

ironización y parodia del relato policial, revela entonces no solamente como un género, sino como refutación de la legalidad: la estrategia fija del policial clásico estatal que, en el contexto de 1942, se recupera 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 Laforgue, J. (Comp.), *Nueva novela latinoamericana II*, Buenos Aires, Paidós, 1975.
- 3 Vid., Matalia, 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., Sarto, 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 Sarto, 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 contarnemorias 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., Sarto, 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 policíacos*, 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.

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

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

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 policíacos 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 policíacas"; 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 señalaban 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 policíacos de consumo masivo, se extiende una extensa producción literaria cuyo enorme alcance desafia las nociones tradicionales de literatura "culto" 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 pseudónimo— 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 ingenua charrada.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 policíaca—, siguiendo muy de cerca a Borges, afirmó que este género es el

masculinidad en nuestros tiempos y el único nuevo, a la vez que rechazó el argumento de que, al estar el relato policial tradicionalmente limitado por ciertas "reglas", se estanca y pierde vitalidad. Apuntó, en cambio, los saludables méritos, consagrados por el tiempo, que muestra una estructura literaria formal. Reyes terminó concediendo a la novela policial la designación de "género clásico de nuestro tiempo".³

Se suele considerar a Borges como impulsor de la introducción de este género no sólo en La Argentina sino en Hispanoamérica. Su interés se empieza a manifestar en la década de los treinta, primero, en forma preceptiva en los artículos y reseñas aparecidos en *Sur* y en *El Hogar*. Luego, a comienzos de los cuarenta, en las antologías y cuentos policiales escritos en colaboración con Bioy, y en la creación de relatos policiales tan conocidos y estudiados como "La muerte y la brújula" o "El jardín de senderos que se bifurcan".⁴ No hay que olvidar que su primer relato "Hombre de la esquina rosada", en su primera publicación en la revista *Martin Fierro* (1927) apareció con el título "Leyenda policial", firmado con el pseudónimo Francisco Bustos, que volvió a utilizar cuando lo publicó bajo el título "Hombres de las orillas", en el semanario del diario *Crítica*.⁵ La atención a lo policial continuará con la feliz aventura editorial de "El Séptimo Circulo", para ir desapareciendo hasta concluir en su conferencia "El cuento policial". Respecto a Bioy veremos que si bien cuando comienza a escribir con Borges no ha manifestado su idea del género, está claro que comparte sus opiniones, que irá desgarrando en diversos lugares. Además el interés por este tipo de relato se manifestará en cuentos como "El perjurio de la nieve", o en la novela en colaboración con Silvina Ocampo *Los que aman, odian*.

Este interés por el relato policial radica tanto en Borges como en Bioy en su opionada defensa del argumento en los años treinta y cuarenta y en el rechazo de la novela psicológica. En el "Prólogo" a los guiones de cine *Los orilleros. El paraíso de los creyentes* leemos:

En contra de la opinión de Shaw, que sostenía que los escritores deben huir de los argumentos como de la peste, nosotros durante mucho tiempo creímos que un buen argumento era de importancia fundamental. Lo malo es que en todo argumento complejo hay algo de mecánico, los episodios que permiten y que explican la acción son inevitables y pueden no ser encantadores.⁶

Borges y Bioy asumieron la defensa del argumento y con ello la de la novela policial, considerada como una trama bien urdida por la inteligencia. El célebre ensayo "El arte narrativo y la magia" (1932) concluye así: "He distinguido dos procesos causales: el natural, que es el resultado incesante de incontables e infinitas operaciones; el mágico, donde profetizan los portenores, lúcido y limitado. En la novela, pienso que la única posible honradez está en el segundo. Quede el primero para la simulación psicológica".⁷ Está claro que el proceso mágico es el que rige la elaboración de la trama policial. La insistencia en el valor casi absoluto de la historia, como indica Mirreya Camurati para el caso de Bioy, que podemos hacer extensivo a Borges "debe tenerse muy en cuenta no sólo en el análisis de las obras de índole detectivesca sino también en el cuadro general de su creación literaria".⁸ Hay que advertir que aunque muchas de sus obras no se pueden caracterizar como policiales, sin embargo muestran ciertos procedimientos del género, como la construcción severa, los elementos que anuncian ciertos procedimientos del desenlace y que sólo cobran sentido a la luz de la revelación final. "Ambos géneros —dice Bioy—, el puramente policial y el fantástico, exigen una historia coherente, es decir, un principio, un medio y un fin". El género fantástico y el policial son buenos para el aprendizaje del literario: "Hay que atenderse a un argumento, a una estructura, no conviene que haya diez protagonistas ni que se prolongue demasiado en el tiempo o en el espacio. [...] Tengo también una sospecha: que los géneros policial y fantástico observan las reglas de Horacio en las *Epístolas* mejor que los otros géneros: se ajustan a las reglas clásicas".⁹ La cercanía de los géneros,

Borges, Bioy y el género policial

que merecería una consideración aparte, es potente en los cuentos de nuestros escritores. Procede de unos de sus autores favoritos, Chesterton, cuyos relatos se transforman en fábulas y alegorías. En "Las pisadas misteriosas" de *El candor del Padre Brown*, leemos en la introducción de Alfonso Reyes: "... todo delito inteligente está fundado en algún hecho simplísimo, en algún hecho no misterioso por sí mismo. Y la mixtificación ulterior no tiene más fin que encubrirlo, desviando de él los pensamientos de los hombres".¹⁰

Borges, al ocuparse de los relatos policiales de Chesterton, su autor preferido junto con Poe, siempre menciona el rigor de sus tramas, los detalles decisivos en lugar de una gran abundancia de ellos, la importancia del cómo sobre el quién, la preferencia por el relato breve.¹¹ La diferencia entre ambos escritores radica en que mientras Poe nunca combió el género fantástico y el policial, Chesterton hace un *tour de force*: "Cada una de las piezas de la Soga del Padre Brown presenta un misterio, propone explicaciones de tipo demoníaco o mágico y las reemplaza, al fin, con otros que son de este mundo".¹² Lo que diferencia fundamentalmente a Chesterton y Poe, y claro está Borges, radica en que la "razón" del escritor británico era la fe católica, y aparece la pesadilla de lo demoníaco. El norteamericano "Quizá del otro lado de la muerte/ Siga erigiendo solitario y fuerte/ Espléndidas y atroces pesadillas"¹³, como leemos en el poema "Edgar Allan Poe", de *El otro, el mismo*, pero Chesterton no hubiera tolerado este destino de ser un *monstrorum artifex*. El ensayo de Chesterton "Sobre los relatos policíacos" está detrás del célebre prólogo de Borges a *La invención de Morel*, donde se pone el énfasis en la técnica de los relatos policiales y fantásticos. Las siguientes palabras de Borges son un eco de las de Chesterton:

Las ficciones de índole policial —otro género típico de este siglo que no puede inventar argumentos— refieren hechos misteriosos que luego justifica e ilustra un hecho razonable. Bioy Casares, en estas páginas, resuelve con felicidad un problema acaso más difícil. Despliega una Odisea de prodigios que no parecen admitir otra clave que la aliteración o el símbolo, y plenamente los descifra mediante un solo postulado fantástico pero no sobrenatural.¹⁴

La técnica del relato policial contribuye en Borges y en Bioy a la formulación de su teoría de la literatura fantástica, ya que los dos tipos proponen enigmas inexplicables, que en la ficción policial deben ser resueltos por el raciocinio lógico. En el prólogo a *La Antología de la literatura fantástica*, Bioy, al hilo de Borges, que es el de Chesterton, escribe:

El cuento amantillo y el peligro amantillo, Chesterton señala con esta fórmula un desiderátum (un hecho, en un lugar limitado, con un número limitado de personajes) y un error (para los tramas policiales; creo que puede aplicarse, también, a las fantásticas. Es una nueva versión —periódística, epigramática— de la doctrina de las tres unidades.¹⁵

Como señala Thomas Narcejac al respecto, en la novela policíaca hay algo que tiende a transformarse en fantástico, por la dinámica misma del juego lógico entre los autores y los lectores, que ha llevado a tantos excesos. Concluye que "... aunque en dosis homeopáticas, lo fantástico tal vez exista en la novela policíaca más rigurosa, en la más científica, lo cual nos permitiría comprender mejor por qué constituye su inevitable coronamiento".¹⁶

Esta concepción clásica del género se basa, como no podía ser de otro modo, en la consideración de su origen. Borges reitera hasta la saciedad que el inventor fue Poe y califica al escritor norteamericano como el maestro indiscutido del género y creador de un tipo de lector y de lectura, el de ficciones policiales, la literatura de la sospecha. Esta opinión le llevó a mantener una agria polémica con Roger Caillois en la revista *Sur* en 1942, año clave para la teoría y práctica de la poética del género policial de Borges. Los puntos fundamentales de su desacuerdo radicaban en la historia del género, cuya génesis Caillois retrotrae a Gaboriau y la novela folletinesca, como podemos encontrar por otra parte en varias historias de la novela policial, y en su interpretación sociológica. Muchos años

después, en las conversaciones con Roberto Alfano, Borges recuerda el episodio y se ratifica en sus opiniones:

Yo dije que el género policial era un invento de Edgar Allan Poe, que escribió *El crimen de la calle Morgue*. La carta robada, *El escarabajo de oro* y *Tu eres el hombre*, entre otros cuentos memorables. En esas obras está prefigurado todo lo que se hizo después en el llamado género policial. Además, Poe inventó la ficción del hombre que descubre un crimen por medios lógicos, a fuerza de razonamiento. Y el hecho de que eso sea contado por un amigo de él mejos inteligentemente; lo cual, desde luego, no corresponde a la realidad, ya que los crímenes se descubren por investigaciones, por delaciones o por azar; pero no por medio de razonamientos. El caballero Auguste Dupin es el hombre sedentario que reflexiona sobre un delito y encuentra la solución, y eso, después, fue heredado famosamente por la pareja de Sherlock Holmes y Watson, de Conan Doyle, y por cuentos del padre Brown, de Chesterton.¹⁷

Borges y Bioy comparten con Poe el deseo de encontrar un principio ordenador o imponer un esquema a la incoherencia del universo, una victoria de la inteligencia, a la vez que participan de la tendencia a tratar el fenómeno del crimen como juego estético en donde el suspense, el misterio y el ingenio tienen un fin en sí mismos, son una obra artística. Recordaremos que De Quincey al deslizar la ética de la estética en el crimen, sentó las bases de la moderna novela policial. Escribió en 1827 en su irónico y no siempre bien comprendido *Del asesinato considerado como una de las bellas artes*:

En este mundo todo tiene dos lados. El asesinato, por ejemplo, puede tomarse por su lado moral (como suele hacerse en el pulpito y en el Old Bailey) y lo confeso, ése es su lado malo, o bien cabe tratarlo estéticamente —como dicen los alemanes—, o sea en relación con el buen gusto.¹⁸

Mientras lo importante para De Quincey es la perfección en la elección del asesinato, para Poe y sus seguidores es la perfección del razonamiento puesto al servicio del descubrimiento del criminal, aunque el juego estético-formal del relato policíaco no siempre se separa totalmente del juicio moral.

La importancia del argumento prima sobre cualquier otro aspecto en el género policial, sobre todo en la que nos interesa, la novela policial clásica, llamada también "novela enigma" o "novela problema". Este tipo de narración se ajusta a un modelo *formal*, que dará lugar a que algunos de sus cultivadores dicten normas para su elaboración. Las más célebres son las de Austin Freeman, Dorothy Sayers, S.S. Van Dine, Boileau, Narcejac o los propios Borges y Bioy. Los numerosos estudiosos del género, desde Freeman a Dubois, señalan que en la novela enigma hay dos historias: la historia del crimen y la de la investigación.¹⁹ Todorov basa su tipología en esta dualidad. La primera historia, la de una ausencia, la del crimen, ha terminado antes de que comience la segunda, que goza de un estatuto particular, y a menudo es contada por un amigo al detective.²⁰ Este carácter binario genera una tensión no en el orden del contenido sino en la forma, como señala Jacques Dubois. Por decirlo de algún modo, el amigo del detective (Watson, Gervasio Montenegro) ve la historia del revés, y el detective (Holmes, Parodi) del derecho. En la mayoría de las novelas problema el último capítulo se convierte en cierto modo en un relato resumido en el que se vuelven a contar todos los acontecimientos, explicando cómo el detective, habitualmente, o el policía, ha abordado el asunto, a la vez que se van exponiendo las etapas de su razonamiento.²¹ Como señala Jacques Dubois:

Pour l'auteur policier, se pose donc la question de lier étroitement la résolution de l'énigme à un développement narratif que cette énigme ne présuppose nullement, d'intégrer la forme d'un "problème" à celle d'une histoire. Cet auteur est donc tenu de conjuguer les deux structures et plus particulièrement d'assurer la coïncidence de leurs terminaisons.²²

Borges, en la temprana fecha de 1933, publica en *Hoy Argentina* "Leyes de la narración policial", que reproduce, con mínimas variantes, en "Los laberintos policiales y Chesterton" (1935). Después de enumerar las leyes que deben regir este género, insiste en el valor de la trama:

Borges, Bioy y el género policial

No soy, por cierto, de los que misteriosamente desdistan las tramas misteriosas. Creo, al contrario, que la organización y la adoloración, siquiera mediocres, de un algebrato asesinato o de un doble robo, comportan más trabajo intelectual que la casera elaboración de sonetos perfectos o de molestos diálogos entre desconocidos de nombre griego o de poetas en forma de Carlos Mallar, el problema de la mujer, Congora precursor, la ética sexual, Oriente y Occidente, el alma del tango, la des-humanización del arte, y otras inclinaciones de la ignominia.²³

Unos años más tarde, en las reseñas publicadas en *El Hogar* (1936-1939), Borges aplica, con más o menos benevolencia, su legislación a la hora de valorar los relatos policiales. Las novelas más apreciadas serán las que tienen un argumento intachable. Así, de *Half-Way House* de Ellery Queen dirá que "cumple satisfactoriamente 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".²⁴ En sus reseñas siempre insiste en la importancia del final, que depende lógicamente de la buena elaboración de la trama. Por citar un ejemplo contrario, ante *Excellent Intentions*, de Richard Hull, que debería tener un argumento secreto, exclama: "¡Ay de mí o ay de Richard Hull! No veo ese argumento secreto por ninguna parte!"²⁵ La mecánica de la novela enigma, repetida y previsible hasta la sociedad, mueve a los autores a ensayar variaciones para dar novedad a sus textos en forma a veces heterodoxa, como que el criminal sea conocido desde el principio. El caso fallido de Richard Hull citado por Borges lo lleva a esbozar otro tipo argumento:

He aquí mi plan: urdir una novela policial del tipo corriente, con un indescifrable asesinato en las primeras páginas, una lenta discusión en los intermedios y una solución en las últimas. Luego, casi en el último renglón, agregar una frase ambigua —por ejemplo: "y todos creyeron que el encuentro de ese hombre y de esa mujer había sido casual" — que indicara o dejara suponer que la solución era falsa. El lector, revisaría los capítulos pertinentes y daría con la solución, con la verdadera. El lector de ese libro imaginario sería perspicaz que el detective.²⁶

En este fragmento Borges plantea por una parte la necesidad de un lector activo y sagaz —no hay que olvidar que el género policial creó un público especial, considerado como "intelectual" y un tipo de lectura sospechoso—, que con los mismos datos que el detective logra dar con la solución al enigma, el famoso "juego limpio" —*fair play*— enunciado por Dorothy Sayers. En este tipo de desenlace se mantiene uno de los mandamientos repetidos por los estudiosos y por los autores policiales preceptistas, que corresponde a la segunda ley enunciada por Borges: "Declaración de todos los términos del problema".²⁷ También el denunciado Van Dine había enunciado en su regla número dos: "El autor no tiene derecho de emplear, ante el lector, trucos y tretas distintos de los que el propio culpable emplea ante el detective" y en la quince leemos: "La palabra clave del enigma debe ser aparente a todo lo largo de la novela, desde luego a condición de que el lector sea lo suficiente perspicaz para captarla. [...] Siempre habría cierto número de lectores que se muestren tan sagaces como el escritor. En lo cual reside precisamente el valor de juego".²⁸

El argumento ideado por Borges en 1934 o 1935 es recordado, también con vaguedad en 1941, en el cuento "Examen de la obra de Herbert Quain" de *Ficciones*. Aquí Borges, después de aludir a "las agradables y arduas involuciones del Stamese Twin Mystery", del célebre detective Nick Carter creado en 1880 por John R. Coryell y adoptado entre otros por Frédéric Van Rensselaer Dey, autor del *Enigma simasés*, ofrece un resumen de la novela policial *The God of the Labyrinth*, muy semejante al urdido, no por Quain, sino por Borges en la misma época:

Al cabo de siete años, me es imposible recuperar los pormenores de la acción; he aquí su plan: tal como ahora lo empobreceré (tal como ahora lo purifiqué) mi olvido. Hoy un indescifrable asesinato en las páginas iniciales, una lenta discusión en los intermedios, una solución en las últimas. Yo aclarado el enigma, hoy un párrafo largo y retrospectivo que contiene esta frase: *Todos creyeron que el entrecanto de los dos jugadores de ajedrez había*

sido casual. Esa frase deja entender que la solución es errónea. El lector, inquieto, revisa los capítulos pertinentes y descubre otra solución, que es la verdadera. El lector de ese libro singular es más perspicaz que el detective.²⁷

Por su parte, Adolfo Bioy Casares en la famosa reseña sobre *El jardín de senderos que se bifurcan*, aparecida en *Sur*, comienza su defensa del género policial en términos muy semejantes a los de Borges:

Tal vez el género policial no haya producido un libro. Pero ha producido un ideal: un ideal de invención, de rigor, de elegancia (en el sentido que se da a la palabra en los matemáticos) para los argumentos. Destacar la importancia de la construcción: éste es, quizá, el significado en la historia de la literatura.²⁸

Borges afirma en el prólogo que el cuento que da nombre al libro "... es policial; sus lectores asistirán a la ejecución y a todos los preliminares de un crimen, cuyo propósito no ignoran pero que no comprenderán, me parece, hasta el último párrafo".²⁹ Bioy en su reseña insiste en su excelencia: "... es una historia policial, sin detectives, ni Watson, ni otros inconvenientes del género, pero con un enigma, la sorpresa, la solución justa, que en particular puede exigirse, y no obtenerse, de los cuentos policiales".³⁰ Vemos que en ambos manifestaciones se mantiene la misma opinión sobre la importancia del argumento bien trabado y sus momentos canónicos: enigma, solución. "La muerte y la brújula" romperá una de las convenciones del relato-problema clásico: la inmunidad del detective, lo que lo acerca al *suspense*, el paso siguiente en la evolución del género, la novela negra, aunque este término tenga también otro significado. En este caso se trata de un relato policial que fusiona las dos historias, es decir, suprime la primera y da vida a la segunda, el relato coincide con la acción. Ya no hay misterio en el sentido en que estaba presente en la novela enigma. Pero, como señala Todorov, el interés del lector no disminuye ya que existen dos formas de interés muy diferentes: La primera puede llamarse *curiosidad*, y va del efecto a la causa; la segunda, que es la que nos interesa, es el *suspense* y va de la causa al efecto. Este tipo de interés era inconcebible en la novela enigma porque sus personajes principales (el detective y su amigo, el narrador) eran, por definición, inmunes: nada les podía pasar. La situación es la contraria en la novela negra: todo es posible, y el detective arriesga su salud cuando no su propia vida, como ocurre con Lonnrot.³¹

En "El jardín de senderos que se bifurcan", como en "La muerte y la brújula", ambos suficientemente considerados por la crítica, Borges innova el relato policial clásico, e inaugura lo que se ha dado en llamar "policial metafísico". Podemos añadir que ya en "Hombre de la esquila rosada" aprovechó sus lecturas de intrigas policiales. El narrador en primera persona cuenta el hecho como ajeno al mismo, y de pronto y al final se dirige a su interlocutor para decirle: "Entonces, Borges volvió 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 rastro de sangre".³² Este procedimiento ya lo había utilizado con fortuna Agatha Christie en *El asesinato de Roger Ackroyd*, publicado en 1926, en el que el narrador es el asesino. La inversión es uno de los recursos narrativos más conocidos de Borges, y aparece con diversas variantes en cuentos como "La forma de la espada".

Antes de comenzar en 1942 los trabajos en colaboración de Borges y Bioy relacionados con lo policial, Bioy también se había interesado por este género desde muy temprano. En su "Auto-cronología", apunta que en 1928 leyó *El misterio del cuarto amarillo*, de Gaston Leroux y las aventuras de Sherlock Holmes. En cuanto a su actividad literaria, explica: "Escribo mi primer cuento fantástico y policial, "Vanidad o una aventura terrorífica".³³ Como señala Mireya Camurati, este texto quedó inédito, al igual que otras dos novelas policiales, inconclusas, que escribió diez años después, en 1938: *El problema de la torre china* y *La navaja del muerto*.³⁶ En sus conversaciones con Borges se ocupaban, entre otras cosas,

de los cuentos policiales y, como recuerda en sus *Memorias*: "Proyectamos un cuento policial —las ideas eran de Borges— que trataba de un tal doctor Pretorius, un holandés vasto y suave, director de un colegio, donde por medios hedónicos (juegos obligatorios, música a toda hora), torturaba y mataba a los niños. Este argumento es el punto de partida de toda la obra de Bustos Domecq y Suárez Lynch".³⁷

La creación de Bustos Domecq, y luego la de Suárez Lynch, es bien conocida, y ha sido explicada por los autores en numerosas ocasiones.³⁸ Un buen día de 1942, Borges y Bioy comienzan a escribir juntos, y ocurre el milagro. En la conversación de Borges con Victoria Ocampo, por citar uno de los abundantes testimonios, leemos:

Creamos de algún modo entre los dos un tercer personaje. Bustos Domecq —Domecq era el nombre de su bisabuelo, Bustos el de un bisabuelo cordobés mío— y lo que ocurrió después es que las obras de Bustos Domecq no se parecen ni a lo que Bioy escribe por su cuenta ni a lo que escribo por mi cuenta. Ese personaje existe, de algún modo. Pero sólo cuando estamos conversando.³⁹

A este tercer hombre, al que Rodríguez Monegal bautizó como "Borges", sus creadores le reprocharán su barroca vulgaridad, y ante sus desmanes estilísticos deciden deshacerse de él, después de la publicación de los *Nuevos cuentos de Bustos Domecq* y sus estupidas crónicas. Esta práctica de la creación de un tercer hombre aristotélico no era nueva en la literatura policial, basta con recordar los casos más sobresalientes: P. Quentin, Patrick Quentin y Jonathan Strog, habían sido creados por Richard W. Webb y Hugh C. Wheeler; por su parte el celebrísimo Ellery Queen era obra de los primos Manfred B. Lee y Fredric Dannay, pero junto a las novelas de Ellery Queen aparecieron también algunos firmados por Barnaby Ross. Los dos primos realizaron giras de conferencias dialogadas en las que se les pedía aclarar enigmas locales. Lee se hacía pasar por Queen y Dannay por Barnaby. Ellery Queen autor y detective sufrió, pues, la misma suerte que Holmes: cobró más realidad que sus autores y junto con el inspector Malgret de Simenon, tan denostado por Borges, son unos de los pocos casos contemporáneos de confusión entre realidad y ficción.⁴⁰ La diferencia con Ellery Queen es que Honorio Bustos Domecq no es autor y detective, sino el creador de don Isidro Parodi, aunque conviene no olvidar que durante mucho tiempo la identidad de Bustos Domecq no fue revelada, y cuando se conoció la gente lo tomó a broma. La mixtificación llevó a sus autores a incluir con el nombre de Bustos "Las doce figuras del mundo" en la primera entrega de su antología de cuentos policiales. Es sabido que, aunque dos de los relatos, "Las doce figuras del mundo" y "Las noches de Goliadkin" se publicaron en *Sur*, dejando probablemente perplejos a sus lectores, tanto a Victoria Ocampo, como a Silvina, no les parecía demasiado divertida la broma. Lo que más les molestaba, y sigue molestando a parte de los lectores y la crítica, era el estilo.⁴¹ Todos los que se ocupan del género policial señalan que el estilo no es desde luego la cualidad principal que debe tener una narración de este tipo, o, por lo menos, el éxito no depende de él. Sin embargo, Alfonso Reyes saludó la aparición de los *Seis problemas*... escribiendo que "Con este libro la literatura detectivesca irrumpe definitivamente en Hispanoamérica y se presenta ataviada de dialecto porteño".⁴² Con el paso del tiempo Borges y Bioy muestran su desagrado hacia los cuentos de Bustos Domecq, precisamente por su estilo y falta de contención:

... esos cuentos no me gustan por el estilo barroco en el que están escritos. Pero, bueno, no podíamos escribir de otra manera. Con Bioy nos poníamos a escribir y luego nos convertíamos en ese personaje que se llama Bustos Domecq o Suárez Lynch: ese personaje se apodera de la acción y la echa a perder llenándola de situaciones exageradas. Eso, claro, no depende de nosotros, sino de ese tercer hombre: nosotros pasamos a ser simplemente sus dóciles e irritados amanuenses. Pero, le repito, esos cuentos policiales a mí no me gustan nada, y creo que a Bioy tampoco.⁴³

A pesar de los excesos, el propósito de los escritores era escribir cuentos policiales clásicos, como los de la época dorada del género en el periodo de entreguerras. "Cuentos —dice

Bioy — en los que había un enigma con resolución nítida, poca psicología y la reflexión apenas indispensable”.⁴⁴ Como ya señaló Alfred Mac Adam, en estos textos “Borges y Bioy parodian las ficciones detectivescas, pero su texto en sí es una ficción detectivesca”.⁴⁵ El primer parodiado será Poe, que a su vez lo fue por Chesterton y luego por Bustos, creando tal vez un nuevo tipo de género dentro del relato detectivesco.⁴⁶ En los textos policíacos de Bustos Domecq y de su aventajado discípulo Suárez Lynch, la intención paródica y satírica está clara. No es el momento de pasar al análisis de los relatos, por otra parte suficientemente estudiados, sino de señalar cómo estos textos paródicos y humorísticos, en los que el humor debería estar ausente según las convenciones del género,⁴⁷ parten del canon que estamos viendo y se alejan de él por su irritante estilo, por la complicación innecesaria del argumento, la proliferación de personajes, que pasan de un cuento a otro, el abuso de las “tecniquerías” y de otros recursos que se deberían haber evitado según los mandamientos de la narración policial.

En la silueta de Bustos Domecq que ofrece la “educadora, señorita Adelma Badooglio”, encontramos la primera transgresión: los cuentos de Pujato quieren combatir el intelectualismo en que ha caído la narración policial a manos de Sir Conan Doyle, O’Hleugh y otros, “son la voz de un contemporáneo, atento a los latidos humanos y que derrama a vuela pluma los raudales de su verdad”.⁴⁸ Por su parte, Gervasio Montenegro, miembro de la Academia Argentina de Letras, y personaje omnipresente a partir de “Las noches de Golladkin” en toda la obra de Bustos y Suárez Lynch, en su “Palabra liminar”, esboza las reglas del género al hablar de los problemas en los que se ve involucrado, que evocan las enunciadas por Borges en los años treinta y los sitúa dentro de la tradición:

En sus cuentos no hay plano que olvidar ni horarios que confundir. Nos ahorra todo tropiezo intermedio. Nuevo relato de la tradición de Edgar Poe, el patético, del príncipeco M. P. Shiel y de la baronesa de Orcey, se atiene a los momentos capitales de sus problemas: el planteo enigmático y la solución iluminadora.⁴⁹

Gervasio Montenegro habla de la estructura de los cuentos: “el planteo enigmático y la solución reveladora”. En la primera consulta los personajes, que pueden acudir por separado, exponen el misterio, y en la segunda se solucionan, más o menos limpiamente. Este esquema es válido en líneas generales para todos los problemas, a excepción de “Las previsiones de San Giácomo” que contiene dos enigmas y que incumple también otras leyes. La unidad de lugar y tiempo se respeta asimismo: los informantes ocupan a la celda 273 a pedir auxilio a Parodi sobre un misterio criminal preciso, desarrollado en un sitio concreto y cuya culpa se les achaca. Alrededor de una semana más tarde el problema es resuelto. El mismo Montenegro relaciona los enigmas propuestos con modelos clásicos: así “La prolongada busca de Tai An” renueva el viejo tema del objeto escondido, tratado por Poe, Lynn Brock, Carter Dickson. En cuanto a los personajes están caracterizados “en los modos de hablar”, de acuerdo con la mencionada génesis oral de los cuentos. El caballero Montenegro sale al paso de los futuros censuros: “El ático censor que hay en mí, condena sin apelación el fatigante derroche de pinceladas coloridas pero episódicas: vegetación viciosa que recarga y escamotea las severas líneas del Parthenon...”.⁵⁰ Don Isidro Parodi, el detective encarcelado, pertenece a la especie de los intelectuales, y se señalan sus precursos ilustres: el Augusto Dupin de Poe, el príncipe Zaleski y Max Carrados, el ciego, el personaje de Ernest Bramah que introdujo caracteres chinos en sus series: “Tales pesquisidores estáticos, tales carnosos *voyageurs autour de la chambre*, presagían siquiera parcialmente, a nuestro Parodi: figura acaso inevitable en el curso de las letras policíacas, pero cuya revelación, cuya *trouvaillie*, es una proeza argentina”.⁵¹

Ya se ha estudiado con cierto detenimiento el carácter intertextual, de reescritura, de la obra de Bustos Domecq, tanto con respecto a Borges y Bioy como en relación con el propio

género. Ahora sólo podemos observar que en los relatos aparecen referencias a obras y autores policíacos. A lo largo de los *Seis problemas*... encontramos citados detectives tan populares como Nick Carter de Coryel, Sexton Blake de Hal Meredith, autores como Edgar Wallace, James Cain, a la vez que aparece un personaje recurrente, un ladrón disfrazado llamado padre Brown.

Por su parte, Gervasio Montenegro en la “Palabra liminar” confiesa haber pagado tributo en sus viajes y estancias en balnearios “a los escalofríos y truculencias del *roman policier*”⁵², y ha seguido las aventuras de Mr. Lecocq, de Cabotiau y de Sherlock Holmes. En “Las noches de Golladkin” es víctima de una trampa. Montenegro se ve a sí mismo como un nuevo Holmes y confiesa a Parodi: “A veces me parezco a Sherlock Holmes: sorteando astutamente al guarda, a quien soborné con un interesante ejemplar de la numismática paraguaya, traté, frío sobueso de Baskerville, de oír, más aún, de espíar lo que sucedía en ese recinto ferroviario”.⁵³ En “El dios de los toros”, una vez casado con la princesa Fiodorova, se había retirado del teatro y “dedicaba su ocio a la redacción de una vasta novela histórica y a las investigaciones policíacas”.⁵⁴ En “La prolongada busca de Tai An”, el doctor Shu Tung al presentarle el caso a Parodi se refiere a Montenegro de este modo: “Este fénix de la investigación policial es infalible como la tortuga, pero también es majestuoso y lento como un observatorio astronómico admirablemente sepultado por las arenas de un desierto infructuoso”.⁵⁵

En estos seis cuentos la transgresión de las reglas no modifican la estructura del relato policial “clásico”. La presencia de barbas postizas, las sectas, las intrigas amorosas y la existencia de varios culpables, no acaban por alterar el canon clásico, ni siquiera cuando el problema no es resuelto por Parodi y la aclaración se debe al culpable, —que nunca es castigado por el detective, como ocurre en Chesterton—, ya que es una de las estrategias utilizadas para la solución del enigma. La parodia “La prolongada busca de Tai An” está íntimamente relacionada con “La muerte y la brujula”, y con “Abenjaqán el Bojari, muerto en su laberinto”, en cuya conclusión se lee: “—Acepto —dijo [Dunraven]— que mi Abenjaqán sea Zaid. Tales metamorfosis, me dirás, son clásicos artificios del género, son verdaderas convenciones cuya observación exige el lector”.⁵⁶ Estos tres cuentos exploran las posibles posiciones de la tríada víctima/criminal/detective. En el cuento de Ficciones el detective es la víctima, en el de *Seis problemas*... el detective es el criminal, y en el de *El aleph* la víctima es el criminal.

La última aventura policial de Parodi, *Un modelo para la muerte*, la debemos a Suárez Lynch, discípulo de Bustos, a quien cede el argumento del crimen de San Isidro ocurrido en 1943.⁵⁷ El prologuista advierte que, dada su condición de principiante, “se ha permitido caricatos, ha cargado las tintas”.⁵⁸ Siguiendo una de las convenciones del género, muy utilizada por A. Christie, antes de comenzar hay un índice alfabético de personajes, en los que encontramos a muchos conocidos que se apiñarán en la celda 273. El modelo del crimen perpetrado por Barreiro es el relato de Chesterton “El oráculo del perro”, incluido en *La incredulidad del Padre Brown*, “el más hermético de los textos anglosajones”, a decir del caballero Montenegro.⁵⁹ En este relato el misterio es resuelto en forma de una carta del criminal, al igual que ocurre en *Los que aman, odian*, de Bioy y Ocampo. Ahora sólo señalare el papel que juega el cuento de Chesterton en el interior de relato de Suárez Lynch. No es el texto de Chesterton el que sirve de modelo para la realización del crimen, es la lectura de uno de los personajes, el asesino, Potranco Barreiro, que con “una exposición embriónica” y “una sintaxis cuadrúpeda” lo resume así:

Le habíam puesto *El oráculo del perro*, pero no era gracioso. Se mandaba el caso de un tipo con triple blanco que lo encuentran en estado flambre en una gloria. Vos le rompés el mate con la idea fija de cómo se los ingenio

el criminal para espantarlo el recinto, porque había una arrieta de acceso que la vigilaba un inglés de pelo colorado. Al final le convencen de [que] se un cristo, porque un cura descubre la matanza y le ponen la tapa.⁶⁰ La comparación de los dos relatos pone de manifiesto algunos aspectos comunes entre ambos, como el lugar semillante, el arma del crimen, la víctima vestida de blanco, la intriga amorosa. Al final del relato de Sudrez Lynch, el cuento de Chesterton pasa de mano en mano y se transforma en una versión de la carta robada de Poe, un mensaje escondido que está a la vista de todos. Lo ingenioso del argumento radicaría en que las "precauciones y coartadas" corrieron a cargo de la víctima: Tonio Le Fannu, que está en la gloria para matar a Kuno Fingerhann y es asesinado por Barreiro, "así—como escribe Mac Adam—el criminal se identifica con el autor como el que manipula los hechos para conseguir ciertos efectos".⁶¹ En este proceder también aparece la parodia, ya que el criminal se identifica con el autor de la trama que incluye el asesinato; el detective reescribe aquella trama, y el autor lo domina todo, utilizando tramas ya inventadas. Así, tanto las semejanzas como las modificaciones tienen un sentido burlesco y paródico, señalado en el prólogo, que encierra la parodia de obras de género policial, siendo una de ellas, los *Seis problemas...*, ya paródica.

Un año después de la publicación de los *Seis problemas para don Sísido Parodi*, en 1943, Borges y Bioy publican la primera serie de *Los mejores cuentos policiales*, antología que será continuada en 1951. En esta ocasión, como ocurriría con las reseñas de Borges publicadas en *El Hogar*, las preferencias se decantan por autores ingleses, entre los que no podía faltar inaugurando la serie Wilkie Collins, Poe, Chesterton, Conan Doyle, Ellery Queen o el admirado y olvidado por los historiadores del género Edén Phillpots. También incluyen cuentos de los argentinos Manuel Peyrou y Bustos Domecq en la primera entrega, representación que se amplía en la segunda serie con los nombres del propio Borges, Silvina Ocampo, Adolfo Luis Pérez Zelaschi y, por segunda vez, Manuel Peyrou. En el prólogo se muestra el rechazo hacia la evolución que ha sufrido el género en los Estados Unidos y hacia la novela negra:

Es curioso observar que en su país de origen, el género progresivamente se aparta del modelo intelectual que proponen las páginas de Poe y tiende a los violentos de lo erótico y de la sanguinaria. Pensemos en Dostoiévski, Hammet, en Raymond Chandler, en James Cain y en el justamente olvidado Erle Stanley Gardner. En Inglaterra, en cambio, es tradicional contrastar la atrocidad del crimen con el tranquilo ambiente rural o universitario.⁶²

Podemos recordar el argumento de un cuento nunca escrito por Borges y Bioy. El protagonista era un joven provinciano francés que rastreó las obras del maestro; entre su producción heterogénea, estrictamente coetánea de la de Pierre Menard, encuentra una lista de prohibiciones en literatura que los dos amigos anotaron con cuidado, y es lo único que nos queda del cuento. Entre ellas hay dos referencias a la novela policial: "Escenas hogareñas o eróticas en las novelas policiales" y "La expectativa. Lo patético y lo exótico en novelas de amor; los enigmas y la muerte en novelas policiales; los fantasmas en novelas fantásticas".⁶³ El amor en las novelas policiales ya había sido prohibido en el tercer mandamiento de Van Dine: "La verdadera novela policíaca debe estar exenta de toda intriga amorosa. Introducir en ella el amor seña, en efecto, perturbar el mecanismo del problema puramente intelectual".⁶⁴ La prohibición de que haya enigmas y sobre todo muertes en la novela policial no es sólo una paradoja, y puede ser entendida a la luz de una las leyes enunciadas por Borges en los años treinta—tan semejantes a las del "deplorado" creador de Philo Vance—y reiteradas posteriormente:

E) El pudor de la muerte. Homero pudo transmitir que una espada tronchó la mano de Hysisitor y que la mano ensangrentada cayó por tierra y que la mente color de sangre y el severo destino se apoderaron de sus ojos; pero esas pompas de la muerte no caben en la narración policial, cuyos musas glaciales son la higiene, la fatiaca y el orden.⁶⁵

A Borges nunca le gustó la novela negra. En las reseñas de *Sir* o de *El hogar* no se encuentran referencias a los autores "duros", los *hard boiled* de la escuela estadounidense. A pesar de esta postura hoy, como señala José Fernández Vega, "una percepción afirmativa del giro "brutal" que tomaron los letrados estadounidenses en los primeros lustros de este siglo".⁶⁶ En una reseña dedicada a John Steinbeck, Borges acepta que la brutalidad puede ser una cualidad literaria y alcanzar el rango de obra maestra. Un buen ejemplo de obra brutal es *El cartero siempre llama dos veces*, de James Cain, única referencia a un autor de los duros. El género policial, a su pesar, está cambiando: "En menos de treinta años todo ha cambiado. Es lícito afirmar que el realismo no ha sido nunca tan intenso y tan minucioso como ahora en los Estados Unidos de América; patria directa otrora de la simulación y de la perfrasis".⁶⁷ La valoración positiva de la novela negra, incluso en sus mejores manifestaciones, hubiera supuesto importantes alteraciones en el ideario estético muy ortodoxo desde el que Borges estimaba el género policial, como la mezcla de brutalidad realista y el sentimentalismo, y de la agitada acción, frente a la reposada actividad intelectual.

El éxito de la primera entrega de la antología de relatos policiales hecha por Borges y Bioy en 1943, no previsto por nadie, ni por la editorial ni por los compiladores, significó la creación de un tipo de lector y consolidó las bases de la famosa colección de la editorial Emecé "El Séptimo Circulo", que se comienza a publicar en 1944. Bajo su dirección se publicaron ciento ochenta títulos, y luego pasó a ser dirigida por Carlos Fria. Es bien conocido el significado del título: es el lugar que asignó Dante en el *Infierno* a los violentos; en la portada figura el emblema de un caballo de greda, con una obvia referencia al juego. Con esta colección Borges y Bioy emprendieron la conquista de los lectores. Como señala Bioy: "Con nuestras novelas policiales los editores conocieron el encanto de las buenas ventas y perdieron las ganas de volver a las aventuras prestigiosas, de esfuerzo inmediato y beneficio futuro".⁶⁸

La feliz aventura editorial llevó a sus directores a enfrentarse con problemas del mundo mercantil de la literatura, como los derechos de autor y de traducción, o las altas tiradas. No hay que olvidar que los dos escritores daban la espalda al público sólo aparentemente, y esta colección, como indica Fernández Vega, fue "un intento por tender un puente hacia el gran público desde su condición de público selecto; aspiraban con ello a propalar un gusto, pero también a legitimarlo a través de la consagración de los grandes tirajes y las cifras que delataran atrás el entorno literario de capilla".⁶⁹ La serie se inauguró con *La bestia debe morir* de C.D. Lewis. En la presentación de "El Séptimo Circulo", sus responsables insisten en su concepción "clásica" del género policial: "En las novelas policiales la unidad de acción es imprescindible; asimismo conviene que los argumentos no se dilaten en el tiempo y en el espacio. Trátase, pues, a despecho de ciertas adiciones románticas, de un género esencialmente clásico".⁷⁰ Ahora bien, no hay que juzgar las novelas policiales sólo por el argumento, ya que tiene un valor decisivo la psicología de los personajes, como ya había puesto Borges de manifiesto en sus reseñas para *El Hogar* y en el prólogo a *La piedra lunar* de Wilkie Collins.⁷¹ En el fragmento siguiente encontramos resumidas las "técnicas" que debe evitar el autor policial, enunciadas por Borges ya en 1933:

Para complicar el misterio, le está vedado intercalar personajes inútiles, acumular cómplices o escamotear datos indispensables; también le están prohibidas las soluciones puramente mecánicas. Los electroimanes, que invalidan los fundamentos de la cerrajería, las veloces bombas positivas, que desbaratan el principio de identidad; las maquinarias de rodajes y pivotes, cuya explicación laboriosa excede las posibilidades de la atención; tampoco el novelista policial debe entrometer la toxicología con venenos enlatados e imaginarios, ni dotar a sus personajes de inusitados facultades hipnóticas, acrobáticas, taumaturgicas o bolicísticas.⁷²

Podemos recordar que entre los seis "mandamientos de la narración policial" se encuentran la limitación de los personajes, la "avara economía de medios" o la "declaración de todos los términos del problema", ley que siempre es infringida por Conan Doyle.

El relato que hizo Bloy Casares en sus *Memorias* sobre el origen de la famosa colección de narrativa policial "El Séptimo Círculo", añade algunos elementos y, aunque se une a las opiniones de Borges, veremos que no duda en manifestar su simpatía por algunos autores "duros":

Borges y yo no quisimos incluir en "El Séptimo Círculo" libros policíacos de la escuela americana de escritores "duros" (*hard boiled* o *tough writers*), que en Francia originó la "Serie Negra" y que convirtió en la expresión mundialmente difundida y aceptada del género. No siempre son las buenas causas las que triunfan.

El primer libro de esa escuela que nos llegó—casi me atreviera a decir que llegó a Buenos Aires—fue *El secuestro de la señora Blandish*, del inglés James Hadley Chase. En este libro, como en la *mayor* parte de esta escuela, el autor no propone un enigma ingenioso, ni un argumento memorable, pero da a monos llenas escenas eróticas que la imaginación vividamente recuerda. En la historia del género, su lugar está asegurado, por ser el hito de la irrupción del sexo.⁷³

Después de la lectura de Chase vendrían las de Dashiell Hammett, Raymond Chandler, Peter Cheyney, William Irish y Erle Stanley Gardner. Frente a la opinión de Borges, Bloy siente simpatía por Chandler:

Tampoco le gustaban las historias de Chandler: Marlowe siempre le resultó un malevo desagradable. Yo sentía simpatía por él y pensé que por sus negligencias podría ser un portento en un cuento de Cancelar; pero el encanto que encuentro en ese personaje está ausente en los otros que pueblan los libros de Chandler; sus "malos" me parecían siempre corresponder a una primaría, esquemática, y desde luego caricaturesca imaginación. Son los malos del consenso; no parecen vistos de cerca.⁷⁴

A tenor de sus declaraciones parece que Marlowe disgusta a Borges, no por ser un "malevo desagradable", cuando ya en el primer texto de ficción relata un duelo malevo, sino por los lances de sexo. Entiendo el giro realista americano como un signo de decadencia del género, ya que solo vio en él violencia urbana y episodios de sexo, que traicionan la esencia intelectual que define al género policial. Así, no nos puede extrañar que en la conferencia de 1978 sobre "El cuento policial" afirmara lo siguiente:

Actualmente, el género policial ha decido mucho en Estados Unidos. El género policial es realista, de violencia, un género de violencias sexuales también. En todo caso, ha desaparecido. Se ha olvidado el origen intelectual del relato policial. Este se ha mantenido en Inglaterra, donde todavía se escriben novelas muy tranquilas, donde el relato transcurre en un aldea inglés; allí todo es intelectual, todo es tranquilo, no hay violencia, no hay mayor elusión de sangre.⁷⁵

A pesar del desdén de Borges por la escuela americana, en la colección se incluyeron tres novelas de James Cain, entre ellas *El cartero siempre llama dos veces* y *La dama del lago*, de Chandler. Quisieron incluir el *El halcón maltés* de Hammett, pero no pudieron por problemas con los derechos de autor. La razones de la fallida inclusión de la excelente novela de Hammett son interesantes: antes de leerla vieron la película de Huston e influidos por ella decidieron editar la obra. Se impone la influencia de cine sobre la novela y pasamos de la novela problema, a la novela negra y de ahí al espectáculo. Hay que hacer una advertencia respecto a la nomenclatura del género: "novela negra" no quiere decir necesariamente novela policíaca, como ocurre en las de Cain o McCoy.

Finalmente, como en las conferencias, las entrevistas, los cuentos o los ensayos, en los versos del poema "Sherlock Holmes" (1984) Borges persiste en su visión del género policial, y es fácil estar de acuerdo con él en que:

Pensar de tarde en tarde en Sherlock Holmes es una
de las buenas costumbres que nos quedan. La muerte
y la siesta son otras.⁷⁶

Notas

1 Yates, Donald A., "Introducción" a *El cuento policial hispanoamericano*, en *Teoría cuantitativa del siglo XX*

Borges, Bloy y el género policial

- (aproximaciones críticas). Catharina V. De Vallejo (ed.), Miami, Ediciones Universal, 205-212.
- Sabat, Ernesto, *Hombres y engranajes. Heterodoxia*. Madrid, Alianza Editorial, 1973, 126-127.
 - Reyes, Alfonso, "El argentino Jorge Luis Borges", "Sobre la novela policial", en *Obras completas*, IX, México, FCE, 307-309 y 457-461.
 - En algunos estudios sobre la narrativa de Borges, como el de Ronald Christ, se aplica el modelo de la narración detectivesca tanto para cuentos como Emma Zuntz, en que se narra el crimen desde la perspectiva del criminal, como para "El acercamiento a Almolatén", "Tema del traidor y del héroe" o "La forma de la espada". Por su parte Noé Jitrik estudia la estructura de los cuentos de Ficciones según la presencia, resolución e investigación del enigma. Para este tipo de acercamiento es de necesaria consulta el trabajo de John T. Irwin, *The mystery to a solution*.
 - Zangara, Irma, "Primera década de Borges escritor" en Jorge Luis Borges, *Textos recobrados (1919-1929)*, Buenos Aires, Emece, 1997, 399-427.
 - Borges, Jorge Luis, *Obras completas en colaboración*, Madrid, Alianza Editorial, 1981, 218. (En adelante, O.C.C.).
 - Borges, Jorge Luis, *Obras completas*, Buenos Aires, Emece, 2 vols., (I), 1989, 232. (En adelante O.C.).
 - Camurati, Mireya, *Bloy Casares y el alegorizado trabajo de la inteligencia*, Buenos Aires, Corregidor, 1990, 74.
 - Martino, Daniel, *ABC de Adolfo Bloy Casares*, Alcalá de Henares, Ediciones de la Universidad, 1991, 190 y 68-69.
 - Chesterton, C. K., "Las pisadas misteriosas", en *El camión del Padre Brown*, Madrid, Anaya, 1992, 77.
 - Leemos en el prólogo de Borges a *La piedra lunar* de Wilkie Collins, loc. cit., 48: "La verdad es que el género policial se presta menos a la novela que al cuento breve; Chesterton y Poe, su inventor, prefirieron siempre el segundo. Collins, para que sus personajes no fueran piezas de un mero juego o mecanismo, los mostró humanos y creíbles". En numerosas ocasiones, Borges sigue manifestando su preferencia por el cuento frente a la novela policial, a la que no encuentra justificación: "Toda novela policial consta de un problema simplísimo, cuya perfecta exposición oral cabe en cinco minutos y que el novelista—peversamente—demora hasta que pasan trescientas páginas. Las razones de esa demora son comerciales: no responder a otra necesidad que la de llenar el volumen. En tales casos, la novela policial viene a ser un cuento alargado. En los demás, resulta una variedad de la novela de caracteres o de costumbres", Borges, J. L., *Textos caudales*, 313. (Vid. referencial nota 24).
 - Borges, Jorge Luis, O.C., I, 694.
 - Ib.*, 912.
 - Borges, Jorge Luis, "Prólogo" a Adolfo Bloy Casares, *La invención de Morel*, Madrid, Alianza Editorial, 1979, 11.
 - Bloy Casares, Adolfo, "Prólogo" a Borges, J. L., Ocampo, S., y Bloy Casares, A., *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires, Edhasa, 1977, 10.
 - Narcejac, Thomas, *Una máquina de leer. La novela policíaca*, México, FCE, 1986, 153.
 - Alliano, Roberto, *Conversaciones con Borges*, Madrid, Debate, 1986, 14.
 - De Quincey, Thomas, *Del asesinato considerado como una de las bellas artes*, Madrid, Alianza Editorial, 1985, 17.
 - Michel Butor sostiene que la novela policíaca está construida sobre dos historias, las de dos asesinos, "el primero de los cuales, cometido por el asesino, no es más que ocasión del segundo, en el que aquél es la víctima de un asesino puro a quien no se puede castigar, el detective que le mata no por uno de esos medios viles que él estaba obligado a emplear, el veneno, el puñal, el arma de fuego silenciosa o la media de seda que estrangula, sino por la explosión de la verdad". Por otra parte, la historia del crimen es anterior al comienzo de la novela, "cosa que puede desconcertar a algunos, pero que es la más natural, ya que en la realidad, es evidente que sólo después de haber conocido a alguien empezamos a interesarnos por lo que hace" Butor, Michel, *El empleo del tiempo*, J.M. Caballero Bonald (trad.), Barcelona, Seix Barral, 1958, 229 y 267.
 - Todorov, Tzvetan, *Poética de la prosa*, París, Seuil, 1971, 57-59.
 - Hoveyda, Ferenc, *Historia de la novela policíaca*, Madrid, Alianza Editorial, 1967, 80-81.
 - Dubois, Jacques, *Le roman policier ou la modernité*, París, Nathan, 1992, 78.
 - Borges, Jorge Luis, "Leyes de la narración policial", *Hoy Argentina*, Buenos Aires, 12, abril de 1933, 50.
 - Borges, Jorge Luis, *Textos caudales. Ensayos y reseñas en "El Hogar"* (1936-1939), Enrique Saceto-Garí y Emir Rodríguez Monegal (eds.), Barcelona, Tusquets, 1986, 40.
 - Ib.*, 228.
 - Ib.*, 227-228.
 - Borges, Jorge Luis, "Leyes de la narración policial", loc. cit., 49.
 - Narcejac, Thomas, *op. cit.*, 98, 100 y 101.

- 29 Borges, Jorge Luis, O.C., I, 462.
- 30 Bioy Casares, Adolfo, "El jardín de senderos que se bifurcan", en *Jorge Luis Borges, Jaime Alazraki* (ed.), Madrid, Taurus, 1976, 56.
- 31 Borges, Jorge Luis, O.C., I, 429.
- 32 Bioy Casares, Adolfo, "El jardín de senderos que se bifurcan", *loc. cit.*, 59.
- 33 Todorov, Tzvetan, *op. cit.*, 60.
- 34 Borges, Jorge Luis, O.C., I, 334.
- 35 Bioy Casares, Adolfo, "Auto-cronología de Adolfo Bioy Casares", en *Guía de Adolfo Bioy Casares*, Suzanne J. Levine (ed.), Madrid, Fundamentos, 1982, 166.
- 36 Camuati, Mireya, *Bioy Casares y el alegre trabajo de la inteligencia*, Buenos Aires, Corregidor, 1990, 72.
- 37 Bioy Casares, Adolfo, *Memorias. Infancia, adolescencia y cómo se hace un escritor*, Barcelona, Tusquets, 1994, 77.
- 38 Jorge Hernández Martín se detiene en la creación de los pseudónimos y el nombre de la editorial ficticia, "Oporeit & Haereses", en la que se publicó *Un modelo para la muerte*. *Vid.* Hernández Martín, Jorge, *Readers and Labyrinths. Detective Fiction in Borges, Bustos Domecq and Eco*, Nueva York-Londres, Garland, 1995, 99-108.
- 39 Ocampo, Victoria, *Diálogos con Borges*, Buenos Aires, Sur, 1969, 71-72.
- 40 Hoveyda, Feridoun, *op. cit.*, 106. En la reseña a *Les sept minutes*, de Simenon, Borges, aun admitiendo su capacidad para crear ambientes, acusa al autor francés, entre otras cosas, de que "todo lo demás sea incompetente, fraudulento o ingenuo". *Vid.* Borges, Jorge Luis, *Textos canónicos...*, *op. cit.*, 236-237.
- 41 Sólo un ejemplo. Escribe Eduardo Tijeras: "Bajo el pseudónimo de H. Bustos Domecq, Borges y Bioy Casares han publicado *Seis problemas para don Isidro Parodi*, una serie de relatos que representan una "alegre sátira" de la realidad argentina, al decir de lo editores, y cuya lectura se hace indiferente, por no decir insoportable, a partir de la novena o décima página, pese a la buena intención de remediar un cierto número de costumbres importadas en danza con la picaresca crollo, pero artificialmente realizado". *Vid.*, Tijeras, Eduardo, *Relato breve de Argentina*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1973, 43.
- 42 Reyes, Alfonso, "El argentino Jorge Luis Borges", "Sobre la novela policial", en *Obras completas*, IX, México, FCE, 1981, 307-309 y 457-461 (308).
- 43 Alfano, Roberto, *op. cit.*, 20. En el prólogo a la edición de 1954 de *Historia universal de la infancia*, Borges reivindicó la naturaleza barroca de su propia obra y observa que "barroco es aquel estilo que deliberadamente agota (o quiere agotar) sus posibilidades y que linda con su propia caricatura". *Vid.*, Borges, Jorge Luis, O.C., I, 291.
- 44 Bioy Casares, Adolfo, *Memorias...*, *op. cit.*, 112.
- 45 Mac Adam, Alfred, "Un modelo para la muerte: la apoteosis de Parodi", *Revista Iberoamericana*, núms. 112-113, julio-diciembre, 1980, 545-552 (547).
- 46 Como señala John T. Irwin, "Borges understood that the only way to double (and thus recover) the origin of the analytic detective genre was to originate a new, hybrid genre springing from the detective story's thematizing of analytic reading. Perhaps as a result of writing *Six Problems for Don Isidro Parodi*, he saw that just as the parody analytic detective story is a different genre from analytic detective fiction, so the type of story he was writing to double Poe's Dupin tales was also a different genre from the one Poe has invented". *Vid.* Irwin, John T., *The Mystery to a Solution. Poe, Borges, and the Analytic Detective Story*, Baltimore-Londres, The John Hopkins University Press, 1994, 428-429.
- 47 Para el estudio del humor en las obras en colaboración *vid.* el estudio de Ricardo Romera Rozas, *Los límites humorístico de Jorge Luis Borges et Adolfo Bioy Casares*, París, L'Harmattan, 1995.
- 48 Borges, Jorge Luis, O.C.C., Madrid, Alianza Editorial, 1981, 12.
- 49 *Ib.*, 15.
- 50 *Ib.*, 17.
- 51 *Ib.*, 17.
- 52 *Ib.*, 13.
- 53 *Ib.*, 42.
- 54 *Ib.*, 51.
- 55 *Ib.*, 115.
- 56 Borges, Jorge Luis, O.C., I, 606.
- 57 Leemos en "A manera de prólogo" de Bustos Domecq: "Mis *Seis problemas para don Isidro Parodi* le indicaron el

- rumbo de la verdadera originalidad. El día menos pensado, mientras me desentumecía el cacumen con la columna de policiales, pegué un respingo al divisar, entre mate y mate, las primeras noticias del misterio del bajo de San Isidro, que muy luego sería otro gaón en la jireta de don Parodi. La redacción de la noveltita pertinente era un deber de mi exclusiva incumbencia; pero estando metido hasta el resuello en unos bocetos biográficos del presidente de un *povoivmo*, le concedí el tema del misterio al catecumen". *Vid.*, Borges, Jorge Luis, O.C.C., 161-162.
- 58 *Ib.*, 162.
- 59 En este relato Gervasio Montenegro vuelve a mostrarse lector de las aventuras del Padre Brown, con una clara referencia a uno de los cuentos preferidos por Borges, "El hombre invisible": "golpeó mi puerta el impersonal cartero de Chesterton, portador, esta vez, de un discreto sobre, largo como un lebril y azul como la momentánea voluta". *Vid.*, Borges, Jorge Luis, O.C.C., 207.
- 60 *Ib.*, 187.
- 61 Mac Adam, Alfred, *op. cit.*, 551.
- 62 Bioy Casares, Adolfo y Borges, Jorge Luis, *Los mejores cuentos policiales*, Madrid, Alianza Editorial, 1983, 8.
- 63 Bioy Casares, Adolfo, *Memorias...*, *op. cit.*, 84.
- 64 Narcejac, Thomas, *op. cit.*, 98-99.
- 65 *Vid.* Borges, Jorge Luis, "Leyes de la narración policial", *loc. cit.*, 49 y "Los laberintos policiales y Chesterton", *Sur*, 10, julio 1935, 93.
- 66 Fernández Vega, José, "Una campaña estética. Borges y la narrativa policial", *Variaciones Borges*, I, 54.
- 67 Borges, Jorge Luis, *Textos canónicos...*, *op. cit.*, 251.
- 68 Bioy Casares, Adolfo, *Memorias...*, *op. cit.*, 100.
- 69 Fernández Vega, José, *op. cit.*, 64.
- 70 Martino, Daniel, *op. cit.*, 187.
- 71 Sólo un ejemplo: "Yo espero demostrar algún día que la pura novela policial, sin complejidad psicológica, es un género espurio y que sus mejores ejemplos—*El misterio del cuarto amarillo* de Gaston Leroux, *El misterio de la cruz española* de Eilery Queen, *El crimen del escarabajo* de S.S. Van Dine—ganarían muchísimo reducidas a cuentos breves. Es irrisorio que una advinanza dure trescientas páginas... No en vano la primera novela policial que registra la historia—la primera en el tiempo y quizá en el mérito: *The Moonstone* (1868) de Wilkie Collins—es, asimismo, una excelente novela psicológica". *Vid.*, Borges, Jorge Luis, *Textos canónicos*, *op. cit.*, 165.
- 72 Martino Daniel, *op. cit.*, 186-187.
- 73 Bioy Casares, Adolfo, *Memorias...*, *op. cit.*, 104-105.
- 74 *Ib.*, 105-106.
- 75 Borges, Jorge Luis, *Borges oral*, Barcelona, Bruguera, 1980, 87.
- 76 Borges, Jorge Luis, O.C., II, 474.