

## Borges y la literatura policial

---

ELENA ARENAS CRUZ

*Universidad de Castilla-La Mancha*

*A falta de otras gracias que lo asistan, el cuento policial puede ser puramente policial. Puede prescindir de aventuras, de paisajes, de diálogos y hasta de caracteres; puede limitarse a un problema y a la iluminación de un problema.*

J. L. BORGES

Si, como Umberto Eco, consideramos que el patrón que rige las ficciones policiales es “el más metafísico y filosófico de los modelos de intriga”<sup>1</sup>, no nos resultará casual que Borges, amigo y estudioso de todo tipo de tratados de filosofía y teología, se interese por un género cuyo atractivo se fundamenta en la conjetura en estado puro, rasgo equiparable a la interrogación filosófica. Así lo señala Umberto Eco, no sin cierta ironía existencialista que conecta perfectamente con las inquietudes borgianas en torno al universo y sus creadores: “En el fondo, la pregunta fundamental de la filosofía (...) coincide con la de la novela policíaca: ¿quién es el culpable? Para saberlo (para creer que se sabe) hay que conjeturar que todos los hechos tienen una lógica, la lógica que les ha impuesto el culpable. Toda historia de investigación y conjetura nos cuenta algo con lo que convivimos desde siempre (...)”<sup>2</sup>. Así pues, tanto la narración filosófica como el relato policial buscan descubrir la coherencia interna de unos hechos aparentemente inconexos, con la finalidad última de alcanzar, mediante deducciones, una Verdad que dé sentido definitivo al misterio y al relato en su totalidad.

<sup>1</sup> Cf. U. Eco, *Apostillas a “El nombre de la rosa”*, Barcelona, Lumen, 1984, p. 57.

<sup>2</sup> Cf. *ibidem*, pp. 59-60. Podríamos recordar en este sentido unas palabras de Borges acerca del carácter hipotético de toda explicación del universo: “notoriamente no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural. La razón es muy simple: no sabemos qué cosa es el universo. (...) Cabe sospechar que no hay universo en el sentido orgánico, unificador, que tiene esa ambiciosa palabra. Si lo hay, falta conjeturar su propósito...”, cf. J. L. BORGES, *Otras Inquisiciones*, Madrid,

No resulta imposible llegar a la conclusión de que haya sido esta acertada equiparación entre lo policial y lo filosófico la que, en primera instancia, llevara a Borges a interesarse por un género que, a pesar de haber sido tradicionalmente considerado de segunda fila, no deja de estar presente de diversas formas en sus ficciones, ensayos, prólogos y reseñas periodísticas. De todos es sabido que fue creador, junto a Adolfo Bioy Casares, de una colección de literatura de intriga llamada "El séptimo círculo" y de un conjunto de relatos breves de índole paródica reunidos bajo el título *Seis problemas para don Isidro Parodi*. A esto habría que añadir que entre los autores favoritos de su biblioteca ocupan un lugar preferente los de ficciones policiales (Chesterton, Wilkie Collins, Poe, Ellery Queen, Eden Phillpots...) y que muchos de sus cuentos están regidos por la sintaxis narrativa de este tipo de relatos (recuérdese "Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto" o "La muerte y la brújula").

El trabajo que a continuación ofrecemos constituye una sistematización de los elementos que Borges ha considerado como propios de la literatura policial, así como su concepto y valoración crítica de los mismos.

Como la construcción ficcional afecta a la totalidad del hecho literario, al conjunto de sus dimensiones semióticas, para esbozar el planteamiento crítico de Borges sobre el género policial vamos a estructurar los datos siguiendo el esquema semiótico de Charles Morris<sup>3</sup>. Lo hemos elegido porque una perspectiva semiótica organiza jerárquicamente en sucesivos niveles no sólo los elementos, sino también las relaciones que van determinando la configuración global del género. Así, partiendo de la división que establece Ch. Morris dentro de la Semiótica en tres partes, sintaxis, semántica y pragmática, la semiótica literaria, como especialización de la semiótica lingüística<sup>4</sup>, constará a su vez de tres partes: la semántica literaria, que tendrá su área de estudio en las relaciones entre el texto y el referente por él expresado; la sintaxis literaria, que se ocupará de las relaciones sintácticas que los elementos del texto mantienen entre sí y la pragmática literaria, que se ocupará de las relaciones que mantienen el productor, el receptor, el texto y el contexto de comunicación<sup>5</sup>.

Aplicado al relato policiaco, el nivel semántico estará integrado por el conjunto de elementos referenciales que, según Borges, siempre aparecen o deben estar presentes para configurar el cuento policial como modalidad genérica. Así, según una ordenación cronológica ya clásica, Borges considera que la pri-

Alianza Editorial, 1976<sup>2</sup>. A partir de ahora citaremos las obras borgianas con las siguientes siglas: Prol.= *Prólogos con un prólogo de prólogos*, Buenos Aires, Torres Agüero Editor, 1987<sup>2</sup>; TC=*Textos Cautivos. Ensayos y reseñas de "El Hogar" (1936-1939)*, ed. de E. Sacerío Garí, Barcelona, Tusquets Editores, 1986; BO=*Borges oral*, Barcelona, Bruquera, 1980<sup>2</sup>; Págs.=*Páginas de J. L. Borges seleccionadas por el autor*, ed. de Alicia Jurado, Buenos Aires, Celta, 1982; D=*Discusión*, Barcelona, Bruquera, 1985; F=*Ficciones*, Madrid, Alianza Editorial, 1971<sup>11</sup>.

<sup>3</sup> Cf. CH. MORRIS, *Fundamentos de la teoría de los signos*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1985.

<sup>4</sup> Cf. T. ALBALADEJO MAYORDOMO, "Sintaxis, semántica y pragmática del texto literario: la semiótica literaria como especialización de la semiótica lingüística", en *Teoría de los mundos posibles*, Alicante, Universidad de Alicante, 1986, pp. 20-21.

<sup>5</sup> Cf. *ibidem*, p. 20.

mera narración policial de la Historia del género es el cuento de Edgar Allan Poe, "Los asesinatos de la rue Morgue"<sup>6</sup>, el cual fija, por tanto, los ingredientes mínimos de este tipo de ficciones:

"El crimen enigmático y, a primera vista, insoluble, el 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" (Pról., 47).

Por tanto, un detective todopoderoso, cuya mente privilegiada le permitirá, mediante el análisis razonado de la conducta y el pensamiento humanos, llegar a conclusiones exactas sin necesidad de acudir al escenario del crimen o a métodos experimentales. Junto a él, un oscuro compañero encargado de contar la historia y cuya necedad sirve para destacar la deslumbrante inteligencia del investigador. Estos son, en síntesis, los elementos necesarios y esenciales para la constitución del relato policial en su forma más clásica y conservadora, es decir, la que nació y se desarrolló en los años 50 y 60 del siglo pasado en Gran Bretaña y Estados Unidos a partir de Poe, Collins o Conan Doyle. Es un hecho evidente que Borges, como intentaremos demostrar a lo largo de este artículo, defiende este tipo de narración policial, de ahí que todos aquellos nuevos recursos que los escritores posteriores han ido desarrollando para superar la rigidez de tal esquema, le hayan parecido del todo inútiles, en tanto que complican innecesariamente el desenvolvimiento de la trama. Así lo comenta en varios ensayos y reseñas:

– El genuino relato policial -¿precisaré decirlo?- rehusa con parejo desdén los riesgos físicos y la justicia distributiva. Prescinde con serenidad de los calabozos, de las escaleras secretas, de los remordimientos, de la gimnasia de las barbas postizas, de la esgrima, de los murcielagos de Charles Baudelaire y hasta del azar<sup>7</sup>.

– En los relatos policiales, el hipnotismo, las alucinaciones telepáticas, los elixires de maléfica operación, las brujas y los brujos, la magia verdadera y la física recreativa, son una estafa (TC, 40).

Para el escritor argentino, estos elementos alentan la tensión y la sorpresa en relatos de terror o sobrenaturales, pero son ineficaces en las narraciones policiales. Borges razona este argumento en su reseña a propósito de la novela *Not to be taken* de Anthony Berkeley, donde critica la invalidez del recurso del envenenamiento:

<sup>6</sup> Es ya un tópico la atribución a Poe y al siglo XIX del nacimiento del género policial. Sin embargo, especialistas más recientes han remontado los orígenes del género a tiempos lejanos, señalando antecedentes en el folklore céltico, las Escrituras hebreas, Herodoto, *Las Mil y Una Noches*, la *Biblia* o *La Eneida*. Cf. F. HOVEYDA, *Historia de la novela policiaca*, Madrid, Alianza Editorial, 1967, pp. 11-18.

<sup>7</sup> Cf. J. L. BORGES, "Los laberintos policiales y Chesterton", en *Sur*, Buenos Aires, nº 10, julio, 1935. Nuestras citas proceden de la reimpresión realizada por E. RODRIGUEZ MONEGAL en un apéndice de su estudio crítico titulado *Borges por él mismo*, Barcelona, Laia, 1984, pp. 135-136.

Not to be taken trata de un envenenamiento. La simple circunstancia de que un veneno puede matar a un hombre aunque el envenenador esté lejos, aminora o anula -en mi opinión- su virtud para este género de ficciones. Si el instrumento es un puñal o un balazo, el instante del crimen es definido; si el instrumento es un veneno, el instante se agranda y se desdibuja (TC, 262)

Llegados a este punto es fácil deducir que el cuento que Borges está defendiendo es aquel que en la línea de "El misterio de Marie Roget", de Poe, (1842), "la historia se limita a la discusión y a la resolución abstracta de un crimen"<sup>8</sup>. El detective, a la manera omnisciente del caballero Dupin o Nero Wolfe, ha de utilizar el método racional como instrumento de trabajo, lo que constituye la principal diferencia con respecto a las técnicas investigadoras de la Policía oficial, que, por desconocer la naturaleza humana, basa sus indagaciones en las pruebas materiales que proporciona la aprehensión directa de los hechos. Borges, por tanto, no admite dentro del relato policial canónico ni siquiera la búsqueda de indicios y pruebas como medios para desvelar los misterios, "las cotidianas vías de investigación policial -los rastros digitales, la tortura y la delación"<sup>9</sup>, de ahí sus dolidas censuras respecto a las técnicas empleadas por uno de los más famosos detectives de la literatura policial, el personaje creado por Conan Doyle:

Por un detective razonador -por un Ellery Queen o Padre Brown o Príncipe Zaleski-hay diez descifradores de cenizas y examinadores de rastros. El mismo Sherlock Holmes -¿tendré el valor y la ingratitud de decirlo?- era hombre de taladro y de microscopio, no de razonamientos (TC, 132).

Esta preeminencia de lo intelectual sobre lo material restringe, por tanto, el concepto que Borges tiene del relato policiaco, más cercano a los albores genealógicos del género que a las modernas manifestaciones del mismo.

Esta conclusión nos lleva a la sintaxis literaria del relato policial, quizás el nivel más importante del análisis por cuanto es en la eficacia de la composición estructural donde reside la especificidad de esta modalidad narrativa. Para analizar las características composicionales de este tipo de textos es interesante la distinción que Tomachevski hace entre *fábula* y *trama* como dos niveles textuales diferentes:

la fábula es el conjunto de motivos en su lógica relación causal-temporal, mientras que la trama es el conjunto de los mismos motivos, en la sucesión y en la relación en que se presentan en la obra.<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Cf. *ibidem*, p. 136.

<sup>9</sup> Cf. J. L. BORGES, "Los laberintos policiales...", cit., p. 136.

<sup>10</sup> Cf. B. TOMACHEVSKI, *Teoría de la literatura*, Madrid, Akal, 1982, pp. 186. En la traducción española aparece la palabra *trama*, pero, a partir de ahora, adoptaremos, con el mismo sentido, la palabra *sujeto* (trad. de *sjuzet*) por ser de uso más generalizado en los estudios de teoría de la literatura. Así la traduce T. ALBALADEJO en su artículo "La crítica lingüística", en P. AUILLÓN DE HARO (comp.), *Introducción a la crítica literaria actual*, cit., p. 156.

Para los mismos conceptos E. M. FORSTER en su obra *Aspectos de la novela*, Madrid, Debate, 1986<sup>2</sup>, utiliza los términos *story* y *plot*, y T.Z. TODOROV en "Las categorías del relato literario", AA.VV.,

Mientras que la fábula es el resultado de la *inventio* retórica, es decir, del hallazgo de las ideas, el sujeto lo es de la *dispositio*, encargada de la ordenación de dichas ideas; aunque en teoría son sucesivas, ambas operaciones se constituyen simultáneamente en el proceso creador<sup>11</sup>. La diferente ordenación que puede existir entre la fábula y el sujeto, determinada por las transformaciones que puede sufrir el contenido de la fábula, lleva a Tomachevski a distinguir entre narraciones de exposición directa, en las que el orden del sujeto es el mismo que el de la fábula; y narraciones de exposición diferida o retardada, en las que el sujeto ha sufrido variaciones lógico-cronológicas respecto de la fábula<sup>12</sup>. A este segundo tipo de exposición narrativa pertenecen los relatos policiales, en los que la presencia del enigma en torno a quién ha cometido el asesinato inicial y la necesidad de la sorpresa final en la solución, obliga al narrador a desarrollar el relato de forma no lineal. De esta manera, los elementos de la historia cumplen, según Reisz de Rivarola, dos funciones “opuestas y complementarias”: “la de conducir necesaria y coherentemente a la solución del enigma y la de camuflar la vía que conduce a ella para que resulte enteramente inesperada.”<sup>13</sup>

Este mecanismo no está regido por la arbitrariedad, sino sujeto a lo que Borges ha llamado en su ensayo “El arte narrativo y la magia” *causalidad mágica*: la narración debe ser “un juego preciso de vigilancias, ecos y afinidades. Todo episodio, en un cuidadoso relato, es de proyección ulterior” (D, 171). Es decir, no debe haber ningún elemento, por mínimo o irrelevante que sea, descuidado al azar, sino que cada uno tiene que cumplir una función específica y determinada en el engarce de los acontecimientos de la fábula, “como un ajedrez gobernado por leyes inevitables” (TC, 237). Surge así una estructura equiparable a la de una cadena rigurosa de la que no es posible separar ningún eslabón, dado que es precisamente el desenlace (“la proyección ulterior”) el que determina el orden de la narración. Esta es justamente la técnica que el escritor favorito de Borges pone en práctica:

En los relatos policiales de Chesterton todo se justifica: los episodios más fugaces y breves tienen proyección ulterior. En uno de los cuentos, un desconocido acomete a un desconocido para que no lo embista un camión, y esa violencia necesaria pero alarmante, prefigura su acto final de declararlo insano para que no lo puedan ejecutar por un crimen (Págs., 140).

*Análisis estructural del relato*, México, Premia Editora, 1982<sup>7</sup>, pp. 159-195, habla de *historia y discurso*. C. SEGRE altera esta distribución bimembre y se inclina por una tripartición: “*discurso* (es texto narrativo significante), *intriga* (el contenido del texto en el mismo orden en el que se presenta) y *fábula* (el contenido, o mejor, sus elementos esenciales, colocado en un orden lógico y cronológico)”, cf. C. SEGRE, *Las estructuras y el tiempo*, Barcelona, Planeta, 1976, p. 14.

<sup>11</sup> Cf. H. LAUSBERG, *Manual de Retórica Literaria. Fundamentos de una ciencia de la Literatura*, Madrid, Gredos, 1966, vol. I para la *inventio* y la *dispositio*, \$\$ 260 y \$\$ 443; vol. II para la *elocutio*, \$\$ 453-457.

<sup>12</sup> Cf. B. TOMACHEVSKI, *Teoría de la literatura*, cit., p. 189.

<sup>13</sup> Cf. S. REISZ DE RIVAROLA, “Borges: teoría y praxis de la ficción fantástica” en *Teoría y análisis del texto literario*, Buenos Aires, Hachette, 1989, p. 293.

En el mencionado ensayo sobre Chesterton, Borges declara como esenciales del cuento policial en el nivel sintáctico, los siguientes elementos:

1- “Declaración de todos los términos del problema”, para que el lector sepa tanto como el investigador y pueda ir esbozando distintas soluciones a medida que lee; esta ley obliga al escritor a ser riguroso en su exposición, a no olvidar nada decisivo y a eliminar lo superfluo. Un requisito imprescindible en los “cuentos honestos” es que “el criminal (sea) una de las personas que figuren desde el principio”.

2- “Avara economía de los medios”, para que las soluciones dadas a los enigmas no resulten excesivamente forzadas. De nuevo, la combinación estructural de distintos sistemas de signos ha de ser rigurosa, ha de prescindir de lo accesorio -escenográfico- o de lo arbitrario.

3- “Primacía del cómo sobre el quién”. Como ya hemos indicado, la especificidad del género policial reside en la habilidad para disponer los elementos de la trama; por tanto, su originalidad no sólo va a depender de la posible novedad en la solución al enigma, sino, sobre todo, de la eficacia con que el autor configure el entramado sintáctico para hacer avanzar al lector en un laberinto de expectativas que ha de recoger, sopesar y desechar hasta el desenlace.

4- “El pudor de la muerte”. Este requisito es de orden verbal. Nuestro crítico considera que las morbosas descripciones de asesinatos, con efusiones de golpes y sangre, no son propias del relato policial genuino, “cuyas musas son la higiene, la falacia y el orden”.

De todas las enumeradas, quizás la característica fundamental sea la tercera, es decir, aquella que incide en el carácter esencialmente estructural del relato policiaco. La presencia de un esquema argumental fijo implica que el lector sepa de antemano qué es lo que va a ocurrir en cada nuevo cuento que inicie: siempre habrá un crimen, unos sospechosos, una investigación y un asesino, tal como ironiza T. S. Eliot: “en el primer capítulo el consabido mayordomo descubre el consabido crimen; en el último, el criminal es descubierto por el consabido detective, después de haberlo descubierto ya el consabido lector (Pról., 48). Como ha señalado el profesor Baquero Goyanes, esto se debe a que “la novela policiaca, antes que una especie literaria, es, sobre todo, una estructura”, nítida, clara y fijada para siempre<sup>14</sup>. La reiteración de este esquema es no sólo una exigencia para la especificidad del género como tal, sino un requisito buscado por el lector como garantía de que lo que lee es un espécimen de dicho género. Lo que hará interesante cada relato en particular serán las variaciones que dentro del esquema un escritor sea capaz de efectuar.

<sup>14</sup> Cf. M. BAQUERO GOYANES, *Estructuras de la novela actual*, Madrid, Castalia, 1989 (orig. de 1970), pp. 148-156. Para Borges, el hecho de que la literatura policial tenga una estructura fija e inamovible es una de las pruebas de su artificialidad y, por tanto, de su improbable perduración en el tiempo. Respecto a esto, ha dicho: “Cabe prever una época en que el género policial, invención de Poe, haya desaparecido, ya que es el más artificial de todos los géneros literarios y el que más se parece a un juego. El propio Chesterton ha dejado escrito que la novela es un juego de caras y el relato policial un juego de máscaras...”. Cf. J. L. BORGES, “Prólogo” a G. K. CHESTERTON, *El ojo de Apolo*, Madrid, Siruela, 1986, p. 11.

Lo que acabamos de comentar respecto a la función del lector como activador extraliterario de la necesaria renovación temática a la que los escritores se ven forzados tiene una especial incidencia en la definición del tercer nivel de análisis que, siguiendo la perspectiva semiótica citada, es el pragmático, cuyo objeto es establecer las relaciones que mantienen emisor y receptor con el texto, así como con el contexto de comunicación. Si en todo texto es necesaria la actividad del lector como descodificador del potencial estético-semántico que éste encierra, en el relato policial se convierte en su presencia como colaborador activo tanto en el desvelamiento del misterio como en la reconstrucción del orden lógico-cronológico establecido en la fábula pero alterado ostensiblemente en el nivel del sujeto, tal como ya hemos indicado.

En este sentido, Borges intuye uno de los nuevos conceptos acuñados por la reciente Estética de la Recepción, el de *lector modelo*<sup>15</sup>, al declarar que Poe fue, a la vez que inventor del género policial, creador de un tipo de lector incrédulo y suspicaz, atento a cualquier dato susceptible de atraer información que ayude a solucionar el enigma. Este tipo de lector prolifera en la actualidad y queda configurado como el actualizador del potencial que los textos policiales despliegan en su estrategia<sup>16</sup>.

Hay un tipo de lector actual, el lector de ficciones policiales. Ese lector ha sido -ese lector se encuentra en todos los países del mundo y se cuenta por millones- engendrado por Edgar Allan Poe (BO, 72).

Nosotros, al leer una novela policial, somos una invención de E. Allan Poe. (BO, 82)

Dado que la configuración sintáctica del sujeto suele diferir de la concepción lógicamente ordenada de la fábula, sobre todo en la disposición cronológica de los distintos elementos de la historia, es fundamental que la solución dada al enigma sea lo suficientemente eficaz como para permitir al lector dotar de sentido a todas las expectativas abiertas durante la narración. Para Borges, el último requisito esencial es la "necesidad y maravilla en la solución"<sup>17</sup>, explicada del siguiente modo:

Lo primero establece que el problema debe ser un problema determinado, apto para una sola respuesta. Lo segundo requiere que esa respuesta maraville al lector -sin apelar a lo sobrenatural, claro está, cuyo manejo en este género de ficciones es una languidez y una felonía".<sup>18</sup>

<sup>15</sup> Este concepto ha sido acuñado por U. Eco en su propuesta teórica sobre la lectura en el ámbito de la semiótica general. En el marco de su teoría de la interpretación de textos, el concepto de *lector modelo* aparece no como el lector empírico, sino como "el conjunto de *condiciones de felicidad*, establecidas textualmente, que deben satisfacerse para que el contenido potencial de un texto quede plenamente actualizado", cf. U. Eco, *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen, 1981, p. 89.

<sup>16</sup> La estrategia es, según Eco, el universo de las interpretaciones legítimas de un texto. Por medio de la estrategia, un texto intensionaliza las condiciones inmanentes que favorecen su interpretación, cf. *ibidem*, pp. 77-80.

<sup>17</sup> Cf. J. L. BORGES, "Los laberintos policiales...", cit., p. 137.

<sup>18</sup> Cf. J. L. BORGES, "Los laberintos policiales y Chesterton", cit., p. 137.

La característica principal de la solución es que ha de ser, en la definición de Borges, de carácter racional, lo cual no es sino una derivación lógica de lo ya dicho respecto al método lógico-deductivo utilizado por los detectives preferidos por el escritor argentino: "Las ficciones de índole policial (...) refieren hechos misteriosos que luego justifica e ilustra un hecho razonable" (Pról., 23). Por tanto, lo propio de este tipo de ficciones y lo que las diferencia de los relatos fantásticos, es que, si bien en ambos tipos aparecen sucesos anómalos, aparentemente imposibles y ajenos al orden aceptado por el productor y el receptor, en el relato policial éstos reciben, en última instancia, una explicación racional que se integra sin problemas en ese orden. Los hechos misteriosos son, por tanto, pseudo-imposibles, y el detective aparece como una persona capaz de alcanzar la solución al enigma exclusivamente por medio del razonamiento meticuloso. La consecuencia es que, como ya hemos dicho, sólo serán admitidas como eficaces las soluciones de orden racional o psicológico, rechazando todas las que incluyan sorpresas y efectismos de tipo sobrenatural o meramente material, más propias del relato fantástico o de aventuras:

"Las soluciones, en las malas ficciones policiales, son de orden material: una puerta secreta, una barba suplementaria; en las buenas, son de orden psicológico: una falacia, un hábito mental, una superstición" (TC, 132-133).

De ahí su desdén respecto a las explicaciones que acuden a elementos como:

"el hipnotismo, las alucinaciones telepáticas, los presagios, los elixires de operación desconocida, los ingeniosos trucos pseudo-científicos y los talismanes".<sup>19</sup>

La técnica preferida por Borges para el desenlace es la que el escritor inglés G. K. Chesterton practica habitualmente en sus cuentos policiales, cuya peculiaridad reside, en la línea de Poe<sup>20</sup>, en el atrevido *tour de force* que, en las aventuras del Padre Brown, supone la combinación del puro horror fantástico con el razonamiento impecable propio de la narración de índole policial: "Presenta un misterio, propone una aclaración sobrenatural y la reemplaza luego, sin pérdida, con otra de este mundo" (Págs., 140). Recordemos cuentos como "El hombre invisible" o "El martillo de Dios", donde primero se sugiere que el asesinato ha sido cometido por fuerzas sobrenaturales (unos maniqués que misteriosamente han cobrado vida, en el primero, o la ira divina, en el segundo) para concluir con una explicación perfectamente racional.

<sup>19</sup> Cf. *ibidem*, p. 137.

<sup>20</sup> Según S. VÁZQUEZ DE PARGA, los cuentos de Poe "carecen de intriga porque lo que en ellos interesa es provocar en el lector la sensación de horror, ese temor sobrenatural, descendiente de la novela negra inglesa, tan caro al romanticismo, que ahora acaba por convertirse en algo natural a través del razonamiento seudocientífico y seudointelectual, pasando el elemento intelectual a la mente razonadora", Cf. *De la novela policiaca a la novela negra*, cit., p. 37. El propio Borges define este modo de relatar: Poe no quería que el género policial fuera un género realista, quería que fuera un género intelectual, un género fantástico si ustedes quieren, pero un género fantástico de la inteligencia, no de la imaginación solamente. (BO, 80).

Respecto a las soluciones de índole "científica", iniciadas por el polifacético Sherlock Holmes, hombre sabio en botánica, balística, cenizas y tabacos, venenos, anatomía o geología<sup>21</sup>, Borges no gusta de ellas porque, a pesar de ser racionales y de no encerrar ninguna trampa, no pueden ser intuitivas o imaginadas por un lector normal, ajeno a los conocimientos técnicos que implican:

La solución "científica" de un misterio puede no ser tramposa, pero corre el albur de parecerlo, ya que el lector no puede adivinarla, por carecer de esos conocimientos toxicológicos, balísticos, etc., que Mr. Nigel Morland recomienda a los escritores. La solución que logre prescindir de esas tecnuerías, siempre será más elegante (TC, 157).

La exigencia de soluciones racionales se debe, en realidad, a que el interés se centra, más que en la sorpresa final, en el planteamiento de los enigmas, cuyas circunstancias y desarrollo son un interesante aliciente para que el lector agudice sus capacidades razonadoras. Esta valoración del misterio sobre la solución se percibe en la reiterada alusión borgiana a aquella idea de Thomas De Quincey que dice que "haber descubierto un problema no es menos admirable (y es más fecundo) que haber descubierto una solución" (TC, 211)<sup>22</sup>. Esta actitud destaca el carácter activo del receptor, cuyo placer reside en la experiencia intelectual, con independencia de la posibilidad de quedar defraudado ante la solución propuesta por el autor. Esto es así porque, para Borges, la frustración no es algo ajeno a las ficciones policiales, tal como lo comenta respecto a una novela de Dickson Carr que trata el tema del crimen en el cuarto cerrado: "Confieso que los últimos capítulos me han defraudado un poco: frustración casi inevitable en ficciones como ésta, que quieren resolver racionalmente problemas insolubles" (TC, 212).

Borges es consciente de la creciente dificultad del género policial ante la posibilidad de que la solución al enigma sea anticipada por el lector antes del final del relato. Este hecho obliga a los autores a recrear nuevos mecanismos narrativos: Michael Innes en *Hamlet, Revenge*, "tiene que preferir una solución que no es la necesaria. Una solución (estéticamente) falsa" (TC, 192); R. Austin Freeman, en *The stoneware Monkey*, como sabe que el misterio que va a develar ya ha sido descubierto por el lector, reduce la "revelación" a pocas palabras. A esto Borges comenta: "sabe, sin duda, que si hay un agrado especial en la perplejidad y el asombro, lo hay también en seguir la evolución de un proceso previsto" (TC, 314).

<sup>21</sup> Basta leer cualquier aventura del famoso investigador para descubrir que sus deducciones son lógicas pero aún no han alcanzado la exactitud del rigor porque, a pesar de utilizar todos estos conocimientos "científicos", se basan más en la probabilidad que en la certeza. Para la formación científica e intelectual de Sherlock Holmes, véase S. VÁZQUEZ DE PARGA, *De la novela policiaca a la novela negra*, cit., pp. 49-61, y J. SYMONS, *Historia del relato policial*, Barcelona, Bruguera, 1982, pp. 91-102.

<sup>22</sup> Palabras similares encontramos en unos de los cuentos policiales de Borges, "Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto": "Dunraven, versado en obras policiales, pensó que la solución del misterio siempre es inferior al misterio. El misterio participa de lo sobrenatural y aun de lo divino; la solución, del juego de manos" (A, 134)

El lector y su función descodificadora son, por tanto, dos ingredientes de suma importancia en el género policial, pues van a condicionar la labor creativa del autor, obligado a desplegar todo un arte de atraer e interesar al receptor. Esto es así porque el principal peligro de este género es, junto a la posibilidad de sentirse defraudado, la repetición de las tramas, como ocurre con uno de los temas típicos de la narración policial: aquel que plantea el problema del asesinato cometido en un lugar herméticamente cerrado. Su aparición va unida a la inauguración del género, “Los asesinatos de la rue Morgue” de Poe, cuya solución no es juzgada por Borges como de las mejores<sup>23</sup>; conforme el género ha ido evolucionando, los escritores se han visto forzados a plantear desenlaces nuevos, valorados por Borges en razón de la imaginación desplegada y de la calidad de la sorpresa final. Veamos algunos ejemplos de este motivo traídos a colación a propósito de una reseña en *El Hogar*.

El cuento de Poe es de 1841; en 1892 el escritor inglés Israel Zangwill publicó la novela breve *The big Bow Mystery*, que retoma el problema. La solución de Zangwill es ingeniosa, aunque impracticable. Dos personas entran a un tiempo en el dormitorio del crimen: uno de ellos anuncia con horror que han degollado al dueño y aprovecha el estupor de su compañero -esos pocos segundos que invalida y ciega el asombro- para consumir el asesinato. Otra eminente solución es la propuesta por Gaston Leroux en el *Misterio del Cuarto amarillo*; otra (menos eminente, sin duda) es la de *Jig-Saw*, de Eden Phillpots. Un hombre ha sido apuñalado en una torre; al fin se nos revela que el puñal, ese arma tan íntima, ha sido disparado desde un fusil. (La mecánica de ese artificio disminuye o anula nuestro placer; lo mismo digo de *La pista del alfiler nuevo*, de Wallace). Que yo recuerde, Chesterton jugó dos veces con el problema. En “*En hombre invisible*” (1911) el criminal es un cartero que penetra inadvertidamente en la casa en razón de su misma insignificancia y de lo impersonal y periódico de sus apariciones (TC, 211-212).

Para terminar y como ejemplo de la importancia que Borges concede al lector, a ese tipo especial de lector sagaz que ya hemos comentado, baste citar un proyecto de novela policial “un poco heterodoxa”, basada en la conciencia de que “el género policial, como todos los géneros, vive de la continua y delicada infracción de sus leyes” (TC, 227). Su plan, nunca llevado a cabo, era el siguiente:

Urdir una novela policial del tipo corriente, con un indiscifrable asesinato en las primeras páginas, una lenta discusión en las intermedias 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, inquieto, revisaría los capítulos pertinentes y daría con otra solución, con la verdadera. El lector de ese libro imaginario sería más perspicaz que el “detective”. (TC, 37)<sup>24</sup>

<sup>23</sup> Dice Borges al respecto: “Inútil añadir que la solución que propone no es la mejor: requiere esbirros muy negligentes, un clavo fracturado en una ventana y un mono antropomorfo” (TC, 211).

<sup>24</sup> Este esbozo argumental se corresponde punto por punto con el contenido de la obra *The God of the Labyrinth*, atribuida por Borges al escritor imaginario Herbert Quain en su cuento “Examen de la obra de Herbert Quain” (F).

Borges presupone que el lector de literatura policial posee una competencia descodificadora determinada, que lo hace capaz, si el texto lo permite, si no de descubrir la solución al enigma, de estar en disposición de hacerlo. En este hipotético relato, Borges recrearía literariamente el acto de leer ficciones policiales.

Por último, vamos a hacer una breve comentario de la valoración borgiana de la novela policial, ya que el ocaso de la popularidad del relato corto que se dejó sentir después de la Primera Guerra Mundial, coincidió con el advenimiento de novelas más extensas, debido a ciertos cambios sociales, técnicos y económicos<sup>25</sup>. Las reglas a que debía atenerse toda buena narración detectivesca se resumían en la deducción lógica y razonada que un investigador de exquisito talento y caracterizado por algún rasgo pintoresco elaboraba a partir de unas pistas dadas para la resolución de un crimen de apariencia insoluble. En este esquema clásico ya analizado, los personajes rara vez se analizaban en profundidad, ya que si lo fundamental de las novelas era la estructura fija y la originalidad de la solución, los personajes no pasaban de ser meros títeres en la escenificación del crimen.

Ante este hecho, Borges, conocedor de los fundamentos teóricos que diferencian a los dos géneros que tradicionalmente han servido de vehículo narrativo a las ficciones policiales, la novela y el cuento<sup>26</sup>, no deja de denunciar lo peligrosamente limitado que estaba el alcance y el interés de las novelas que en los años 20 y 30 prescindían del análisis psicológico de los personajes. A lo que habría que añadir su profundo conocimiento de la literatura policial británica, cuyos maestros -Wilkie Collins o Chesterton- habían definido las bases indiscutibles que habrían de caracterizar a la literatura policial en las modalidades de novela o relato breve. Desde ambos puntos de vista y en síntesis, el requisito exigido por Borges a las narraciones extensas es que aúnen la típica estructura de progresiva revelación de un enigma con la creación de caracteres, necesidad prescindible en los cuentos, en los que, por su brevedad, importan más las situaciones y argumentos que los personajes:

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 egipcia, de Ellery Queen, El crimen del escarabajo, de S. S. Van Dine- ganarían muchísimo reducidas a cuentos breves. Es irrisorio que una adivinanza dure 300 páginas... No en vano la primera novela policial que registra la historia -la primera en el tiempo y quizás en el mérito: *The Moonstone* (1868), de Wilkie Collins- es, asimismo, una excelente novela psicológica (TC, 165).

<sup>25</sup> Cf. *ibidem*, p. 129-131.

<sup>26</sup> En diversos lugares ha diseminado Borges comentarios acerca de su concepción teórica respecto a la novela y el cuento, pero es en el ensayo sobre Nathaniel Hawthorne donde encontramos una síntesis de su pensamiento: "Hawthorne primero concebía una situación, o una serie de situaciones, y después elaboraba la gente que su plan requería. Ese método puede producir, o permitir, admirables cuentos, porque en ellos, en razón de su brevedad, la trama es más visible que los actores, pero no admirables novelas, donde la forma general (si la hay) sólo es visible al fin y donde un solo personaje mal inventado puede contaminar de irrealidad a quienes lo acompañan" (OI, 63).

La importancia concedida a lo psicológico en toda narración extensa como requisito necesario para mantener el interés, conecta a la novela policial con otras manifestaciones textuales de géneros y dimensiones diversas. Así, Borges no tiene reparo en vincular la novela de Graham Green *Brighton Rock* con *Crimen y Castigo* y *Macbeth*, aunándolas bajo el marbete de literatura policial. Recordemos que para Borges, “los géneros literarios dependen, quizás, menos de los textos que del modo en que éstos son leídos” (BO, 72). Su explicación es la siguiente:

No al azar he invocado esos vastos nombres: los dos refieren, como esta novísima obra de Green, la revelación gradual de un asesinato, y los terrores y agonías que esa revelación proyecta sobre una conciencia culpable. Culpable, pero no arrepentida; éticamente, al menos (TC, 275).

En síntesis, Borges valora más positivamente el cuento como una unidad textual más cerrada y coherente que la novela, la cual, por su variedad de ingredientes descriptivos y ambientales y por la complejidad de sus artificios narrativos, exige del escritor una mayor capacidad para controlar de forma global ese amplio volumen sintáctico-semántico. Por ello, la pura narración policial es, para el escritor argentino, la que adopta la modalidad más breve, aquella en que se trata exclusivamente de un crimen, el misterio que de él se deriva y su posterior resolución, en tanto que lo esencial del género son los mecanismos razonadores y la peripecia; en cambio, cuando dicho esquema se prolonga tal cual a lo largo de páginas y páginas, pierde efectividad si no se adereza con un esmerado estudio de los caracteres y un cuidado engarce de los distintos componentes narrativos.

## CONCLUSIÓN

A lo largo de este breve trabajo hemos enumerado, más o menos ordenadamente, tanto las ideas de Borges en torno a la literatura policial como sus propios juicios de valor respecto a obras concretas. Ante este material, creemos estar en condiciones de señalar la filiación de dichas ideas, las cuales, en síntesis, se emparentan con las dos corrientes inauguradas implícitamente en los relatos de Poe. Por un lado, Borges vindica como más genuinas las narraciones que conceden preeminencia al razonamiento intelectual por encima de las pruebas materiales; en este sentido, conecta con los presupuestos teóricos de los escritores que forman parte de la llamada Edad de oro de la novela policial. Según J. Symons, hasta después de la Primera Guerra Mundial, “las historias que versaban sobre crímenes apenas sí habían merecido ser consideradas como un tipo particular de literatura”<sup>27</sup>, de ahí que los nuevos escritores se propusie-

<sup>27</sup> Cf. J. SYMONS, *Historia del relato policial*, p. 141.

ran establecer las bases teóricas que habían de regir ese tipo de relatos. Surge entonces la llamada “novela-problema”, cuyas reglas fueron expuestas explícitamente por novelistas como Austin Freeman, Dorothy L. Sayers, S. S. Van Dine o J. Dickson Carr como un verdadero manual que prescribía cuáles habían de ser los rasgos que debían caracterizar al detective y al criminal y las circunstancias y pautas a que debían atenerse el crimen y su resolución<sup>28</sup>. En esta línea, el propio Borges redactó también, a propósito de Chesterton, una especie de poética que codificaba las reglas a que debía atenerse todo escritor de relatos policíacos. Tanto Borges como los mencionados escritores reaccionan contra las novelas en las que se ocultaban al lector los indicios decisivos, exclusivamente conocidos por un detective infalible que los revelaba sólo al final para sorprender al lector y prestigiar así su reputación de investigador. Como contrapartida, los partidarios de la “novela-problema”, tal como hemos visto en Borges, rechazan el fraude de los pasadizos secretos, los objetos desconocidos descubiertos exclusivamente por el detective, los trucos sobrenaturales, etc., promulgando que el lector tiene derecho a saberlo todo para atender al desafío de la investigación lógico-racional. La lectura se convierte, entonces en un juego parecido a los crucigramas o al ajedrez, dirigido a la clase acomodada más o menos intelectual<sup>29</sup>.

Pero Borges, a pesar de ser estricto en la normativa que establece, no era inerme a las agudezas, paradojas y romántica poesía que G. K. Chesterton prodigaba en sus novelas y relatos, donde el misterio y la fantasía se mezclaban con problemas de la conciencia y la voluntad, alumbrando un tipo peculiar de narración que aunaba lo policial con lo metafísico. Chesterton, como Poe, establecía un perfecto maridaje entre el horror fantástico y el razonamiento lógico, que es precisamente la cualidad que fascina al escritor argentino. De ahí que el propio Borges le perdone que no se atenga a las reglas que los nuevos legisladores habían reclamado para el género, dado que todo su encanto reside, precisamente, en su capacidad para ignorar ese tipo de cosas y, a la vez, ofrecer un relato perfectamente trabado, con sus misterios y pruebas pertinentes.

Creemos, por tanto, que la teoría borgiana respecto a la literatura policial deriva, en esencia, del modelo inaugurado por Poe, por mucho que éste se halla bifurcado en dos ramas aparentemente opuestas. Una es la que reduce el relato a un juego intelectual, dando especial importancia a la función del lector y a su capacidad lógico-deductiva; ésta, por tanto, desdeñará todos los efectos sobrenaturales o materiales no controlables por el lector. La otra es aquella que, aun reduciendo sus intereses a la resolución lógica de un enigma, promueve la concepción de una realidad misteriosa, fantástica u horrorosa, pero finalmente explicable a la luz del razonamiento lógico. Ambas propuestas dan

<sup>28</sup> Un resumen de estas reglas puede leerse en la citada obra de SYMONS, pp. 141-165, en el que además se comenta la obra y la trayectoria literaria de escritores de la época como Agatha Christie, Ellery Queen o Anthony Berkeley, además de los citados.

<sup>29</sup> Cf. F. HOVEDA, *Historia de la novela policiaca*, cit., p. 83.

preeminencia a lo intelectual sobre lo material, si bien la segunda además incluye lo metafísico. Borges, como de todos es sabido, gustaba tanto de lo uno como de lo otro, por lo que no es de extrañar que una de sus fascinaciones literarias fuera, en el mismo nivel que la Historia, la Filosofía o la Teología, la Literatura Policiaca.<sup>30</sup>

<sup>30</sup> Después de la Segunda Guerra Mundial, el género policial sufrió profundas transformaciones: el Gran Detective omnisciente, que creía en el poder supremo de la razón y en el orden social es sustituido por el policía duro (*hard boiler*), que se movía por instinto, era tan falible como su prójimo y cuya única fe, en una sociedad corrupta y carente de valores morales, era su pistola. Esta metamorfosis del relato policial, propiciada por los fuertes cambios económicos y morales en la sociedad norteamericana, no aparece en ningún momento comentada en las reflexiones teóricas de Borges, que se reducen a la literatura producida entre la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad de nuestro siglo.