

Retrato Policial: Borges y la novela

Annick Louls

Universidad de Reims

La reciente reedición en Argentina de la novela *El enigma de la calle Arcos*, publicada originalmente en los años '30 bajo el seudónimo de Sauli Lostal, suscitó una polémica alrededor de la cuestión de su autoría; no fue la calidad del texto lo que determinó los debates sino el hecho de ser atribuida a Jorge Luis Borges.

Publicada por primera vez por entregas en el vespertino *Crítica*, en Buenos Aires, en noviembre y diciembre de 1932, e ilustrada por Pedro Rojas, la novela apareció en forma de volumen en 1933 editada por Am-Bass, con las ilustraciones originales. Para los que no hayan seguido paso a paso los pormenores de esta discusión, voy a recordar algunas de las características de la novela y del debate de la que fue objeto; más que una crónica de las discusiones, el objetivo es recordar sus términos y los problemas de orden literario que surgen de éstas.

Acerca del debate

Como parece ser lógico, hubo fundamentalmente dos bandos: los que sostenían que la novela la había escrito Borges y los que sostenían que no la había escrito Borges. Sin embargo, este esquema no es del todo correcto; en verdad, los dos bandos se definieron en función de otra cuestión. Estaban, por un lado, los que creían que el interés de la discusión era llegar a saber si Borges era o no el verdadero autor de la novela; por otro, los que pensaban que la mera "sospecha" de que Borges fuera su autor permitía plantear problemas de orden literario a partir de los que se puede pensar su producción bajo una nueva luz. En apariencia, esta división responde a otra separación tradicional, según la cual de un lado se encontraría

toda una serie de estudiosos "no profesionales" de la obra de Borges (periodistas, entrevistadores, escritores, biógrafos, etc) y del otro investigadores y profesores universitarios. El debate ha mostrado la existencia de círculos apasionados por la obra de Borges de características muy distintas; el fenómeno de difusión y de "popularización" (término que no implica aquí ningún tipo de juicio de valor, sino que intenta ser descriptivo) se encuentra en pleno apogeo, y su obra, su vida y sus opiniones son actualmente objeto de estudio en ámbitos muy diferentes.

Pero en este punto tampoco las divisiones son tajantes; hubo una serie de profesores e investigadores que pensaron que era posible que Borges hubiera participado de la escritura y/o de la elaboración de *El enigma de la calle Arcos* y se concentraron en tratar de demostrarlo, de modo que para ellos el centro del debate fue realmente llegar a probar que Borges fue, o que no fue, su autor.

En los medios, el principal promotor de la idea de una autoría borgiana de la novela fue Juan Jacobo Bajaría; el artífice de la resolución, más o menos definitiva, de la cuestión puede haber sido Alejandro Vaccaro.

Argumentos del debate

Antes de exponer las reflexiones de Bajaría, tal vez es necesario aclarar que en ellas la relación causa/efecto no es siempre evidente, de manera que los supuestos argumentos resultan bastante aleatorios; el texto cae, además, en una especie de tautología de la demostración, algo así como: "la novela es de Borges porque la escribió Borges". A pesar de esto, en sus argumentos pueden identificarse una serie de mitos que rondan actualmente la obra borgeana.

Bajaría empieza por lo que aparece como la fuente de su intento de atribución de la novela a Borges: el testimonio de Ulyses Petit de Murat. Cuenta que cuando ambos trabajaban para *Clarín*, en los años '60, Petit de Murat le habría afirmado que Borges era el desconocido autor de *El enigma de la calle Arcos*, y que la habría escrito "al correr de la máquina", dedicándole un par de horas por día, para ensayarse en el género. Bajaría recuerda también que en la carta-prólogo a la edición en volumen de la novela, Luis F. Diéguez, por entonces secretario de redacción del diario *Crítica*, asevera que ésta es obra de un escritor "en condiciones esencialmente periodísticas"; también la publicación de otras novelas en el diario bajo seudónimo es presentada como una prueba ⁽¹⁾. En este punto, se apoya en la discutida y discutible edición de

María Kodama e Irma Zangara *Borges en Revista Multicolor*⁽²⁾, en la que esta última atribuye a Borges toda una serie de textos cuyos autores no parece haber podido identificar, cuando sus textos presentan elementos vagamente cercanos a la obra de Borges.

Bajaría establece, de un modo un tanto forzado, una relación entre el nombre del personaje principal, Horacio Suárez Lerma, y los de algunos antepasados de Borges. Asegura, además, que la novela es obra de alguien que vino "de adentro" del diario. Si es verdad que casi todos los críticos que se han ocupado de *El enigma de la calle Arcos* consideran que la novela ha sido efectivamente escrita por alguien que conocía los mecanismos de funcionamiento del diario, dado que los escritores que trabajaron para éste eran muy numerosos, esto no hace de Borges el único candidato a la autoría. Bajaría cita también el célebre párrafo de "El acercamiento a Almotásim", publicado en *Historia de la Eternidad*, que ya había sido relacionado antes con la novela de Sauli Lostal⁽³⁾. De sus afirmaciones se deduce que conocer la novela y el tipo de papel en que está impresa son pruebas irrefutables de autoría. Sus dos últimos argumentos son: que Borges se negó a reeditar sus tres primeros volúmenes de ensayos⁽⁴⁾ y que nadie sabe quién es Sauli Lostal. En cuanto al primero, puede decirse que Bajaría desconoce voluntariamente la diferencia entre *renegar de una obra* y *negar haberla escrito*, así como las diferencias que ambas estrategias implican en el campo cultural. Sobre el segundo, creo que su carácter superfluo resulta innegable. Sin embargo, este último fue uno de los elementos que, retomados por uno de los principales defensores de la tesis opuesta, sirvió para acallar un poco las discusiones.

1. Bajaría recuerda *Los cortadores de manos*, que publicaran bajo el seudónimo de Jaime Mellors, el mismo Ulyses Petit de Murat, Ricardo M. Setaro y los hermanos Enrique y Raúl González Tuñón.

2. Zangara, 1995.

3 "La edición príncipe del Acercamiento a Almotásim apareció en Bombay, a fines de 1932. El papel era casi de diario; la cubierta anunciaba al comprador que se trataba de la primera novela policial escrita por un nativo de Bombay City. En pocos meses, el público agotó cuatro impresiones de mil ejemplares cada una..."

4 Se refiere, por supuesto, a *Inquisiciones*, Bs.As.: Proa, 1925, *El tamaño de mi esperanza*, Bs.As.: Proa, 1926, y *El idioma de los argentinos*, Bs.As.: Gleizer, 1928. Hasta el final de su vida, Borges se negó a reeditar estos tres libros, que volvieron a ser lanzados al mercado después de su muerte. Varios de los artículos que contenían, sin embargo, habían sido publicados en diferentes recopilaciones hechas o avaladas por el escritor.

En efecto, Alejandro Vaccaro, biógrafo y coleccionista de la obra de Borges, basó su demostración en parte en una participación espontánea de un lector, Tomás E. Giordano, que escribió al diario *Clarín* (27/10/1997), afirmando conocer a Sauli Lostal, seudónimo de Luis A. Stallo. A partir de ahí, con un estilo de indagación de la biografía de Borges que le es propio y que ya ha demostrado su eficacia, Vaccaro procedió a buscar el nombre de Stallo en la guía telefónica de la época, de modo a probar, al menos, su existencia⁵. Si Vaccaro señaló los numerosos errores de Bajaría, así como el carácter dudoso de sus argumentos, su intervención no se limitó a esto: propuso la alternativa de una autoría, centrando su demostración en la cuestión del estilo. De este modo, afirmó (retomando algunas hipótesis ficticias de Ricardo Piglia tal como aparecen en *Respiración artificial*) que "el estilo de *El enigma...* no está en la escritura sino en la trama"⁶.

Esta disociación entre "estilo" y "argumento" retomada por Vaccaro, se encuentra también en las reflexiones de Sylvia Salta, Gastón Gallo, Gonzalo Moisés Aguilar y Guillermo García, quienes en el artículo titulado "Jorge Luis Borges y Sauli Lostal: El juego de las sospechas", firmado por Gonzalo Moisés Aguilar, tratan de aprehender los distintos problemas planteados por este debate. Para estos investigadores, la discusión acerca de la autoría de *El enigma de la calle Arcos* debe ser resituada en un contexto particular: el movimiento de atribución a Borges de textos sin paternidad conocida, o de paternidad dudosa, a la manera del ya mencionado *Borges en Revista Multicolor*.

Sin embargo, es evidente que estos investigadores parten, de un modo implícito, de "una lectura retrospectiva", es decir: de la perspectiva de la producción borgeana policial de los años '40. A partir de la perspectiva de un Borges autor de relatos como "La muerte y la

5 Alejandro Vaccaro ha publicado recientemente el primer tomo de su biografía de Borges (ver: Vaccaro, 1996). Sin duda la biografía borgeana es un tipo de literatura que conoce actualmente un gran desarrollo; recientemente, han aparecido: Salas, 1994; Vázquez, 1996; Woodhall, 1996; Barnatán, 1995, y la ya mencionada de Vaccaro. Dentro de este panorama, el trabajo de Alejandro Vaccaro se destaca por varias razones, entre las cuales es necesario mencionar dos: la absoluta discreción del biógrafo y la confiabilidad inhabitual de la información, debida a la calidad de la investigación realizada. Vaccaro parece haber sido el primer biógrafo de Borges que, alertado por las numerosas contradicciones contenidas en las declaraciones de Borges, cuestionó la versión de su propia vida que el escritor había dado.

6 El resumen del debate propuesto por Fernando Sorrentino en "La novela que Borges jamás escribió", se encuentra en esta línea: para él el estilo es prueba de que la novela no puede ser de Borges. Sorrentino cita párrafos de la novela que, afirma, no pueden estar escritos por Borges.

brújula" y "El jardín de senderos que se bifurcan", y co-autor, con Bioy Casares de los relatos de H. Bustos Domecq, estos críticos buscan, en los años '30 y, más concretamente, en *El enigma de la calle Arcos*, elementos que reenvían a esta producción de los años '40. Por otra parte, su posición permite plantear la cuestión de la autoría y de la figura de Borges en el panorama literario argentino, ya que para ellos el centro del debate son los *efectos de sentido* que proyecta la atribución de esta obra a Borges sobre el resto de su producción. Estos juegos "ponen de relieve la inestabilidad de la autoría y, también, la lectura fuerte de Borges que ha convertido a innumerables textos en precursores."

Estos investigadores diferencian, entonces, entre lo que llaman "una trama policial extraordinaria y un resolución casi genial" y la escritura; si en la elaboración de la trama, Borges puede haber participado, de su escritura no sería responsable; agregan la hipótesis de que para el escritor los años '30 son años de experimentación, y que dentro de esta experimentación la escritura de una novela no sería del todo inverosímil. De este modo, se hace presente una asimilación entre la experiencia periodística y un espacio de experimentación, de búsqueda, de producción de borradores, que postula cierta jerarquía entre los escritos publicados en los medios periodísticos y aquellos aparecidos en revistas de más prestigio y/o en forma libro⁷.

En el artículo de Aguilar, también es citado "El acercamiento a Almotásim", porque los investigadores intentan buscar "índices" en la obra de Borges, relacionando así esta sospecha de autoría con los cuestionamientos de que es objeto la categoría de autor, y la inestabilidad que ésta tiene en la obra de Borges. Por último, vinculan el debate con el "surgimiento" del relato en Borges, quien se orienta hacia este tipo de producción a partir de esta época.

En cuanto a los problemas que plantea este debate, hay que señalar, en primer lugar, el hecho de que una de las fuentes principales de la atribución es el testimonio de Ulyses Petit de Murat, citado por Bajaría; éste viene a sumarse a *Borges Buenos Aires*, libro en el que Petit de Murat recuerda la época en que él y Borges trabajaron para *Crítica*⁸. Este testimonio ha ido adquiriendo estatuto de verdad debido a la escasa información que se

7 En la historia de la producción borgeana esto último es más bien raro; casi todos sus textos aparecieron antes en diarios o revistas.

8 Petit de Murat, 1980, capítulo: "Tiempos de Crítica".

tiene acerca del período en que Borges trabajó para el diario *Crítica*; él mismo era más bien reservado en lo que respecta a este tema. Más allá del problema que plantean sus relaciones con Petit de Murat, que, según los críticos, va de la amistad íntima al simple compañerismo de trabajo reforzado por la admiración que le profesaba Petit de Murat a Borges en la época, es necesario pensar el estatuto mismo del testimonio; atribuirle "categoría de verdad" implica considerarlo la fuente de toda información e interpretación, de modo de clausurar la investigación y los efectos de sentido de otros elementos, el *testimonio* que aportan las formas de lo impreso y el estudio de los vínculos del campo cultural de la época⁹. Otro elemento interesante que este debate pone de relieve, es el mencionado "furo" de encontrar textos de Borges desconocidos. Dada la existencia de una vasta obra publicada en diarios y revistas diversas que aún no circulan en forma de volumen, este interés por "inventar", por "crear" textos de Borges resulta un tanto sorprendente.

En este sentido, es probable que el interés, y el placer, de este debate vinieran, en parte, de las modificaciones que la atribución de *El enigma de la calle Arcos* aporta en cuanto a la imagen de Borges en la cultura argentina. El rescate de una imagen menos solemne de Borges, menos *monumental*, viene en parte de la aparición de una serie de elementos que vinculan al escritor con ciertas publicaciones de corte "popular", como *Crítica*. El debate acentúa la dificultad de leer y de interpretar esta convivencia entre lo que aparece como una producción culta, intelectual, elitista, y una zona más relacionada con medios de publicación populares¹⁰. Del mismo modo, otra problemática en juego parece

9 En este sentido, me parece importante recordar que Petit de Murat declaró siempre que Natalio Botana, fundador y director del diario *Crítica* en la época de la *Revista Multicolor de los Sábados*, le propuso que Borges fuera su secretario, y que él insistió en que tuviera categoría de co-director. Si bien es verdad que Petit de Murat trabajaba ya para el diario en el momento en que surge la idea de la revista, también resulta evidente que esta declaración contradice todo otro testimonio acerca de Botana, quien aparece como alguien muy conocedor del campo intelectual de la época. Del mismo modo, el prestigio y el lugar que la producción de Borges tenían en el campo literario de la época, no permiten imaginar fácilmente un Borges secretario de Petit de Murat. Ver, en este sentido, el número de la revista *Megáfono*, dedicado a Borges en agosto de 1933, en el que Petit de Murat expresa su admiración incondicional, y su categoría de "maestro" respecto de él mismo. La publicación de esta "Discusión sobre Jorge Luis Borges", *Megáfono*, n. 11, agosto de 1933, p. 13-33, es estrictamente contemporánea del primer número de la *Revista Multicolor de los Sábados*, pero su elaboración comienza por lo menos un año antes, tal como lo prueba el artículo de Drieu La Rochelle.

10 Un fenómeno parecido ocurre respecto de la interpretación que plantean los vínculos entre Borges y ciertos grupos de militancia católica de los años '20 y '30, a los que el escritor está vinculado. Sobre

ser la de la relación entre Borges y la novela; *El enigma de la calle Arcos* podría ser la novela que tanto se le ha reclamado a Borges, que vendría a completar su imagen de escritor.

Sin embargo, hay otro elemento que permite, tal vez, aclarar el origen de la pasión suscitada por este debate. La discusión acerca de la autoría ha sido presentada por ambos bandos como un "enigma literario" que se trataba de resolver; también, se ha producido cierta contaminación léxica en los críticos. De Vaccaro a Gonzalo Aguilar, todos tratan el asunto como una imputación de crimen, se refieren a Borges como al acusado, y terminan por declarar que se lo ha liberado de toda culpa. El crítico es así asimilado al investigador, al *detective*, cuya misión es dilucidar un misterio. Esta figura del "crítico-detective" ha sido difundida en parte por Ricardo Piglia, tanto en *Respiración artificial* como en "Homenaje a Roberto Arlt", y este debate muestra hasta qué punto ésta se ha popularizado; críticos universitarios e investigadores no profesionales parecen identificarse con esta imagen, que, a pesar de sus esfuerzos por problematizar esta atribución, no consiguen desprenderse del intento de responder a la pregunta: ¿es Borges el autor de *El enigma de la calle Arcos*, sí o no? Porque para que el crítico investigue tiene que haber un enigma, una verdad que probar y restituir.

Los planteos de este debate aluden a una serie de elementos que marcan la producción borgeana de esta época, sin llegar a conformar un sistema interpretativo que abarque todos los puntos en juego. La existencia de un vínculo entre la atribución de *El enigma de la calle Arcos* y el *desplazamiento* hacia el terreno de lo narrativo que se produce en la obra de Borges en esta época es percibida por algunos de los críticos; pero esta percepción parece venir de un juego intelectual, a la manera de los que Borges propone en "Kafka y sus precursores" o según los que propone Piglia en *Respiración artificial*. Parte de la dificultad viene de la carencia de una investigación sistemática, una verdadera historización de la producción de Borges, sobre la que, sin embargo, se tiene la impresión de saberlo todo. Dado que el debate se ha caracterizado por una *mirada retrospectiva*, puede ahora proponerse otro tipo de lectura: una que retroceda al año de publicación de *El enigma de la calle Arcos*, es decir 1933. Un año marcado, en la producción borgeana, por varios "acontecimientos", todos vinculados entre sí. El primero es el hecho de volverse director (co-director) de la *Revista Multicolor de los Sábados*, suplemento literario del diario *Crítica*, que se publi-

este tema, ver: Louis, "Borges y el nazismo", en *Variaciones Borges*, Revista del Centro de Estudios y documentación Jorge Luis Borges, Universidad de Aarhus, n° 4, 1997.

ca a partir del 12 de agosto de 1933 y aparece hasta el 6 de octubre de 1934. El segundo de estos acontecimientos es la publicación en la revista *Hoy Argentina* del que, hasta ahora, parece ser el primer artículo de Borges sobre el relato policial: «Leyes de la narración policial», texto que Borges no publicó nunca en volumen pero que recupera parcialmente en «Los laberintos policiales y Chesterton». Habría que agregar un tercer "acontecimiento": la publicación en la mencionada *Revista Multicolor de los Sábados* de una serie de relatos gracias a los que Borges se convierte en narrador; entre estos que, en su mayoría, irán a integrar la *Historia Universal de la Infamia*, se encuentra "Hombres de las orillas", primera versión de "Hombre de la esquina rosada", en cuya escritura se inscribe a la vez el reciente interés borgeano por el relato policial, así como sus concepciones relativas a la novela. En relación a esta preocupación, es necesario mencionar otro elemento, que tiene lugar en 1934, mientras se edita aún la *Revista Multicolor de los Sábados*: la respuesta de Borges a la "Encuesta sobre la novela" en la revista *Gaceta de Bs.As.*

El suplemento literario del *Crítica*, que hasta ahora había sido ignorado por la crítica, contiene marcas muy evidentes de un interés por lo policial; es sabido que el diario contribuyó a la difusión del género y que este interés se inscribió en las noticias policiales. En cuanto a la participación de Borges en la *Revista Multicolor de los Sábados*, la marca esencial del escritor se encuentra en la gestión de la revista y los efectos de sentido que ésta produce; dentro del marco que conforma el diario para la revista, puede verse cómo ésta establece una relación de diálogo con el discurso, el estilo, los modismos del diario. Si este diálogo a veces puede leerse como una parodia, por momentos linda también con el homenaje; de hecho, la creación de la revista aparece como la apertura de un espacio en el que encuentran un nuevo contexto de publicación algunas tendencias y secciones que ya existían en el diario, adquiriendo así cierta autonomía. Este nuevo marco de publicación actúa sobre estos textos, proponiendo una reflexión sobre la cuestión del género literario. El suplemento puede verse como *un espacio de lectura* del diario, pero también de otros suplementos culturales⁽¹¹⁾.

En cuanto a los otros dos textos mencionados, si en apariencia se orientan hacia problemáticas diferentes - el relato policial, la novela argentina - sus centros de interés son complementarios.

11 Para más información acerca de la *Revista Multicolor de los Sábados* así como sobre el rol que Borges tuvo en la edición de ésta, ver: Louis, 1997.

"Leyes de la narración policial"

En «Leyes de la narración policial», Borges postula que el inglés conoce lo que llama dos "incompatibles pasiones": «el extraño apetito de aventuras y el extraño apetito de legalidad». Las pasiones reenvían, entonces, al gusto de los lectores, a las preferencias de los lectores ingleses que, según él, los argentinos no comparten: estas pasiones serán extranjeras para el criollo. Como ejemplo, cita a Martín Fierro y Cruz, los personajes de *El gaucha Martín Fierro*, poema gauchesco de José Hernández; dos desertores, uno del ejército y el otro de la policía, a quienes la idea de que la razón está del lado de la ley hubiera sorprendido. Borges afirma entonces que sin duda la idea de que su propio destino era interesante y digno de ser contado los hubiera hecho sonreír.

Esta disociación del criollo entre "razón" y "ley" viene del hecho de que el crimen no implicaba para él un problema de virtud; era un "percance de hombres", una suerte de accidente natural. Aunque Borges habla del «criollo» y no del «gaucha», los ejemplos que cita pertenecen a la «literatura gauchesca»; se trata de un mecanismo al que Borges recurre muy seguido: a la hora de reflexionar sobre una literatura nacional, apela a la gauchesca aunque reivindica al guapo, como si no existiera aún una literatura sobre este personaje. Es esta carencia de una literatura urbana sobre la relación entre el criollo y la ley, un *vacío ficcional*, lo que «Hombres de las orillas» tratará de empezar a colmar. En Borges, esta estrategia (usada también por otros intelectuales argentinos) facilita el desplazamiento hacia la escritura narrativa.

En «Leyes de la narración policial», Borges define el relato policial - el texto dice "genuino retrato policial", lo que es probablemente una errata pero muy atractiva - como una trama marcada por el rechazo del desplazamiento físico y la falta de justicia; recuerda que en los primeros ejemplares del género (o al menos los que considera como tales ("El misterio de Marie Roget" de Poe, *Unravell'd Knots* de la baronesa de Orczy) «la historia se limita a la discusión y a la resolución abstracta de un crimen, tal vez a muchas leguas del suceso o a muchos años.», fórmula que reenvía a Isidro Parodi, pero también a varios de los textos compilados en *Los mejores cuentos policiales, Primera y segunda serie*¹²). Borges exige un

12 Pienso en: "El fin de un juez" de Milward Kennedy, en: *Los mejores cuentos policiales. Primera serie*, Bs.As.: Emecé, 1943; y, en la segunda serie, editada también por Emecé, Bs.As., en 1951, "Personas o cosas desconocidas" por John Dickson Carr y, desde ya, "Las doce figuras del mundo" de H. Bustos Domecq.

relato policial sin alusiones a los medios cotidianos de la investigación policial, «los rastros digitales, la tortura y la delación», cuya ausencia considera una convención que, lejos de facilitar la narración la vuelve más difícil⁽¹³⁾. Así expresa lo que muchos críticos han identificado con una demanda borgeana de rigor en la trama; se trata, esencialmente, del hecho de que el relato debe responder a una economía propia y a las exigencias que éste plantea y no estar determinado por algún tipo de "elementos externos", lo que incluye tanto las soluciones que facilitan la tarea del escritor como las modas literarias o las demandas del público.

Borges enumera y explica lo que llama entonces «los mandamientos de la narración policial». Existe, sin duda, una diferencia entre las "leyes" y los "mandamientos de la narración policial"; si la primera convoca el mundo de la ley, la segunda reenvía al de la religión. De este modo, el título propone una lectura del artículo en función de una ley y sus transgresiones posibles (puede decirse que se viola un mandamiento, pero se transgrede una ley) sin impregnarse realmente de términos que aluden a la ley y al delito, un tipo de vocabulario muy presente en otros textos críticos borgeanos de la época, y en particular, en las notas bibliográficas que publica en la *Revista Multicolor de los Sábados*⁽¹⁴⁾.

Las reglas que propone, con gran despliegue de humor, son las siguientes:

- a. «Un límite discrecional de sus personajes.»
- b. «Declaración de todos los términos del problema.»
- c. «Avara economía de los medios.»
- d. «Primacía del cómo sobre el quién.»
- e. «El pudor de la muerte.»⁽¹⁵⁾
- f. «Necesidad y maravilla en la solución.»

El desarrollo de cada una de ellas pone en escena la ambigüedad del crítico que,

13 Es decir que, afirma Borges, no se trata de recursos técnicos que facilitan el trabajo del escritor y, en ese sentido, no son equivalentes de «los dioses instantáneos de la rutina homérica», de los «apartes escénicos», de los «borrosos confidentes de Jean Racine» o de los «monólogos que difunden los héroes palabreros de Shakespeare».

14 Ver: Louis, 1997.

15 El texto dice: «muerta» pero se trata probablemente de una errata.

por momentos, parece reducir su rol a constatar las reglas del género pero termina por enunciar su propia concepción de éste. Un paradigma descriptivo se vuelve así normativo. Las seis leyes responden a una idea personal de lo que el relato policial *debe ser*, y Borges subraya el hecho de que estas teorías no tienen equivalente en la producción argentina de la época. Uno de los objetivos de esta reflexión parece ser, entonces, postular los principios de una producción deseada: de un tipo de relato que Borges va a intentar en un futuro *inmediato*.

En cuanto a la conclusión, no retomada en «Los laberintos policiales y Chesterton», el texto enuncia una elección narrativa, que constituye un verdadero manifiesto y un ataque en varios frentes¹⁶. Si algunas alusiones a intelectuales y movimientos de la época (como Ortega y Gasset y Lugones, la literatura comprometida de izquierda, el realismo, el color local) son más bien obvias, otras reenvían a las propias prácticas de Borges, tal como puede verse en la referencia a Góngora o al tango. Borges ataca esencialmente tendencias de la poesía y de la ensayística, es decir los dos géneros que había practicado hasta entonces; reivindica, en cambio, el trabajo del escritor y su dominio técnico, sin cuestionar al lector. Por otra parte, las prácticas que descalifica son presentadas como *ignominias*; se trata de una de las primeras formulaciones de la idea de que ciertas prácticas literarias constituyen una infamia; una concepción que Borges recupera, explota y desarrolla en sus primeros relatos, *Historia Universal de la Infamia*, publicados por primera vez en la revista del *Crítica* en ese momento. Se pasa así de un sentido de lo infame como adjetivo que designa un texto de mala calidad, a la concepción de lo infame como *atentado literario delictivo*.

Borges parece estar a la búsqueda de una estrategia que permita reivindicar un género considerado en la época por los intelectuales como un género menor, sin ser acusado de tener mal gusto, es decir: de coincidir en su elección con la gente que no tiene gusto, o que tiene un gusto popular, sin entrar dentro de una categoría de lectores despreciados. La esencia convencional del prestigio literario y de las jerarquías que éste establece es denunciada por Borges, de un modo insistente, desde sus primeros ensayos; no jerarquizar los

16 «No soy, por cierto, de los que misteriosamente desdennan las tramas misteriosas. Creo, al contrario, que la organización y la aclaración, siquiera mediocres, de un algebraico asesinato o de un doble robo, comportan más trabajo intelectual que la casera elaboración de sonetos perfectos o de molestos diálogos entre desocupados de nombre griego o de poesías en forma de Carlos Marx o de ensayos siniestros sobre el centenario de Goethe, el problema de la mujer, Góngora precursor, la étnica sexual, Oriente y Occidente, el alma del tango, la deshumanización del arte, y otras inclinaciones de la ignominia.»

géneros, sabotear la visión impuesta desde las instituciones literarias constituyen transgresiones que Borges llama infamias. Hubo sin duda en este sentido una especie de traición contenida en la reivindicación borgeana del policial: la de las expectativas creadas por el comienzo de la carrera de Borges, por su formación y su cultura que sobresalen en el panorama argentino de la época, por su participación en las vanguardias históricas, un poeta y ensayista que produce para un grupo reducido. La reivindicación del relato policial, la entrada al *Crítica* transformaron la inserción de Borges en el campo intelectual.

Pero al apropiarse del género policial, el escritor lo reformula; de este modo, se produce un doble juego, destinado a evitar ser clasificado de un modo automático como un escritor de relatos policiales: Borges recicla técnicas y estrategias del género policial de un modo oblicuo, velado, combinándolas con otra tradición narrativa, otra temática bastarda: el relato de cuchilleros. Esta combinación de dos temas híbridos y poco prestigiosos impide que el texto, - me refiero, por supuesto, a "Hombres de las orillas"- fuera identificado con alguno de estos dos "géneros" menores desprovistos de prestigio y honor.

Acerca de «Los laberintos policiales y Chesterton», por razones de tiempo, sólo diré que el modo en que Borges *desvía* el artículo resulta apasionante; si "Leyes de la narración policial" se presenta como un artículo sobre un tipo de relato, como una reflexión sobre el género, «Los laberintos policiales y Chesterton» puede ser visto como el primer artículo de una serie dedicada a un escritor en particular¹⁷. En los dos últimos párrafos que agrega, afirma que «*The scandal of Father Brown*, el más reciente libro de Chesterton (Londres, 1935) me ha sugerido los dictámenes anteriores.» Esta impostura permite el desplazamiento del centro de la reflexión de un género a un autor; pero en «Leyes de la narración policial» Chesterton es uno de los autores citados; están también Poe, De Quincey, la baronne d'Orczy, Wilkie Collins, Phillipotts, Conan Doyle. Chesterton es el único que aparece dos veces, pero no recibe ningún otro tipo de tratamiento privilegiado en 1933.

Sin embargo, ya en este momento, Borges afirma que: «Chesterton, siempre, realiza el *tour de force* de proponer una explicación sobrenatural y de reemplazarla luego, sin

17 A éste, siguieron: "Modos de G.K.Chesterton", *Sur*, (22), julio de 1936, también editado en volumen en: *Páginas de Jorge Luis Borges seleccionadas por él mismo*, Bs.As.: Celtia, 1982; "Nota sobre Chesterton", *Los Anales de Buenos Aires*, 2 (20-22), octubre-diciembre de 1947, incorporado en *Otras Inquisiciones* bajo el título de "Sobre Chesterton" a partir de la primera edición (1952). Como para una comparación rápida entre "Leyes de la narración policial" y "Los laberintos policiales y Chesterton", hay que decir que el segundo retoma el primero hasta el momento de la enumeración de las leyes. En la ley «F», agrega entre los recursos prohibidos: «...los ingeniosos trucos pseudocientíficos». Es la única modificación en la primera parte del artículo; luego agrega dos párrafos sobre Chesterton y elimina la conclusión ya citada.

pérdida, con otra de este mundo.» Esta combinación de géneros que percibe en el escritor inglés y que es retomada en los artículos que le dedica más tarde, tanto en "Modos de G. K. Chesterton" como en "Nota sobre Chesterton", explica el desplazamiento de un género a un autor: la combinación de géneros, y las expectativas del lector en la definición genérica de un texto vienen, en la reflexión borgeana, de una lectura de la obra de Chesterton. Esta asociación indisoluble entre un escritor y un problema de orden teórico-literario constituye una estrategia típicamente borgeana; es el modo que Borges elige para la discusión de los problemas literarios. En su sistema retórico, el ejemplo es el argumento y el argumento es el ejemplo. Su respuesta a la "Encuesta sobre la novela argentina" permite comprender aún mejor este funcionamiento.

"Encuesta sobre la Novela. Respuesta de Jorge Luis Borges"

La encuesta fue organizada por la revista *Gaceta de Bs As. Periódico de Letras, Arte, Ciencia, Crítica*¹⁸, en el marco de su interés por todo lo argentino: la historia, las instituciones, las producciones y las manifestaciones artísticas nacionales¹⁹. Las preguntas eran: "¿Existe una novela argentina? ¿Quiénes son los novelistas nuestros si los hay? ¿Qué problemas argentinos fueron llevados a la novela? Dentro de la novela, como género literario - respetamos los géneros literarios - ¿Qué aporte hizo la novela argentina? Si alguien quiere establecer un contacto con nuestra realidad: ¿a cuáles novelistas debe dirigirse y a cuáles novelas de esos novelistas?"

La respuesta de Borges comprende dos partes. En la primera, que corresponde al primer párrafo, cuestiona los términos de la encuesta, denunciando la "superstición" en la que se basa: "Me está pareciendo que este interrogatorio, amigo Pedro Juan Vignale, ado-

18 La *Gaceta de Bs.As.* estaba dirigida por Lisardo Zia y Pedro Juan Vignale. El primer número apareció el sábado 21 de julio de 1934 y el último el 24 de noviembre de 1934; la revista salía el primer y el cuarto sábado del mes; los primeros ocho números tienen seis páginas y el noveno solamente cuatro. La revista constituye sin duda un espacio de expresión de lo que se llamaría luego "revisiónismo histórico".

19 La encuesta fue organizada por Pedro Juan Vignale y Lisardo Zia, fundadores y directores de la revista. Los otros escritores solicitados fueron: Alvaro Melián Lafinur (n. 5, sábado 22 de septiembre de 1934, p.1), Julio Fingerit y Pablo Rojas Paz (n. 7, sábado 20 de octubre de 1934, p. 1), y Alvaro Sol (n. 8, sábado 3 de noviembre de 1934, p.1), en los números 5, 6, 7 y 8 de la revista. Borges contestó, entonces, en el número 6, correspondiente al sábado 6 de octubre de 1934, p. 1.

lece de alguna superstición. Ustedes hablan de "novela argentina" como si fuera difícilísimo producirla; ustedes hablan de "novela argentina" como si producirla fuera importante. Lo natural es que en la obra queden los rastros del ambiente en que se formó; ello es inevitable y no puede - sin más - constituir un canon. Imaginemos que la tilinguería especial de las novelas de Gálvez fuera privativamente argentina; esa piadosa hipótesis haría de cualquiera de ellas la "novela argentina" por excelencia - sin redimirla un ápice." A partir del final de los años '20, Borges ha ido desarrollando esta técnica que consiste en diferir la respuesta a encuestas y cuestionarios, a fin de poder plantear los presupuestos en los que estos se basan; y a partir de los años '30, uno de los objetivos específicos de la tarea del crítico se vuelve, de manera explícita, la identificación, el análisis y el cuestionamiento de la serie de acuerdos tácitos sobre los que se basan los estudios literarios en una época determinada, en un medio intelectual preciso⁽²⁰⁾. En este sentido, es interesante la percepción de esta encuesta como un interrogatorio, que parece poner al crítico no en el lugar del investigador sino en el del acusado.

Otra superstición que percibe en la encuesta es la preocupación, típica de los estados modernos, de construir una tradición literaria nacional; la asociación entre *literatura producida en el territorio* y *una identidad nacional* es así cuestionada, en la medida en que *identidad nacional* y *calidad* son disociadas. También cuestiona el hecho de considerar el localismo, lo que Borges llama "el color local" como un valor; de este modo, reivindica la necesidad de un campo intelectual regido por principios de orden literario y no extraliterario. A partir de este planteo, declara: "Prefiero limitarme, por consiguiente, a la elogiosa enumeración de unos nombres". Su respuesta a la encuesta consta, entonces, de un cuestionamiento de los presupuestos en que ésta se basa, cuya consecuencia (se trata aquí verdaderamente de una relación de orden lógico, causa-consecuencia) es la enumeración.

En esta combinación - cuestionamiento + enumeración de nombres - puede leerse una retórica de la discusión (y de la crítica) literaria. Contra la retórica clásica - argumento + ejemplo -, Borges produce una nueva fórmula: la destrucción de los términos del problema y la constitución de los ejemplos en argumentos. En un sentido estricto puede decirse que para Borges el ejemplo no existe, porque el ejemplo se vuelve el argumento. Este fenómeno puede observarse en la transformación de "Leyes de la narración policial" en "Los laberintos

20 Esta cuestión de las supersticiones aparece ya en 1932 en "El Martín Fierro" y en "La supersticiosa ética del lector", (publicado primero en: *Azul* 2(8), Azul -Provincia de Bs.As.-, enero de 1931, pp. 11-14), aparecidos ambos en la primera edición de *Discusión* (Bs.As.: Gleizer, 1932).

policiales y Chesterton": la reflexión sobre un género se convierte en reflexión sobre un autor.

El itinerario borgeano muestra, en este sentido, la voluntad de presentar el vínculo que existe entre un problema de orden literario y un autor como un vínculo indisoluble; la reflexión teórica sobre los temas literarios toma esta forma en la producción de Borges, no por una imposibilidad de identificar los aspectos teóricos en los debates corrientes, banales, sino por convicción: es la modalidad que Borges elige para constituir una disciplina literaria que no se base en los principios de otras ciencias - ya sea la medicina, la lingüística o las ciencias sociales. Los estudios literarios deben ser autónomos y generar sus propios principios, su propio funcionamiento, así como un discurso propio.

Volviendo, entonces, a esta segunda parte de la respuesta de Borges a la encuesta, cada nombre citado apunta a la desmistificación de un aspecto de la concepción de "novela nacional". En primer lugar, menciona el *Martin Fierro* (poema gauchesco en sextetas), lo que le permite cuestionar la idea de que un género pueda definirse por aspectos formales. Contra estos, reivindica el goce sentido por el lector que para él es "mucho más afín al que nos proporciona el *Quijote* que al de una página de Swinburne o de Verlaine".

El segundo elegido es *The Purple Land* de William Hudson, "libro por el cual nuestra novelística entra en la de Inglaterra". Esta obra pone en cuestión la identificación entre el idioma en que está escrita una obra y la identidad nacional. También alude al problema de las tradiciones nacionales y la apropiación, tal como Borges las concibe en la época⁽²¹⁾. Luego menciona a *Hormiga negra* de Eduardo Gutiérrez, al que considera como un "reverso estricto de todas las apoteosis del gaucho que siguen fatigando nuestras imprentas, y aun las del mismo Gutiérrez". Es interesante cómo los nombres que enumera son nombres propios pero también títulos; ningún escritor es rescatado en masa, sino que se trata de ciertas obras en particular. La presencia de *Hormiga negra* marca el rechazo de una mitología nacional heroica.

El siguiente texto es *Amalia* de José Mármol, cuya importancia viene del hecho de haber fundado una tradición literaria, una visión de la época de Rosas que ha reemplazado a la realidad. En cuanto a *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes, otras menciones en

21 En 1934, se publican en el mencionado suplemento literario del *Crítica* las primeras versiones de "Los traductores de las 1001 noches", textos esenciales en este sentido: "El Puntual Mardrus", *Revista Multicolor de los Sábados*, 1(26), p.8, febrero de 1934 y "Las 1001 Noches", *Revista Multicolor de los Sábados*, 1(31), p. 5, 10 de marzo de 1934.

otros textos de la época, (en particular la nota bibliográfica "Don Segundo Sombra en inglés", aparecida en la *Revista Multicolor de los Sábados*), permiten comprender que para Borges constituye la versión criolla de la novela iniciática, a la manera de *Kim* de Kipling; es en este sentido que critica "la identificación no siempre total de Güiraldes con el joven tropero" y "su deliberado afán (alguna vez incómodo) de ponderar las dificultades y los peligros." Es decir que la iniciación en el mundo de los troperos de la provincia de Bs.As. debería evitar estos clichés que no son, para Borges, la esencia del género.

Luego menciona rápidamente tres títulos. El primero es *El juguete rabioso* de Roberto Arlt, que reivindica contra *Los lanzallamas*. No es la única mención de Borges a Arlt en la época; sus alusiones a él permiten revisar la oposición tradicional de la crítica argentina entre Borges y Arlt, ya que para Borges en esta época la literatura de Arlt es un aporte positivo. El segundo título es *Silvano Corujo* de Gilardi, que considera una adecuación feliz de los procedimientos y del estilo de "Don Segundo" a un tema orillero. El último puede sorprender un poco, ya que se trata de *La gloria de Don Ramiro* de Enrique Larreta, acerca del cual aclara que lo incluye en esta lista "aunque me consta que Avila de Castilla está fuera de nuestras aguas territoriales y que el siglo diez y seis es poco argentino." Este último nombre pone de manifiesto de un modo muy evidente el hecho de que los autores y las novelas mencionados son elegidos en función de los problemas que permiten plantear; en este sentido, la elección de *La gloria de Don Ramiro* permite evacuar todo intento de atribuir una identidad nacional y un valor al color local, es decir a una producción que se pretende impregnada de identidad nacional por el mero hecho de tratar temas, paisajes y/o personajes considerados típicamente argentinos, o por usar el "lunfardo".

En el Borges de los años '30, no existe, entonces, una jerarquía entre los diferentes géneros; la producción novelística no es ni más prestigiosa ni más importante para la constitución de una literatura nacional. El interés por el relato policial, la reflexión sobre la constitución de una literatura nacional, la preocupación por el lugar que ocupa la novela dentro de la producción argentina, se inscriben en la escritura de "Hombres de las orillas".

"Hombres de las orillas"

Aparecido en la *Revista Multicolor de los Sábados*, bajo el seudónimo de "F. Bustos", ilustrado por Sorazábal, el cuento «Hombres de las orillas», primera versión de "Hombre de la esquina rosada", se organiza a partir de dos diferencias fundamentales respecto de los dos pequeños relatos de guapos publicados antes por Borges. Me refiero, por supuesto

al breve relato aparecido en dos medios de publicación diferentes, bajo títulos distintos: «Leyenda Policial» y «Hombres pelearon». Estas dos diferencias son la introducción de un enigma y la identificación del narrador con el asesino. El enigma, la muerte misteriosa de Francisco Real, evocada desde la primera línea, desencadena la narración y determina el recurso a técnicas propias del relato policial - tal como Borges lo concibe en esta época.

Desde el primer párrafo del relato, el narrador brinda al lector varios indicios de su culpabilidad; insinúa que es particularmente adecuado hacerle preguntas acerca de Francisco Real, a pesar de que afirma que no lo vio más que tres veces; dice que esa noche es para él inolvidable y que «la Lujanera» fue a dormir a su rancho; agrega que fue la noche en que Rosendo Juárez abandonó el barrio para siempre. Borges parece, entonces, aplicar las leyes del relato policial, ya que cada término del problema es presentado en el primer párrafo, completado, además, por la explicación de quién era Rosendo Juárez. A lo largo del relato, el narrador da más pistas: «la Lujanera» es la mujer de Rosendo Juárez, el narrador afirma que siempre llevaba encima un cuchillo; cuando sale del salón y camina en la noche la descripción de sus sentimientos termina con la frase siguiente, que insinúa que se pone a buscar a la Lujanera y a Francisco Real: «Sabe Dios qué lado agarraron. Muy lejos no podían estar.» El siguiente párrafo consta de una sola frase: «Cuando alcancé a volver, seguía como si tal cosa el bailongo.» Entre los dos párrafos, debe haberse producido el crimen; el narrador cuenta entonces cómo vuelve al salón, de modo que se pone en evidencia el hecho de que trata de disimularse entre los demás guapos. Cuando Francisco Real y la Lujanera vuelven, se producen nuevos indicios; el momento en que el narrador defiende a la mujer, las sospechas de un personaje que no le saca los ojos de encima. Para terminar, la célebre frase final, en que el narrador al volver a su rancho comprende que la mujer lo espera allí, y cuando echa una mirada al cuchillo y dice que «estaba como nuevo, inocente, y no quedaba ni un rastro de sangre».

Tal como Borges lo propone en «Leyes de la narración policial», la resolución del enigma no implica aquí el desplazamiento físico de un detective; y se trata de uno de los grandes aciertos del texto, ya que, a la manera de *The murder of Roger Ackroyd* de Agatha Christie, publicado en 1926, el lector descubre al final del cuento que el narrador es el asesino; pero no hay aquí ningún Hercule Poirot: todo recurso a un detective que se esfuerza por resolver el enigma es inútil porque Borges apuesta a la existencia de una distancia temporal entre el crimen y el momento de su resolución. Los mejores ejemplos del género son, según él, aquellos en que el enigma se resuelve mucho tiempo después del crimen o en algún lugar lejano de aquel en que se produjo. Es decir que se trata de textos en los que el

enigma se resuelve mediante un análisis del relato.

El resultado de esta estrategia en "Hombres de las orillas" es que le corresponde al lector realizar la investigación. Quien escucha - no hay que olvidar que el cuento pone en escena una ficción de oralidad -, quien lee, deben descubrir al asesino en el texto, ya que los indicios son aquí meramente textuales: expresiones ambiguas, insinuaciones, cosas a medio decir. En otras palabras: es el lector/receptor quien puede encarnar mejor la inmovilidad corporal y el desciframiento intelectual demandados por Borges en "Leyes de la narración policial". ¿Quién puede diseminar mejor las pistas y atrasar el momento del descubrimiento del asesino que el asesino mismo al narrar su crimen? Pero, en este sentido, Borges se emancipa del modelo propuesto por *The murder of Roger Ackroyd*, ya que descarta la cuestión del castigo y la culpabilidad. Mucho se ha dicho acerca del modo en que en Borges el mundo de los guapos está regido por una legislación propia; sin embargo, es evidente que en este cuento se produce una doble transgresión: la de la legalidad social y la de una legalidad del mundo de las orillas, ya que el narrador debe ocultar que es el autor del crimen ante la policía pero también ante los otros guapos.

En "Hombres de las orillas", Borges suprime, entonces, todo intermediario: narrador y lector, es decir el asesino y el encargado de descubrir al asesino, quedan frente a frente. No hay encuesta policial en el sentido estricto de la expresión; pero la lectura se transforma en una investigación, una inquisición. Así, el crítico se define en la producción borgeana de la época esencialmente como un lector, con las características que Borges demanda de éste en "Hombre de la esquina rosada".

Si es verdad que en esta época se refuerza la tendencia al uso de un léxico que tiene que ver con la legislación, la acusación, la presentación de pruebas en la ensayística de Borges, esta característica del discurso no implica una identificación entre el crítico y el detective; en parte porque el crítico aparece esencialmente como un lector, en parte porque Borges, al apelar a la figura del "inquisidor", sin vigencia legal real en el mundo contemporáneo, descarta el problema del castigo y evacúa la cuestión de la repercusión social posible del crimen. En los años '30, la figura que se va conformando corresponde al ejercicio de una inmovilidad corporal y a un desciframiento intelectual, más cercanos de la concepción borgeana de la lectura que de la imagen de un crítico-investigador.

Bibliografía

Aguilar, Gonzalo Moisés. "Una historia local de la infamia (Sobre *Seis problemas para don Isidro Parodi* de H. Bustos Domecq), en: *Tramas, para leer la literatura Argentina*, n. 5, 1996, pág. 69-80.

_____. "Jorge Luis Borges y Sauli Lostal: El juego de las sospechas", Mimeo, 1997. Argumentos elaborados conjuntamente con Sylvia Saïtta, Gastón Gallo y Guillermo García.

Anderson Imbert, Enrique. "Nueva contribución al estudio de las fuentes de Borges", *Filología*, año VIII, nº 1-2, 1962; citado en Saïtta, Sylvia: Prólogo a *El enigma de la calle Arcos*, pág. 9.

Astutti, Adriana. "Artes y mañas: Borges y el juego de la verdad", Mimeo, octubre de 1990.

Bajaría, Juan Jacobo. "La enigmática novela de Borges", *La Nación*, Bs.As., domingo 13 de julio de 1997, Sección 6, página 6.

Barnatan, Marcos Ricardo. *Borges. Biografía total*, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, colección Biografías 5, 1995.

Borges, Jorge Luis. "Leyes de la narración policial", *Hoy Argentina*, año 1, n. 2, Bs.As., abril de 1933 páginas 48-49.

_____. "Encuesta sobre la novela: Respuesta de Jorge Luis Borges", *Gaceta de Bs.As.*, sábado 6 de octubre de 1934, año 1, número 6, página 1.

_____. "Hombres de las orillas", *Revista Multicolor de los Sábados*, año 1, número 6, p. 7, 6 de septiembre de 1933. Primera versión de "Hombre de la esquina rosada", en: *Historia Universal de la Infamia*, Bs.As., Tor, 1935.

_____. "Leyenda policial", *Martín Fierro* 4(38), p. 4, Bs.As., marzo de 1927.

_____. "Don Segundo Sombra en inglés", *Revista Multicolor de los Sábados*, 2(53), p. 5,

11 de agosto de 1934. Publicado también en Zangara 1995.

_____. "La muerte y la brújula", *Sur*, 92, 05/1942, p. 27-39; en *Ficciones*, Bs.As., Sur, 1944; en *La muerte y la brújula*, Bs.As.: Sur, 1951; también en: *Los mejores cuentos policiales. Primera serie*, 1943.

_____. "El jardín de senderos que se bifurcan", *El jardín de senderos que se bifurcan*, Bs.As., Sur, 1941. En *Ficciones* a partir de la edición de 1944. También en: *La muerte y la brújula*, 1951, y en *Diez Cuentos Policiales argentinos*, selección y nota previa de Rodolfo Walsh, Bs.As., Hachette, 1953.

_____. "Kafka y sus precursores", *La Nación*, Bs.As., 2da sección, 19 de agosto de 1951; en volumen en: *Otras inquisiciones*, a partir de la primera edición, Bs.As., Sur, 1952.

Borges, Jorge Luis; Bioy Casares, Adolfo. *Los mejores cuentos policiales. Primera serie*, Bs.As.: Emecé, 1943. *Segunda serie*, Bs.As. Emecé, 1951.

Capdevila Analía. "Una polémica olvidada (Borges contra Caillois sobre el policial)", en: Sergio Cueto, Alberto Giordano y otros: *Borges ocho ensayos*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1995, pág. 67-82.

Fernández Vega, José. "Borges y la narrativa policial", in: *Variaciones Borges*, Revista del Centro de Estudios y documentación Jorge Luis Borges, Universidad de Aarhus, n. 1, 1996, pág. 27-66.

Kolesnikov, Patricia. "Discuten si son de Borges una novela y varios artículos", *Clarín/Cultura*, 28 de septiembre de 1997, pág. 53.

Lafforgue, Jorge y Rivera, Jorge B. *Asesinos de papel; Ensayos sobre la narrativa policial*, Bs.As., Colihue, 1996.

Lostal, Sauli: *El enigma de la calle Arcos*. Bs.As., Simurg, 1996. Prólogo de Sylvia Saïtta.

Louis, Annick. *Jorge Luis Borges: oeuvre et manoeuvres*, Paris: L'Harmattan, 1997.

_____. "Borges y el nazismo", in *Variaciones Borges*, Revista del Centro de Estudios y documentación Jorge Luis Borges, Universidad de Aarhus, n. 4, 1997.

Salas, Horacio. *Borges: una biografía*, Bs.As., Planeta (colección Biografías del Sur), 1994.

Sorrentino, Fernando. "La novela que Borges jamás escribió", *La Nación*, Bs.As., Sección 6, página 4, domingo 17 de agosto de 1997.

Panesi, Jorge. *Teoría y análisis literario - Cátedra C*, Bs.As., Sim, 1986, clases número 8, 10, 14.

Petit de Murat, Ulyses. *Borges Buenos Aires*, Bs.As., Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1980, capítulo: "Tiempos de *Crítica*".

Piglia, Ricardo. *Respiración artificial*, Bs.As., Sudamericana, 1982.

_____. "Nombre falso: Homenaje a Roberto Arlt", en: *Prisión perpetua*, Bs.As.: Sudamericana, 1988, páginas 135-185.

Vaccaro, Alejandro. *Georgie. 1899-1930*, Bs.As.: Proa, 1996.

_____. "El fin de un enigma", *Proa*, tercera época, n° 28, Buenos Aires, marzo-abril de 1997, pág. 21-23.

Vázquez, María Ester. *Borges. Esplendor y derrota*, Barcelona, Tusquets (colección Andanzas), 1996.

Woodall, James. *The Man in the Mirror of the Book. A life of Jorge Luis Borges*, London, Hodder and Stoughton, 1996.

Zangara, Irma. *Borges en Revista Multicolor. Obras, Reseñas y traducciones inéditas de Jorge Luis Borges*, Bs.As., Atlántida, 1995.