

Whodunit: Borges y el policial en las revistas literarias argentinas

Pablo Brescia

WHODUNIT: BORGES Y EL POLICIAL EN LAS REVISTAS LITERARIAS ARGENTINAS

Pablo Brescia

University of South Florida

*Descreo de la historia, ignoro con plenitud
la sociología, algo creo entender de literatura...*

Jorge Luis Borges

1. Borges contrabandista: sobre gustos hay mucho escrito

Entre 1930 y 1956 se publican *Evaristo Carriego*, *Discusión*, *Historia universal de la infamia*, *Historia de la eternidad*, *El jardín de senderos que se bifurcan*, *Seis problemas para don Isidro Parodi*, *Ficciones*, *El Aleph* y *Otras inquisiciones*, entre otros libros. Durante este período, el más intenso y prolífico en su producción narrativa y crítica, Jorge Luis Borges propone una manera de leer y escribir sobre literatura que modifica no sólo el campo literario argentino sino también el latinoamericano. Esta tarea se lleva a cabo mediante lo que en otro lugar denominé “operaciones” literarias,¹ en tanto designan intervenciones críticas y de creación que van armando una especie de red, contexto o incluso metarrelato desde el cual Borges puede ser, por lo menos desde una vía hermenéutica, *leído según sus propios intereses estéticos*. Algunos ejemplos de estas operaciones son sobradamente conocidos y han sido debidamente estudiados. Tenemos, por ejemplo, la incorporación de inquisiciones filosóficas en el armado de la ficción (“*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*” y “*Las ruinas circulares*”, serían buenos modelos de cuentos que participan de ese modelo), las relecturas de ciertas tradiciones literarias argentinas que tienen que ver con la gauchesca y el ámbito regional (“*Funes el memorioso*” y “*El fin*” podrían citarse aquí) y el enfoque en el acto de la lectura y escritura (“*Pierre Menard, autor del Quijote*” y “*La busca de Averroes*” serían más que suficientes en este rubro).

Dentro de este circuito literario borgeano hay una estrategia que, en su inicio, aparece casi como una especie de “contrabando”: las campañas a favor de la literatura fantástica y de la literatura policíaca, ambas entendidas por Borges como procedimientos narrativos que poseen un espacio de maniobra limitado, en ese momento, en el *establishment* argentino que comulgaba con valores estéticos supuestamente más originales y elevados y que funcionaba, por así decirlo, como una especie de “aduana del gusto”. En este trabajo examino un aspecto poco investigado² de la relación entre Borges y el género policial: la variedad de canales que el escritor argentino utilizó para propagar su gusto por él. Específicamente, me ocupo de las revistas *El Hogar* y *Sur*, como espacios de estímulo para aquel “contrabando” en el intento de lograr la legitimación del policial como procedimiento literario y como contexto de recepción de su propia obra en el medio cultural argentino de los años cuarenta y cincuenta.

En 1961, ya alejado de la composición de piezas policiales, al responder a una encuesta que lleva como título la pregunta “¿Qué es el género policial?”, Borges y su amigo y compañero de escritura Adolfo Bioy Casares, aludían a los escrúpulos de cierta crítica con respecto a este tipo de 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 puramente agradable no puede ser meritorio* (citado en Lafforgue y Rivera 250; énfasis mío).

Los comentarios que Adolfo Prieto, un reconocido crítico de la época, hace en *Sociología del público argentino* (1956), sirven como otra muestra de esos juicios de valor que Borges y Bioy rechazan:

Las series de relatos policiales, de aventuras o de simple truculencia que ofrece por contenido [el libro], tiene poco que ver con la literatura, es infraliteratura, mundo sin ventanas abiertas, delimitado y regido por leyes propias Sea cual fueren los motivos que inducen a los lectores a elegir una u otra literatura (alta o subliteratura) *lo cierto es que las esferas de ambas son incomunicables y excluyentes*; por lo menos, el lector atrapado por la argucias del relato policial sin pretensiones o por el fácil encanto de la aventura, difícilmente escapa y asciende al mundo de la gran literatura . . . (citado en Lafforgue y Rivera 220; énfasis mío).

Frente a la estética hedónica de la lectura de Bioy y Borges, aparece la división tajante entre alta y baja cultura de Prieto y la resistencia a considerar al policial como un género con méritos “literarios”. Incluso, mucho tiempo más tarde, un crítico tan reconocido como Noé Jitrik afirmaría que Borges rescata a la narración policíaca “del infierno subliterario en el que yacía, pese a su prosapia, en virtud, quizás, de una popularización incontrolable, bastardeadora” (29).

El hecho indudable es la propagación 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 —a la que me referiré más adelante—, de Emecé; y Evasión y la serie Naranja, de Hachette) fomentan esta difusión. Borges es un agente principal en estas transacciones literarias. A partir de su interés por lo que podríamos denominar lo popular y masivo (el personaje del compadrito, el tango y la milonga, el cine, etc.), actúa como un puente entre las esferas supuestamente “excluyentes” de las que hablaba Prieto aunque su motivación, como veremos, sea exclusivamente literaria. Si se constata la variedad de medios y la insistencia con la que promueve la lectura del policial, puede decirse que Borges, en esos años, es un verdadero proselitista policiaco. Por un lado tenemos su propia ficción y las creaciones autoriales junto con Bioy Casares. Por otro lado, destaca su actividad, también junto a Bioy, como antólogo y como editor de la colección El Séptimo Círculo. A esto se agrega una discusión que sostuvo en las páginas de *Sur* (núms. 91-92, 1942) con el crítico francés Roger Caillois acerca del origen de la narrativa policial. Por último, y siempre dentro del período señalado, hay que anotar su labor crítica sobre el policial, que puede subdividirse en la actividad como reseñista para el semanario *El Hogar* y su papel más amplio en *Sur*, publicación que, como dice John King en su estudio sobre la revista, “as a cultural institution with considerable power, [it] helped shape the course of Argentine letters in the twentieth century” (201).

En los años cuarenta, la ficción es uno de los espacios desde donde Borges promueve la literatura policial. Aparecen de su autoría “El jardín de senderos que se bifurcan” (1941) y “La muerte y la brújula” (1942), los cuales, junto con “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto” (1951), serán reconocidos más tarde por el consenso crítico y por el mismo Borges como sus textos propiamente policiales. En esta misma década, la colaboración con Bioy Casares se intensifica, en parte, por el entusiasmo por los relatos de crímenes y detectives. Los *Seis problemas para Don Isidro Parodi* (1942) modifican la narrativa policial en Argentina:³ surgen Honorio Bustos Domecq, *alter ego* de Borges y Bioy Casares, e Isidro Parodi, “primer detective encarcelado”. A Bustos Domecq hay que sumarle un nuevo autor ficticio creado por el dúo: Benito Suárez Lynch, autor de *Un modelo para la muerte* y de *Dos fantasías memorables* (1946). Incluso, la memoria de Bioy en “Libros y amistad” localiza el inicio de la confabulación de escritura entre ambos justamente en la narrativa policial: “. . . proyectamos un cuento policial —las ideas eran de Borges— que trataba de un doctor Praetorius, un alemán vasto y suave, director de un colegio, donde por medios hedónicos (juegos obligatorios, música a toda hora), torturaba y mataba a niños. Este argumento, nunca escrito, es el punto de partida de toda la obra de Bustos Domecq y Suárez Lynch” (140-141).

Además de la ficción propia o en colaboración, se propaga la narrativa policial

de otros como una manera más de “contrabandear” lecturas. La antología *Los mejores cuentos policiales* (1943), con relatos seleccionados y traducidos por Borges y Bioy Casares, contribuye a esta estrategia de difusión. Por otra parte, en 1945, ambos escritores inauguran la colección Séptimo Círculo, bautizada con ese nombre en alusión al séptimo círculo del Infierno de Dante, habitáculo donde, custodiados por el Minotauro, moraban los seres violentos (“contra el prójimo, contra sí mismos y contra Dios, la naturaleza o el arte”). Vemos aquí cómo ya desde esta elección se combina una literatura popular y supuestamente “inferior” con los referentes de la literatura culta. En el estudio más completo sobre la narrativa policial en Argentina, Jorge Lafforgue y Jorge B. Ribera comentan que la colección rastreará “las novedades de las editoriales londinenses y neoyorquinas más conspicuas y las recomendaciones de *The Times Literary Supplement* y se moverá dentro de las pautas de la novela-problema. . .” (17). Borges y Bioy dirigieron El Séptimo Círculo entre 1945 y 1955, período en el cual se publicaron 120 títulos. Esto indica la importancia de la regularidad —un libro por mes por diez años— que buscaba la colección en su empeño criminal.⁴

2. *El laboratorio al calor del Hogar*

Un episodio de este período ilustra las operaciones de Borges para lograr la inserción de la narrativa policial en el campo literario y señala la importancia de las revistas donde publicaba como canales idóneos para sus inquietudes y campañas literarias. Hay un hecho interesante, y poco atendido, en las notas que el escritor argentino hace para la sección “Libros y autores extranjeros” de *El Hogar*. Entre 1936 y 1939 escribió veintiún breves artículos sobre personajes o libros (novelas, volúmenes de cuentos, antologías, ensayos) que tenían que ver con temas de la literatura policíaca. Si bien H.G. Wells es el escritor más reseñado en las páginas de la revista, el segundo lugar en la lista lo ocupa Ellery Queen, autor apócrifo de ficciones policíacas y difusor de la famosa *Ellery Queen's Mystery Magazine* (incidentalmente, Ellery Queen fue el seudónimo creado por Manfred B. Lee y Frederic Dannay hacia 1928. ¿Habrá sido este *camouflage* el embrión literario de Honorio Bustos Domecq, la creación de Borges-Bioy?). Borges reseña en *El Hogar* los siguientes libros de Ellery Queen: *Half-Way House*, *The Door Between*, *The Devil to Pay* y *The Four of Hearts*.

¿Cuál es la importancia de estos ejercicios críticos en el contexto de nuestra lectura? Borges concibe este espacio, una publicación cuya misión central era educar el gusto y orientar el consumo de la clase media femenina argentina, como un laboratorio secreto, un lugar ignorado desde donde un escritor que se está haciendo puede pensar los problemas de un género, por ejemplo.⁵ Así, lateral, disimuladamente, Borges escribe para unos pocos lectores atentos. Recordemos que en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” los personajes “Borges” y “Bioy” traman una novela en la que sólo algunos lectores, “muy pocos lectores”,

pueden adivinar una realidad atroz o banal (4: 431) y recordemos, además, que en un relato policial los que importa son los lectores atentos.⁶

Así, Borges cavila sobre cuestiones de técnica literaria, aplicada, en este caso, al policial. Por ejemplo, al reseñar *Half-Way House*, dice que cumple 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”.⁷ Acto seguido, elogia la innovación en un aspecto central del género —la solución al problema. Frente al procedimiento usual de proponer una aclaración obvia al misterio y luego deslumbrar al lector con el ingenio de otro final no vislumbrado, Ellery Queen “propone, como los otros, una explicación nada interesante, deja entrever (al fin) una solución hermosísima, de la que se enamora el lector, la refuta y descubre una tercera, que es la correcta: siempre menos extraña que la segunda, pero del todo previsible y satisfactoria” (4: 217). Este comentario es un claro ejemplo de cómo el policial suscita en Borges reflexiones sobre el armado de un texto literario, la función del lector y los mecanismos de cierre.

Hay, además, otro aspecto destacable durante la estancia hogareña de Borges. Su actividad como reseñista es un episodio más en las típicas operaciones borgeanas donde se cruzan autores y géneros establecidos en la serie literaria con otros que pugnan por ingresar a ese espacio; así, encontramos a James Joyce, William Faulkner y Franz Kafka junto a Anthony Berkeley y a Michael Innes, a la poesía y a la filosofía junto a la narrativa policial. Es un cóctel literario que responde más al gusto y a una concepción determinada de la literatura que a una escuela literaria o al prestigio de una literatura nacional.

Estas maniobras son indicativas del interés de Borges por instaurar y, al mismo tiempo, “pensar” en voz alta el policial en las páginas de las publicaciones periódicas. El eclecticismo del gusto literario borgeano —heterogéneo, hedónico e itinerante, entre *La divina comedia* y Ellery Queen— se complementa con la marginalidad de la narrativa policial dentro del campo de producción y recepción de textos literarios “cultos”. En esa zona, que tiene mucho que ver, metafóricamente, con lo que Beatriz Sarlo llama el paradigma de las orillas, Borges va a trabajar su poética; sus intervenciones se desplegarán multifacéticamente durante los años subsiguientes.

3. *Sur... policial y después*

En ese contexto, el espacio de *Sur* resulta clave. Fundada en 1931 por Victoria Ocampo, la revista se convertirá en un referente ineludible del campo cultural latinoamericano y Borges se mantendrá como un miembro activo, si bien reticente, del grupo asociado a la revista. Entre 1935 y 1951 publica allí quince textos de diverso tipo sobre el policial: cuentos, necrológicas, reseñas. Así, la ficción policial y la crítica sobre la misma circulan en una Revista

Literaria, con mayúsculas, que aspiraba a universalizar las letras y a perdurar como fábrica de cultura. Lafforgue y Rivera hablan de la “estratégica vidriera” de *Sur* y agregan que, de once reseñas sobre novelas policiales aparecidas allí entre 1940 y 1948, siete pertenecían a escritores o títulos publicados por El Séptimo Círculo (122), lo cual nos da la pauta tanto de la importancia de la circulación de estos volúmenes como de la nada pudorosa difusión de lecturas que hacían Borges y compañía.

Es entre 1940 y 1945 cuando Borges interviene con mayor asiduidad a favor del policial en *Sur*. Por un lado, publica varias reseñas: 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 su tamiz crítico. 1942 parece ser un año definitorio: se publican los *Seis problemas para don Isidro Parodi* (en la editorial de la revista) y “La muerte y la brújula” aparece en el número 92 de mayo de ese año. No hay que olvidar, además, que en julio de 1942 la revista organiza un número de desagravio a Borges a raíz de no haber recibido el Premio Nacional de Literatura.

Curiosamente, la única reseña que escribe para la revista en ese año provoca una nueva “operación” en esta pesquisa detectivesca sobre las huellas de Borges en las revistas: la polémica literaria. Al comentar *Le roman policier* (1941) de Caillois, Borges hace valer su autoridad literaria (como dice nuestro epígrafe, “descreo de la historia, ignoro con plenitud la sociología; algo creo entender de literatura . . .”) para desestimar la hipótesis del crítico francés sobre el origen del género policial: según el escritor argentino, no es un hecho histórico-sociológico (la creación de la policía parisina por Joseph Fouché hacia fines del siglo XVIII) sino un hecho literario (“The Murders in the Rue Morgue”, relato escrito por Poe en 1841, y “espécimen perfecto del género”, según Borges) lo que lo funda. Se impone, claro, la “Rectificación a una nota de Jorge Luis Borges”, de Caillois, publicada en el mismo número. Con irónica cortesía, el crítico francés aclara algunos de sus conceptos: por supuesto, hay que reconocer a Poe; por supuesto, hay que distinguir la historia de la técnica (aquí se ubicaría Borges) de la historia de la materia. Caillois, además de “corregirse”,⁸ corrige a Borges: dice, por ejemplo, que el “Crime Club” al que se refiere Borges se llama en realidad “Detection Club”. En ambos casos, la corrección sirve para no perder peso crítico frente a sus interlocutores. En la “Observación final” del siguiente número, Borges aduce que la distinción de Caillois es irrelevante: “El género policial tiene un siglo, el género policial es un ejercicio de las literaturas de idioma inglés; ¿por qué indagar su causalidad, su prehistoria, en una circunstancia francesa?” Concluye lapidariamente: “La conjetura de Caillois no es errónea; entiendo que es inepta, inverificable” (248-253). Con esta toma de posición, Borges legitima en el campo crítico su práctica literaria: en *Sur* (núms. 88 y 90) aparecen “Las doce figuras del mundo” y “Las noches de Goliadkin”, de Bustos Domecq; en el mismo número que contiene la “Observación final” se

publica “La muerte y la brújula”. Prioridad de la literatura en asuntos literarios; prioridad de la lengua y la literatura anglosajonas en el género policial: así podría resumirse el “programa” de Borges para la narrativa policial;⁹ para cumplirlo, está claro, no se descarta la esgrima literaria.¹⁰

Después de 1945, Borges publica solamente un texto más sobre el policial en *Sur*. Es un cuento de 1951, “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”, que, según su autor, no puede ser leído “sino por su humor” (*The Aleph and Other Stories 1933-1969*, 274; mi traducción), señal quizá de que los alcances del género policial en términos de poética literaria están cercanos a su agotamiento.

4. Efectos, desafectos y whodunit

¿Cuáles son los efectos de este “contrabando” de un género que, a partir de la década de los cuarenta, está legitimado nada menos que por *Sur*? En primer lugar, hay que destacar que, mediante la gran cantidad de libros reseñados y traducidos, Borges se transforma en un conocedor de esta literatura, como lo demuestra el listado de soluciones al “durable problema de la pieza cerrada” que proporciona en su reseña de 1943 a *Murder for Pleasure*:

La solución de Poe (*The Murders in the Rue Morgue*) requiere de un pararrayos, una ventana y un mono antropomorfo; la de Eden Phillpotts (*Jig-Saw*), un puñal disparado desde un fusil; la de Chesterton (*The Oracle of the Dog*), una espada y las hendijas de una glorieta; la de Carter Dickson (*The Plague Court Murders*), unas transitorias balas de hielo; la del ornitológico Ellery Queen (*The Door Between*), un pájaro que se lleva en el pico el arma de un suicida; la de Simenon (*La nuit des sept minutes*), una estufa, un caño, una piedra, un revólver y una cuerda tirante. Quedan las ingeniosas para el final: la de Gaston Leroux (*Le mystère de la chambre jaune*), que comporta una herida anterior y una pesadilla; la de Israel Zangwill (*The Big Bow Mystery*), resumible así: dos personas entran conjuntamente en el dormitorio del crimen; una de ellas (que es un *detective*) anuncia que han degollado al dueño y aprovecha el estupor de su compañero para consumir el asesinato (266).

Esta cualidad de conocedor se relaciona estrechamente con la noción que aporta el género policial para Borges: la narración como problema que el escritor debe resolver. A lo largo de su reseña a *El jardín de senderos que se bifurcan*, Bioy Casares se ocupa de este tema y confirma que la narrativa policial “ha producido un ideal: un ideal de invención, de rigor, de elegancia . . . Destacar la importancia de la construcción: éste es, quizá, el significado del género en la literatura” (60-63). Una muestra de lo importante del género para Borges está en reparar en el hecho de que uno de sus primeros “ensayos” de narración fue “Leyenda policial” (1927), que luego sería “Hombres pelearon” en *El idioma de los argentinos* (1928), que se convertiría en “Hombres de las orillas” (1933), embrión de lo que consideraba su primer relato, “Hombre de la esquina rosada” (1935).¹¹ Claro que lo “policial”

de aquel primer texto no refería a la normativa de las novelas de detectives sino que más bien aludía a los duelos de compadritos, signados por la tensión entre el código de honor de la pelea y el espectro de las leyes sociales. Sin embargo, para el momento de “Hombre de la esquina rosada” ya debían estar funcionando las lecturas del policial en Borges: cuando, en 1944, reseña en *Sur* la novela *Las ratas*, de José Bianco, demuestra estar al tanto de los “recursos” de este registro y, significativamente, introduce un nuevo autor en la serie policiaca: “Referida en pocas palabras, esta novela de ingenioso argumento corre el albur de parecer un ejemplo más de esas ficciones policiales (*The Murder of Roger Ackroyd*, *The Second Shot*, ‘Hombre de la esquina rosada’) cuyo narrador, luego de enumerar las circunstancias de un misterioso crimen, declara o insinúa en la última página que el criminal es él” (271). Borges está leyendo y pidiendo ser leído en el contexto que el mismo construyó mediante múltiples operaciones de escritura. Pero también se intuye la fatiga, el “albur” de ser un “ejemplo más”.

En un momento particular de este proceso —fines de los años cuarenta y principios de los años cincuenta— puede 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*” (273). John Irwin completa la información: “The English translation of ‘The Garden of Forking Paths’ by Anthony Boucher appeared in the August 1948 issue and was awarded the prize as the best foreign story published in the magazine that year” (37). Borges, en el comentario al cuento citado, recuerda además que “La muerte y la brújula”, enviado a la misma revista, “was flatly rejected” (273). En el ámbito nacional, 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*. Mientras tanto, en la “noticia” a su pionera colección de 1953, *Diez cuentos policiales argentinos*, Rodolfo Walsh postula a “La muerte y la brújula” como “el ideal del género” (7) e incorpora a su antología “El jardín de senderos que se bifurcan”. La transposición de fronteras y la conquista de un género y una lengua extranjera; la confirmación del *status* de autoridad literaria en este tipo de ficciones al ser integrante de jurados y funcionar como modelo del género; el apoyo editorial; la valoración (aun negativa) de algunos escritores (e.g. Ernesto Sábato) del medio: todos estos son factores que afirman el lugar y el reconocimiento del relato policial y sus exponentes hacia mediados de los años cincuenta en Argentina.

Whodunit? ¿Quién lo hizo, entonces? Borges, *of course*. No es tan difícil de desentrañar esta trama borgeana, donde las revistas cumplen un papel decisivo, y descubrir las huellas del “criminal”. Aunque, pensándolo bien, hay un relato de 1953 que reduce la existencia de un hombre a la aceptación de un destino, de la misma manera que una revista que nace en 1931 no puede sino aceptar su destino como vehículo cultural en la Argentina de mitad del siglo XX. “Era como si el *Sur* hubiera resuelto que Dahlmann aceptara el duelo”, dice el cuento (I: 528). Es como si dijera:

“Era como si [*Sur*] hubiera resuelto que [Borges] aceptara el duelo”. Pero Borges no publicó “El Sur” ni en *El Hogar* ni en *Sur*: lo publicó en el periódico *La Nación*.

NOTAS

1 Este trabajo parte de algunas de las apreciaciones hechas en mi trabajo “Borges contrabandista: policial, fantástico y operaciones de lectura” y en el libro *Modelos y prácticas en el cuento hispanoamericano: Arreola, Borges, Cortázar*.

2 La mayor parte de los acercamientos a la relación entre la literatura policial y Borges privilegia la dimensión temática o intertextual mediante el análisis de cuentos particulares. Una agradable excepción es el estudio de José Fernández Vega con quien comparto el énfasis el estudio de los mecanismos borgeanos de composición y varias de sus agudas observaciones. Vicente Francisco Torres reseña las diversas actividades de Borges en torno al policial.

3 Aunque la historia del policial en Argentina se remonta a la segunda mitad del siglo XIX — etapa que se reconoce generalmente como los “antecedentes” —, el hito fundador del género se adscribía a la novela *Con la guadaña al hombro* (1940), de Diego Keltiber (seudónimo de Abel Mateo). El reciente rescate editorial de *El enigma de la calle Arcos* (1932) parece fijar un nuevo inicio. Este libro se anunció como “primera gran novela argentina de carácter policial” y se publicó como folletín en el diario *Crítica*. En “Nueva contribución al estudio de las fuentes de Borges”, Enrique Anderson Imbert ya había señalado el carácter de intertexto de esta novela en “El acercamiento a Almotásim”. En el cuento de Borges, el narrador habla de la *editio princeps* de *El acercamiento a Almotásim* y detalla: “El papel era casi papel de diario; la cubierta anunciaba al comprador que se trataba de la primera novela policial escrita por un nativo de Bombay City” (I: 414). Argentina, como es sabido, cuenta con grandes cultivadores del género policial, entre ellos Eduardo Holmberg, Leonardo Castellani, Manuel Peyrou, Rodolfo Walsh, María Angélica Bosco, Alfonso Ferrari Amores, Adolfo Pérez Zelaschi, Isaac Isemberg, Eduardo Goligorsky, Juan Carlos Martini y muchos más.

4 Aunque siguieron figurando como directores luego de esta fecha, ya no participaron activamente en la selección de textos, tarea que pasó a manos de Carlos V. Frías. La colección dejó de aparecer en 1983; se habían publicado 366 libros. Los datos provienen del libro de Lafforgue y Rivera.

5 Para una lectura interesante sobre la práctica “hogareña” de Borges, cf. el artículo de Mario Vargas Llosa. Allí dice: “Un colaborador que semanalmente comentara la actualidad literaria mundial con la lucidez, el rigor, la información y la elegancia con que lo hacía Borges en *El Hogar*; hubiera dado un gran prestigio a las más exigentes publicaciones intelectuales de los considerados entonces los ejes culturales de la época,

como París, Londres y Nueva York. Que estos textos aparecieran en una revista porteña dedicada a las amas de casa dice mucho sobre la probidad con que su autor encaraba su vocación, y, también, desde luego, sobre los altos niveles culturales que lucía la Argentina de aquellos años”.

6 Cito todos los textos borgeanos de *Obras completas*, a excepción de los que aparecen en *Sur*.

7 En los años treinta, Borges empieza a sistematizar sus elecciones y valoraciones en torno a la narrativa policial; lo que Borges comenta en la reseña de *Halfway House* repite casi *verbatim* los conceptos de “Los laberintos policiales y Chesterton” (1935), que aparece en *Sur*. 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 (127-129). Este raro gesto legislador es indicativo del interés borgeano por estudiar los procedimientos del género.

8 Esta autocorrección no es tal, como lo marca el cierre de la intervención de Caillois: “Pero qué agradable es tan extraño modo de concebir la crítica, que obliga al autor sorprendido a formarse una buena opinión de sí mismo al verificar que en su propio texto está bien dicho lo que creía haber dicho, en vez de las tonterías que (para procurarle esta satisfacción de amor propio) su benévolo examinador había simulado descubrir” (250). Aquí aparece la idea de la singularidad del registro crítico de Borges, registro muy comentado por sus críticos.

9 Para un análisis de este episodio, cf. “Una polémica olvidada. (Borges contra Caillois sobre el policial)”, de Analía Capdevila.

10 Otra polémica literaria, que nunca llegaría a convertirse en tal, puede vislumbrarse en las observaciones de Ernesto Sábato, uno de los primeros escritores que se ocupa de debatir sobre el policial como género. Ya en un artículo en *Sur* de 1945, “Los relatos de Jorge Luis Borges”, describe como geométrico el método narrativo de Borges en “La muerte y la brújula”. Este comentario se amplía en “Geometrización de la novela”, parte de *Uno y el universo* (1945). Allí argumenta que la novela policial que Borges representa “el ideal leibniziano del conocimiento” y que la emoción que produce —y esto Sábato lo desliza como crítica— “no es sensorial sino intelectual”. Sería atrayente intercalar en el debate de esos años sus opiniones más amplias sobre la literatura policial, expresadas en “De Leibniz a Poe”, “¿Novelas policiales?”, “Sobre la presunta jerarquía del género policial” y “Acerca de los brillantes detectives”, que forman parte de *Heterodoxia* (1953). Estas reflexiones están en claro contrapunto con los axiomas que van dispersando Borges y Bioy Casares (*Ensayos* 73-78; 318-23).

11 Borges recogió estas versiones y agregó la variante del guión cinematográfico *Los orilleros* para agruparlas bajo el motivo de “El desafío” en la revisión de *Evaristo Carriego* de 1955 (1: 165-168).

OBRAS CITADAS

Anderson Imbert, Enrique. “Nueva contribución al estudio de las fuentes de Borges”. *Filología* 8.1-2 (1962): 7-13.

Bioy Casares, Adolfo. “Libros y amistad”. *La otra aventura*. Buenos Aires: Galerna, 1968. 139-154.

—. Reseña a *El jardín de senderos que se bifurcan*. *Sur* 12.92 (1942): 60-63.

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.

—. *Borges en Sur: 1931-1980*. Buenos Aires: Emecé, 1999.

—. *Obras completas*. 4 vols. Buenos Aires: Emecé, 1989-1996.

Brescia, Pablo. “Borges contrabandista: policial, fantástico y operaciones de lectura”. *Lo fantástico y sus fronteras*. Eds. Ana María Morales, José Miguel Sardiñas y Luz Elena Zamudio, México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2003. 239-244.

—. *Modelos y prácticas en el cuento hispanoamericano: Arreola, Borges, Cortázar*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2011. 367 pp.

Capdevila, Analía. “Una polémica olvidada. (Borges contra Caillois sobre el policial)”. *Borges: ocho ensayos*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo, 1995. 67-82.

Fernández Vega, José. “Una campaña estética. Borges y el policial”, *Variaciones Borges* 1.1 (1996): 27-66.

Irwin, John T. *The Mystery to a Solution: Poe, Borges, and the Analytic Detective Story*. Baltimore and London: Johns Hopkins UP, 1994.

Jitrik, Noé. *El balcón barroco*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1988.

King, John. *Sur: A Study of the Argentine Literary Journal and Its Role in the Development of a Culture, 1931-1970*. Cambridge, England: Cambridge UP, 1986.

Lafforgue, Jorge y Jorge Rivera. *Asesinos de papel: ensayos sobre narrativa policial*. 2a. ed. Buenos Aires: Colihue, 1996.

Sábato, Ernesto. *Ensayos*. Buenos Aires: Losada, 1970.

Sarlo, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1993.

Torres, Vicente Francisco. “Borges y la literatura policial”. *La Palabra y el Hombre* 111 (1999): 153-163.

Vargas Llosa, Mario. “Borges entre señoras”. *El País*. 14 de agosto 2011. Web. http://elpais.com/diario/2011/08/14/opinion/1313272813_850215.html

Walsh, Rodolfo. *Diez cuentos policiales argentinos*. Buenos Aires Hachette, 1953.