

# BORGES CONTRABANDISTA: FANTÁSTICO, POLICIAL Y OPERACIONES DE LECTURA

*Pablo Brescia*

University of Texas at Austin

## *En el laboratorio*

**E**l periodo más intenso de crítica y cuentística de Jorge Luis Borges (1935-1956) construye una manera de ver la literatura que tendrá efectos transformadores en el campo literario argentino y latinoamericano. Esta tarea se lleva a cabo mediante “operaciones” literarias como la incorporación de inquisiciones filosóficas en el armado de la ficción y las relecturas de la tradición literaria argentina, entre otras. Dentro de este contexto hay una estrategia de lectura y escritura que aparece casi como un “contrabando”: las campañas en favor de la literatura fantástica y la literatura policiaca, ambas escrituras con un espacio de maniobra limitado, en ese momento, en las jerarquías literarias que comulgaban valores estéticos supuestamente más originales y elevados. La mayor parte de los acercamientos a la impronta de lo fantástico y lo policial en Borges se concentra en el análisis de textos particulares. En esta oportunidad, se propone explorar este proceso desde otro punto de vista: la idea es tomar la actividad de la lectura como antesala del laboratorio del escritor.

*El género "de nuestro tiempo"*

Borges y Bioy Casares, al responder en 1961 a "¿Qué es el género policial?", aluden a los escrúpulos de la crítica sobre esta literatura:

Cabe sospechar que ciertos críticos niegan al género policial la jerarquía que le corresponde, solamente porque le falta el prestigio del tedio. Paradójicamente, sus detractores más implacables suelen ser aquellas personas que más se deleitan en su lectura. Ello se debe, quizá, a un inconfesado juicio puritano: considerar que un acto agradable no puede ser meritorio (citado en Lafforgue y Rivera 250).

La contrapartida de esta resistencia es la propagación, lateral aunque masiva, de novelas y cuentos policiales en Argentina a partir de los años treinta: comienza a circular el relato policial anglo-norteamericano en los puestos de venta de periódicos, se forma un público lector y un horizonte de expectativas y las colecciones dedicadas a este rubro por algunas editoriales (Misterio, de Tor; la serie amarilla de Biblioteca de Oro, de Molino; El Séptimo Círculo, de Emecé; y Evasión y la serie Naranja, de Hachette) fomentan esta difusión.

Borges es agente principal en esta serie de transacciones literarias. En los años treinta, comienza a sistematizar sus elecciones y valoraciones en torno a la narrativa policial mediante reseñas y artículos críticos. En este periodo, su intervención más importante es "Los laberintos policiales y Chesterton" (1935). Allí, con una dosis de ironía, plantea el siguiente código para el policial: 1) Un límite discrecional de seis personajes; 2) la declaración de todos los términos del problema; 3) una economía de medios; 4) la primacía del cómo sobre el quién; 5) la conveniencia de una muerte pudorosa y 6) el carácter necesario y maravilloso de la solución (93-94). Este raro gesto legislador es indicativo del interés de Borges por "pensar" el policial.

Un episodio de este periodo sirve como ilustración del programa que Borges despliega para lograr la inserción de la narrativa policial en

el campo literario argentino. Entre 1936 y 1939, Borges escribió en *El Hogar* diecinueve reseñas sobre libros que tenían que ver con el tema (novelas, volúmenes de cuentos, antologías, ensayos). Hay un hecho revelador: el segundo lugar en la lista de escritores más reseñados lo ocupa Ellery Queen, autor de ficciones policíacas. Esta atención es además un rasgo definitorio de sus operaciones típicas: cruzar autores y géneros establecidos en la serie literaria con otros que pugnan por ingresar a ese espacio; así, encontramos en su corpus crítico a William Faulkner, Paul Valéry y Franz Kafka junto a Anthony Berkeley, Dorothy L. Sayer y Michael Innes; a la poesía y a la filosofía junto al policial.

En los años cuarenta, Borges promueve este tipo de literatura en una variedad de medios. Aparecen “El jardín de senderos que se bifurcan” (1941) y “La muerte y la brújula” (1942), los primeros cuentos de Borges reconocidos como propiamente policiales. En esta misma década, la colaboración con Bioy Casares se intensifica a través del cultivo de la literatura policial: 1) *Los Seis problemas para Don Isidro Parodi* (1942) modifican el trayecto de la narrativa policial en Argentina: surgen Honorio Bustos Domecq, *alter ego* de Borges y Bioy Casares, e Isidro Parodi, “primer detective encarcelado” (*Obras completas en colaboración* 18). 2) La antología *Los mejores cuentos policiales* (1943), con relatos seleccionados y traducidos por Borges y Bioy Casares, contribuye a la estrategia de difusión. 3) En 1945 Borges y Bioy Casares inauguran la colección Séptimo Círculo. 4) Con *Un modelo para la muerte* (1946) el binomio crea un nuevo autor ficticio: Benito Suárez Lynch.

Por estos años, Borges no sólo instala el policial en la ficción, sino también en la crítica. El espacio de Sur es allí clave. Por un lado, publica varias reseñas que tienen que ver con el policial: novelas de Eden Phillpotts (*Monkshood*), John Dickson Carr (*The Black Spectacles*), José Bianco (*Las ratas*) y Manuel Peyrou (*La espada dormida*), cuentos de Ellery Queen (*The New Adventures of Ellery Queen*) y estudios de Howard Haycraft (*Murder for Pleasure*) pasan por el tamiz crítico de Borges. Así, la ficción policial circula en una Revista Literaria, con

Mayúsculas, que aspiraba a universalizar las letras y perdurar como fábrica de cultura. En ese terreno, no se descarta la esgrima literaria. El debate con Roger Caillois planteado en *Sur* en 1942 ilustra esta opción. Prioridad de la literatura en asuntos literarios; prioridad de la lengua y la literatura anglosajonas en el género. Así puede resumirse el “programa” de Borges para la narrativa policial.

Tal vez en un momento particular de este proceso —fines de los años cuarenta y principios de los años cincuenta— pueda trazarse un *continuum* de hechos que no deben verse como aislados: Borges, en su comentario a “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto” recuerda que “El jardín de senderos que se bifurcan” había concursado y ganado “a second prize in *Ellery Queen’s Mystery Magazine*” (*The Aleph and Other Stories 1933-1969* 273). En 1950, la revista *Vea y lea* organiza su primer concurso de cuentos policiales y designa como jurados a Bioy Casares, Borges y Leónidas Barletta. En 1952, Borges y Bioy Casares publican la segunda serie de *Los mejores cuentos policiales*; allí se incluye “Las doce figuras del mundo”. Mientras tanto, en la “Noticia” a su pionera colección de 1953, Rodolfo Walsh postula “La muerte y la brújula” como “el ideal del género” (7) e incorpora a la antología “El jardín de senderos que se bifurcan”. La transposición de fronteras y la conquista de un género y una lengua extranjera; la valoración (aun negativa) de algunos escritores (e.g. Sábato) del medio hacia la labor de Borges y Bioy Casares: todos estos son factores que afirman el *lugar y el reconocimiento* logrados para el relato policial y sus exponentes.

### *Imaginaciones razonadas*

Posterguemos —por algunos párrafos al menos— las teorizaciones de la crítica sobre el género o discurso fantástico. ¿Qué entiende Borges por literatura fantástica? Lo fantástico será una reserva poderosa de temas y, sobre todo, un procedimiento en la composición. En una reseña de 1926 a *Cuentos del Turquestán* declara: “Que un argentino hable (y aun

escriba) sobre la versión alemana de la traducción rusa de unos cuentos imaginados en el Turquestán, ya es magia superior de la de esos cuentos. Es un énfasis de la multiplicidad del tiempo y del espacio, es casi una invitación a la metafísica..." (*Textos recobrados 1919-1929* 260). Este comentario apunta en dos direcciones. Por un lado, ilustra la clase de operaciones que Borges intensificará: del Turquestán al lector argentino, pasando por un tamiz ruso y otro alemán. Es el *tipo* de lectura que se quiere instaurar: internacional, apropiable, hedónica, trascendente. Por otro lado, subraya la atracción de Borges por la magia entendida como un modo de composición que frecuentemente trabaja con dos planos: "Lo maravilloso y lo cotidiano se enlazan, y es evidente que para el narrador no hay jerarquía que los distancie o los clasifique". Esta magia se transforma en procedimiento narrativo: "La magia es un episodio causal, es ejemplo de causalidad como tantos otros" (262). De alguna manera, la nota de 1926 prefigura el *ars poetica* propuesta en "El arte narrativo y la magia" que, siguiendo la ley de la "magia simpática" de James Frazer, postula "un vínculo inevitable entre cosas distantes" y permite distinguir entre dos procesos causales: "el natural, que es el resultado de incontrolables e incesantes operaciones; el mágico, donde profetizan los pormenores, lúcido y limitado" (1: 230.232).

Examinemos brevemente la extensión de lo fantástico en Borges. En primer término, habría que reparar en las asociaciones temáticas. Borges y Bioy Casares fueron verdaderos proselitistas de las narraciones fantásticas. En una reseña del libro de Leslie D. Weatherhead *After Death* (1943), Borges comenta: "Yo he compilado alguna vez una antología de la literatura fantástica. Admito que esa obra es de las poquísimas que un segundo Noé debía salvar de un segundo diluvio" (1: 280). Esa antología sirve como un esbozo de definición para la literatura admirada por los antólogos. El prólogo, firmado por Bioy Casares, discute, en primer lugar, la historia: las ficciones fantásticas son "viejas como el miedo" y, por tanto, "anteriores a las letras", rasgo importante ya que alude a la durabilidad de una narrativa que *no necesita ser escrita* para sobrevivir. Como género, es decir, como irrupción de una práctica más

o menos codificada en la historia de la serie literaria, “la literatura fantástica aparece en el siglo XIX y en el idioma inglés” (7). En segundo lugar, se consideran las técnicas y se ofrece una enumeración de los “argumentos” fantásticos tradicionales: las apariciones de fantasmas, los viajes por el tiempo, los tres deseos, el descenso al infierno, el personaje soñado, las metamorfosis, las acciones paralelas, la inmortalidad, las fantasías metafísicas y los vampiros y castillos.

Borges, por su parte, en 1949, durante una conferencia en Montevideo, habla de cuatro estrategias básicas en las narraciones fantásticas: la obra dentro de la obra, los cruces entre la realidad y el sueño, el viaje por el tiempo y el doble (Passos 4). En 1967, varios años después de la publicación de la antología y de los libros que lo solidificaran como narrador, dicta una conferencia en la Escuela Camilo y Adriano Olivetti y vuelve a repasar el repertorio de motivos fantásticos: la transformación, el sueño y la vigilia, el hombre invisible, los juegos con el tiempo, la presencia de seres sobrenaturales entre los hombres, el doble, las acciones paralelas (5-19). La variedad de ejemplos con la que Borges ilustra estos temas en conferencias y en ensayos (con el *Quijote*; *Hamlet*; “The Jolly Corner”, de Henry James; “William Wilson”, de Poe; *La metamorfosis*, de Kafka; *Dama en zorra*, de David Gardner; *El hombre invisible* y *La máquina del tiempo*, de H.G. Wells; cuentos de *Las mil y una noches*; el cuento de Chuang Tzú y la mariposa; *El sentido del pasado*, de Henry James; una leyenda noruega medieval; *El retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde; una leyenda irlandesa medieval) lo muestran como un exhaustivo conocedor de este tipo de literatura, “que no tiene otro límite que las posibilidades de la imaginación” (5). Sus intervenciones (ensayos, notas, reseñas, antologías, conferencias) son indicadoras de las operaciones de lectura que intenta instaurar en el campo literario en ese momento.

Para Borges, el problema de la construcción de la ficción se relaciona con las propuestas de la literatura fantástica. Por esos años, reseña en *Sur* dos libros de Bioy Casares. En su nota a *La estatua casera*, Borges dice que lo que suele pasar por literatura fantástica no lo es tanto: “Poco

me asombraría que la Biblioteca Fantástica Universal no pasara de un tomo de Lewis Carroll, de un par de *films* de Disney, de un poema de Coleridge y (por distracción de autor) de los *Opera omnia* de Manuel Gálvez” (85-86). Borges hace de la literatura realista (*i.e.* Gálvez) un subconjunto de la literatura fantástica y así enfatiza la calidad de artificio de ambas. Al comentar el libro repara en que Bioy Casares considera una cobardía explicaciones del tipo “y todo era un sueño”. Para Borges, “nuestro resentimiento ante ese recurso no es de índole moral: es su grosera facilidad la que nos repugna” (86). O sea, es una cuestión de poética y destreza literarias: la situación debe resolverse de acuerdo con el armado que presenta el texto. Cuando comenta dos cuentos de *Luis Greve, muerto*, dice que “su rigor y su lucidez, su premeditación y su arquitectura, son indudables” y luego marca el hecho capital:

Nuestra literatura es muy pobre en relatos fantásticos. La facundia y la pereza criolla prefieren la informe *tranche de vie* o la mera acumulación de ocurrencias. De ahí lo inusual de la obra de Bioy Casares [...] en este libro [la] imaginación obedece a un orden (86).

Aquí está el núcleo de la propuesta de Borges: propagación de la literatura fantástica en Argentina; énfasis en la imaginación razonada, resultado de un relato que funciona de acuerdo con las leyes que le impone su argumento; y, tal vez, privilegio de un género: *Luis Greve, muerto* es libro de cuentos y recordemos, en la novela el peligro del amorfismo acecha. Estas ideas se complementarán con el más estudiado prólogo a *La invención de Morel*.

### *Cómo contar cuentos*

Hay que investigar los modos (dónde/cómo) de la apropiación que Borges plantea en torno a lo policíaco y lo fantástico. La operación intelectual propuesta por la literatura policial será cómo construir una

ficción. Borges ve en el cuento policial una serie de estrategias narrativas que adopta y adapta en sus cuentos: 1) La lejanía temporal y espacial de los relatos respecto al momento de su escritura. 2) La postulación de mundos posibles frente a narraciones con lazos demasiado vinculantes con la realidad. 3) La presencia de un narrador no omnisciente y que, a veces, no entiende del todo los hechos. 4) La idea de una ficción especulativa, intelectual, que se plantea en términos de análisis. 5) El desplazamiento de las figuras del detective y el criminal a un plano metafórico: el escritor como “criminal”, como constructor de la intriga, y el lector como “detective”, como el experto que intenta descifrar el enigma y vencer a su adversario. La poética se define, como en el caso de la literatura fantástica, mediante la construcción y la artificialidad.

En tanto, la literatura fantástica representa una promesa. Y Borges cree en esta promesa por tres razones: 1) la longevidad. En su conferencia de 1949 aclara: “La idea de una literatura que coincida con la realidad es, pues, bastante nueva y puede desaparecer; en cambio, la idea de contar hechos fantásticos es muy antigua, y constituye algo que ha de sobrevivir por muchos siglos (Passos 4). 2) La primacía de la “imaginación razonada” en la literatura fantástica. Bioy Casares, en una posdata de 1965 a su prólogo, ofrece una iluminadora explicación sobre la operación literaria llevada a cabo veinticinco años antes:

Los compiladores de esta antología creíamos entonces que la novela, *en nuestro país y en nuestra época*, adolecía de una grave debilidad en la trama, porque los autores habían olvidado lo que podríamos llamar *el propósito primordial de la profesión*: contar cuentos. De este prolijo registro de tipos, leyendas, objetos, representativos de cualquier folklore [...] acometimos contra las novelas psicológicas, a las que imputábamos *deficiencias de rigor en la construcción*: en ellas, alegábamos, el argumento se limita a una suma de episodios [...] la invención de tales episodios no reconoce otra norma que el antojo del novelista, ya que psicológicamente todo es posible y aun verosímil [...] *Como panacea recomendábamos el cuento fantástico* (14, énfasis nuestro).

3) El cuestionamiento de la noción de “escapismo” o “evasión” o “falsedad” de la literatura fantástica respecto al mundo referencial a favor de un procedimiento que contempla una profundización de las complejidades y las ambigüedades del texto y del mundo. En la conferencia de 1967, Borges se pregunta:

¿En qué reside el encanto de los cuentos fantásticos? Reside, creo, en el hecho de que no son invenciones arbitrarias, porque si fueran invenciones arbitrarias su número sería infinito; reside en el hecho de que, siendo fantásticos, son símbolos de nosotros, de nuestra vida, del universo, de lo inestable y misterioso de nuestra vida (19).

En este recorrido necesariamente parcial por las aventuras fantástica y policiales borgeanas puede verse que los contactos entre el escritor argentino y su material de “contrabando” van mucho más allá de las influencias o intertextualidades para plantear problemas y reflexiones sobre la composición del relato. Habría que decir que, muy significativamente, Borges privilegia el *cuento* policial y el *cuento* fantástico, señal de que estas operaciones ya reclamaban un género literario determinado. Un sitio literario donde se pueden observar los cruces entre los códigos fantásticos, policiales y borgeanos es “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”, texto del que me ocupo en otro trabajo. Por ahora, baste decir (aunque nunca baste con Borges) que, para él, leer era, de algún modo, escribir, y escribir era, de muchos modos, vivir.

### *Obras citadas*

- BIOY CASARES, Adolfo. Posdata. En Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, eds. *Antología de la literatura fantástica*. 3ª. ed. Buenos Aires: Sudamericana, 1967. 13-15.

- BORGES, Jorge Luis. *The Aleph and Other Stories 1933-1969*. Eds. and trans. Norman Thomas di Giovanni and Jorge Luis Borges. New York: E. P. Dutton, 1970.
- \_\_\_\_\_. *La literatura fantástica*. Buenos Aires: Olivetti, 1967.
- \_\_\_\_\_. *Obras completas*. I. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Obras completas*. 4 vols. Buenos Aires: Emecé, 1989-1996.
- \_\_\_\_\_. *Obras completas en colaboración*. Buenos Aires: Emecé, 1979.
- \_\_\_\_\_. Reseña de *La estatua casera*, de Adolfo Bioy Casares. Sur 6.18 (1936): 85-86.
- \_\_\_\_\_. Reseña de *Luis Greve, muerto*, de Adolfo Bioy Casares. Sur 7.39 (1936): 85-86.
- \_\_\_\_\_. *Textos recobrados (1919-1929)*. Buenos Aires: Emecé 1997.
- BORGES, Jorge Luis, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, eds. *Antología de la literatura fantástica*, 3ª. ed. Buenos Aires: Sudamericana, 1967 [1ª. ed. 1940].
- LAFFORGUE Jorge y Jorge B. RIVERA. *Asesinos de papel: ensayos sobre narrativa policial*. 2a. ed. Buenos Aires: Colihue, 1996.
- PASSOS, Carlos Alberto. "Conferencias. Sobre 'La literatura fantástica' disertó ayer Jorge Luis Borges". *El País* (Montevideo). 3 de septiembre de 1949. 4.
- WALSH, Rodolfo. "Noticia". En *Diez cuentos policiales argentinos*. Selec. Rodolfo Walsh. Buenos Aires: Hachette, 1953.