzo que despierta la curiosidad del lector, sus competencias de hermeneuta y crea un espacio propicio para la lectura. Pero, al mismo tiempo, abre el juego con un movimiento de alto riesgo, que trastoca el orden tradicional de la narración y pone en peligro la eficacia general del relato: el *incipit* da un anticipo de la solución, al informar al lector que "Lönnrot no logró impedir el último crimen, pero es indiscutible que lo previó" (499). Los lectores quedan advertidos de que -como los mejores detectives clásicos- Lönnrot se anticipará al asesino y preverá sus acciones futuras; pero también sabe que esa previsión no impedirá que el asesino lleve adelante su plan. El relato soporta esa transgresión de las leyes porque descansa en una compleja elaboración de la trama que, a pesar del anticipo, asegura que el lector difícilmente podrá dar con la solución. Cuando Treviranus recibe la carta de "Baruj Spinoza", los lectores saben -con Lönnrot- que va a haber un cuarto crimen. Por una parte, porque el relato ha estimulado su identificación con Lönnrot -y no con Treviranus, cuyas hipótesis son tan

simples que aparecen a los lectores como trampas para desorientarlos-; por otra, porque ya han sido advertidos de que la previsión del detective es acertada.

A pesar de esta transgresión inicial, en "La muerte", en sus rasgos mayores, la figura del detective se atiene a las convenciones. El género impone la economía de precisiones referenciales o psicológicas, que podrían distraer al lector de la trama. Un personaje sólo puede "cobrar vida" dentro de las limitaciones de su finalidad en el relato, porque cada incidente, cada acto, cada frase debe cumplir su función dispuesta de antemano. Nada sabemos de Lönnrot, ni siquiera conocemos su cara; más que un personaje es un conjunto de características mentales. Tampoco es un héroe de aventuras (la calificación de "aventurero" (499) sólo afecta a sus estrategias de pensamiento); sus acciones son muy limitadas: conversaciones con el prefecto, desplazamientos al lugar del crimen, y principalmente, la lectura. Sabemos que su mayor eficacia atañe a sus capacidades intelectuales (consigue prever el último crimen), pero no a su acción (no logra impedirlo).

Como todo detective, Lönnrot es un razonador abductivo: a partir de detalles menores, elabora una explicación de los hechos, que reposa sobre débiles probabilidades. Pero no sólo es un "puro razonador", como Dupin; es sobre todo un lector, al que sólo interesan los indicios textuales y que apenas presta atención a las "meras circunstancias, la realidad (nombres, arrestos, caras, támites judiciales y carcelarios)" (504). La hipótesis que elabora para explicar el asesinato del rabino tiene como punto de partida un indicio material: la hoja de papel encontrada en el cuarto de Yarmolinsky. Pero Lönnrot no lo considera en su materialidad (Holmes, por ejemplo, hubiera sabido identificar el tipo de papel, se hubiera afanado por localizar el lugar donde se vende y por encontrar impresiones digitales...), sino que sólo le interesa como texto que remite a otros textos. Para él el principal indicio no son los zafiros del Tetrarca sino las "Obras Completas" de la víctima; no percibe el crimen como un caso de la historia del delito sino como un episodio más en la historia de una secta judía; cuando el periodista le pide información sobre el asesinato, Lönnrot prefiere disertar sobre los diversos nombres de Dios; mientras la policía observa las manchas de sangre en el suelo, los restos de cigarrillos e interroga a los testigos, el detective, indiferente a la investigación y sin siquiera sacarse el sombrero, lee. Ante los acontecimientos del tercer crimen, Lönnrot, con una sonrisa, descarta la hipótesis de Treviranus de que podría tratarse de un simulacro y se concentra en la lectura "de la disertación trigésima tercera del *Philologus*" (503). La convicción de que los hechos responden a un modelo textual es tan sólida que ni siquiera recuerda que ya ha vivido esa escena (esa memoria sólo cobrará forma más adelante, cuando en la quinta, frente a los losanges del mirador, "lo detuvo un recuerdo asombrado y vertiginoso", 505). Para él, el indicio más significativo en la Rue de Toulon es "una palabra que dijo Ginzberg" (503) y que confirma su hipótesis de que los crímenes son "sacrificios" cometidos por "los buscadores del nombre". Su



reacción final frente a su asesino no es emocional sino intelectual: reacciona como un lector de policiales, imaginando una variante al texto de Scharlach, una modificación que le permitiría mejorar el modelo.

Las condiciones ideales del “puro razonador” y de lector creativo que se conjugan en la figura de Lönnrot son garantía de que logrará adivinar “la secreta morfología de la malvada serie” y prever el último crimen. Su “temeraria perspicacia” y ese “algo de aventurero (...) y hasta de tahir” que había en él darán cuenta de que “no logró impedir el último crimen” ni descubrir “la identidad del infausto asesino de Yarmolinsky”. La perfecta trama de “La muerte y la brújula” será el espacio de estas paradójicas circunstancias.

Como en todo policial, en “La muerte” hay dos historias, una secreta y otra manifiesta. En los relatos clásicos, la condición de posibilidad de la segunda historia es un crimen, cometido en el pasado, que constituye un misterio y un desafío para el detective y el lector. Las leyes del género garantizan que, al final, el enigma recibe una explicación que lo elimina y cierra el relato.

“La muerte” complica el modelo. El lector creado por el género se atiene a las normas, convencido de estar colaborando con el detective en la investigación de un crimen pasado, reuniendo indicios que lo conducirán a descubrir la identidad del asesino de Yarmolinsky. El inesperado desenlace le revela que, sin saberlo, *también* ha estado colaborando con el criminal, ayudándolo a preparar un crimen futuro, y cuya víctima será el detective. Al final del relato, el lector no encuentra la habitual explicación del misterio por parte del detective; para su sorpresa, quien expone la solución -que perversamente confirma las intuiciones del detective- es el criminal. “La muerte” concluye no en el momento en que se revela la solución, sino en el momento en que se comete un nuevo crimen, que -contra toda ley del género- ha sido precedido por su explicación a cargo del propio asesino. Como en muchos clásicos, las correctas intuiciones del detective le han permitido prever y anticipar los pasos del asesino, localizar con precisión el lugar en que cometerá su próximo crimen, adelantarse a él y esperarlo allí. Para su sorpresa, Lönnrot triunfa porque ha fracasado: previó el último crimen pero no logrará impedirlo. Acertó porque en la serie habrá un nuevo asesinato, que se cometerá en el cuarto vértice de un rombo perfecto, en una laberíntica quinta al sur de la ciudad, en la que a la hora calculada estará el asesino ... para matarlo a él. Ha sabido doblar la mente del asesino, pero no ha podido eliminar las desventajas de su rol de detective. Para decirlo con palabras de Chesterton: “The criminal is the creative artist; the detective only the critic” (“The Blue Cross” 12). El final de relato presenta al Lönnrot como “crítico”, corrigiendo el plan de Scharlach, y como aventurero y *tahir*: cuando el asesino está por hacer fuego, Lönnrot sugiere una modificación al modelo que -de ser aceptada por Scharlach- permitiría al detective postergar indefinida e infinitamente el encuentro con su asesino. El cuento termina con la insinuación de que todo está

por comenzar de nuevo. El lector es incitado a imaginar la continuación de la historia.

Al subvertir la estricta linealidad del policial clásico, "La muerte" impone modificaciones a las estrategias de lectura. En Poe el universo oculta un orden y la mente humana, razonando, puede llegar a descubrirlo. Para sus lectores, la solución del detective -una solución única a un enigma también único- constituye la verdadera y definitiva explicación del misterio y reinstala el orden. El policial clásico postula así la infalibilidad del pensamiento lógico para interpretar los hechos de la realidad y del texto.

A diferencia de Poe, Borges no afirma que el orden de las ideas coincida con el orden del universo; si el universo oculta un orden, no podemos descubrirlo, a lo sumo, postularlo como hipótesis. La explicación de la serie de crímenes en "La muerte" no revela ningún orden fijo oculto detrás de los hechos (el modelo de Scharlach podría remplazarse por otro, más económico); el desenlace no restablece el orden sino que impone el desorden. El universo de la ficción no está ordenado según las leyes de la ciencia neopositivista sino conmocionado por las paradojas. Los lectores no encuentran un mundo de sentido unívoco sino múltiple y caótico, que abunda en duplicidades e inversiones (un río con aguas del color del desierto; un hotel que tiene apariencia de torre, sanatorio, cárcel y casa mala; una quinta "infinita y creciente" (505), que es un laberinto; un secuestro que es el doblaje de una escena ya vivida; un color que se repite en el nombre del detective y el apellido del asesino; un criminal -Scharlach *el Dandy*- que exhibe como propia una cualidad tradicional en los detectives desde las primeras figuras del género; un crimen inicial que se ajusta no a un modelo formal que lo precede sino que lo sigue; un detective que puede imaginar una solución al enigma porque el asesino lo construye a su medida; una hipótesis que es verdadera porque prueba ser falsa).

Ese universo está (des)ordenado hasta el vértigo según un modelo paradójico en el que un crimen pone en marcha la investigación y ésta produce narrativamente un crimen, que no representa un enigma; en que una hipótesis fracasa como investigación pero triunfa como trama narrativa; en que dos historias están articuladas de tal modo que la creada por el detective es la misma historia que escribe el asesino; un detective que dobla al criminal y es doblado por él, un "otro" que es "él mismo".

Para el policial clásico, las hipótesis elaboradas por el detective llevan finalmente a la verdad, mientras que la policía se pierde en teorías que desembocan en pistas falsas o en la confusión de inocentes con culpables. El prefecto Treviranus, en cambio, no desempeña el consabido papel ridículo, y -contra toda expectativa por parte del lector- acierta con la verdadera solución al primer caso (el asesinato tuvo por móvil el robo) y sus sospechas respecto del tercero son atinadas (se trató de un simulacro). Treviranus resuelve correctamente esos dos casos, a pesar de que actúa como un prefecto tradicional: para averiguar *quién* es el asesino, se pregunta por los posibles móviles, el *por*

*qué*, mientras Lönnrot está sólo obsesionado por el *cómo*, por descubrir la forma oculta del modelo seguido por el asesino. Treviranus elabora hipótesis prosaicas, “posibles”; para él, las “interesantes” hipótesis de Lönnrot son sólo “locuras” (503). No está interesado en las “supersticiones judías” sino en identificar al culpable.

Sin embargo, en el laberíntico juego planteado en “La muerte”, el mejor detective, el que hace la conjetura más eficaz, es el asesino, Scharlach, quien a partir de una noticia leída en un periódico -“el investigador Erik Lönnrot se había dedicado a estudiar los nombres de Dios para dar con el nombre del asesino” (501)- prevé que Lönnrot será su “lector ideal” y que forzosamente prestará atención a los indicios que Treviranus deseche. Pero su hipótesis no está dirigida a evitar un crimen sino a cometerlo.

La trama de “La muerte” torna laberínticas las relaciones creador/creatura, escritor/lector. Lönnrot es un detective que sólo atiende a indicios textuales, que alimenta sus intuiciones con la lectura de más textos, y los organiza en un relato. Para imaginar la historia del asesinato, debe doblar al asesino, reproducir su conducta, recomponer el modelo del crimen. Supone un asesino artista, como el Flambeau de Chesterton (cf. Chesterton 54) quien, en sus crímenes, busca una realización estética. Paradójicamente, el desenlace le revela que mientras creía leer las pistas dejadas por el asesino estaba siendo leído por él; mientras escribía una trama para explicar la serie de asesinatos, era el personaje inconsciente de un drama escrito por el asesino; mientras creía actuar libremente estaba comportándose según las leyes de un relato proyectado por otra mente. El lector es también leído, el escritor es también escrito, ambos son textos, las leyes del universo son las de la ficción.

Por su parte, Scharlach también es un lector, que comparte con Lönnrot al menos algunas lecturas. En un periódico descubre el indicio que lo transformará en escritor; sabe que, para Lönnrot, el crimen de un rabino debe tener una explicación rabínica; Scharlach infiere que el detective pensará que los hasidim han sacrificado al rabino. A partir de ese momento, selecciona (en textos) más indicios para escribir una historia, cuyo lector ideal será aquel que la lea como la historia de la investigación de un crimen pasado, sin sospechar que se trata de la historia de un crimen futuro. Lectores ideales serán Lönnrot y aquellos lectores de “La muerte” que, igual que el detective, se sorprendan ante el inesperado desenlace.

El cuadro se complica si incluimos en él a los lectores del relato escrito por Borges. “La muerte” se presenta abiertamente como un artificio textual, una ficción creada/narrada por un *yo* que la reconoce como su creatura (“Al sur de la ciudad de mi cuento”, 504). Se presenta también como un caso policial; los lectores sabemos entonces que estamos frente a un relato de la investigación realizada por el detective para reconstruir la historia de un crimen. Con nuestra lectura, colaboraremos con el detective en la creación de esa historia. Lo que ignoramos es que en el texto se esconde otro creador, Scharlach, que

está escribiendo su propia historia, y que la escribe empleando los mismos recursos, indicios y signos que emplea el detective para escribir la suya. Para dar con la solución del enigma, los lectores deberían dominar una compleja estrategia de lectura que exige que, simultáneamente, doblen al narrador, al detective y al asesino para descifrar las trampas que el asesino pone a Lönnrot, las que el narrador pone a los lectores y las que les tiende el escritor que dentro del relato escribe su propia trama.

### *Don Isidro Parodi, el peluquero exégeta*

Aunque el universo de don Isidro Parodi parece tener poco en común con el de Erik Lönnrot, también las historias de Bustos Domecq son ocasión para que Borges y Bioy experimenten con las posibilidades formales y narrativas del policial y para que presenten como ficciones, temas y dilemas que conciernen a la creación, la representación, la escritura, la lectura.

Las transgresiones que Borges y Bioy Casares imponen al policial en *Seis problemas para don Isidro Parodi* son múltiples, pero no llegan a afectar las leyes ni las convenciones mayores del género.

Los relatos de Parodi son policiales, con un crimen que plantea un enigma que es explicado por una solución inesperada; respetan las estrategias de revelación y ocultación dictadas por las normas: todos los datos están a disposición del lector, pero presentados de forma que se demore el acceso a la respuesta. Borges y Bioy ni siquiera han prescindido de una de las “incomodidades” del género: en ninguno de los relatos falta la figura del detective, que es el encargado de presentar la solución de los casos.

No obstante, todos estos elementos aparecen distorsionados, desplazados. Más que de efectos de transgresiones al género se trata sobre todo de efectos de las manipulaciones impuestas al lenguaje. La subversión proviene, entonces, de un lenguaje altamente parodizado, que crea la ilusión de la oralidad argentina de los años 40.

*Seis problemas* puede definirse como “un laberinto verbal cuyo protagonista es el lenguaje” (cf. Almeida 36). Es un universo de voces que cuentan historias, cada una con su propio tono y desde un punto de vista propio, sin que detrás de ellas haya una conciencia que les permita advertir el modo en que cuentan ni la perspectiva peculiar en que han percibido los hechos. Los personajes son sólo discursos, puntos de vista y modos de hablar que entran en conflicto, se interrumpen, se superponen, se contradicen.

Del personaje de Lönnrot dijimos que más que una persona era un lugar mental; don Isidro Parodi es un discurso, una de las voces del texto. Pero es además la única voz detrás de la cual hay una conciencia que pone un orden al caos verbal de las historias. Detrás de esa voz mesurada, sobria, socarrona, hay un “criollo viejo”, solitario (aunque no ha elegido su aislamiento) y sa-

bio. Su sabiduría no proviene de una inteligencia sobrehumana ni de conocimientos extraordinarios, como es, por ejemplo, el caso de Holmes ("El mismo Sherlock Holmes (...) era hombre de taladro y de microscopio, no de razonamientos." -OC IV: 289). Don Isidro es un hombre iletrado, simple, callado, dueño de un saber práctico en el que coinciden la sensatez, la incredulidad y el escepticismo. Sus lecturas se reducen a seguir las noticias policiales en un diario vespertino. Lejos de los personajes creados por el género, don Isidro carece de rasgos exóticos: el abundante tiempo libre de que dispone no está ocupado por la ejecución del violín, la esgrima o el cultivo de orquídeas; a veces, se distrae jugando a las barajas; en lugar de estimularse con cocaína, disfruta del mate. También Parodi es un escéptico, pero sin compartir la desesperación, el pesimismo, el cinismo o el nihilismo que caracterizan a los héroes del policial de entreguerras. El profundo escepticismo de Parodi es resultado de su experiencia en la vida, que le ha enseñado a descreer de la Verdad, de la Ley, de la Justicia, de las Instituciones, de la Autoridad. Desconfía por igual de jueces, abogados y policías (en *Seis problemas*, la policía no sólo desempeña el consabido papel ridículo, sino que es desautorizada y hasta despreciada por el detective; cf. mi artículo "Una Argentina" 140). Un escéptico como Parodi prefiere que cada uno se baste a sí mismo y que nadie se convierta en verdugo de los demás.

Aunque Parodi es más un modo de decir que de ser, de él conocemos mucho más que de Lönnrot. Desde el primer relato estamos al tanto de la historia de su vida. No son éstos datos superfluos que interfieren con la presentación de los enigmas o la debilitan. La información sobre el pasado de Parodi contribuye a que las especiales circunstancias de su vida de detective -el porqué de su estancia en la cárcel- no se conviertan en un misterio adicional para el desconfiado lector.

Hay rasgos en la figura de don Isidro que lo acercan a la mayoría de los héroes clásicos del policial, pero son más los que hacen de él un caso particular, una variación del modelo. Los lectores encontramos a Parodi cuando -en los años cuarenta- ya ha dejado su oficio de peluquero y es un conocido detective. Podemos inferir que la conversión del peluquero en detective no fue consecuencia de renovados intereses ni de su libre decisión, sino de un azaroso cambio de circunstancias: está encerrado en una celda de la Penitenciaría Nacional, cumpliendo una condena por asesinato. Pero, el detective que, en realidad, es un peluquero, también es un asesino que, en realidad, nunca mató a nadie: ha sido condenado por un crimen cometido por otro.

Su virtud más notoria parece ser la paciencia : a lo largo de los seis relatos, la acción más frecuente de Parodi es sentarse a escuchar las historias que le cuentan los visitantes. Podemos conjeturar que esta cualidad haya sido largamente ejercitada en sus años de peluquero, la única escuela para su futura profesión. Sólo cuando las visitas se extienden o se demoran demasiado en comentarios o detalles, Parodi pierde la paciencia y los interrumpe, o los echa

de la celda. No parece disfrutar demasiado de su tarea de detective: le cansan los visitantes, más bien se resigna a recibirlos. Tampoco le interesa la fama: no le molesta que otros se apropien de sus triunfos como investigador.

Como todo detective, don Isidro resuelve enigmas, aunque las circunstancias hacen que esté más limitado que sus colegas para llevar a cabo la pesquisa. También él es un "detective de escritorio", pero su despacho es una celda; no puede trasladarse al lugar del crimen ni recoger indicios o información adicional. No dispone de colaboradores, ni siquiera de la ayuda poco eficaz de un Watson. El único contacto con la realidad exterior lo tiene a través de sus visitantes, lo menos parecido a un colaborador competente y confiable, ya que no comprenden los hechos presenciados y sus versiones de lo sucedido están absolutamente distorsionadas.

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 Argentina de la época.

La condición de recluso lo condena además a una monótona práctica de su profesión de detective. Privado de la posibilidad de investigar los hechos, desprovisto de la cultivada imaginación de Lönnrot, la actividad de don Isidro se limita a recibir a sus clientes en la celda; éstos cumplen una sola acción, producir discursos; don Isidro, escucharlos pacientemente e interpretarlos. Por las constantes digresiones, detalles no pertinentes, comentarios que distraen del caso presentado, por el tipo de lenguaje en que se expresan los personajes y las disparatadas versiones de los hechos, estas historias llegan a parecer irrelevantes para la trama. Don Isidro se ve obligado a interrumpir los discursos y reencauzarlos cuando se descarrilan, pero es en ese mismo caos verbal en que él -y el lector- deberán encontrar la respuesta al enigma. Parodi traspone el discurso de los personajes en el suyo propio, convierte las descabelladas versiones en casos policiales, sabe encontrar el modelo formal que las ordena y les da un sentido. No funda sus soluciones en la investigación de los hechos sino en la interpretación de esos discursos. Su método de trabajo parece aproximarse al que un personaje de *Seis problemas*, el poeta Carlos Anglada, le atribuye a Picasso: "ubica en los primeros planos el fondo del cuadro y posterga en la línea del horizonte la figura central" (OCC 66). Su tarea de hermeneuta consiste en desatender a todos los ingredientes del discurso que perturban la comunicación y destacar en el primer plano los datos

que estaban ocultos por los modos de hablar, la gesticulación y los puntos de vista distorsionados.

Lo más evidente en las paródicas historias de Honorio Bustos Domecq es que desestabilizan y reordenan -aún más radicalmente que en "La muerte"- la relación escritura/lectura. Creadas por un autor ficticio y presentadas por uno de los personajes, las historias disuelven los límites entre realidad y ficción, entre creador y creatura, problematizan la noción de autoría, organizan un universo puramente textual, cuyo modelo formal es el laberinto y el abismo.

Bustos Domecq es un yo textual, pero crea textos como si se tratara de un autor real; es tema de las conversaciones entre sus personajes; en más de una ocasión es su directo interlocutor.<sup>3</sup> Crea también un discípulo, otro autor ficticio, B. Suárez Lynch, al que escribe un prólogo de presentación y cede la trama y los actores para la "novelita" que publica. Crea personajes que, a su vez, se convierten en garantía de su existencia, al crearle a Bustos una ficticia silueta literaria. Escribe historias que son presentadas, leídas, comentadas y corregidas por los mismos personajes que las animan. La relación entre creador y creatura cae en el abismo: el creador crea a la creatura que, a su vez, crea al creador.

Los cuentos de Bustos no provienen de una instancia exterior al texto sino que su lugar de origen es el texto mismo; el autor es una función más del discurso, es escrito por otros, fuera del texto sólo hay textos. Esta radical desaparición del autor conmociona también la realidad de los lectores, al sugerir su posible condición de instancias textuales escritas por otro.

Su condición de "ficción que vive en la ficción" y la configuración de la trama en torno a discursos que usurpan el lugar a las acciones, confieren a los relatos la estructura de verdaderos "laberintos verbales". El de *Seis problemas* es un universo de voces; los personajes no representan personas sino discursos, modos de hablar, lugares de un lenguaje que crea la ilusión de la oralidad, en los que la enunciación juega un papel decisivo. Hasta la voz del narrador queda atrapada en ese laberinto, contaminada de oralidad y de los modos de decir de los personajes (cf. Almeida).

En *Seis problemas* -al igual que en "La muerte"- los personajes no ocultan al lector su carácter de entes de ficción. Todos ellos aparecen viviendo acontecimientos proyectados por otra mente. Lo mismo que Lönnrot, son inconscientes actores de una trama creada por otro. En "Las previsiones de Sangiácomo" (también de 1942) se dice del hijo del Commendatore: "Ricardo creía desempeñarse con toda libertad, como cualquiera de nosotros, y el hecho es

---

<sup>3</sup> Los *Nuevos cuentos de Bustos Domecq* registran un encuentro entre Bustos y Parodi cuando éste ya ha abandonado la cárcel (OCC 426). En especial cuando se encuentra en dificultades, Bustos no vacila en consultar a Montenegro y a otros personajes.

que lo manejaban como a las piezas de ajedrez" (OCC 82). Su muerte es a la vez un suicidio voluntario y un asesinato premeditado por el padre. Del destino de los personajes puede decirse, literalmente, que "estaba escrito". Por ello don Isidro, para interpretar los datos, no necesita recurrir a la lógica de los acontecimientos, le bastan las leyes de la ficción literaria.

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 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.

Aunque la narración de los casos resueltos por Parodi se mueve desde un crimen a su solución, los relatos de *Seis problemas* no mantienen la estructura finalista clásica del policial. La polifonía y el modo en que las voces del texto presentan las historias rompen la linealidad del relato, al punto que esos discursos parecen estar allí sólo para confundir al lector. El único factor de orden en ese caos es la voz de Parodi y su interpretación de los hechos.

Pero el orden que impone Parodi es interno al texto. A él no le interesan las consecuencias judiciales y carcelarias que pudieran tener sus soluciones. Rechaza toda denuncia o condena del criminal. Don Isidro no es un héroe justiciero (ni lo uno ni lo otro). Es indiferente a si el orden que sus conjeturas han impuesto a los hechos se corresponde o no con el orden del mundo real: la soluciones de Parodi parecen un tanto arbitrarias tal vez porque él mismo tampoco pretende que ésa sea la única y verdadera explicación de los hechos. Son sólo intentos de proponer, desde la ficción, un orden posible, ausente de la realidad.

## *Conclusión*

Borges compartía con su contemporáneo Wittgenstein la convicción de que puede haber más trabajo intelectual en un relato policial que en un tratado de metafísica o en ciertas otras formas de escritura llamadas "cultas":

Creo (...) que la organización y la aclaración, siquiera mediocres, de un algebraico asesinato o de un doble robo, comportan más trabajo intelectual que la casera elaboración de sonetos perfectos o de molestos diálogos entre desocupados de nombre griego o de poesías en forma de Carlos Marx o de ensayos siniestros sobre el centenario de



Goethe, el problema de la mujer, Góngora precursor, la étnica [sic] sexual, Oriente y Occidente, el alma del tango, la deshumanización del arte y otras inclinaciones de la ignominia. ("Leyes" 48)

Las páginas que preceden han querido ilustrar el progresivo cambio de acento que se opera en Borges con respecto a esa apreciación. Lo que acaba interesándole, y la vía por la cual revolucionará las leyes del género, es precisamente la savia filosófica que atraviesa la estructura del policial. De tal forma que, siguiendo su estilo de pensamiento, se podría decir que hay más "trama policial" en su ensayo "La muralla y los libros", o en "Nueva refutación del tiempo", que en muchos legítimos cuentos de detectives. El estudio de dichos ensayos constituye el capítulo tácito del presente artículo.

Ricardo Piglia, al ilustrar la teoría de las dos historias que componen un cuento, sugiere que en Borges la primera historia (la evidente) es siempre un género, y que la segunda (la oculta) es siempre la misma. Tal vez esta expresión un tanto esquemática permite interpretar el funcionamiento de la lógica policial en los textos de Borges. Los ensayos presentan como historia oculta lo que relatos como "La muerte y la brújula" presentan como historia evidente, y viceversa. Tal vez esta consideración permita elaborar en términos nuevos una teoría del simbolismo según Borges.

### Obras citadas

- Almeida, Ivan. "Seis problemas para don Isidro Parodi y la teología literaria de Borges". *Variaciones Borges* 6 (1998).
- Borges, Jorge Luis. "Leyes de la narración policial". *Hoy Argentina* 1: 2 (abril 1933).
- Borges, Jorge Luis. "Los laberintos policiales y Chesterton". *Sur* 10 (agosto 1935).
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas [OC]*. 4 vols. Barcelona: Emecé, 1989-1996.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas en colaboración [OCC]*. Barcelona: Emecé, 1997.
- Chesterton. W. K. "The blue Cross". *The Complete Father Brown*. London: Penguin, 1981.
- Ludmer, Josefina. *Onetti. Los procesos de construcción del relato*. Buenos Aires: Sudamericana, 1977.
- Parodi, Cristina. "Una Argentina virtual. El universo intelectual de Honorio Bustos Domecq". *Variaciones Borges* 6 (1998).
- Piglia, Ricardo. "Tesis sobre el cuento". *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1990.