

Manuel fuentes y Paco Tovar (Ed.)
La aurora y el poniente. Borges (1899-1999)

Tarragona: Universitat Rovira i Virgili. Departament de Filologies Romàniques, 2000

Malevos, maleantes y detectives: los juegos con la ley en Borges

SONIA MATTALÍA
Universitat de València

En 1841, un pobre hombre de genio, cuya obra escrita es tal vez inferior a la vasta influencia ejercida por ella en las diversas literaturas del mundo, Edgar Allan Poe, publicó en Philadelphia *Los crímenes de la Rue Morgue*, el primer cuento policial que registra la historia. Este relato fija las leyes esenciales del género: el crimen enigmático y, a primera vista, insoluble, un investigador sedentario que lo descifra por medio de la imaginación y de la lógica, el caso referido por un amigo impersonal y un tanto borroso del investigador. El investigador se llamaba Auguste Dupin; con el tiempo se llamaría Sherlock Holmes...¹

Estas afirmaciones de Borges en el prólogo a la edición de *La piedra lunar* de Wilkie Collins editada por él en 1946, señalan un proceso de larga reflexión sobre un género, el policial, a cuyo cultivo Borges permaneció fiel a lo largo de toda su producción.

Como ha mostrado Rivera², el policial fue uno de los géneros marginales a los por él denominada 'generación arquetipista del 40' en Argentina, en la que incluye a Bioy Casares, Pérez Zelaschi, Anderson Imbert y varios más, prestó extrema atención, en un proceso peculiar que unió, en un mismo arco, la lectura intensa de la novela policial inglesa, el interés por los arquetipos jungianos, los estudios sobre el pensamiento mágico puestos en marcha por el Frazer de *La rama dorada* o el Levy Bruhl de los estudios sobre *La pensée sauvage* y que colaboró en la construcción de un modelo narrativo que, partiendo de las teorías apuntadas, se consolidó en el cultivo de lo que se ha dado en llamar el cuento fantástico. Este cruce de lecturas e intereses encontrará en el joven Borges a su teorizador más sistemático y agudo; como muestra su ensayo sobre "El arte narrativo y la magia", incluido en *Discusión* de 1932, al que nos hemos referido en otro trabajo³, en el que Borges reivindicaba para el ejercicio "honesto" de la narrativa "la primitiva claridad de la magia". El principio de funcionamiento mágico, según Borges en este ensayo, exasperaba el principio de causalidad, base de la construcción narrativa, pero distanciándolo del empobrecedor método del realismo decimonónico. La puesta en contacto de hechos disímiles, remotos en el tiempo y en el espacio, ejercitado por la magia homeopática o la imitativa estudiada intensamente por Frazer, se le aparece a Borges no como una "contradicción de la causalidad", sino como "pesadilla de lo causal".

Cuando en 1935 Borges publica *Historia universal de la infamia*, el modelo del policial se une, en una interesante finta, a una doble crítica: por una parte, a la revisión de la propuesta vanguardista de disolución del "epos" tradicional y de sus procedimientos, que Borges denunciará, en el prólogo de este su primer volumen de relatos, como abusos; y por otra, la crítica del modelo referencialista del realismo decimonónico, estructurando así lo que será el basamento de su poética narrativa: el ejercicio de la ironía y de la parodia.

No me propongo revisar la fidelidad de Borges al modelo del policial ajedrecístico, que él ensalzará en Poe, Collins, Chesterton, Conan Doyle, sino leer en algunos textos borgianos,

que giran alrededor del tema del delito, la relación que demarcan con la ley, que distinguiré en dos apartados, con dos acepciones de la palabra ley: la perversión del género producida por la refutación de la ley de coherencia textual y la perversión de la Ley, entendida como fundamento de legitimidad social, concentrándome fundamentalmente en la construcción del malevo, el maleante y el detective.

I El género y la ley

a) En 1935, Borges presenta *Historia universal de la infamia* como un conjunto de “ejercicios de prosa narrativa”, que son cuestionados por el autor ya desde su mismo prólogo, a través del método que caracterizará a la autorreflexiva escritura borgiana: mostrando sus fuentes, los modelos que la han inspirado, y los procedimientos técnicos de los que se ha servido para construir sus ficciones, así advierte en el prólogo: “Derivan, creo, de mis relecturas de Stevenson y Chesterton y aun de los primeros films de Von Sternberg y tal vez de cierta biografía de Evaristo Carriego. Abusan de algunos procedimientos: las enumeraciones dispares, la brusca solución de continuidad, la reducción de la vida entera de un hombre a dos o tres escenas. (Ese propósito visual rige también el cuento “Hombre de la esquina rosada”) No son, no tratan de ser, psicológicos”.⁴

Me interesa puntuar el particular argumento que hace Borges en este primerizo prólogo de su remisión a las fuentes literarias. Comento el uso del verbo “derivar”: Como bien se sabe tal vocablo, en su sentido lingüístico-técnico, apunta a la formación de nuevas palabras partiendo de una raíz madre, y en este sentido el apunte de Borges señala el cruce de ascendientes entre la literatura inglesa —lecturas intensas de Stevenson y Chesterton desde la infancia y que Borges reiterará en su producción y entrevistas futuras—; la biografía del poeta Evaristo Carriego (1930) del propio Borges, en la cual daba su primer paso en la construcción del mito del suburbio —de “las orillas” de la ciudad⁵— como internalización y punto de sutura entre la literatura pampeana y la literatura urbana, de la cual saldrá la invención del ‘orillero’, el malevo; y, además, los primeros films de Von Sternberg, “Underworld”, “La ley del hampa” (1927) y “Los muelles de Nueva York” (1928), que sentaron las bases modélicas del cine policial, transfiriendo y adaptando la herencia del expresionismo filmico alemán a las necesidades de la máquina hollywoodense, comentados con gran admiración por Borges unos años antes.⁶

Pero “derivar”, alude también, en un sentido tomado de la náutica, a la indicación de un navegar sin rumbo fijo, matiza la relación con las fuentes citadas, ya que Borges en sus relatos trastocará sus matrices derivándolas hacia otros problemas no previstos en sus supuestos modelos.

De hecho, estos relatos, fraguados para las novedosas páginas del periódico *Crítica*, que respondía a las necesidades de la prensa de impacto y significó un novedoso cambio del periodismo en Argentina, extraen sus materiales de diversos márgenes: la novela de aventuras, el género policial y las minuciosas referencias bibliográficas de cada relato con las que concluye el volumen; además, de la cultura de masas: el cine de gangsters y la avalancha de la prensa de sucesos criminales que devoraba el público urbano. Como consigna Sarlo: “La literatura de Borges y el periodismo de *Crítica* eran lo más nuevo que podía leerse en Buenos Aires. El diario de masas y el escritor vanguardista tenían en común algo más que el gusto por las historias de bandidos y estafadores: compartían el desprejuicio.[...] Ambos, los vanguardistas porteños y el diario de masas, tenían el desparpajo de quienes llegan para dar vuelta las relaciones simbólicas establecidas por el

periodismo ‘serio’ o por la literatura modernista. El encuentro de Borges con *Crítica* no es, entonces, producto de una casualidad, sino de dos talentos muy diferentes: la imaginación periodística de Botana, el fabuloso director de *Crítica*, y la originalidad de Borges que, en esos años, está inventando nuevos cruces de discursos y mezclando las operaciones más complicadas de la literatura ‘alta’ con los géneros llamados “menores”.⁷

Estas biografías imaginarias, que siguen la estela de Schwob, cruzan historias de héroes infames, construidos literariamente con el fervor de la novela de aventuras y del policial y la ferocidad de los criminales del periódico sensacionalista, con la intencionalidad de derogar un par tópicos: el de Historia y el de Universalidad.

No abundaré en la refutación del concepto de Historia que Borges demolerá de manera continua en textos posteriores, denunciándolo como construcción reglada por el verosímil narrativo realista, sólo me detengo en la “lateralidad”⁸ frente al concepto de ‘universalidad’: además de la exposición de una Historia que se presenta como la adición de biografías individuales de infames imaginarios, con lo que se pone en solfa la idea de socialidad totalizadora de la Historia que, en su sentido tradicional, funciona como abstracción de lo biográfico individual, la universalidad de esta Historia aparece como un conjunto de fragmentos culturales, de tradiciones diversas, que permite una coexistencia de espacios y tiempos culturales plasmados en estas biografías: una universalidad fraguada, entonces, desde la convivencia de un traficante de negros, un gangster de Nueva York, una pirata china, un maestro de ceremonias japonés, un tintorero árabe y, finalmente, un malevo porteño. Pero esta supuesta armónica convivencia de la infamia universal es expuesta desde la más desenfadada heterogeneidad; sólo como ejemplo, el origen de un traficante de negros se cifra en la remota “variación de un filántropo”, el padre Las Casas, quien “tuvo mucha lástima de los indios que se extenuaban en los laboriosos infiernos de las minas de oro antillanas, y propuso al Emperador Carlos V la importación de negros, que se extenuaran en los laboriosos infiernos de las minas de oro antillanas”, de lo cual derivan

infinitos hechos: los ‘blues’ de Handy, el éxito logrado en París por el pintor doctor oriental D. Pedro Figari, la buena prosa cimarrona del también oriental D. Vicente Rossi, el tamaño mitológico de Abraham Lincoln, los quinientos mil muertos de la Guerra de Secesión, los tres mil trescientos millones gastados en pensiones militares, la estatua del imaginario Falucho, la admisión del verbo *linchar* en la decimotercera edición del Diccionario de la Academia, el impetuoso film *Aleluya*, la formida carga a la bayoneta llevada por Soler al frente de sus *Pardos* y *Morenos* en el Cerrito, la gracia de la señorita de Tal, el moreno que asesinó a Martín Fierro, la deplorable rumba *El Manisero* [...] la habanera madre del tango, el candombe. Además: la culpable y magnífica existencia del atroz redentor Lazarus Morell.⁹

Este desjerarquizador listado de efectos tiene como objetivo la conmoción de la ley de coherencia textual narrativa que se obtiene por la enumeración articulada de hechos, objetos o imágenes, unida por la regla asociativa que privilegia lo mismo, es decir, lo semejante y mantiene una lógica discursiva asentada en el ‘factor común’ de lo enumerado, que aquí es subvertida por la profusión de hechos históricos, objetos, discursos disímiles puestos en contacto. El procedimiento no sólo apunta a la parodia del causalismo realista por proliferación; sino que, al tiempo, provee de un origen ‘histórico’ prestigioso al imaginario héroe infame, cuya posibilidad de existencia se cifra en aquella “causa remota”. Así, un resto inquietante aparece en esta ida y vuelta de la ley de coherencia: la pregunta que salta después de esta presentación sería ¿es, acaso, imposible romper la ley de coherencia causalista? ¿Puede la cadena significante construirse derogando su implacable linealidad?

Estas preguntas, creo, apuntan al problema del origen: todo origen, parece señalar este comienzo de “El atroz redentor Lazarus Morell”, no es otra cosa que un corte arbitrario producido en un paradigma significante; corte que sólo puede expresarse en la linealidad,

y ya sea que se elija el procedimiento de encadenamiento de lo semejante al modo realista, o la sorprendente enumeración dispar vanguardista, la cadena que surge produce el mismo efecto: enumerar es federar significantes que, por el sólo hecho de su puesta en contacto, encuentran su 'factor común' asociativo.

Calabrese, refiriéndose al borramiento de las fronteras de la novela histórica que Borges produce en relatos como "El jardín de los senderos que se bifurcan", "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz" y "Tema del traidor y del héroe", señala que "el efecto de lectura es de una corrosiva ironía; al negativizar procesos de certidumbre que el lector espera, la escritura se convierte en matriz de una productividad liberada".¹⁰

De esta 'productividad' surge una teoría de la lectura como asociación libre —aunque disciplinadora— que Borges postula en la conclusión de su primer prólogo de *Historia universal de la infamia*: "A veces creo que los buenos lectores son cisnes aun más tenebrosos y singulares que los buenos autores [...] Leer, por lo pronto, es una actividad posterior a la de escribir: más resignada, más civil, más intelectual".¹¹ Creo que este postulado sobre la lectura encuentra su ejemplo más perfilado en las tribulaciones de Funes, el memorioso, cuya imposibilidad de olvidar le impide ejercer el corte arbitrario y lo hace incapaz de seleccionar, extraer, jerarquizar de la masa vivencial y significante, fragmentos jerarquizados que permitan construir un sentido; o sea es incapaz de leer-cortar, interpretar, abstraer.

Así, regresando al "derivar" primero observo que la construcción del origen es el nódulo central de la escritura borgeana, y hay que incluir en él el problema de las 'fuentes' a las que su escritura remite permanentemente: señalar una fuente implica en Borges marcar un origen firme y, al tiempo, una deriva que lo conmueve y refuta.

b) Otra postulación originaria: en la composición de las biografías imaginarias de su *Historia universal* la adición heterogénea de biografías aparece desjerarquizada, decía, poniendo en contacto una universalidad de infamias. Sin embargo, hay en este conjunto un texto claramente marcado, obviamente me refiero a "Hombre de la esquina rosada".

Ya señalé que la crítica ha enfatizado en este relato el primer hito narrativo de ese proceso de construcción de una mitología urbana que desplaza las características de la gauchesca hacia la geografía urbana y permite suturar en el mito de las orillas —el suburbio y su personaje arquetipizado, el malevo— la herencia de la operación literaria de la gauchesca, en lo que Sarlo denominó "criollismo urbano de vanguardia"¹². Pero quiero abundar en otras marcas: este relato salta fuera del conjunto por una serie de diferencias en cuanto al contexto que la propia *Historia* proclama.

En primer lugar, es el único relato que no posee una fuente explícita en el listado final que acompaña a los relatos; como si no poseyera un antecedente, un origen firme del cual se derivase; a no ser, que señalemos la alusión a la biografía de Carriego que Borges incluye en el prólogo, escrita por él mismo. Con lo cual, este texto se postula como originario —y así ha funcionado en las interpretaciones de la escritura posterior de Borges—.

En segundo lugar, es el único relato de la serie en el que se produce un salto del punto de vista y la voz narrativa. El conjunto de las biografías es narrado por una voz, personalizada y distante, que juega un papel de mediador entre las fuentes originales y la deriva narrativa, al tiempo que mantiene una peculiar relación con la legalidad social, a la que aludiré luego. En "Hombre de la esquina rosada" el narrador es el propio personaje, y el efecto de ficción oral surge, no sólo por su entonación arrabalera y plena de modismos del hampa porteña, sino por la coincidencia del receptor interno del relato, el que escucha la confesión del asesino verdadero de Francisco Real, el Corralero, y el nombre del que firma como autor:

Yo me fui tranquilo a mi rancho, que estaba a unas tres cuadras. Ardía en la ventana una lucanita, que se apagó en seguida. Le juro que me apuré a llegar, cuando me di cuenta. Entonces, Borges, volvía a sacar el cuchillo corto y filoso que yo sabía cargar aquí, en el chaleco, junto al sobaco izquierdo, y le pegué otra revisada despacio, y estaba como nuevo, inocente, y no quedaba ni un rastrito de sangre.¹³

Tres cambios de lugares en la historia y en el discurso: el del malevo cobarde (Rosendo Suárez) relevado en el duelo por el valiente que mata al Corralero para cumplir con la ley de la bravura; y el del narrador distante convertido ahora en un narrador viejo, en un cuentero protagonista; y el del sujeto de la escritura integrado aquí en la historia como receptor del relato.

Qué sentido tiene en el conjunto de esta *Historia Universal de la Infamia* la emergencia del nombre del autor, convertido aquí en receptor interno y en personaje: obviamente, el recurso es producir un efecto testimonial, la historia es contada por quien la vivió a su transcriptor; con lo cual la fuente letrada (los libros prestigiosos de los que derivan las otras biografías) es relevada por la oral, de esa fuente marginal del habla se autoriza la deriva de literatura, fuente que Borges eludirá en sus textos narrativos posteriores sobre el malevaje; pero también el refuerzo de una marca de origen: el autor es depositario de esa tradición oral, convertida en literatura. Si *Historia universal de la infamia* propone una refutación paródica de la Historia y de la Universalidad al derivar hacia la construcción de nuevos y heterodoxos archivos y hacia las fronteras genéricas, jugando con la mezcla, el cruce, y la heterogeneidad de los materiales, "Hombre de la esquina rosada" es postulado como origen, como texto fundacional, no solamente de una mitología del suburbio, cuyo cultor primero es nuestro autor, sino de una específica relación con el legado cultural que aparece metaforizado en una dualidad: la letra (ley) y la voz (el límite de la ley).

II La per-versión de la Ley

En un prolijo prólogo a una antología de cuentos policiales publicado en Madrid en 1960 y que no puedo reprimirme en considerar, el antologista —que no es Borges, aunque podría servir de doble de algunos de los informantes de don Isidro Parodi— hace una defensa muy intensa del género y ensalza, además de las nobles de distraer, ejercitar la mente o el ingenio, su efecto moral positivo en un aleccionador apartado titulado: "¿Es recomendable la novela policial? La moral".¹⁴ En él se afirma que, a diferencia de la novela psicológica que se concentra en presentar a héroes anormales con los que el lector puede identificarse asumiendo sus patologías, el policial no incurre jamás en tales efectos; por el contrario "suma al lector a la empresa de descubrir y entregar a la justicia al autor de un delito misterioso, mediante el empleo de la técnica y el método propio de la investigación científica" y, aunque reconoce que su objetivo fundamental no es proponer un ejercicio moralizante, "no se da en él propicia ocasión para contribuir con sus argumentos y descripciones a la corrupción de las costumbres", sin embargo, señala el autor, "siempre responde a un sentimiento moral y humano: el triunfo de la verdad, el bien y la justicia, logrado merced a actos que muchas veces exigen actitudes rayanas en el heroísmo con riesgo de perder la vida y siempre el ejercicio de la inteligencia y la lógica en alto grado". Considerada como una épica colectiva y metódica de nuestra edad organizada, concluye que "Exactamente en la misma línea del libro de caballerías, la novela o la película policiaca, nos ofrecen el caso de la protección del bueno desvalido contra el malvado poderoso". En el caso de posible desviaciones provocadas en estructuras notoriamente minoradas, el autor se permite soñar con un futuro en el que podrán controlarse los efectos

nocivos y fabula: "Notorio es que la lectura de los libros románticos son perjudiciales a los románticos; las novelas introspectivas, dramáticas y psicológicas causan graves perturbaciones psíquicas en los jóvenes entre 10 y 16 años, en que la mujer sufre casi siempre ciertos complejos de inferioridad, etc. Por ello no es arriesgado pronosticar que llegará un día en el que toda persona culta e inteligente, previo análisis necesario, poseerá y llevará consigo su ficha caracteriológica de lector, como llevan hoy las personas, en los países más desarrollados, la ficha analítica de su sangre [...] y propone una novedosa profesión futura que recomiendo a filólogos o filósofos:

a los dependientes de librería, como los dependientes de farmacia, por razones de no inferior peso, se le exigirá el título de licenciado en Filosofía y Letras. Los libreros realizarán de esta suerte una benemérita función de profilaxis social, sustituyendo para bien del lector el libro que erróneamente se solicita por el que debió solicitar, el que puede infligir un daño por el que ha de reportar un bien, ayudando así a los lectores a ser más felices, más sabios y mejores.

Contra las citadas previsiones, *Historia universal de la infamia* se construye sobre la perversión de la ley social de castigo al criminal y se desmarca del concepto ejemplarizante, tan bien reseñada y soñada por este antologizador.

Refutaciones borgenas: el gángster, el pirata, el ladrón, el maleante, el compadre, jamás culminan en estas infames biografías su carrera con la prisión y cumpliendo con la ley del estado, aunque sean arrestados y perseguidos más de una vez. Es más, lo que estos textos señalan, en la oscilante mirada del narrador —distante pero fascinado con su infames heroicos— es la existencia de una legalidad diferente, propia del delincuente, pero igualmente honorable, incluso mejor formulada que la ley oficial, como se consigna en la biografía de "La viuda Ching, pirata": "El reglamento, redactado por la viuda Ching en persona, es de una inapelable severidad, y su estilo justo y lacónico prescinde de las desfallecidas flores retóricas que prestan una majestad más bien irrisoria a la manera china oficial".¹⁵

Por ello, estos héroes no tienen un castigo final ejemplificador. Su castigo es, y no en todos los casos, la muerte; una muerte imprevista o anodina, violenta pero coherente con su código de honor y con su propia vida. Leamos, como ejemplo, el final del "Proveedor de iniquidades Monk Eastman", distinguido por su valor en la guerra del 14: "Sabemos varios rasgos de su campaña. Sabemos que desaprobó la captura de prisioneros y que una vez (con la sola culata del fusil) impidió esa práctica deplorable. Sabemos que logró evadirse del hospital para volver a las trincheras. Sabemos que se distinguió en los combates cerca de Montfaucon. Sabemos que después opinó que muchos bailecitos del Bowery eran más bravos que la guerra europea. El veinticinco de diciembre de 1920 el cuerpo de Monk Eastman amaneció en una de las calles centrales de Nueva York. Había recibido cinco balazos. Desconocedor feliz de la muerte, un gato de lo más ordinario lo rondaba con cierta perplejidad".¹⁶

Pero en "Hombre de la esquina rosada" se produce una variación importante. La oposición de este relato frente a los otros ya había sido anunciada en el de Monk Eastman, el gangster neoyorkino, en el cual el narrador oponía, en línea martiana, la historia del maleaje porteño a la de los hombres de la 'otra América', depositaria de "la confusión y la crueldad de las cosmogonías bárbaras y de su ineptitud gigantesca" cuando señala: "Perfilados bien por un fondo de paredes celestes o de cielo alto, dos compadritos envainados en sería ropa negra bailan sobre zapatos de mujer un baile gravísimo, que es el de los cuchillos parejos; hasta que de una oreja salta un clavel porque el cuchillo ha entrado en un hombre, que cierra con su muerte horizontal el baile sin música. Resignado, el otro se acomoda el chambergo y consagra su vejez a la narración total de ese duelo tan limpio.

Esa es la historia detallada y total de nuestro maleaje. La de los hombres de pelea de Nueva York es más vertiginosa y más torpe".¹⁷

El relato del malevo borgiano aparece como una expansión de esta oposición, llevada hasta sus últimas consecuencias en lo que al castigo se refiere: el criminal ni siquiera es dividido por la policía; y no sólo mata a un hombre para mantener la ley moral del coraje sino que tal acto convierte al criminal en un heredero y defensor de una legalidad prestigiosa, extraída evidentemente de la práctica caballerosa del duelo por afrenta a la honra. Más aún: es premiado por el amor de la Lujanera. No muere en su ley sino que, como se dice, vive para contarla y transferirla (a Borges).

Pero veamos en qué ha quedado otra figura fundamental del género policial: el detective, representante no sólo de la legalidad social, sino de la ley de la lógica y la razón. Lejos de la ecuanimidad del brillante padre Brown, el narrador de estos relatos no funciona como un detective develador de enigmas, sino como un cronista, un investigador historicista, avisado, que recopila datos dispersos, con evidente fruición erudita y admiración por la transgresión. Un narrador concentrado en exaltar la grandeza de sus héroes, cuya mácula de 'infamia' se vacía así del contenido moral para retrotraerse al de aquel que, por defectos de la historia oficial, no ha alcanzado una fama prestigiada por la ley. En el caso del malevo, ni siquiera tiene este rango, no sólo no investiga, sino que el resultado del enigma le es revelado por el propio delincuente: el lugar del detective es borrado y reemplazado por el del testigo que se hace cargo de la escucha de un relato criminal.

Esta inversión de la figura del detective alcanzará su completitud paródica en la figura de D. Isidro Parodi, en las fabulaciones fraguadas por Borges y Bioy Casares en 1942.

El investigador, surge en los *Seis enigmas...*, como suma de las cualidades de Fierro y del malevo: ironía, sobriedad, cotidianeidad y humor criollos, unidas a la perspicacia del narrador de las biografías. Una especie de cruce entre gaucho matrero y compadre que, entre mate y mate, escucha diferentes versiones, las interpreta, descubre al autor de un crimen y devela un enigma. En el paroxismo paródico que ejercita el binomio Borges-Bioy, la encarnación de la verdad y la voz de la Ley es emitida por un preso condenado injustamente. El lugar del investigador se localiza en el de un oyente e interpretador absoluto; su inmovilidad espacial —impuesta por la celda— y su uso de la lógica interpretativa en un tiempo también alargado se funda en un aserto: todo está en el lenguaje, basta escuchar diferentes versiones para, cotejándolas, imaginar una verdad que es aceptada como absoluta.

Pero la develación del enigma y el imperio de la verdad desconoce, niega, los efectos normativizados por la ley social. D. Isidro se niega y, con buenas razones, a denunciar a sus criminales; así, en el cierre del sexto enigma y final de la serie, "La prolongada busca de Tai An", se concluye:

—Esta es mi historia. Usted puede entregarme a las autoridades" —confiesa Fang She, el criminal, y recibe esta respuesta del investigador:

—Por mí puede esperar sentado —dijo Parodi—. La gente de ahora no hace más que pedir que el gobierno lo arregle todo. Ande usted pobre, y el gobierno tiene que darle un empleo; sufra un atraso en la salud, y el gobierno tiene que atenderlo en el hospital; deba usted una muerte, y en vez de expiarla por su cuenta, pida al gobierno que lo castigue. Usted dirá que yo no soy quién para hablar así, porque el Estado me mantiene. Pero yo sigo creyendo, señor, que el hombre tiene que bastarse.

—Yo también lo creo, señor Parodi —dijo pausadamente Fang She— Muchos hombres están muriendo ahora en el mundo para defender esa creencia".¹⁸

Así, poniendo en cuestión la obligación o capacidad del Estado para proveer una ley protectora y juzgar un delito que tiene que ver con el individuo y su ética particular, la

ironización y parodia del relato policial, ejercida por Borges en esta primera época, se revela entonces no solamente como un revoltoso alegato contra los límites de la ley del género, sino como refutación de la legalidad social reglada por el Estado: la parodia une y licúa la estrategia fija del policial clásico con las políticas de representación de la ley estatal que, en el contexto de 1942, se recupera como denuncia del estado fascista, a su vez representación paroxística del Estado.

Notas

- 1 Prólogo a *La piedra lunar* de Wilkie Collins, 1946. Editado en Borges, J.L., *Prólogos con un prólogo de prólogos*, Madrid, Alianza Editorial, 1998.
- 2 Vid., Rivera, Jorge B., "La generación arquetipista del 40" en Lafforgue, J. (Comp.), *Nueva novela latinoamericana II*, Buenos Aires, Paidós, 1975.
- 3 Vid., Mattalía, Sonia, "Gómez de la Serna, Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges: el cruce vanguardista y la agonía de la novela" en *Borges: entre la tradición y la vanguardia*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1990.
- 4 Borges, Jorge Luis, "Prólogo" a *Historia Universal de la Infamia* (1935) en *Obras completas*, Buenos Aires, Ultramar, 1977, 289. Las citas se realizarán por esta edición con la abreviatura O.C., salvo indicación expresa, y a la que seguirá el número de página.
- 5 Vid., Sarlo, Beatriz, *Borges, un escritor en las orillas*, especialmente cap. III: "La libertad de los orilleros", Buenos Aires, Ariel, 1995, 51 y ss.
- 6 Vid. Borges, Jorge Luis, "Films", *Discusión*, 1932.
- 7 Sarlo, Beatriz, *op. cit.*, 116-117.
- 8 Este concepto es trabajado por Silvia Molloy como un posicionamiento de Borges frente a la centralidad discursiva de lo occidental. Vid., Molloy, S., *Las letras de Borges*, Buenos Aires, Sudamericana, 1979.
- 9 O.C., 295.
- 10 Calabrese, Elisa, "Historias, versiones y contramemorias en la novela argentina actual", en Calabrese, E. (ed.), *Itinerarios entre la ficción y la historia. Transdiscursividad en la literatura hispanoamericana y argentina*, Buenos Aires, Grupo editor latinoamericano, 1994, 63.
- 11 "Historia universal de la infamia", en O.C., 289.
- 12 Vid., Sarlo, Beatriz, "Borges y el criollismo urbano de vanguardia", en *Punto de vista*.
- 13 O.C., 334.
- 14 Lasso de la Vega, Javier, "Prólogo" a *Antología de cuento policiales*, Madrid, Labor, 1960.
- 15 O.C., 307.
- 16 *Ib.*, 315.
- 17 *Ib.*, 311.
- 18 Borges, Jorge Luis y Bioy Casares, Adolfo, *Seis enigmas para don Isidro Parodi*, en *Obras completas en colaboración*, Madrid, Alianza-Emecé, 1981, 133.

Borges, Bioy y el género policial

ROSA PELLICER
Universidad de Zaragoza

Si repasamos los estudios y las antologías de narrativa hispanoamericana comprobaremos que los relatos policiales prácticamente no son considerados como un género independiente que requiera alguna atención. Luis Leal afirma que el cuento policial ha tenido pocos cultivadores en Hispanoamérica y son escasos los que han logrado conferirle categoría literaria. En cambio en 1964 Donald A. Yates reivindicaba el relato policial en el prólogo a su antología y, antes de hacer una breve historia, afirmaba que entre los narradores hispanoamericanos "hay suficiente ingenio, originalidad y calidad literaria" como para formar parte de "las formas universales del género policial", frente al extendido lugar común de que este tipo de narrativa es mera imitación de los modelos europeos y norteamericanos.¹ Por su parte Borges pretenderá que "todas las grandes novelas del siglo xx son novelas policiales", juicio a todas luces exagerado, pero que indica muy bien una tendencia singular, que en los últimos tiempos está marcando parte de la narrativa hispanoamericana reciente. Los estudiosos del género señalan que la narrativa policial abarca un amplio espectro que recorre los dos extremos de lo culto y lo popular. Entre el "relato policial metafísico" de Borges, las obras de Dürrenmat, un Robbe-Grillet o un Michel Butor, y los seriales policiacos de consumo masivo, se extiende una extensa producción literaria cuyo enorme alcance desafía las nociones tradicionales de literatura "cultura" y "popular".

No es este el momento de insistir en que el género policial ha sido relegado en muchas ocasiones a la llamada "paraliteratura", y se ha considerado vergonzante, de modo que muchos de sus detractores explican la abundante utilización de pseudónimos por parte de sus autores por este carácter indigno. La postura de Ernesto Sábato, contrario a la concepción de la literatura como juego y ejercicio "racional y aseado", ante este tipo de narrativa es una buena muestra del sentir de sus detractores:

En general, *nadie* lo toma en serio: ni el literato que lo fabrica —por algo se pone seudónimo— ni el editor que lo industrializa, ni el lector que lo consume. Con razón esta literatura la leen los negociantes cansados que viajan en avión.

[...] en la narración policial (estricta), está puesto [el acento] sobre el juego, sobre el artificio. La investigación del enigma es un *pasatiempo*, y tiene ni más ni menos jerarquía que un problema de ajedrez o una ingeniosa charada.²

Por otra parte, el absurdo más absoluto en la creación de detectives que prescinden de la policía para resolver los enigmas lo han logrado Borges y Bioy en sus *Seis problemas para don Isidro Parodi*.

Frente a esta opinión, demasiado frecuente, Alfonso Reyes, por citar sólo otro caso ilustre, en su defensa de la literatura policial —término que prefiere a novela de misterio, detectivesca o policiaca—, siguiendo muy de cerca a Borges, afirmó que este género es el