

EL LABERINTO DEL POLICIAL EN EL ENIGMA BORGIANO DEL GÉNERO NEGRO

Vargas-Duque, Gabriel Eduardo

Universidad de Cartagena
Cartagena, Colombia
gvargasd@unicartagena.edu.co
ORCID: 0000-0002-2813-2502

RESUMEN / ABSTRACT

En este artículo muestro una interesante ambigüedad que surge de la posición de Borges respecto del género negro. Por un lado, Borges tiene una serie de reticencias frente al tipo de relato realista y violento surgido en los Estados Unidos. Por el otro, parece abrazar elementos del género negro en algunos de sus cuentos. Así, mediante tres de sus relatos trataré de mostrar los visos negros que contiene parte de la literatura borgiana.

PALABRAS CLAVE: género negro, policial clásico, Borges, ambigüedad.

THE POLICEMAN'S LABYRINTH IN THE BORGEAN ENIGMA OF THE NOIR GENRE

In this article I try to show an interesting ambiguity that arises in Borges's position with respect to the noir genre. On the one hand, Borges has a series of reluctance against the type of realistic and violent story that emerged in the United States. On the other hand, he seems to embrace elements of the noir genre in some of his stories. Thus, through three of his stories I will try to show the black overtones that part of borgean literature contains.

KEYWORDS: black genre, classic police, Borges, ambiguity.

Recepción: 21/01/2022

Aprobación: 12/05/2023

his evident use of fiction to help him make sense of his life.
Piglia, *El camino de Ida*

Si queremos hablar del cuento policial, inevitablemente tendremos que nombrar al padre del género¹. Sin embargo, decir que Edgar Allan Poe es el precursor del género no es simplemente señalar que sus relatos han creado un nuevo lector. El género policial, como fenómeno artístico, no existe *per se* sino por la actitud de los lectores creados por Poe. Esta actitud se identifica especialmente por un tono de sospecha y desconfianza que anida en el lector de relatos policiales. Pero no solo por eso sino, además, por su inclinación hacia el acertijo. El lector policial espera encontrar un conjunto de pistas que le permitan resolver un enigma. Esta tendencia hacia la intelectualidad literaria es una marca que el cuento policial también le debe a Poe.

En contraste con esta tendencia, Poe se aleja de los relatos realistas. Su literatura es, si se quiere, fantástica. Por eso, el primer detective literario, Auguste Dupin, es francés (distanziado de la realidad norteamericana de Poe) y “un razonador aristócrata, no un policía” (Borges, *Borges oral* 224). Poe quería que sus relatos fuesen el resultado de una imaginación creativa que no se vinculara a la realidad concreta en que vivía. Esa fue la razón de que sus relatos no se desarrollaran en una ciudad como Boston (ciudad de nacimiento de Poe) ni Connecticut o Nueva York, sino en París.

Como decía, el cuento policial, en su génesis, es un juego intelectual de la imaginación. Podríamos compararlo a un puzzle o acertijo que es

¹ Edgar Allan Poe es casi unánimemente reconocido como el padre del género policial. Funda este género con *Murders in the Rue Morgue* (1841). No obstante, hay quienes sostienen que autores clásicos, como Sófocles, ya escribían piezas policiales. Aunque podemos encontrarlos con algunos elementos del género en las tragedias de Sófocles esto no es suficiente para justificar la invención del género. El asunto sobre la génesis del relato policial en la literatura se puede sintetizar en dos posiciones: i) los que suscriben la idea de que el relato policial es tan antiguo como la literatura misma y ii) los que consideran que el relato policial surge con Poe. Por otro lado, también existe un enconado debate sobre el surgimiento de la novela policial en lengua castellana. Al respecto Néstor Ponce (7-15) sostiene que fue Luis V. Varela, conocido literariamente como Raúl Wales, quien escribe por primera vez novelas policiales en castellano. Esto contradice las versiones de quienes ponían el nombre del español Joaquín Belda como el padre de la novela policíaca en castellano.

inteligentemente diseñado para que un razonador analítico descubra la solución. Es por esto que el relato policial clásico necesita mantener viva la estructura tradicional del cuento: introducción, nudo y desenlace. Sin esas secciones es imposible desperdigar las piezas que permitan reconstruir y descifrar el misterio.

Jorge Francisco Isidoro define el relato policial en la introducción a *Borges Oral*². Allí, encontramos diseminados los aspectos que el autor

² Este es un tema que Borges trata en diversos textos, pero concentrarnos en ese asunto desviaría nuestra atención. De modo que me limitaré a señalar que Leticia Moneta formula las “reglas” del género policial en Borges de la siguiente manera: “El Borges temprano que teoriza sobre el policial establece en 1933 un código sumamente estructurado e inamovible con ‘reglas’ del género: a) límite discrecional de personajes; b) declaración de todos los términos del problema; c) avara economía de recursos; d) primacía del cómo sobre el quién; e) el pudor de la muerte; f) necesidad y maravilla en la solución”. El desarrollo y explicación de estas reglas se encuentra bastante desperdigado en la obra de Borges. En una nota al pie que reproduzco en su totalidad, Moneta señala el conjunto exhaustivo en el que Borges se expulsa sobre este interesante asunto: “Considero útil dejar constancia precisa de esos artículos. En *Textos recobrados* se encuentran: “Edgar Wallace” (pp. 20-21), “Leyes de la narración policial” (pp. 36-39); “Edgar Allan Poe” (pp. 258-260); “Museo: El Séptimo Círculo” (pp. 111-114); “Modesta apología del argumento” (pp. 138- 139); “Los mejores cuentos policiales-Prólogo” (pp. 142-144); “Primer concurso de cuentos policiales” (p. 221); “Certamen de cuentos policiales” (pp. 222-223); “Literatura policial: sólo para sagaces” (pp. 224- 229). En “Borges en Sur” (1931-1980), Buenos Aires, Emecé, 1999: “Modos de Chesterton” (pp. 18-23); “Los laberintos policiales y Chesterton” (pp. 121-125); “Apropos de Dolores” (pp. 158-159), “Eden Phillpotts, Monkshood” (pp. 225-226); “Ellery Queen, The new adventures of Ellery Queen” (pp. 231- 232); “John Dickson Clark, The black spectacles” (pp. 233-234); “Bret Harte, Stories of the Old West” (pp. 240-241); “Roger Caillois, Le roman policier” (pp. 248-251); “Observación final” (pp. 252-253); “Howard Hycraft, Murder for pleasure” (p. 265); “José Bianco, Las ratas” (pp. 271-274); “Manuel Peyrou, La espada dormida” (pp. 282-283). En “Otras inquisiciones” (1952): “Sobre Chesterton” (pp. 72-74). En “Prólogos con un prólogo de prólogos” (1975): “Adolfo Bioy Casares. Prólogo a La invención de Morel” (pp. 25-27); “Wilkie Collins, La piedra lunar” (pp. 48-49). En “Borges oral” (1979): “El cuento policial” (pp. 189-197). En “Textos cautivos” (1986): “Half-way House, de Ellery Queen” (pp. 216-217); “Murder off Miami, por Dennis Wheatley” (pp. 221-222), “Death at the President’s Lodgings, de Michael Innes” (pp. 246-247); “Tale of detection: a new anthology, de Dorothy L. Sayers” (p. 259); “Eden Phillpotts” (pp. 273-274); “The paradoxes of Mr. Pond, de G. K. Chesterton” (p. 289); “S.S. Van Dine” (pp. 293-294); “The door between, de Ellery Queen” (pp. 297-298); “How to write detective novels, de Nigel Morland” (pp. 306-307); “Sic transit Gloria, de Milward Kennedy” (p. 313); “Hamlet, revenge!, de Michael Innes” (pp. 332-333); “It walks by night, de John Dickson Carr” (pp. 347-348); “The devil to pay, de Ellery Queen” (pp. 350-351); “Excellent intentions, de Richard Hull” (p. 359); “Les sept minutes, de Simenon” (p. 365); “The beast must die, de Nicholas Blake” (p. 373); “Not to be taken, de Anthony Berkeley” (p. 384); “Portrait of a scoundrel, de Eden Phillpotts” (p.

bonaerense considera característicos del cuento policial. Primero, “La novela policial ha creado un tipo especial de lector” y “el lector de novelas policiales es un lector que lee con incredulidad, con suspicacias, una suspicacia especial” (Borges: *Borges oral* 186-185). Segundo, “Auguste Dupin, el primer detective de la historia de la literatura. Es un caballero francés, un aristócrata francés muy pobre, que vive en un barrio apartado de París, con un amigo” (p. 204). Tercero, “Aquí tenemos otra tradición del cuento policial: el hecho de un misterio descubierto por obra de la inteligencia, por una operación intelectual” (204-205). Cuarto, “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; de ambas cosas desde luego, pero sobre todo de la inteligencia” (209).

Esta caracterización del cuento policial estima que toda la literatura policial que carezca de esos elementos no es genuinamente policial³. De hecho, Borges se queja de los escritores norteamericanos que escriben un

390); “Una trágica novela inglesa” (pp. 393-394); “Omnibus of crime, de Dorothy L. Sayers” (pp. 415- 416); “Dos novelas policiales” (p. 424); “The four of hearts, de Ellery Queen” (p. 432). En “Biblioteca personal: prólogos” (1988): “Gilbert Keith Chesterton, La cruz azul y otros cuentos” (p.455); “Eden Phillpotts, Los rojos Redmayne” (pp. 489-490); “Edgar Allan Poe, Cuentos” (p. 520). Además de los textos indicados, Borges repite muchos de aquellos elementos en múltiples entrevistas” Moneta (nota 2, 96).

³ Por supuesto toda propuesta de caracterización del género policial es problemática. Así lo expone maravillosamente el crítico literario Sergio Pastormerlo en *Dos concepciones del género policial: Una introducción a la narrativa policial borgeana*. El argentino sostiene que cualquier intento de definir un género literario está condenado al fracaso, pues la literatura es como un río que termina diluyéndose en el amplio mar. La gran literatura consiste precisamente en romper con la tradición, lo que no es más que otra forma de decir que la alta literatura transgrede los límites. En palabras de Pastormerlo: “Hablar de género es simplificar y falsear la literatura. Se trata de un error que conviene no olvidar, pero también es conveniente recordar que es un error deliberado cuya compensación es permitirnos manipular de algún modo la literatura. Si definir un género implica señalar sus límites y establecer criterios para decidir qué es lo que pertenece al género y qué es lo que no pertenece, las esperanzas de encontrar una definición para el género policial son infundadas. No importa cómo sea el centro de un género ni cuánto se hayan repetido allí sus rasgos y fijado sus normas: no por eso sus bordes serán distintos a los de otros géneros. Un género siempre termina diluyéndose y mezclándose con el resto de la literatura de la misma manera: de una manera perfectamente gradual” (Pastormerlo, 17-43). Es importante anotar que la perspectiva de Pastormerlo contribuye a justificar la tesis central de este artículo.

tipo de relato policial realista. Le parece inadecuada una historia policial cuyo interés sea presentar la violencia descarnada de la sociedad. Y, aún más importante, no considera que un relato policial pueda olvidarse de incorporar al enigma intelectual en su trama.

Actualmente, el género policial ha decaído mucho en Estados Unidos. El género policial es realista, de violencia, un género de violencias sexuales también. En todo caso, ha desaparecido. Se ha olvidado el origen intelectual del relato policial. Este se ha mantenido en Inglaterra, donde todavía se escriben novelas muy tranquilas, donde el relato transcurre en una aldea inglesa; allí todo es intelectual, todo es tranquilo, no hay violencia, no hay mayor efusión de sangre. (*Borges oral* 232-233)

En suma, Borges desconoce el género negro como literatura policial. Además, identifica en el relato policial de enigma una virtud de la que carece el relato negro, a saber: el orden, la armonía. En contraste con esta virtud, califica al género negro como un tipo de literatura anárquica y trastornada⁴. En sus propias palabras:

⁴ La razón por la cual Borges tiene una preferencia hacia género policial clásico sobre el género negro, parece descansar en su repulsión al caos y al desorden. Mariano García comparte esta perspectiva cuando afirma “que el tipo de novela policial que Borges prefería coincide con la caracterización más bien teológica que hace del género el poeta W. H. Auden en su ensayo ‘La vicaría de la culpa’ [...]: el policial británico presenta el asesinato como la irrupción del mal en un contexto edénico que viene a perturbar, como la fuerza de un caos que amenaza con resquebrajar el orden establecido y armonioso de una comunidad, hasta que el descubrimiento del asesino expulsa ese mal y vuelve a poner las cosas en su sitio. En autores como Chandler, Cain, Thompson o Goodis, en cambio, no hay buenos y malos, sino que todos los personajes se encuentran hundidos en podredumbre y cieno. Una vez más, Borges se resiste al realismo a secas y opta por las posibilidades ideales que permiten trascender el género, según él mismo lo pone en práctica en relatos como *La muerte y la brújula*, mas no así en la experiencia grotesco-satírica de los *Seis problemas para don Isidro Parodi* y *Un modelo para la muerte* (los otros títulos de Bustos Domecq no pertenecen al ámbito del policial). A su vez, la negación a ciertas vertientes sigue apegada a aspectos formales: la novela estadounidense, al margen de sus ambientes crapulosos, se presenta como ‘anárquica y frondosa, sin inversión de tiempo, ni construcción lógica, ni reconstitución de un acontecimiento pasado [...]’. La emoción prima sobre la reflexión [...] frente a la construcción formal ‘clásica’ del policial británico, de formas definidas y modales impecables” (García 199).

En esta época nuestra, tan caótica, hay algo que, humildemente, ha mantenido las virtudes clásicas: el cuento policial. Ya que no se entiende un cuento policial sin principio, sin medio y sin fin. [...] Yo diría, para defender la novela policial, que no necesita defensa; leída con cierto desdén ahora, está salvando el orden en una época de desorden. (*Borges oral* 235-236)

El desorden literario al que apunta Borges es quizá el que percibe en el género policial negro. Ese tipo de literatura que está interesada en el cuestionamiento de la realidad social. Una realidad que es caótica y turbulenta al mismo tiempo. Por supuesto, el género negro problematiza la realidad social en la creación literaria de un mundo ficticio. Ese mundo ficcional mantiene una relación simbólica y significativa con el mundo real. Así, los maestros del género se preocupan en sus obras de mantener un contacto permanente entre esos dos mundos.

Como consecuencia de lo anterior, una característica relevante para el género negro es la verosimilitud, lo que significa que la historia fabricada debe ser creíble para el lector. Esto ha implicado un desafío para el género negro respecto de su antecesor: desplazar el antirrealismo del relato policial intelectual hacia el realismo de la violencia social y sexual de la sociedad capitalista. La literatura negra, al dar el salto hacia el realismo, compromete su quehacer con la denuncia social.

A diferencia del policial de enigma, los relatos de Dashiell Hammett, Horace McCoy, Ernest Hemingway o Raymond Chandler no presentan desafíos intelectuales para el lector. Su interés se centra en diagnosticar la enfermedad de un mundo violento en el que el capital vale mucho y la vida humana poco menos que un bledo. Es por esto que el género policial negro requiere una transformación del policial de enigma. De una estructura límpida se pasa a un formato en el que abundan la sangre, la corrupción y la violencia descarnada del crimen.

El relato policial clásico nace de valores ilustrados y actúa en consecuencia con ellos. La confianza en la razón como instrumento de liberación y descubrimiento de la verdad es, tal vez, el valor supremo del que surge el relato intelectual. Los personajes de Poe, Conan Doyle o Leblanc son extremadamente asépticos y en la resolución de sus casos

no se derrama una sola gota de sangre. El dramatismo y la cursilería sentimental están fuera del camino y las víctimas de los crímenes más atroces son consideradas desde un punto de vista impersonal. El crimen es visto como un instrumento necesario para la construcción de la trama, por lo que la víctima es tratada más como un interesante jeroglífico que como una persona.

En contraste, el género negro es el producto sociocultural de los valores del capitalismo. El horror de la Primera Guerra Mundial y los efectos perturbadores de la Revolución industrial en la sociedad del siglo XX, fueron antecedentes sociales del relato policial negro. Esto explica por qué el personaje central de la historia no es un virtuoso investigador, sino un humano convencional. Su potencia investigativa depende más de factores accidentales y de su capacidad intuitiva que de dotes deductivas. Incluso el uso de la violencia le permite, en muchos casos, extraer información relevante. Esos elementos parecen apuntar a una especie de desilusión sobre los otrora sobrevalorados atributos de la razón. A diferencia del género clásico, la literatura negra no siempre resuelve los casos. Hay una tendencia a presentar el fracaso como elemento constitutivo de nuestra naturaleza.

en la novela negra la investigación se transforma en una mera excusa para mostrarnos un mundo complejo y lleno de peligros. El reflejo ambiental se convierte así en característica esencial del género, que aporta una dimensión social capaz tanto de retratar el contexto histórico como de cuestionar el orden establecido a través de un discurso transgresor que critica los mensajes oficiales al tiempo que ilumina aspectos de la realidad tradicionalmente no transitados. Esa capacidad subversiva está en los orígenes de la novela negra –es, de hecho, una de las características que la distancian del antecedente policíaco del que procede– y se ha mantenido a lo largo de todo su desarrollo en el siglo XX en prácticamente todas las literaturas nacionales. (Sánchez 8)

El género negro parece sugerir que la razón no logra solucionar nuestros conflictos humanos más básicos. Incluso, que la razón es cuando menos incompleta para resolver el crimen, pues en el mundo real el caos, la

casualidad y la contingencia no son la excepción, sino la regla. En un mundo así, carente de armonía y orden, el detective no puede confiar su investigación a los meros poderes de la razón. Es necesario que intervenga con violencia y astucia, que frecuente los lugares más aciagos, abuse de la intuición y bordee los límites de la ilegalidad.

Ahora bien, aunque Borges parece renegar del género negro, existe una cierta ambigüedad sobre este particular en algunos de sus relatos. Pese a su repulsión a las salidas obvias, en “La muerte y la brújula” la solución al enigma inicial la proporciona, antes que Erik Lönnrot, el silvestre comisario Treviranus. Desechando cualquier complejidad secreta que pudiera tener el crimen de Marcelo Yarmolinsky, Tetrarca de Galilea, Treviranus sostiene que el homicidio fue el resultado de un robo⁵.

Un par de horas después, en el mismo cuarto, entre periodistas, fotógrafos y gendarmes, el comisario Treviranus y Lönnrot debatían con seriedad el problema.

⁵ Esta solución pragmatista parece constituir una mejor alternativa a la hora de interpretar la perspectiva que introduce Borges al relato policial. Su ficcionalización es tan extrema que la lógica convencional del detective clásico no sirve para resolver el enigma. Lo que se necesita en la ficción es precisamente una dosis de realismo. Como lo expresa David Boruchoff: “What we have found, therefore, is that the ‘reality’ in which the detective of ‘La muerte y la brújula’ operates, and the way in which he operates, are far removed from the normalcy of the reader’s everyday world and experience. They are literary stylizations or, to use Borges’ terminology, fantastic fictions of human intellect. To the extent that a real geography exists, it is a personal one whose spatial relations correspond to the associations Borges makes between the streets of Buenos Aires and the literature of Argentina.¹⁶ The detective attempts, nevertheless, as would a Kabbalistic scholar, to read the world as an absolute, logically predetermined text, unable to recognize not only the role of chance, but also the very fictionality of what he considers real.¹⁷ As a result, he both fails to make sense of the world –(and it is unclear that the Kabbalists had much greater luck)– and, in addition, contributes to its chaos by effectively fictionalizing what is already the product of previous imagination. The rational, measured logic of the detective, which traditionally unlocks the secrets of the mystery and restores order, appears unable to penetrate an already ordered (and, thus, “fictionalized” to Borges) sphere. In a world of fiction, the non-realistic mode of operation of the detective becomes a dated convention. And like the conventional reasoning of the police inspector of the traditional detective tale, it is capable of supplying only false solutions. Once more the roles have been reversed; the detective is now Sklovskij’s “permanent idiot” while the police inspector –acting as pragmatically as any real-life recognizing the fantasy of Lönnrot’s logic– intuitively the true explanation of Yarmolinsky’s murder” (Boruchoff 13-26).

–No hay que buscarle tres pies al gato –decía Treviranus blandiendo un imperioso cigarro–. Todos sabemos que el Tetraca de Galilea posee los mejores zafiros del mundo. Alguien, para robarlos habrá penetrado aquí por error. Yarmolinsky se ha levantado; el ladrón ha tenido que matarlo. ¿Qué le parece? (Borges, *Ficciones* 146).

Con esta escena en “La muerte y la brújula”, Borges nos sugiere una interesante ironía: es sencillo complicar las cosas, lo difícil es resolverlas de forma sencilla. La muerte de Lönnrot es el resultado de la telaraña que él mismo ha urdido. Ha complicado de tal manera el crimen de Yarmolinsky que Scharlach ha podido manipularlo para concretar su venganza. La desconfianza de Erik Lönnrot en que los acontecimientos pudieran ser solo producto del azar ha hecho que deseche la hipótesis sencilla.

–Posible, pero no interesante –respondió Lönnrot–. Usted replicará que la realidad no tiene la menor obligación de ser interesante. Yo le replicaré que la realidad puede prescindir de esa obligación, pero no las hipótesis. En la que usted ha improvisado, interviene copiosamente el azar. He aquí un rabino muerto; yo preferiría una explicación puramente rabínica, no los imaginarios percances de un imaginario ladrón. (146-147).

En sus famosas *Tesis sobre el cuento*, Ricardo Piglia hace una lectura de la ambigüedad del cuento de Borges, que consiste en la imbricación de una suerte de historia secreta bajo la superficie de la historia evidente. En la interpretación de Piglia, la historia secreta es la de la intrusión de un bandido (Scharlach) en la compleja tradición cultural judía. El resultado de leer el cuento de este modo, como lo señala Piglia, es que: “Lo que es superfluo en una historia, es básico en la otra” (Piglia, *Tesis* 86).

Siguiendo la idea de Piglia de que la maquinaria narrativa de Borges funciona a través del ocultamiento de una historia en la trama aparentemente superficial de otra⁶, veo en “La muerte y la brújula” un juego típicamente

⁶ Cristina Parodi nos aclara que esta dualidad de historias en Borges ha sido percibida primero por Josefina Ludmer. En una nota al pie nos dice: “Esta ley estructural que Borges

borgiano en el que se cruzan irónicamente los estereotipos del cuento policial clásico y el negro⁷. Si se me permite abusar de la interpretación, me parece que la moraleja sería típicamente borgiana: indecisa, dubitativa, irónica, en la que cada bando (si es que vamos a enfrentar ambos géneros en una especie de combate dialéctico) exhibe sus virtudes y no hay manera de decidir cuál es mejor; la moraleja, decía, podría ser la siguiente: el género negro (representado por Trevinarius) tiene razón, ya que es realista; pero el cuento clásico (representado por Lönnrot) es más interesante (ya que es literatura, diría quizá Borges).

Esta forma de leer a Borges, como lo señala Piglia, es el resultado de aplicar unos aparentes criterios borgianos a la propia creación de Borges. En el caso concreto de “La muerte y la brújula”, lo que propongo es leer el cuento de una manera cuasi alegórica, en la que los dos detectives son símbolos de cada uno de los géneros en disputa: el sofisticado Lönnrot,

encuentra en Poe ha sido también explotada por Josefina Ludmer y luego extendida por Ricardo Piglia a la estructura de todo cuento. Ludmer: ‘La novela policial clásica cuenta dos historias: la primera –el crimen es lo que ‘efectivamente ocurrió’; la segunda –la investigación– narra cómo el investigador ‘se entera’ de la primera; la única que se lee es la segunda historia, que comienza cuando la primera ha concluido y sigue un orden progresivo-retrospectivo’ (88). Piglia: ‘Un cuento siempre cuenta dos historias [...]. El arte del cuentista consiste en saber cifrar la historia 2 en los intersticios de la historia 1. Un relato visible esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario. El efecto de sorpresa se produce cuando el final de la historia secreta aparece en la superficie’ (85-86)”. (Parodi 4).

⁷ Una manera de ver este mismo asunto es entenderlo a la manera de una innovación. Por ejemplo, Verónica Cortínez señala, refiriéndose a “La muerte y la brújula”, que “Borges puede aludir al género policial con pocos elementos claves sin necesariamente fijarse el propósito que subyacía en Poe. Si este desarrolló ciertos temas para crear el género, Borges usa el género para desarrollar sus propios temas. Entonces, lo esencial ha cambiado radicalmente: el propósito implícito del autor exige otro tipo de lectura. [...] A pesar del estilo policial de ciertos diálogos, de la atmósfera detectivesca que envuelve la totalidad de la narración, de las pistas y despistes que se van planteando constantemente, de la aparente imposibilidad de la solución, desde el primer momento se manifiestan las innovaciones del género. Se nos ha dado la solución, si bien de una manera velada, ya en las primeras páginas: se comienza con lo que tradicionalmente se debía terminar. En el primer párrafo se nos adelanta sutilmente el triunfo del criminal y el fracaso del detective y, por consiguiente, se sobrepasan los límites del género policial. [...] El lector policial ya educado, ya producto de Poe, comprende que es precisamente esta innovación genérica la que permite el juego borgiano. Según Adolfo Bio Casares, Borges escribe cuentos ‘destinados a lectores intelectuales, estudiosos de filosofía, casi especialistas en literatura’. El lector policial creado por Borges entiende que *La muerte y la brújula* alude directamente al modelo”. (Cortínez 127-136).

así, representaría las virtudes y limitaciones del policial clásico; mientras que el pedestre Trevinarus encarnaría las virtudes y limitaciones del policial negro. Desde luego, no quiero sugerir que esta es la interpretación correcta del cuento. No es necesario siquiera suponer que haya tal cosa como la interpretación correcta. La hipótesis general de interpretación que subyace a este ejercicio tiene un carácter ambiguamente borgiano. Lo que propongo es que podemos combinar las ideas expresadas por Borges en sus momentos cuasi teóricos para, en algunos casos, escudriñar su propia obra creativa en busca de la realización de dichas ideas. De este modo, podríamos enunciar la hipótesis en los siguientes términos: una manera interesante de evidenciar la ambigüedad de Borges hacia los dos géneros policiales es interpretar sus cuentos de clima policial más representativos a la luz de las ideas de Borges sobre dichos géneros. Esta hipótesis general puede ser usada para proponer interpretaciones como la que sugiero de “La muerte y la brújula”, en la que cada detective representa cada uno de los géneros del cuento policial.

La ambigüedad en la literatura puede ser entendida como la presencia de elementos o situaciones que tienen más de una interpretación posible. Es decir, que pueden ser leídos de diferentes maneras, sin que ninguna de ellas sea necesariamente la correcta o la única. La ambigüedad constituye un recurso narrativo que puede ser utilizado para enriquecer la lectura y ampliar las posibilidades interpretativas.

En el género negro, la ambigüedad puede ser especialmente relevante debido a la complejidad que caracteriza a muchas de sus historias. Los personajes del género suelen ser individuos atormentados por su pasado o por su presente, que se ven enfrentados a situaciones que ponen a prueba su moralidad y su integridad. En este contexto, la ambigüedad puede ser una herramienta poderosa para crear personajes complejos y realistas, que se alejen de los estereotipos y permitan al lector explorar diferentes aspectos de la condición humana.

La ambigüedad también puede ser una forma de mantener la tensión narrativa del *noir*. En lugar de ofrecer respuestas definitivas a las preguntas planteadas por la trama, la ambigüedad puede generar más preguntas e incertidumbre, lo que mantiene al lector enganchado y deseando conocer

el desenlace de la historia. En esto Borges es un maestro de la actuación, pues sus historias están pergeñadas de profundidades metafísicas, científicas y psicológicas.

Borges tiene un referente importante sobre este tipo de actuación. El estudio que realiza sobre la alegoría en el ensayo “Nathaniel Hawthorne” nos puede ofrecer algunas pistas de lo que el propio Borges hace con el policial. De acuerdo con Borges, la alegoría en Hawthorne constituye una técnica literaria poderosísima para transmitir significados ocultos y conceptos abstractos. Borges considera que Hawthorne fue un maestro en el arte de la alegoría y reconoce su habilidad para utilizarla como una herramienta para revelar verdades universales y reflexionar sobre la condición humana.

Una de las ideas principales que Borges desarrolla es la noción de que la alegoría permite una representación figurativa de conceptos abstractos o ideas complejas. En lugar de presentar directamente estas ideas en un lenguaje conceptual, la alegoría las encarna en personajes, objetos y situaciones simbólicas que evocan una respuesta emocional en el lector. De esta manera, la alegoría se convierte en un vehículo para comunicar de manera más efectiva los temas y las ideas subyacentes en una obra.

Borges también destaca la capacidad de la alegoría para transmitir múltiples niveles de significado y para invitar a la interpretación por parte del lector. En lugar de imponer una interpretación fija y unívoca, la alegoría permite que las obras sean ricas en ambigüedad y polisemia. Esto significa que diferentes lectores pueden descubrir y extraer diferentes significados de las alegorías presentadas, lo que enriquece la experiencia de lectura y promueve la participación activa del lector en la construcción del significado.

Además, Borges destaca la sutileza con la que Hawthorne emplea la alegoría en sus cuentos y novelas. Hawthorne no impone abiertamente los significados alegóricos, sino que los insinúa y los sugiere de manera sutil, permitiendo que el lector descubra y desentrañe los simbolismos presentes en la obra. Esta sutileza crea una especie de enigma literario que despierta la curiosidad del lector y lo involucra en un proceso de descubrimiento y reflexión.

Otro aspecto importante que Borges destaca es cómo la alegoría en la obra de Hawthorne trasciende el tiempo y el contexto en el que se sitúa la obra. Aunque las historias de Hawthorne están ambientadas en la Nueva Inglaterra puritana del siglo XIX, las verdades y los temas que aborda a través de la alegoría son atemporales y universales. Las alegorías de Hawthorne exploran aspectos fundamentales de la experiencia humana, como el bien y el mal, la culpabilidad y la redención, la dualidad del ser humano, y revelan verdades que siguen siendo relevantes y conmovedoras en cualquier época.

En su análisis, Borges resalta que la alegoría en la obra de Hawthorne no es simplemente una técnica literaria decorativa, sino que cumple una función fundamental en la exploración de temas y conceptos filosóficos. A través de ellas, Hawthorne examina la naturaleza del pecado, la culpa, la redención y la condición humana en general. Estos temas trascendentales son encarnados en personajes y situaciones alegóricas, lo que permite al lector sumergirse en un nivel más profundo de comprensión y reflexión.

Borges también destaca que la alegoría en la obra de Hawthorne se convierte en una forma de conocimiento en sí misma. Las alegorías no solo ilustran o representan ideas abstractas, sino que también revelan una verdad interior que va más allá de la mera apariencia. A través de ella, Hawthorne busca desentrañar los misterios de la existencia humana y arrojar luz sobre las complejidades de la psicología y la moralidad.

Borges plantea que la alegoría en la obra de Hawthorne desafía las limitaciones de la representación realista y explora la dimensión simbólica de la realidad. La realidad alegórica que crea Hawthorne no se adhiere a las convenciones y restricciones de la realidad empírica, sino que revela una verdad más profunda y universal. Así, Hawthorne trasciende las limitaciones de la representación literal y abre las puertas a la imaginación y la especulación filosófica.

En el caso de Borges, su obra se caracteriza por la presencia de múltiples capas de significado y por la constante exploración de temas como la identidad, la realidad y la percepción. La ambigüedad que brinda la alegoría es una herramienta recurrente en su obra, que permite al lector

adentrarse en laberintos narrativos en los que la verdad se vuelve esquiva y el sentido se diluye en múltiples interpretaciones posibles.

La ambigüedad de la alegoría borgiana es un artefacto poderoso que enriquece la lectura literaria del género y pone en tensión al policial de enigma. Al permitir que el lector participe activamente en la construcción del significado, la ambigüedad amplía las posibilidades interpretativas y hace que la lectura sea rica y compleja.

Borges utiliza la imbricación del policial clásico con el género negro en algunos de sus cuentos por varias razones. En primer lugar, la mezcla de géneros le permite explorar diferentes temas y crear tramas más complejas. Borges se interesaba en cuestiones como la naturaleza de la realidad, la percepción y la identidad, y la inclusión de elementos del género negro en sus relatos le permite profundizar en estas temáticas de manera más eficaz.

Así, Borges encontró en el género negro una forma de explorar la ambigüedad y la incertidumbre, que eran temas recurrentes en su obra. Al incorporar elementos del género negro, logra crear historias en las que el lector no sabe quién es el verdadero protagonista, cuál es la verdadera motivación de los personajes o cuál es la verdadera naturaleza de los eventos que se están desarrollando. Usa la imbricación del policial clásico con el género negro para subvertir las expectativas del lector y desafiar las convenciones narrativas. Borges desafía las expectativas del lector y lo lleva a reflexionar sobre las limitaciones de su propia percepción. Al mezclar elementos de ambos géneros, crea una tensión narrativa que obliga al lector a cuestionar sus propias suposiciones sobre la trama y el desarrollo de la historia.

Por ejemplo, en “La muerte y la brújula”, toma elementos del policial clásico (como el detective y la investigación de un crimen) y los combina con elementos del género negro (como el asesinato y la conspiración), para crear una narrativa que no se ajusta a las convenciones de ninguno de los dos. La historia se convierte en una meditación sobre el destino y la necesidad humana de encontrar significado en el mundo, al tiempo

que desafía las expectativas del lector en cuanto a quién es el culpable y cuál es el verdadero significado detrás del crimen.

En el relato de “La prolongada búsqueda de Tai An”, Borges parece mostrar una tendencia similar hacia la ambigüedad que encontramos en “La muerte y la brújula”. En esta narración don Isidro Parodi es el detective, pero a diferencia del relato policial clásico, el investigador no es un burgués sagaz que resuelve los crímenes. Parodi es un peluquero que demuestra su incapacidad para resolver todos los casos que se le presentan pues, irónicamente, Isidro Parodi purga una condena por un crimen que no cometió y sobre el que no ha podido demostrar su inocencia. Esta ironía pone un ingrediente que pertenece al género negro en el relato de Borges, puesto que contiene los elementos de la paradoja. ‘Un peluquero que resuelve los casos de todos aquellos que no pueden resolver sus propios casos’, parece un eco de la conocida paradoja del Barbero: ‘El barbero de Sevilla que afeita a todos los que no se afeitan a sí mismos’.

Como consecuencia de esta característica peculiar, Parodi se encuentra entre los márgenes de la ley y no, como en el cuento intelectual, claramente con la ley. El detective de los relatos borgianos no se comporta como un hombre pulcro que tenga a la ley en la más alta estima. Muchos de sus comportamientos y actitudes tropiezan en la frontera de la ilegalidad. El hecho mismo de que Parodi se encuentre preso y condenado por un crimen es ya un indicio de que no es un personaje que pertenezca al club de los pulcros personajes del relato de enigma. Esto, combinado con la habilidad de Parodi para resolver crímenes ajenos, sugiere otro nivel de ambigüedad, a saber: que quizá, después de todo, Parodi es culpable. Y se puede sumar otro nivel aún: que Parodi es culpable, pero no lo sabe.

Adicionalmente, los personajes del policial clásico son seres educados, con un lenguaje refinado y dueños de una capacidad deductiva impecable. Parodi, por el contrario, es un ser tosco que usa un lenguaje burdo y que demuestra su falibilidad deductiva en la imposibilidad de resolver sus propios asuntos. Sumado a eso, ostenta una profesión que raya en lo

vulgar y corriente (Parodi es un peluquero de barrio). De modo que el detective que usa Borges como personaje de sus relatos detectivescos no parece ajustarse a los estándares del relato policial de enigma, sino más bien a los del género negro⁸.

Aún más extraño resulta constatar que existen relatos policiales borgianos que carecen de la figura del detective. En una selección realizada por Ricardo Piglia, *Breve antología de cuentos policiales*, aparece un relato policial de Borges clasificado por Piglia dentro del género negro⁹. “La espera” es un cuento policial que fue incorporado inicialmente por Borges en el año 1952 en el volumen de cuentos titulado *El Aleph*. Allí, este cuento ocupa el número 15, de los 17 que conforman la obra. Piglia lo retoma para esta antología y lo clasifica como un relato policial apartado del cuento del enigma.

Esta clasificación de Piglia se puede comprender perfectamente, debido al estilo sui generis que posee “La espera”. El cuento comparte más elementos con *Los asesinos* de Hemingway que con *Los crímenes de la calle Morgue* de Poe. Por ejemplo, el hecho de que no use detective para investigar el enigma y que el enigma mismo sea un asunto borroso, lo acerca más a Hemingway, a Chandler o a Hammett que a Poe, Conan Dolye o Walsh¹⁰.

⁸ Otra manera de advertir esta idea está presentada por Cristina Parodi del siguiente modo: “Aunque la narración de los casos resueltos por Parodi se mueve desde un crimen a su solución, los relatos de *Seis problemas* no mantienen la estructura finalista clásica del policial. La polifonía y el modo en que las voces del texto presentan las historias rompen la linealidad del relato, al punto que esos discursos parecen estar allí solo para confundir al lector. El único factor de orden en ese caos es la voz de Parodi y su interpretación de los hechos” (Parodi 16).

⁹ La selección está dividida en dos grupos: Enigmas criminales y Fuera de la ley (género negro). En los Enigmas criminales Piglia acomoda cuentos policiales que parecen responder a los criterios clásicos del cuento policial: *Los crímenes de la calle Morgue*, *La liga de los cabezas rojas*, *Nuevas aventuras del padre Brown*, *La espada dormida* y *Las tres noches de Isaías Bloom*; mientras que en Fuera de la ley, Piglia reúne un conjunto de relatos policiales que no siempre resuelven los crímenes: *Los asesinos*, *Estaré esperando*, *Los amigos*, *La espera* y *Mandrake*.

¹⁰ Esto seguramente se pueda explicar más fácilmente apelando a las influencias que ejerce sobre el escritor no solo la tradición, sino también la vanguardia. Borges conocía la tradición policial clásica y evidentemente la vanguardia literaria del relato negro. Por lo que no es despreciable creer que una mezcla de todo este acervo literario le haya ayudado a

El detective es un elemento esencial en este tipo de género, pues el personaje central del relato clásico es el investigador que, mediante sus potentes capacidades de observación y deducción, resuelve los crímenes con una suficiencia pasmosa. Sin ese elemento el cuento de Borges no encaja en el relato clásico. Además, el tipo de enigma que se construye en “La espera” contrasta con la nitidez proverbial con que los cuentos policiales clásicos elaboran sus enigmas.

La alusión al crimen, en la figura del acertijo, nos conduce a otro asunto inusual en este relato: Borges incorpora un enigma que no se puede resolver. El policial clásico ofrece, hacia el final, una solución contundente al acertijo propuesto en el inicio de la trama. En “La espera”, Borges no resuelve el enigma. El hecho mismo de que exista una duda permanente sobre la realidad es un síntoma de la ambigüedad del enigma. El relato está elaborado de tal forma que el lector no puede distinguir con claridad los elementos oníricos de los reales. Con esa ambigüedad Borges nos impide la posibilidad de resolver el enigma, ¡incluso de saber si hay un enigma genuino! A la manera de Descartes, Borges parece plantearnos, en

madurar las ideas que se ven plasmadas en los textos que aquí recreamos. De esta manera, las novedades literarias presentadas por Borges no alteran solo el presente literario, sino el futuro con una generación nueva de escritores que le dará continuidad a la obra para imitarla y también para deformarla y criticarla. Y lo que es más problemático, dichas novedades sugieren otra manera de interpretar el pasado, de suerte que el pasado es también alterado. Como lo expresa Julia Kushigian: “Jorge Luis Borges has remarked that writers create their precursors. This statement suggests that the precursor’s text should be read and understood in a unique manner, whereupon a reading of the precursor’s text is viewed in the light of the author’s (in this situation, Borges’) more recent text. Borges has in a sense inverted the downward movement of influence from precursor to author. In this manner he aligns himself to the theory of literature expressed by T. S. Eliot in his article, “Tradition and the Individual Talent”. Briefly stated, the history suggests that new poets should be compared and contrasted with all poets, both living and dead, and that the existing order of literature should then be readjusted to make a place for the new poet (reinforcing conformity between the old and the new). In this fashion the past is altered by the present as much as the present is altered by the past. To this scheme we may suggest the author Borges, who assumes his place among many great literary figures such as Kafka, Cervantes and Poe, to name only a few who have influenced him and are influenced by him with respect to the reading of their works. This study then will focus specifically on two detective stories. “The Purloined Letter” of Edgar Allan Poe and “Death and the Compass” by Jorge Luis Borges. I will attempt to show how the text of Borges can be submitted to a ‘Poe’-etic reading, and more significantly, how the text of Poe can be read, rewritten and submitted to a Borgesian interpretation”. (Kushigian 27).

la historia secreta, un desafío intelectual filosófico imposible de resolver, a saber: ¿podemos distinguir el sueño de la vigilia?

De acuerdo con Descartes, una condición para saber algo es poder descartar que no se trata de una alucinación, ensoñación o ilusión. Si, como en este caso, el lector no puede saber si el falso Villari está despierto o soñando, entonces tampoco puede saber si el enigma mismo es real. Este extraño elemento en la narración parece acercar el relato borgiano más al género negro y alejarlo del policial de enigma.

Borges se inspiró en una crónica policial para escribir esta narración (conocida por él a través de su amigo Alfredo Doblas¹¹). Este mecanismo es frecuente en el género negro, pero no en el policial de enigma. El propio Piglia construye su fabulosa novela *Plata quemada* a partir de un suceso real que le contaron y, posteriormente, encontró en la crónica policial. Este procedimiento, más cercano al género negro que al policial clásico, contribuye también a alejar “La espera”, más que acercarlo, del relato intelectual. Por eso, parece que Piglia lleva razón al clasificar esta historia borgiana como un relato del género negro y no como un policial clásico.

CONCLUSIONES

La preferencia de Borges por las formas breves se revela como un mecanismo literario que le permite crear textos cargados de significación y lograr un efecto impactante a través de la combinación de rasgos arquetípicos de diferentes géneros literarios. Esta elección estilística es

¹¹ En el Epílogo del libro, Borges añade una postdata en la que se refiere a este cuento: “De La espera diré que la sugirió una crónica policial que Alfredo Doblas me leyó, hará diez años, mientras clasificábamos libros según el manual del Instituto Bibliográfico de Bruselas, código del que todo he olvidado, salvo que a Dios le corresponde la cifra 231. El sujeto de la crónica era turco; lo hice italiano para intuirlo con más facilidad” (OC 1: 629-630)”. Borges cambia la nacionalidad del protagonista, que originalmente era turco y él lo convierte en italiano, e intuye cómo fueron las semanas o meses previos a su desenlace fatal. Adicionalmente, hace persistir una ambigüedad: si en realidad este crimen ocurrió, ya que aun cuando esta historia está tejida magistralmente para ir construyendo su momento final, no nos deja en claro si en realidad el protagonista, el impostado Alejandro Villari, es asesinado, imagina serlo, o lo sueña una vez más.

propia de su obra y contribuye a la creación de una explosión controlada de significado mediante el uso eficiente y preciso de recursos narrativos.

El uso de formas breves, como el cuento o el relato, empuja a Borges a concentrar su escritura en un espacio reducido y condensar múltiples capas de significado en un texto compacto. Al eliminar elementos superfluos y centrarse en lo esencial, el autor logra una economía de lenguaje que se convierte en un potente vehículo para transmitir ideas y reflexiones profundas de manera concentrada. Esta habilidad de condensar significado en pocas palabras es una de las características distintivas de su estilo literario.

Borges no solo se limita a la brevedad como una forma de economía textual, sino que también emplea de manera magistral los rasgos arquetípicos de los géneros literarios. Aunque su obra se mueve entre diversos géneros, como el cuento, el ensayo y la poesía, Borges tiende a combinar elementos de cada uno de ellos para crear un efecto sinérgico y potenciar la significación de sus textos. Esta mezcla de géneros le permite jugar con las convenciones literarias establecidas y desafiar las expectativas del lector.

Al combinar los rasgos arquetípicos de los géneros literarios, Borges establece un diálogo intertextual con la tradición literaria y la cultura en general. Utiliza elementos propios del cuento policial, la filosofía, la mitología, la historia y otros géneros para construir narraciones en las que convergen diferentes niveles de significado. Esta amalgama de influencias y referencias culturales enriquece sus textos y permite al lector sumergirse en un universo literario complejo y enigmático.

En este sentido, Borges logra una explosión controlada de significado en sus obras. Aunque los recursos narrativos que utiliza son aparentemente limitados en términos de extensión y alcance, cada palabra y cada elemento simbólico están cuidadosamente seleccionados para transmitir una abundancia de significados. La combinación de formas breves y rasgos arquetípicos de géneros literarios le permite a Borges crear una experiencia literaria en la que se concentra un vasto universo de ideas y reflexiones en un espacio reducido.

Mediante la combinación de rasgos arquetípicos de los géneros literarios, el autor consigue condensar múltiples capas de significado en un espacio reducido y establecer un diálogo intertextual con la tradición literaria. La brevedad y la combinación de los rasgos arquetípicos de los géneros literarios añade una capa adicional de profundidad a su obra, estableciendo un diálogo intertextual y desafiando las convenciones establecidas. De esta manera, Borges crea una experiencia de lectura única y estimulante que se mantiene en la mente del lector mucho después de haber cerrado el libro.

En la teoría y la práctica borgianas del género policial se puede identificar un mecanismo de interpretación que, inspirado en las propias reflexiones de Borges, arroja nuevas luces sobre su obra policial. Este enfoque consiste en leer los relatos como si fueran alegorías, siguiendo la sugerencia de Borges acerca del género alegórico y tomando como modelo para esta lectura el relato “La muerte y la brújula”.

Borges, a lo largo de su obra, explora diversas formas de escritura y géneros literarios, entre ellos el género policial. Sin embargo, su enfoque en el género policial va más allá de la simple narración de intrigas y resolución de crímenes. Él mismo afirmó que el género policial puede ser entendido como una forma de alegoría, donde los elementos de la trama y los personajes representan ideas más amplias y simbólicas.

Siguiendo esta perspectiva, la lectura de los relatos policiales de Borges como alegorías nos permite adentrarnos en un nivel de significación de mayor hondura. En “La muerte y la brújula”, por ejemplo, podemos identificar elementos alegóricos que nos invitan a reflexionar sobre temas como la búsqueda de la verdad, la naturaleza de la realidad y el destino humano. Esta historia combina elementos del policial clásico y el género negro. Si leemos este relato como una alegoría del debate intelectual borgiano entre los dos géneros, podemos encontrar interesantes interpretaciones y reflexiones sobre las características y diferencias de ambos.

En el cuento, el detective Erik Lönnrot se enfrenta al desafío de resolver una serie de crímenes aparentemente sin conexión. A medida que avanza en la investigación, Lönnrot se sumerge cada vez más en un enigma complejo que parece escapar a cualquier lógica. Aquí podemos ver

una representación simbólica del género policial clásico, con su énfasis en la resolución racional de los misterios y la confianza en la capacidad del detective para descifrar los enigmas.

El detective Lönnrot, protagonista en “La muerte y la brújula”, puede ser interpretado como una figura alegórica que representa la incansable búsqueda de la verdad. Su empeño en resolver el crimen y desentrañar los enigmas ocultos en cada pista nos remite a la lucha humana por comprender la complejidad del mundo que nos rodea. A su vez, la presencia del asesino Scharlach en la historia puede simbolizar las fuerzas oscuras y enigmáticas que obstaculizan el camino hacia la verdad.

A medida que la trama se desarrolla, el relato adquiere elementos característicos del género negro. El protagonista se encuentra atrapado en una conspiración más amplia y peligrosa, donde los crímenes están envueltos en una trama compleja y misteriosa. La historia se vuelve más sombría y siniestra, y el detective se enfrenta a fuerzas corruptas y poderosas que trascienden los límites de la razón. Aquí, el género negro se presenta como una alegoría de la intriga existencial y la complejidad moral, donde los crímenes no siempre se resuelven de manera definitiva y la realidad se revela como un laberinto incomprensible.

Además, el uso de la brújula como elemento recurrente en el relato adquiere un significado alegórico. La brújula, símbolo de orientación y dirección, puede representar la búsqueda de un sentido o propósito en la vida. La obsesión de Lönnrot por seguir el rastro del asesino, a pesar de los obstáculos y desvíos, nos invita a reflexionar sobre la naturaleza de nuestras propias búsquedas existenciales y los desafíos que enfrentamos en el camino.

Al leer los relatos policiales de Borges como alegorías, nos sumergimos en un nivel de interpretación más allá de la trama superficial. Este enfoque nos permite apreciar las múltiples capas de significado que se encuentran en su obra y explorar temas universales que trascienden el género policial en sí mismo. En este contexto, el debate intelectual borgiano entre el género policial clásico y el género negro puede interpretarse como una reflexión sobre las diferentes perspectivas de la realidad y la condición humana. El género policial clásico se asocia con la racionalidad y el

orden, confiando en la capacidad del intelecto humano para desentrañar los misterios. Por otro lado, el género negro refleja una visión más pesimista y cuestionadora, donde el enigma puede ser irresoluble y la verdad, incierta.

Borges, a través de esta alegoría, puede estar planteando interrogantes sobre los límites del conocimiento humano y las tensiones entre la razón y la irracionalidad, la claridad y la ambigüedad, la resolución y la incertidumbre.

Este tipo de lectura puede hacerse también de otros policiales borgianos. Esto no significa que todos los cuentos policiales de Borges puedan ser leídos del mismo modo que he sugerido para “La muerte y la brújula”. Hay policiales en los que no hay detective, por ejemplo, pero la hipótesis general de interpretación que planteo no requiere un simbolismo anclado a la figura del detective. Lo único que requiere es la presencia de elementos de los rasgos arquetípicos del policial clásico, por un lado, y del negro, por el otro, a los cuales Borges alude en sus momentos cuasi teóricos, como los denominó aquí.

En “La espera”, por ejemplo, Borges plantea un enigma intelectual que no resuelve. La ambigüedad respecto de lo que es real se cierne continuamente sobre la trama del cuento, lo que genera una incertidumbre insuperable en relación con lo que está pasando. El enigma mismo está en duda, por lo que resulta paradójico establecer cualquier tipo de claridad. El mecanismo alegórico borgiano, la continuidad de sueños de Villari, genera una duda tan audaz que podríamos cuestionar la existencia misma de los asesinos de la historia. Tenemos aquí uno de los elementos prototípicos del policial clásico (la sugerencia de un enigma que podría resolverse) y el caos (para usar la propia expresión de Borges) típico del policial negro. En varias partes, Borges sugiere que la literatura es un sueño controlado. Montoto señala varios lugares en los que Borges enuncia variaciones de esta idea, y el prólogo de *El libro de sueños* (Borges) es una analogía sostenida entre los sueños y la literatura. Si leyéramos “La espera” a la luz de esta sugerencia, ¿qué obtendríamos? Nuevamente, tenemos la típica multiplicación de significados de la

ambigüedad borgiana: la introducción de las fuerzas oníricas, que interrumpen la causalidad natural propia del policial clásico, fuerzas cuyo sentido permanece inaccesible –si es que lo hay–, haciendo del relato, una vez más, un encuentro parcial entre los rasgos arquetípicos de ambos géneros, sin resolverse a favor de ninguno.

BIBLIOGRAFÍA

- ALMEIDA, IVÁN. “El final de la espera”. *Variaciones Borges: Revista del Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges* 14 (2002): 39-60.
- BORGES, JORGE L. *El Aleph*. Madrid: Editorial Alianza, 1998.
- _. *Borges oral*. Madrid: Editorial Alianza, 1998.
- _. *Ficciones*. Barcelona: Penguin Random, 2019.
- _. *Libro de sueños*. Argentina: Penguin Random House, 1975.
- BORGES, JORGE L., y Adolfo Bioy. *Seis problemas para don Isidro Parodi*. Madrid: Editorial Alianza, 1998.
- CORTÍNEZ, VERÓNICA. “De Poe a Borges: la creación del lector policial”. *Revista Hispánica moderna* 48.1 (en.-jun. 1995): 127-36.
- BORUCHOFF, DAVID. “In pursuit of the detective genre: ‘La muerte y la brújula’ of J. L. Borges”. *INTI: Revista de Literatura Hispánica* 21 (1985): 13-26.
- GARCÍA, MARIANO. “Jorge Luis Borges: géneros menores y canon para adultos”. *Letras* 81 (en.-jun. 2020): 190-203. Dossier “Borges, sus ensayos: lógicas textuales y archivos de época”, coord. por M. Cámpora.
- KUSHIGIAN, JULIA. “The detective story genre in Poe and Borges”. *Latin American Literary Review* 11.22 (1983): 27-39.
- MONETA, LETICIA. “Teoría y práctica del policial en Borges”. *Revista Cuadernos Americanos: Nueva Época* 4.150 (oct.-dic. 2014): 95-113.
- MONTOTO, CLAUDIO CÉSAR. “Jorges Luis Borges: la literatura como sueño dirigido”. *Inti: Revista de Literatura Hispánica* 49 (1999): 39-45.
- PARODI, CRISTINA. “Borges y la subversión del modelo policial”. 2014. <<http://www.borges.pitt.edu/bsol/pdf/xtpolicial.pdf>>.
- PASTORMERLO, SERGIO. “Dos concepciones del género policial: una introducción a la narrativa policial borgeana”. *Literatura policial en la Argentina, Wales, Borges, Saer*. Buenos Aires: Universidad Nacional de la Plata, 1997. 17-43.
- PIGLIA, RICARDO. *Breve antología de cuentos policiales*. Buenos Aires: Sudamericana, 1995.
- _. *El camino de Ida*. Barcelona: Anagrama, 2013.

_. *Plata quemada*. Barcelona: Anagrama, 2000.

_. *Tesis sobre el cuento: Crítica y ficción*. Buenos Aires: Siglo XX, 1990.

PONCE, NÉSTOR. “Una poética pedagógica: Raúl Weils, fundador de la novel policial en castellano”. *Literatura policial en la Argentina, Waileis, Borges, Saer*. Buenos Aires: Universidad Nacional de la Plata, 1997. 7-15.

SÁNCHEZ, JAVIER. “Novela policiaca y novela negra: una tentativa de definición”. *Revista Puentes de Crítica Literaria y Cultural* 1.1 (en.-jun. 2014): 4-9.