



TROPICQUES, N° 7. Alliance Française,
Buenos Aires, Noviembre 1985, pp. 95-105.

Mesa redonda

Ana María Barrenechea
Gerardo Mario Goloboff
Enrique Pezzoni

Coordinación: Jean-Philippe Barnabé y Patrice Toulat

*Auditorio de la Alianza Francesa de Buenos Aires
17 de septiembre de 1985*

Como contrapunto al discurso "lacunar", irónico y desentendido del autor, esta mesa propone el debate crítico de algunos aspectos del "Tema del traidor y del héroe". Este cuento breve nos pareció justificar un análisis detenido por su carácter paradigmático dentro de las "ficciones" borgeanas o, por decirlo de otra manera, porque el texto, como lo señalaba Claude Ollier, es un "compendio del mecanismo constitutivo y funcional de toda ficción". Los tres participantes tienen en común un interés particular por la obra de Jorge Luis Borges. Ana María Barrenechea, ex-profesora en Columbia University y actual directora del Instituto de Filología de la Universidad de Buenos Aires, publicó "La expresión de la irrealidad en la obra de Borges"; Gerardo Mario Goloboff, profesor de literatura latinoamericana en la Universidad de Toulouse (Francia), novelista y poeta, publicó "Leer Borges"; Enrique Pezzoni, director del Departamento de Letras Modernas de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Buenos Aires, prepara actualmente un trabajo sobre Borges.

Antes de iniciar el debate, cada uno de los participantes expone lo que, en términos generales, le pareció más importante en el "Tema del traidor y del héroe".

Ana María Barrenechea:

A.M.B.: Voy a tratar de decir en pocas palabras lo que me parece importante en este cuento, que es muy significativo con respecto al modelo borgeano del universo y de la ficción. Por una parte, Borges está constantemente diciendo que hay muy pocas cosas que se puedan in-

ventar, y que en última instancia lo que se hace es *repetir* lo que desde Homero se está diciendo: pero esa monotonía significa repetir sin repetir, volver a decir de otro modo, y a veces, sorprendentemente, ser original aún en aquello que uno creía ser lo mismo. Sobre su arte narrativo, habla así en *El informe de Brodie* de "astucias" del escritor: "...intercalar en un relato rasgos circunstanciales exigidos ahora por el lector; simular pequeñas incertidumbres, ya que si la realidad es precisa, la memoria no lo es, narrar los hechos (ésto lo aprendí en Kipling y en las sagas de Islandia) como si no los entendiera del todo...". Esta es una característica de su estilo, que se puede llamar estilo *lacunar*, es decir de lagunas que van dando pistas fragmentarias, que dejan al lector la ilusión de que está reconstruyendo algo que fue hecho precisamente para ser reconstruido.

En este cuento, se empieza con la manifestación explícita de cómo está armado el relato, se empieza desarrollando y recalando el artificio. Borges puede hacer ésto, o lo inverso: sumergirnos desde el comienzo en una historia en la que nos introducimos *in medias res* (estoy pensando en "Las ruinas circulares": "Nadie lo vio desembarcar en la unánime noche..."). Acá pasa todo lo contrario: utiliza la técnica brechtiana de despegarnos y de presentarnos totalmente el artificio. Este juego nos permite una cosa fascinante que mencionó Raimundo Lida: el hecho increíble de un hombre que nos muestra los andamios del relato, y que sin embargo no anula el fuerte contagio emocional. El mismo Borges ha sintetizado el efecto que busca en la fórmula de su arte: "álgebra y fuego". Sus cuentos son, al mismo tiempo, estas dos cosas opuestas que parecían irreconciliables. En este caso, nos está introduciendo en el álgebra para arrastrarnos luego al fuego, y después dejarnos en un ámbito que ya veremos cuál es...

Empieza con una especie de forma vacía, que no "enfra" la impresión producida por el cuento, porque parece que le hubiera venido de un contagio que no puede precisarse ni explicarse, que no aparece como algo meditado y pensado (sin que falte, sin embargo, la nota irónica): "Bajo el notorio influjo de Chesterton (...) que ya de algún modo me justifica en las tardes inútiles".

Toda la organización del texto es característica de Borges: puede tener elementos muy concretos, buscar los detalles significativos, y que parecen anclar el texto en una mimesis, es decir en una experiencia de lo que ocurre en la realidad, y al mismo tiempo puede manejarse desde este plano de lo preciso y de lo concreto a niveles de abstracción muy variados, hacia formas que pueden llenarse con contenidos diversos, hasta llegar a la forma más vacía, donde todas las disyunciones terminan anulándose en una unidad.

En Borges, la búsqueda de un modelo del universo y de un mode-

lo literario es una tensión entre A y no A, entre una cosa y su opuesto, que en última instancia es $A = \text{no } A$: es decir, una disyunción que es equivalente a una conjunción. Sería mejor decir que lo que ofrece este modelo es el camino que parte de una disyunción hasta llegar a una conjunción abarcadora del hombre y del universo, del autor que es a su vez lector y de los sucesivos lectores y autores de historias de traidores y de héroes, fundidos en la ambigua unidad: traidor-héroe = escritor-lector.

Gerardo Mario Goloboff

G.M.G.: Este cuento, sin duda, integra la categoría de los relatos fantásticos de Borges. Pienso que casi todos sus cuentos no hacen más que plantear y tematizar el proceso de creación literaria. Las diversas anécdotas, los distintos asuntos, los llamados "temas" de cada uno de sus cuentos, de una u otra manera están siempre postulando algún tipo de enigma sobre qué es en el fondo el acto de escribir, cuál es el origen, a dónde se dirige, qué sentido tiene, cuál es la función de la literatura, cuál la función del arte, por qué se cuenta, cómo se cuenta y a partir de qué elementos extratextuales se comienza a componer un objeto que será juzgado como un texto ficticio, cuál es entonces el origen de la textualidad.

Otros relatos del libro donde está el "Tema del traidor y del héroe" como "Las ruinas circulares", por ejemplo, tematizan de un modo mucho más nítido este carácter no-original del proceso creador, y por ende del proceso artístico y literario. Pero creo que en "Tema del traidor y del héroe" está aparentemente planteada, de entrada, como decía justamente Anita, una de estas cuestiones. Digo aparentemente, porque creo que siempre hay una tendencia en Borges a mostrar y a ocultar simultáneamente. Aparentemente se nos está abriendo el laboratorio de la ficción, revelándonos cómo se va a elaborar una ficción, cuando en realidad, a través de mecanismos lingüísticos, se nos está confundiendo, se nos está ocultando.

En este cuento, en el primer párrafo, ya están planteadas algunas de las preocupaciones fundamentales de lo que será la ficción borgeana. En el comienzo, ya se nos está demostrando que no hay originalidad creadora, que nadie inventa nada, que, a lo sumo, no hace sino apropiarse de la herencia que la textualidad ha diseminado a lo largo de la historia; se nos revela la incertidumbre del narrador, su inseguridad, sus dudas, y se nos está también diciendo que no se sabe, que el creador no sabe y que quizá sea justamente porque no sabe que escribe. Se continúa con alguno de los tópicos de la ficción borgeana, al pedírsele implícita-

mente la complicidad al lector; al plantear el carácter convencional de la ficción, el acuerdo que será el punto de partida del contar: una convención, una elección conjunta, simuladamente conjunta, inclusive del lugar y de los actores... y se está abriendo la ficción en una supuesta co-participación entre autor y lector. Este cuento, de una manera muy condensada, modeliza el resto de las más importantes ficciones borgeanas. Esto es lo que más me ha llamado la atención.

El segundo aspecto, que también integra un conjunto de preocupaciones habituales en la obra de Borges, es el tema del "otro", el tema de la identidad: los cruces entre traidores y héroes. Y el aspecto de la fluencia de la identidad, de la imposibilidad de fijarla, de calificarla.

Y, por último, a través de la textura del cuento, una vez más, pienso que todo su fantástico está en el lenguaje: en lo que dice, en algunos manejos, algunas astucias, en su concepción fundamental de lo que es un lenguaje ya no comunicable, como aquél en el que nos movemos diariamente, sino un instrumento que, a pesar de parecer semejante al lenguaje de la comunicación social, es y no es el mismo.

Enrique Pezzoni:

E.P.: Estoy relejendo los primeros textos de Borges, y al releer ahora el "Tema del traidor y del héroe", lo que me interesa destacar para mi trabajo es la trabazón especial que existe desde los primeros textos de Borges hasta los últimos; es decir, este autor lacunar, como ha dicho Anita, que trabaja siempre con "dissecta membra", con espacios que deben ser llenados provisionalmente, va trabajando desde el comienzo en un tema que va a recorrer su obra entera: el de la construcción y la deconstrucción del yo. El sujeto que aparece en los primeros textos de Borges, en *Fervor de Buenos Aires*, es un espacio de oposiciones violentas, un sujeto que se construye deconstruyéndose.

Todo ese proceso se organiza desde el comienzo en torno de una metáfora central: la noción de *límite*. Límite, que se volverá metafórico, entre yo y yo, entre yo y el otro. En *Ficciones*, el límite elegido es precisamente el límite impreciso, la dilución del límite. En *Fervor de Buenos Aires* hay un gesto arquetípicamente vanguardista: la elección y el ennoblecimiento literario del arrabal y de la orilla; típicamente vanguardista es el transformar la tradición del ruralismo en la literatura argentina, el enaltecer y recrear la tradición de lo orillero, de lo arrabale-ro; el arrabal se convierte para Borges en un "objet trouvé", como dirían los surrealistas. Piensen ustedes en las inscripciones en los carritos de Carriego. Pero, además de toda la carga de pintoresquismo y aún de

ternura que tiene la dignificación del arrabal, lo interesante para mí en esta lectura es la elección de lo que *borra* la noción de límite.

Por un lado el atardecer: todo en *Fervor de Buenos Aires* transcurre en un atardecer; y por el otro lado, la orilla, el arrabal, lo que no es campo ni ciudad, las casitas que se aventuran en el campo. Límite entonces diluido en la noción de imprecisión. El atardecer es el momento de la imprecisión, es el momento en que la noción de límite desaparece. Y en el prólogo suprimido de *Fervor de Buenos Aires*, Borges lanza in-vectivas contra dos lugares que rebasan este límite: el centro de la ciudad, el centro vocinglero, de lo nuevo, y el puerto, es decir lo que es apertura y lo que es concentración.

Y bien, esa imprecisión es, me parece, simbólica de ese yo que se ve como pura negación y que por el otro lado aspira a la permanencia que solamente encuentra en la negación de sí. La única permanencia es el negarse. En el prólogo suprimido de *Fervor de Buenos Aires* Borges dice que en esos lugares orilleros que ha elegido simbólicamente, está la divinidad, una divinidad rechazada y que en definitiva no es más que la nada. Piensen que todo *Fervor de Buenos Aires* también insiste en otra cosa: contagiarse de nada al otro. Lo que está siempre ausente es el *nosotros*, en el sentido de que en Borges no hay multiplicación de yo, sino un yo que se niega y que se manifiesta de maneras diversas. En definitiva es un *simulacro* único y solitario, y lo único que puede extender de sí al otro es la unicidad de la nada. Hay pues ensanchamiento de nada. En este sentido, se está produciendo en Borges lo que Deleuze llamará la inversión del platonismo. Es decir la imposición del simulacro, la afirmación de los derechos del simulacro, que rebasa la condición de copia, para ser simplemente negador de un modelo que esté más allá. El simulacro es rellenar el vacío de la nada.

Y bien, en la segunda etapa de Borges, me parece que esta elección simbólica del límite del atardecer aparece reemplazada por otro símbolo: *el mapa*. Es decir el universo, la profusión del universo (aparecen entonces las enumeraciones caóticas). Borges ha insistido una y otra vez en el hecho de que proponerse decir el universo es crear un simulacro del universo. En el epílogo de *El Hacedor* dice: "un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara". Y en el último libro de Borges *Los conjurados*, está la misma imagen, un individuo que está en frente de una pared encalada y se propone dibujar ahí el mundo, y termina el poema: "en el preciso instante de la muerte, descubre que esta algarabía de líneas es la imagen de su cara". Este yo que elige ahora el simulacro de la algarabía, de la profusión, aparece notablemente en, como dijo Anita, el tema del *doble*. El otro aparece no

como garantía de supervivencia, no como presencia atemorizante, sino como otro tipo de nada que es el reverso de la nada en la que se asienta el yo. Por eso, no es en vano que aparezca en Borges el tema del traidor opuesto al héroe, o el traidor que es héroe, o el traidor que cuenta su historia en *La forma de la espada*, como héroe, para mostrarse como traidor: es decir dos formas de profusión que significan la cara y la ceca del simulacro.

Borges está siempre trabajando sobre el tema de los traidores, como diciendo que este tema implica una ficción: una superficie engañosa que se muestra, con un trasfondo que permanece oculto, que es en definitiva la sustancia traidora. Este es el sueño de Borges, el contagiar de nada, y éste es el sueño de toda su literatura, como *versión*, en el sentido literal de la palabra: proyección hacia algo. Todo relato de Borges es un relato transitorio. Genette y Macherey lo dijeron: "el relato es una de las versiones posibles del relato que se podría escribir". Lo interesante en este cuento es que esta parábola que describe Borges, este sueño terrible de Borges donde yo es nada, tiene que *desprivatizarse*, para comunicarse. Por eso Borges elige siempre elementos que pertenecen fuertemente a la institución literaria, es decir formas de desprivatización.

Acá hay dos de esas formas de desprivatización: la primera es la exhibición de la circunstancia narrativa: "estoy narrando, se me ha ocurrido un argumento, quizá lo escriba". Es decir la denuncia de las fuentes o las influencias del argumento. Por otro lado la elección de un subgénero, el género de lo policial. En su ya célebre artículo sobre la literatura policial, Todorov habla de los dos duelos que hay en ella, el duelo entre la víctima y el asesino y el duelo entre el asesino y el detective que tiene que ir averiguando. Una americana, Dorah Benett, hizo una observación muy interesante en la revista P.T.L.: en la literatura policial hay un tercer duelo, el duelo entre el narrador y el lector. Es decir que es un juego en el que el narrador ofrece todos los elementos para que el lector tarde en descubrirlos. El lector sabe que se le están dando todos los elementos, y que deben estar armados de tal manera que la solución esté al final. Pero la solución en Borges siempre es una solución provisoria, lo que es la maravilla del texto borgeano. Es una versión posible, y si hay una ética en este Borges, es que *toda versión es provisional*. Toda versión apunta al relato que desaparece y que todavía está por escribirse.

Debate:

J.P.B.: — Hay un elemento en lo que acaba de decir Enrique que me gustaría destacar para acercarnos al texto; tú decías que cada cuen-

to de Borges es una de las versiones de un cuento que se podría escribir. Una primera pregunta es entonces: en qué tipología poner este texto, cómo definirlo? Es un cuento, como lo puede dejar suponer su inclusión en el volumen *Ficciones*, un plan de cuento (Borges nos dijo: yo le puse "Tema del traidor y del héroe" para disculparme con ese título del carácter esquemático, inacabado, fragmentario, de mi texto), o es, tercera posibilidad, un análisis teórico y crítico sobre los mecanismos de la ficción? Existe esa ambigüedad, y es extensiva a toda la obra narrativa de Borges? Tal vez Mario, que es a la vez cuentista y analista de cuentos...

G.M.G.: — Lo primero que hago, como cuentista, es desconfiar de las declaraciones del autor, no solamente porque Borges, como Pierre Ménard, borra las huellas de sus manuscritos, o sale a quemarlos en la noche, sino también porque aún tratando de ser sincero es posible que se engañe, puesto que el narrador no es el mejor crítico de su propia obra. No me convence del todo su afirmación, según la cual se trataría simplemente de un tema, de un esbozo. En primer lugar porque una inmejorable cuentística universal no es más que fragmentos o esbozos, en segundo lugar porque otros textos de Borges y de Macedonio, a quien tanto respeta, lo son, y en tercer lugar porque pienso que ésta es una ficción, si podemos llamarla así, "completa", en la cuentística borgeana. No sé qué elementos le faltarían... Tal como está planteado, dentro de una sub-categoría que se podría hacer de algunos de los cuentos de *Ficciones*, se trataría de un relato sobre la revelación de un enigma, y no como es el caso en "Las ruinas circulares", en "Funes el memorioso" o en "La secta del Fénix", sobre la creación de un enigma. El hecho que haya elementos teóricos es un rasgo más de toda la literatura de Borges, y de buena parte de la literatura contemporánea, en la cuál la delimitación estricta de género ha sido borrada por la propia práctica literaria. Todas las ficciones de Borges contienen abundantes elementos de tipo teórico, que en algunos casos pueden constituir afirmaciones más o menos serias de parte del narrador. Pero en la mayoría de los casos, todo elemento real o inventado que ingresa a la ficción borgeana, citas reales o supuestas, nombres verdaderos o falsos, no hacen más que constituir materiales que serán devorados por la ficción.

E.P.: — Todos estos cuentos son parábolas del narrar, en sus diferentes aspectos, pero la "travesura" de Borges es entrapar al lector en este tipo de duelo que siempre está entablando con él. Se ha trabajado mucho ahora con la "ficcionalización" de la crítica, que en definitiva es un género casi inventado por Borges, en las letras argentinas. Piensen en ensayos que son tan característicamente relatos, porque tienen un suceder, con todas sus pautas: "El sueño de Coleridge" por ejemplo.

Pero lo notable es la manera de entrapar al lector. Este cuento empieza declarándose escandalosamente como un proyecto literario: influencias, argumento, tema... pero en un momento dado, se ha escamoteado totalmente la situación de relato: en definitiva, lo que queda es un "sucedido". La bisagra en el cuento está con esta reflexión que da una vuelta copernicana: "Que la historia hubiera copiado a la historia ya era suficientemente pasmoso, que la historia copie a la literatura es inconcebible...".

P. T.: — Otro de los temas importantes en el cuento es el de la lectura; hay varios lectores en el cuento: lectores (y traductores) de Shakespeare ... de Nolan... y nosotros, que también podemos aportar algo al texto.

J.-P. B.: — Sí, es evidente que lo que Ryan descubre con sorpresa al final es que es un lector de la obra de Nolan, es decir que ha sido previsto por Nolan, por el autor. De la misma manera nosotros, como lectores podemos aportar elementos a este cuento, y participar en cierto sentido de su creación. Por ejemplo, esa frase que dice "El condenado entró en Dublin, discutió, obró, rezó, reprobó, pronunció palabras patéticas..." podría aplicarse a la historia de Cristo entrando en Jerusalén: ese es un tipo de aporte que puede hacer el lector al texto: además de Julio César, de Macbeth, está también "inscrita" en el texto la pasión de Cristo. Ese papel creativo que se le da a la lectura en Borges, no es un aspecto esencialmente moderno de su práctica?

G.M.G.: — Ha repetido más de una vez que "otros se enorgullecen de las obras que han escrito, yo de las que he leído...", y siempre se dice más que nada un lector que un creador.

A.M.B.: — Borges fue el primero que habló de Joyce en español...

E.P.: — ... y tradujo el monólogo de Molly Bloom casi contemporáneamente con la edición en inglés.

A.M.B.: — El puede decir que le interesa el siglo XIX y el XVIII más que todo, pero conoció las obras de la modernidad, las obras de quiebra. Lo que él descartó fue el buscar la novedad por la novedad en sí.

E.P.: — Se lo impuso casi como conducta ética.

J.-P. B.: — Otro tema importante es el de las relaciones y confusiones entre historia y literatura. Mario hablaba de mecanismos que confunden y ocultan, y uno de esos mecanismos aparece cuando se dice que Ryan es un historiador. "dedicado a la redacción de una biografía del héroe", pero de una manera muy sutil y muy engañosa, se lo califica también de *narrador*: es decir que se mezclan la obra histórica y la obra de ficción.

P.T.: — Hay dos Julio César: el de la obra de Shakespeare y el de la realidad.

G.M.G.: — Es cierto que se habla de un narrador, y aquí el único que no parece narrador es Ryan, quien no hace más que escribir una biografía sobre el héroe...

A.M.B.: — Pero historia es también narración. A Borges le ha interesado Gibbon porque era un buen narrador, no porque fuera verdadera su presentación del mundo romano.

J.-P. B.: — Lo que quiero decir es que las investigaciones de Ryan desembocan en la literatura, no llegan nunca a la verdad histórica, sino a un gigantesco libro... y en ese sentido *no hay* historia.

E.P.: — En todo caso, como Borges se anticipa a todo, ya parece estar anticipándose a aquel texto de Roland Barthes, "El discurso de la historia". Todo discurso histórico, aunque se presente como un acto de habla constativo, es un acto de habla realizativo. Lo llamado historia es también narración y conformación.

J.-P. B.: — Otro ejemplo de una trampa es la primera frase del tercer párrafo, cuando Borges escribe "Kilpatrick fue un conspirador...". Quién dice esa frase? Es de Borges o es una frase del texto de Ryan? Es ambiguo, porque se había empezado escribiendo en presente y se pasa ahí súbitamente al pretérito...

G.M.G.: — Quisiera volver a dos elementos de lo que Anita señalaba. Uno es el de la inexistencia del creador: tantos textos de Borges comienzan con la palabra "nadie" o "ninguno"...

E.P.: — Está también en *El inmortal*: "Ser todos es una fatigosa manera de ser nadie".

G.M.G.: — Finalmente, nadie crea nada: habría simplemente una reelaboración, en que se irían creando poco a poco otros sentidos, pero casi idénticos a los anteriores, como en el caso de "Pierre Ménard". El otro elemento es el tema del traidor. Habría que ver qué tipo de proyecciones tiene en la concepción de Borges de la historia, y además en su concepción del hacer o del escribir. El tema del traidor abarcaría inclusive a la propia actividad literaria: también soy un traidor, en la medida en que escribo, frente a una herencia a la que no asumí.

Público: — El Sr. Pezzoni habló de duelo entre narrador y lector. En el caso de Borges, esta lucha con el lector acaso no consiste en ponerlo en una situación de duda, debida en parte a su ignorancia supuesta? El lector puede preguntarse cuál es la teoría de Leibniz, cuáles son los misterios inventados por Chesterton, si Kilpatrick es un personaje histórico nacido y muerto cómo se dice, o no?. El texto es "fantástico", como dijo el Sr. Goloboff, por esta situación de vacilación en que se pone al lector?

E.P.: — Son varios los duelos que entabla con el lector. Primero, la profusión de menciones, hechos, textos existentes, mezclados con los inexistentes: las supercherías literarias de Borges son famosas. Pero el duelo radical consiste en enfrentarlo con su propia nadería, con el hecho que la literatura no ofrece nunca una versión definitiva. La ficción de Borges es la ficcionalización de la búsqueda de versiones. Las mismas estructuras formales de los cuentos lo van mostrando; casi todos ellos están hechos de microsecuencias cada una de las cuales termina en una sorpresa final que es provisoria y que desencadena una nueva secuencia narrativa, que termina en otra versión provisoria: sorpresas en diferentes niveles. Piensen en un cuento típico como "Emma Zunz" por ejemplo, compuesto de microrelatos, cada uno de los cuales desemboca en una sorpresa final, hasta llegar a la última, que replantea todo el cuento, y termina proyectándolo a una dimensión metafísica.

La literatura es versión permanente y nunca satisfacción con una versión posible.

G.M.G.: — En cuanto a lo fantástico, diría que surge del lenguaje y de los libros. Del lenguaje, por su manejo de la incertidumbre, por la desconfianza en la palabra comunicable ante lo "inefable" del hecho a narrar ("la Escritura del Dios" o "El Aleph"). De los libros porque, como lo dice Foucault en el prólogo a *La tentación de San Antonio*, a partir del siglo XIX, los fantasmas están en nuestra biblioteca, y el fantástico contemporáneo se crea entre el libro y la lámpara.

Público: — De hecho, Ryan llega a escribir una ficción, ya que en vez de escribir la verdadera historia que ha descubierto, "inventa" una falsa biografía de Kilpatrick.

A.M.B.: — Lo que pasa es que para Borges la historia es también ficción; y la biografía es ficción, de acuerdo con ese chiste en el que dice: qué pasaría si hiciéramos la biografía de Napoleón no de las batallas, sino de los momentos que tuvo dolor de estómago? Al final de cuentas, el que escribe historia, el que escribe biografía, autobiografía, ficción, lo que hace es una selección, y la selección puede ser arbitraria.

J.P.B.: — Hay un tema importante que me gustaría no dejar de lado, es el de la fascinación de Borges por el carácter riguroso de la estructura de la novela policial, al que se refiere en el prólogo a *La Invencción de Morel*, oponiéndolo a la arbitrariedad de la novela "realista". En qué medida esto explica la dimensión policial de este cuento y de muchos otros de Borges?

E.P.: — Está presente continuamente desde el principio. Lo que le interesa a Borges en ese género menor, con leyes específicas y características, en la tradición de la novela policial que elige, que es la de la novela inglesa del enigma, es precisamente el aspecto casi ritualmente

formal del asunto. Uno de los primeros artículos de Borges en el 36. en *Sur*, es "Los laberintos policiales de Chesterton", donde enumera los siguientes rasgos de esta literatura: el juego limpio, es decir la declaración de todos los términos del problema, la avara economía de medios, la primacía del cómo sobre el quién, el pudor de la muerte (el eliminarla del escenario, en radical oposición a la novela negra), y la necesidad y maravilla de la solución.

Lo interesante es la elección y el endiosamiento de ese género de lo policial, y al mismo tiempo la violación de todos los aspectos formales, es decir el doble juego. Se elige la literatura genérica para violar sutilmente todas las formas que está presentando.

A.M.B.: — Al tener un género muy marcado, la violación se nota más. Si estuviéramos en una novela realista, sería mucho más difícil.

E.P.: — Lo policial está siempre en Borges. Yo me acuerdo de cómo me reí la primera vez que leí su artículo tan desdefioso, aristocratizante, reaccionario, sobre el argentino, que se llama "Nuestras imposibilidades", en que hay una frase que tiene la estructura de una novela policial, porque va dando pistas y pistas hasta llegar al final... La frase es: "El argentino es un ser que en especiales noches de júbilo consume en establecimientos tradicionales de reciente invención llamados parrilladas, fragmentos de aparato evacuativo, digestivo y genésico". Es una especie de novela policial con desenlace y sorpresa final, verdad...?