

BORGES, UN HEREDERO PARCIAL

ISABEL STRATTA

Universidad de Buenos Aires

Para rendir justicia a un escritor hay que ser injusto con otros. Baudelaire, para exaltar a Poe, rechaza perentoriamente a Emerson...; Lugones, para exaltar a Hernández niega a los otros escritores gauchescos todo conocimiento del gaucha; Bernard DeVoto, para exaltar a Mark Twain ha escrito que Bret Harte era “un impostor literario”, observó Jorge Luis Borges en uno de sus prólogos¹. La constatación se refiere a un mecanismo desplazado del elogio que Borges pudo describir con precisión porque él mismo lo practicó como método: para declarar la ineptitud de un escritor, un género o una literatura, el escritor argentino solía enfatizar los méritos de otros, y a la inversa. Para impugnar al vate nacional Leopoldo Lugones, Borges santificó a un modesto poeta de barrio llamado Evaristo Carriego. Para rechazar el minucioso realismo de *Madame Bovary*, se mostró interesado en *Las tentaciones de San Antonio*, y en *Bouvard y Pecuchet*. Para atacar lo que consideraba las tendencias “caóticas” de la novela contemporánea, elogió incesantemente la disciplina constructiva del género policial. Con procedimientos así, indirectos, desplazados, a veces digresivos, Borges fue construyendo desde los años 30 un cuerpo de juicios de valor — dispersos pero sumamente coherentes— sobre narradores, narraciones y géneros del relato. En el conjunto de esos comentarios inscriptos al margen de los libros de otros —en la infinidad de prólogos, reseñas, artículos y ensayos que el escritor dedicó a comentar literatura— pueden leerse, cifrados, las

cláusulas de un código estético, una especie de arte de narrar para uso personal. El autor de *Ficciones*, que no escribió un manifiesto o algún otro texto fuertemente programático para justificar las innovaciones de su escritura de cuentos, compuso de ese modo oblicuo y discontinuo su *poética del relato*.

Por varias razones, Poe fue probablemente la referencia más constante en la construcción de esa teoría personal borgeana del relato. Y no sólo por el homenaje convencional, periódicamente tributado al declarar que “la literatura moderna es inconcebible sin Poe”.

Para el Borges interesado en los mecanismos de la invención narrativa, Poe representa la sugerencia (que toma a través del personaje Auguste Dupin) de que es posible hacer un *género fantástico de la inteligencia* colocando lo principal de la acción en el interior de una mente y en el espectáculo de un razonamiento; es natural que el admirador sudamericano, que tan buen provecho sacó de esa posibilidad, no deje de pagar algún tributo a esa deuda casi cada día de su vida. Al lado de las inmateriales resoluciones inventadas por Poe para su héroe Dupin, todas las imaginaciones literarias le parecen a Borges pedestres y sin genio. Elogiar a Poe, para el autor de *Ficciones*, es también marcar distancias con cualquier forma del realismo documental y del naturalismo.

Un héroe especulativo

“En algún memorable cuento de Poe, el obstinado jefe de la policía de París, empeñado en recuperar una carta, fatiga en vano los recursos de la investigación minuciosa: del taladro, de la lupa, del microscopio. El sedentario Augusto Dupin, mientras tanto, fuma y reflexiona en su gabinete de la calle Dunot. Al otro día, ya resuelto el problema, visita la casa que ha burlado el escrutinio policial. Entra, e inmediatamente da con la carta... Esto ocurrió hacia 1855. Desde entonces, el incansable jefe de la policía de París ha tenido infinitos imitadores; el especulativo Auguste Dupin, unos pocos. Por un “detective” razonador —por un Ellery Queen, o un padre Brown o un 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”. (Jorge Luis Borges “The paradoxes of Mr. Pond”, en *El Hogar*, 7 de mayo de 1937). El fragmento anterior podría leerse como una maqueta o una alegoría: en un comentario deslizado al reseñar un libro de Chesterton, Borges administra premios y castigos entre sus detectives favoritos de la literatura. La cuña que introduce entre los métodos de Holmes y Dupin, entre el rastreo de informaciones sensoriales y la orgullosa construcción de hipótesis abstractas, le alcanza para sugerir que, en literatura, el naturalismo, aunque sólo sea en dosis microscópicas, es un método limitado e inferior; de las invenciones urdidas por el razonamiento, pueden esperarse resultados mejores.

Este juicio transcurre en 1937, en una reseña escrita para la revista *El Hogar*, uno de los tantos textos en los que Borges dejó constancia, desde mediados de la década del 30, de su frecuentación del género policial. Esas reseñas y comentarios están distribuidos, sin mayor distingo de tema y formato, en *Sur*, una revista de cultura y literatura, y *El Hogar*, una publicación de interés general. Por las reseñas desfilan —además del favorito Chesterton— Van Dine, Dorothy Sayers, Ellery Queen y otros. En los márgenes de esos libros que la industria cultural produce por docenas, el futuro autor de *Ficciones* anota comentarios y reflexiones sobre el género —sus convenciones, sus tácticas, sus reglas de verosimilitud— y sobre los mecanismos de la narración en general.

A primera vista, esa afición por una especie industrial y poco prestigiosa de la literatura contrasta con el énfasis libresco y canónico que aparece como el común denominador de la cultura literaria en el apogeo de la influencia de la revista *Sur*; de la cual el escritor era un colaborador conspicuo. Pero lo que Borges hace con el policial no es condescender al rescate de un género menospreciado sino llevarlo para su terreno, poniendo de relieve la economía, la inventiva y el sentido del artificio que ostentan esos relatos. El policial es el *objet trouvé* del Borges de los 30, que lo usa en parte *pour épater*. Oblicuamente, el polemista solitario que anida en cada comentario, discute con escrituras y escritores que para entonces gozan de mucho prestigio, en particular la “*morosa* novela de caracteres” (el calificativo es suyo), y la “novela psicológica”.

Una teoría “clásica” del relato

En los ensayos “El arte narrativo y la magia” y “La postulación de la realidad” (ambos de su libro *Discusión*, de 1932), Borges establece a grandes trazos la existencia de dos modos diferentes de narrar: uno que llama “clásico” y otro que por momentos llama “romántico”, o “expresivo”, o “natural” y que a veces identifica con la “novela de caracteres” o con la “simulación psicológica”. Es decir, opone un “clasicismo” idiosincrático y no reverencial —no definido por la autoridad de los monumentos literarios ni por normas de una doctrina anterior— a cualquier género de escrituras regido por la mimesis. La diferencia entre uno y otro tipo de escrituras es básicamente un principio de selección y economía. El *modo clásico* —nos dice Borges— prescinde bien de “lo que hay de menos interesante” (los detalles); sujeta las imágenes a un “principio de organización” en vez de procurar que sean variadas. El autor “no escribe los primeros contactos de la realidad sino su elaboración final en concepto”. Experiencias, percepciones, reacciones “pueden inferirse del relato, pero no están en él”.

Otro rasgo de oposición es el carácter convencional: el modo “clásico” no busca ocultar el carácter arbitrario de las invenciones literarias. En cambio, “la novela de caracteres” (sinónimo para Borges de la tradición realista) “finge o dispone una concatenación de motivos que no se proponen diferir de los del mundo real”.

Una de las consecuencias de los métodos miméticos es el desorden. Como Borges va a señalar una y otra vez, las escrituras realistas producen desorden, porque arrastran a la literatura el caos del mundo (en pronunciamientos más escasos pero no menos contundentes, el dictamen de desorden e inferioridad se extenderá también a las escrituras de vanguardia).

Es parte de su lógica, entonces, que el Borges de la década del 30 subraye el carácter “deliberado” y convencional del relato policiaco y enarbole sus méritos, confiriéndole al policial una autoridad hiperbólica por encima de casi cualquier otro género y otra literatura. Es que Borges, con las mismas armas del énfasis inesperado y el razonamiento sorprendente que aprendió a administrar desde que inició su vida literaria junto a los ultraístas, está declarando su preferencia por una literatura de imaginación pura, y postulando en el extremo una especie de arte abstracto del relato en el que la trama imponga su dominio (formal) a la variedad de los materiales lingüísticos, referenciales o expresivos.

Las huellas del universo físico y del mundo de la experiencia empobrecen la literatura, dirá Borges con crudos ejemplos en un artículo de 1944 sobre *Las ratas* José Bianco² (en el que ridiculiza el tipo de informaciones sobre comidas, viajes, hábitos y estados del tiempo que se ven obligadas a proporcionar las “novelas de cuatrocientas páginas”). No es extraño, así, que le cause menos admiración el detective Sherlock Holmes que el detective Dupin, menos el procedimiento “de la lupa y el microscopio” que el de la imaginación razonante.

En ese cuadro de lo que él llamó el *análisis de los procedimientos de la novela*, equivalente a una investigación personal sobre los modos y estéticas de los relatos, el género policial le ofrece a Borges la posibilidad de trazar paradigmas. Las oposiciones en las que el escritor inscribe su aprecio por el policial son congruentes con las postuladas en la oposición *clasicismo/realismo*: selectividad / abundancia, orden / desorden, mimesis / invención, materia / forma. El policial es, desde la óptica borgeana, el caso más extremo de un producto narrativo organizado según las reglas de un arte, y como tal puede ser llevado del kiosco al salón literario y aun exhibido como literatura ejemplar: “Interjecciones y opiniones, incoherencias y confidencias, agotan la literatura de nuestro tiempo; el relato policial representa *un orden y la obligación de inventar*”³, escribe Borges en *Sur* en 1941. Y lo subrayará más tarde: “el género policial *ha recordado a los autores* la importancia de la intriga. Frente a las policiales, las otras novelas presentan un aspecto informe (mientras que) en una anécdota detectivesca, todo se halla cuidadosamente relacionado”⁴.

Con el tiempo, en reportajes, conferencias y otras ocasiones rituales en las que sea inducido a volver sobre sus antiguos tópicos, Borges rendirá tributo al policial en un tono menos de desafío y polémica que de agradecimiento: “Nuestra literatura tiende a lo caótico. En esta época nuestra, tan caótica, hay algo que humildemente ha mantenido las virtudes clásicas: el cuento policial”⁵, dirá en 1979.

Poe, padre fundador

Desde Walter Benjamin hasta Marshall MacLuhan, y desde Gramsci hasta Michel Foucault, el policial ha dado tema para muchos análisis y ha sido definido desde diversos enfoques. Según donde cada teoría ponga el énfasis, establezca los límites del corpus o sitúe las razones de su persistencia social, será la definición que se haga del género, de su origen y del pacto de lectura que lo sostiene. Muchos análisis han buscado en las emociones y el terror el fundamento psicológico del gusto por la lectura de policiales. Del lado de la producción, otros procuran relacionar ese interés con acontecimientos histórico-sociales, como el desarrollo de la violencia urbana y de la noción de peligrosidad de las multitudes. Y, por otro lado, también es conocido el enfoque que vincula el policial con el desarrollo de un discurso científico que permitió fundar las figuras del *criminal* y de la *investigación*. En fin, algunos estudios han buscado destacar el germen de verosimilitud realista que ligaría las sucesivas modificaciones del género con otros tantos cambios en los tipos de delitos predominantes y en las estructuras de la institución policial.

Roger Caillois, en 1941, sugirió una hipótesis de orden histórico, en un libro que tituló *Le Roman Policier*⁶. Allí asegura que el temor por la omnipresencia de los agentes de la policía secreta de Napoleón, alrededor de 1800, sentó las bases para el nacimiento y la favorable recepción de relatos policíacos. Y menciona a un compatriota, el francés Gaboriau, como uno de los padres fundadores del género.

Borges, su colega en la revista *Sur*, no ahorra énfasis en las desmentidas. En una reseña sobre el libro de Caillois (abril de 1942)⁷, lo acusa de mezclar con desprolijidad los dominios de la literatura y de la historia, y opone a sus hipótesis un *mito de origen* o escena primaria del policial en el cual la fundación del género no debe nada a causas mundanas y en cambio debe todo a un impulso puramente literario: “La prehistoria del género policial está en los hábitos mentales de Edgar Allan Poe, su inventor, y no en la aversión que produjeron, hacia 1799 los polizontes disfrazados y ubicuos de Fouché”.

El asunto genera una polémica a primera vista desproporcionada. Caillois asume su descargo en el número siguiente de *Sur*⁸, y Borges agrega su propia contrarréplica, titulada “Observación Final”. Sin ningún ánimo conciliatorio, reitera que “en Francia el género policial es un préstamo”, que el verdadero origen es estrictamente anglosajón, y que el inventor de la criatura es Edgar Allan Poe. Tanta vehemencia resultaría desproporcionada si todo lo que estuviera en juego fuera una discrepancia erudita por el fechado de un género. Pero en el debate, Borges está defendiendo algo más: su principio de que la literatura no es —o no debe pretender ser— una continuación del mundo, sino un artificio que se le opone y lo contraría. Así como Stevenson anotó alguna vez que los personajes de una novela son “pedazos de libros y sartas de palabras”, Borges destacará en su momento

que el pionero detective Auguste Dupin no es copia de la realidad sino resultado de un calculado juego de arbitrariedades: Poe lo hizo “un aristócrata, un francés y un hombre de costumbres extrañas” —y no un americano ni un previsible policía—, porque lo que le importaba no era recrear un *tipo social* sino presentar un camino mental de resolución de los enigmas. La deuda que la literatura tiene con Poe será, en términos de Borges, la de haber inventado “un género fantástico de la inteligencia”.

Literatura de la mente

Más allá de las menciones dispersas, Borges resumirá de un modo más orgánico sus argumentos sobre Poe en una conferencia de 1978. El tema propuesto es, una vez más, el género policial; pero lo que Borges homenajea, cuando llega el turno de ocuparse de Poe, no es tanto un determinado rasgo de sus relatos o su invención de géneros y personajes, sino su teoría antiexpresiva y antirromántica del arte literario, enfatizada hasta la exageración en *La filosofía de la composición* (la exageración la señala el propio Borges).

En *La filosofía...*, Poe se jactó de haber compuesto su poema “El cuervo” obedeciendo a estrictos cálculos de eficacia de la forma —la idea de usar determinadas vocales lo llevó a elegir ciertas palabras, y las palabras a su vez impusieron el tema— y sin deber nada a la inspiración ni a los sentimientos: “Poe tenía el orgullo de la inteligencia”, destaca el comentario de Borges.

Es notable la selección que, para sus fines de defensa de un tipo de poéticas, practicó Borges sobre la figura de Poe. Desde las primeras menciones de obras del norteamericano contenidas en *Discusión* hasta la mencionada conferencia del 78, Borges se desentendió del Poe de los temas mórbidos, el explorador del horror y los estados límites, y pudo prescindir sin dificultades de los matices románticos de una biografía atormentada, para presentar solamente al creyente en la fuerza de la razón, para quien “la ejecución de un poema es una operación intelectual, no un don de la musa”.

No es que Borges ignorara al otro, al poeta lúgubre, el *raro* hiperéstesico que cautivó a los franceses y a Rubén Darío: en un prólogo a los cuentos de Poe escrito en los últimos años de su vida, Borges construyó una biografía sumamente estilizada a la manera de las caricaturas de *Historia universal de la Infamia*, en la cual acumula en dos páginas los datos de la orfandad, las borracheras y la “índole agresiva y neurótica” del sureño de Virginia al que echaron de West Point y a quien “Charles Baudelaire le rezaba cada noche”.⁹

Es que, como ha hecho notar Tzvetan Todorov¹⁰, para sus descendientes literarios existen dos Poe: el Poe que leyó Baudelaire —misterio, aristocratismo, coqueteo con el mal y con la muerte— y el que leyó Valéry: el de la lucidez, el rigor mental, el idealismo. Tal vez por sus propias afinidades nunca bien declaradas con Valéry, lo mismo puede decirse a propósito de Borges, que prefirió enfatizar en Poe y en su *Filosofía...* los

principios apolíneos de un arte de la lucidez. En la galería de héroes literarios de Borges, el lugar de Poe queda definido con dos sentencias emitidas en distintas ocasiones: que “La literatura actual es inconcebible sin Poe” y que a él debe agradecérsele la revolución de “considerar que la literatura es un hecho de la mente, no del espíritu”.

NOTAS

- 1 Borges, Jorge Luis. “Francis Bret Harte. Bocetos californianos” en *Prólogos*. Buenos Aires, Torres Agüero Editor, 1977.
- 2 *Sur*, Buenos Aires, Año XIV número III, enero de 1944.
- 3 Borges, Jorge Luis. *Le roman policier*, de Roger Caillois, reseña aparecida en la sección “Libros” de *Sur*, número 91, Buenos Aires, abril de 1942.
- 4 Burgin, Richard. *Conversations with Jorge Luis Borges*. New York Chicago San Francisco. Holt, Reinhart and Winston, 1969.
- 5 Borges Jorge Luis. “El cuento policial”. En *Borges, oral*. Buenos Aires, Emecé Editores/Editorial de Belgrano, 1979.
- 6 Caillois, Roger. *Le roman policier*. Buenos Aires, Editions des Lettres Françaises, 1941.
- 7 Borges, Jorge Luis, en la ya mencionada reseña bibliográfica de *Sur*. (El subrayado es nuestro).
- 8 Caillois, Roger. “Rectificación a una nota de Jorge Luis Borrjes”. En *Sur*, número 92, Buenos Aires, mayo de 1942. La *Observación Final* de Borges está contenida en el mismo número de la revista.
- 9 Borges, Jorge Luis. “Edgar Allan Poe: cuentos”. En *Biblioteca personal*, Madrid, Alianza Editorial, 1988.
- 10 Todorov, Tzvetan. *Genres du discours*. Paris, Seuil, 1978.

BIBLIOGRAFÍA

- Borges, Jorge Luis. *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en El Hogar* (1936-1939). Buenos Aires, Tusquets, 1986.
- Borges, Jorge Luis; *Discusión*. Buenos Aires, Emecé, 1964.
- Borges, Jorge Luis. «El cuento policial». En *Borges, oral*. Buenos Aires, Emecé Editores/Editorial de Belgrano, 1979

- Borges, Jorge Luis. “*Le roman policier*, de Roger Caillois”. En *Sur*, número 91, Buenos Aires, abril de 1942.
- Borges, Jorge Luis. «Observación final». En *Sur*, número 92, Buenos Aires, mayo de 1942.
- Borges, Jorge Luis, Burgin, Richard. *Conversations with Jorge Luis Borges*. New York Chicago San Francisco. Holt, Reinhart and Winston, 1969.
- Caillois, Roger. *Le roman policier*. Buenos Aires, Editions des Lettres Françaises, 1941.
- Caillois, Roger. «Rectificación a una nota de Jorge Luis Borges». En *Sur* número 92, Buenos Aires, mayo de 1942.
- Todorov, Tzvetan. *Genres du discours*. Paris, Seuil, 1978.