

Crimen bajo ficción. Análisis de una disputa poética



FIGURAS REVISTA ACADÉMICA
DE INVESTIGACIÓN

ISSN 2683-2917

Vol. 3, núm. 1,

noviembre 2021-febrero 2022

[https://doi.org/10.22201/](https://doi.org/10.22201/feesa.figuras.2021.3.1)

[feesa.figuras.2021.3.1](https://doi.org/10.22201/feesa.figuras.2021.3.1)



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual
4.0 Internacional.

Recibido:

12 de agosto de 2020

Revisado:

10 de diciembre de 2020

Aceptado:

15 de enero de 2021

[https://doi.org/10.22201/](https://doi.org/10.22201/feesa.figuras.2021.3.1.184)

[feesa.figuras.2021.3.1.184](https://doi.org/10.22201/feesa.figuras.2021.3.1.184)

Crime Under Fiction. Analysis of a Poetic Argument

 **Fernando Beltrán-Nieves**

Universidad Nacional Autónoma de México.

Facultad de Estudios Superiores Acatlán

Resumen: Este artículo inspecciona primeramente la ficcionalización del crimen, un interés compartido entre los escritores argentinos Jorge Luis Borges y Ernesto Sabato, pero postula en seguida que la de Borges alimentó decisivamente el referente contra el cual se alzó la ficción de Sabato. Una explicación de la poética de Sabato debe buscarse no sólo en los textos mismos, sino fuera de ellos: la distancia social que separa a Sabato de Borges. El artículo concluye señalando los intereses mutuos, pero resalta sobre todo los desacuerdos en torno a la ficcionalización del crimen.

Palabras clave: Ernesto Sabato, Jorge Luis Borges, género policial, motivaciones criminales, disputa poética.

Abstract: This article primarily examines the fictionalization of crime, a shared interest by the Argentinean writers Jorge Luis Borges and Ernesto Sabato, but it immediately postulates that while Borges' stories decisively nourished on crime, Sabato's fiction opposed it. A possible explanation for that must be sought not only in their works themselves, but also aside them; the social distance separating Sabato from Borges. The article concludes by highlighting their shared interests, but above all pointing out their different views over the fictionalization of crime.

Keywords: Ernesto Sabato, Jorge Luis Borges, detective stories, criminal motivations, poetic argument.

Introducción

Este artículo plantea la relación que existe entre dos interrogantes aún abiertas del canon literario argentino del siglo xx. ¿Contra quién o contra qué estética escribió Ernesto Sabato? y ¿qué papel desempeñó Jorge Luis Borges en esta historia? El artículo inspecciona en primer lugar la ficcionalización del crimen, un interés compartido entre ambos escritores, pero postula que la de Borges alimentó decisivamente el referente contra el cual se alzó la poética de Sabato. El objetivo de este artículo es delinear los intereses compartidos entre ambas poéticas, pero resalta también las diferencias que las separan.

Método

El sociólogo francés Pierre Bourdieu propuso que no se toma postura alguna en materia ideológica, política o estética sino en función de las otras (Bourdieu 2003, 167). El esfuerzo de hacer todo lo posible por orientar una práctica particular –estética, literaria o ideológica– a favor de unos y, por tanto, en contra de otros (Bourdieu 2000, 112-120). Este *modus operandi* de los universos culturales sirve también para fines de método. Una actitud metódica para comprender a la literatura en función de lo que acontece afuera de los textos: los efectos de la posición social, la tensión entre el centro y la periferia de una zona cultural específica, las estrategias de escritura en función de las relaciones sociales. Así, una interpretación de la poética de Sabato debe buscarse en los propios textos, ciertamente, pero también fuera de ellos y preguntarse por los escritores decisivos que estaban enfrente, arriba o abajo en el contexto social de la producción de su novelística. Con base en una revisión documental, se fundamentan las aseveraciones que siguen.

Desarrollo

El punto inicial

Introducido por Pedro Henríquez Ureña a la revista *Sur* –publicación cosmopolita dirigida por Victoria Ocampo, epicentro literario de 1930 a 1950 en Argentina–,

Ernesto Sabato conoció personalmente a Jorge Luis Borges y a su principal círculo alrededor de 1941. Henríquez Ureña había sido su profesor de lengua española en el colegio secundario en La Plata, donde ejerció su magisterio hasta el día de su muerte, en 1946 (Sabato 1997, 10). En tertulias literarias en la casa de Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, Borges y Sabato (entonces físico, foráneo a la literatura) entablaron inicialmente un diálogo diverso: los números transinfinitos, el eterno retorno, las aporías, Aquiles y la tortuga (Barone 1976, 14). Son sabidas las interferencias matemáticas en los relatos de Borges. “El aleph”, el más famoso. Un punto en el universo que concentra al universo. Con el paso de los años, de haber sido un admirador y simpatizante más de la poética de Borges, Sabato se le enfrentará no sólo en el orden estético o formal, sino en el político.¹ Para los años de 1940, además, Borges realizaba una “renovación” en la literatura en español al perfeccionar la fusión entre el ensayo y la ficción.²

Originario de un pueblito pampeano, con el grado de doctor en ciencias físico matemáticas, a los 34 años, Sabato llegó a la conclusión de redimensionar el lugar que ocupaban la ciencia (al menos en su vida) y todas las extrapolaciones racionales en la literatura, particularmente en el género policial. Una actitud de Sabato en atención al papel decisivo de lo misterioso o lo absurdo al interior de la condición humana, particularmente en los conflictos pasionales. Al igual que Borges, a Sabato le interesó la ficcionalización del crimen; pero todo crimen pasional, según la concepción a partir de la cual alzó su novelística, hundía sus raíces en la imprevisibilidad de las motivaciones criminales. Éstas son ambiguas, poco claras, siempre confusas. La raíz metafísica del crimen, para Sabato, fue el punto inicial de su universo ficticio.

Visto de manera general, fueron los supuestos contrarios con los que se construyó la poética policial de Borges, quien desde niño se sabía escritor. Observó Ricardo Piglia que si Borges difundió con eficacia la novela policial de enigma es porque buscaba una recepción adecuada a sus propios textos y trataba, además, de familiarizar a los lectores con un tipo de relato y manejo de la intriga que estaba en el centro de su propia poética (Piglia 2014a, “Sobre el género policial”). Borges no sólo lo difundió con eficacia, sino que fue quizá el máximo exponente del género en español. Es necesario recapitular, someramente, qué ha sido el género policial. Un esbozo para avanzar en el objetivo principal de este artículo.

Al igual que Borges, a Sabato le interesó la ficcionalización del crimen; pero todo crimen pasional, según la concepción a partir de la cual alzó su novelística, hundía sus raíces en la imprevisibilidad de las motivaciones criminales.

¹ Para este último caso, véase Beltrán Nieves 2013.

² Macedonio Fernández inició esta revuelta formal, pero había rechazado de modo general la difusión impresa de sus innovaciones escriturales (Piglia 2012, 9-19).

El género policial

Piglia observó que la novela policial ha construido un puente entre la literatura de masas y la alta literatura (Piglia 2014b, “Lectores imaginarios”). Ha habido una tensión permanente entre estos dos modos de concebir y de orientar la literatura: hacia un público selecto o uno más amplio. El policial tendría un público aliado. Una literatura pensada para un amplio espectro de lectores y una literatura que se ha propuesto el entretenimiento. En cambio, la alta literatura no desconoce que el lector es su enemigo, lectores que serán quizá otros escritores, capaces de identificar la pureza de la forma o la eficacia de la realización (Piglia 2016).

De la oposición se deduce que la alta literatura es de consumo minoritario y la de masas estaría imposibilitada de atender toda suerte de exigencias del orden de lo profundo o de lo estético, de lo espiritual o de lo filosófico, de la técnica y de la experimentación. Del conflicto se infiere que la alta literatura busca la originalidad, una producción plenamente artística. La de masas, en cambio, se mueve con formas repetitivas y tiende a ser pedagógica porque está dirigida a un público masivo. Una producción novelística, en una palabra, para la diversión.

Como cuestión de principio, el crimen es el medio por el cual el género policial plantea sus coordinadas narrativas. En el crimen, la sociedad se revela tal cual es. Fue el personaje más siniestro de Sabato, Fernando Vidal Olmos –asaltador de bancos y lector de Hegel–, quien afirmó que si alguien quería hallar la verdad oculta de una sociedad, debía remitirse a la lectura de la nota roja (Sabato 2014, 281-436). Sobre el dinero o sobre el poder, que despiertan siempre las bajas pasiones, giran la mayor parte de los crímenes. En su investigación sobre los enigmas y los complots, Luc Boltanski se pregunta: “si se conocen las condiciones sociales que han convertido un hombre en criminal, ¿se tiene el derecho de considerarlo moralmente responsable de su crimen, o la responsabilidad debe atribuirse también a esta entidad a la que se llama ‘la sociedad?’” (Boltanski 2016, 36).

Un género popular, el policial de enigma y la novela negra después, que se alzó a partir de tres cuentos de Edgar Allan Poe,³ tiene como clave la invención del detective. Mejor, su función lo hace marchar. El detective es un marginal y está aislado, es extravagante y es célibe. Aunque el raciocinio es el motor del género, resabios de los mundos pre-capitalistas rondan la figura del detective. Si no es una regla, por lo menos es una tendencia de anteponer una lectura moral del mundo, muy a menudo

El personaje más siniestro de Sabato, Fernando Vidal Olmos, afirmó que si alguien quería hallar la verdad oculta de una sociedad, debía remitirse a la lectura de la nota roja.

³ “Los crímenes de la rue Morgue” de 1841, “El misterio de Marie Rogêt” de 1842 y “Carta robada” de 1844.

de “valores masculinos”: “decencia e integridad, heroísmo e independencia”. Sobre su estudio de los “lectores imaginarios”, escribe Piglia:

Poe localiza el género en París –la capital del siglo XIX, como decía Benjamin– y, desde luego, la ciudad es el lugar donde la identidad se pierde. “Es difícil mantener el orden en una población tan masiva donde por así decirlo cada uno es un desconocido para todos los demás”, señala un informe de la policía de París en 1840. Benjamin ubica el género en la serie de procedimientos de identificación del individuo anónimo y la nueva cartografía de la ciudad. La numeración de las casas, las huellas dactilares, la identificación de las firmas, el desarrollo de la fotografía, el retrato de los criminales, el archivo policial, el fichaje. Las historias policiales, concluye Benjamin, surgen en el momento en que se asegura esta conquista sobre lo incógnito del hombre. (Piglia 2014b, “Lectores imaginarios”)

El anonimato y la ilegibilidad son condiciones sociales que pululan en las grandes urbes y son la antesala de los relatos policiales. Esta ilegibilidad, propia del anonimato, está asociada al crimen. Poe observó que lo que no se puede leer ya iba asociado al crimen. La función del detective estaría entonces marcada por los actos de lectura.

Si se mira de cerca, el corazón del clásico policial se concentra en las lecturas, frecuentemente inesperadas o heterodoxas, que hace el detective sobre indicios desperdigados, a menudo ocultos, en aras de dar con los culpables. El detective Sherlock Holmes tiene conocimiento de química y de manuscritos medievales, distingue las cenizas de diversas variedades de tabaco y diferencia huellas de pasos, además de que discierne tipos de manos según el oficio y usa un método.

Siegfried Kracauer, uno de los primeros filósofos alemanes interesados en el género, proponía en su obra *La novela policial. Tratamiento filosófico* (1922-1923), que uno de los rasgos distintivos del género policial de enigma era la personificación de la razón en un detective (Mendiola 2011, 41-77); la construcción de un detective muy a menudo aliado con la policía.

De tradición británica, la narrativa policial ha hecho suyas las dos pasiones de la isla: las aventuras y la legalidad. Incansable propagador de la literatura británica del siglo XIX, Borges escribe:

[El genuino relato policial] Prescinde con serenidad de los calabozos, de las escaleras secretas, de los remordimientos, de la gimnasia, de las barbas postizas, de la esgrima, de los murciélagos de Charles Baudelaire y hasta del azar. En los primeros ejemplares del género (...) la historia se limita a la discusión y a la resolución abstracta de un crimen, tal vez muchas leguas del suceso o muchos años.

El anonimato y la ilegibilidad son condiciones sociales que pululan en las grandes urbes y son la antesala de los relatos policiales. Poe observó que lo que no se puede leer ya iba asociado al crimen.

Las cotidianas vías de la investigación policial –los rastros digitales, la tortura y la delación– parecerían solecismos ahí. (Borges 1985a, 96)

En su nota sobre G. K. Chesterton, otro referente obligado del género policial, Borges añadió algunas propiedades del código del cuento de enigma. Unas propiedades que todo escritor de policiales suele infringir más de una vez.⁴

Borges se encargará de escribir cuentos perfectos a su propósito. Aunado a la concentración de la prosa, de lenguaje quirúrgico y refinado, “La muerte y la brújula” pone en tensión los bajos instintos y la exactitud. Bibliófilo o hebraísta, el detective Erik Lönnrot caerá en la trampa que le tiende un pistolero. Era Lönnrot “puro razonador, había algo en él de aventurero y de tahúr”. Si bien el móvil de su ejecutor, Red Scharlach, responde a los instintos o a la restitución de su honor, éste se ha visto obligado a la maquinación de una serie de cuatro anzuelos geométricos. “Simetría en el tiempo; simetría en el espacio”. Tras la pista del “Nombre secreto de Dios, todo poderoso y recóndito”, Lönnrot se descubre como la cuarta y última víctima. “Es verdad que Erik Lönnrot no logró impedir el último crimen, pero es indiscutible que lo previó” (Borges 2012).

Otro de los personajes de Borges, Bustos Domecq, resolvía crímenes no sólo haciendo cálculos y deducciones desde su habitación, sino que los llevaba a cabo mucho tiempo después de los crímenes cometidos. Junto con Bioy Casares, creadores simultáneos de Domecq, alentaron la parodia del género de enigma.

Aunque el fundador del policial fue Poe, aficionado a las matemáticas, el género policial propiamente dicho nació en Inglaterra en el siglo XIX. Después, en los años de 1920, la revista *Black Mask* –cuyo contenido se organizaba bajo las clasificaciones *Western, Detective & Adventures Stories*–, dio a conocer el género negro en Estados Unidos. Posteriormente, en 1945, el sello Gallimard publicó una colección de libros bajo el título *Série Noir*, en referencia al color oscuro de las portadas de las

⁴ (1) *Declaración de todos los términos del problema*. La consideración de los más mínimos indicios, permiten un particular razonamiento lógico: de los efectos a las causas, de los rastros al culpable. (2) *Avara economía en los medios*. Las circunstancias que hacían creer la posibilidad de dos o más culpables desaparecen con el hallazgo de una sola autoría del crimen. (3) *Primacía del cómo sobre el quién*. Se antepone el cómo en atención a la falta del tratamiento del carácter de los personajes. (4) *El pudor de la muerte*. Ni olor ni color se advierten en la caída de las víctimas. La higiene, la falacia y el orden son las musas de las narraciones policiales. (5) *Necesidad y maravilla de la solución*. La respuesta al crimen es una sola y esta exigencia va pareja del rechazo de cualquier otra lectura propia del otro mundo: el hipnotismo, las alucinaciones telepáticas, los presagios, los elixires, los talismanes y los trucos seudocientíficos (Borges 1985a, 97-98).

revistas que publicaban los cuentos de Raymond Chandler o Dashiell Hammett (Piglia 2014a, “Sobre el género policial”). Dos géneros emparentados, pero diferentes.

Si la novela policial exploró los espacios cerrados –en la casa, en los barcos o en los ferrocarriles–, la novela negra hizo lo suyo con las ciudades. Frente a los lugares cerrados, aparentemente seguros, privilegiados, donde reina la intimidad o la felicidad, el género policial postuló que el ámbito privado es un lugar peligroso. La novela negra, por su parte, reformulará la atmósfera, para ampliar la observación de campo, pero con la premisa en común: las novelas de este género sostienen que la maldad acecha no sólo adentro de las casas, sino en todas las esquinas.

Si la novela policial consigue un puente entre la alta literatura y la literatura de masas, es porque la razón del detective opera como una estructura narrativa descifrable por un público amplio y atento. La comprensión del relato policial no se reduciría a los expertos o a una élite cultural. Visto así, se habla a favor del género policial como uno “democrático” y, en virtud de su “fácil manufacturación”, se lo concibe como una industria editorial global. No sólo se escribe en inglés. Ha abierto puentes con las series de televisión y las sagas, los cómics y las películas.

Poéticas enfrentadas

Por el exceso de artificio y por la orientación hacia la venta, Sabato despreció el género policial. “Está todo calculado. Se hace una historia, se la divide en pedazos, luego se la revuelve y se la fabrica con el fin de la venta” (Sabato 1990; Sabato 2003a). En las primeras páginas de sus novelas se sabe desde ya quiénes son los culpables. Lo suyo no fue el juego de ingenio, ni la deducción de la razón. Lo de Sabato, por el contrario, fue su exploración de las motivaciones ambiguas o contradictorias y la investigación narrativa de los rostros más oscuros de su universo ficticio. ¿No debe leerse este rechazo como la búsqueda de una literatura de mayores ambiciones? Una literatura de público selecto que busca menos el divertimento, el goce por el goce o la evasión. Sabato se exigió la investigación de la condición humana con claro énfasis en sus rostros más oscuros, lejos de un entendimiento completamente racional. Se trató de una novelística que hizo suyo el monólogo interior, la multiperspectiva con base en los relatos de sus personajes, los planos yuxtapuestos, y que se leyó en muchos sentidos como novela psicológica. Una novelística que trató la angustia en la que vivían sus personajes y los conflictos internos en los que se veían arrasados a menudo. Novelas construidas de pocos eventos, porque el tiempo interior de los personajes, y no el tiempo objetivo, era lo que realmente contaba. ¿Fue el choque de las fuertes pasiones de sus personajes contra su propia razón o el esclarecimiento posterior de sus motivaciones el escenario definitivo en el que Sabato postuló

Lo de Sabato no fue el juego de ingenio, ni la deducción de la razón, por el contrario, fue su exploración de las motivaciones ambiguas o contradictorias y la investigación narrativa de los rostros más oscuros de su universo ficticio.

la apuesta definitiva de su literatura? Sabato creyó que en la consecución de estos objetivos residía el valor de sus ficciones. Por eso respondió con desprecio a cualquier ponderación de su literatura en términos de la atención exclusiva a un público adiestrado en la trama policial.

La polémica con Borges, sin embargo, puede fecharse en las lecciones y en las conversaciones de literatura que Sabato tomó de Henríquez Ureña, su principal mentor. Este rasgo ha sido poco explorado por los estudiosos de Sabato. Leamos con atención:

Cierto que [Borges] es muy agudo, el más agudo de los argentinos, excepto Martínez Estrada. Pero ¡es tan caprichoso, tan arbitrario en sus juicios! Con eso ha hecho mucho daño en su generación, a la cual autorizó a ser ignorante, siendo él todo lo contrario. El resultado es que su generación se inutilizó, salvo los poetas, que se salvan con poca cultura (...) Borges mismo me ha confesado que tuvo culpa en eso (...) y me ha confesado que la causa es que hizo caso a Macedonio Fernández (anciano hoy, hombre inteligente pero loco, e incapaz de producir algo importante, salvo chispazos, en medio de muchas tonterías [...]). Borges tiene aberraciones terribles: detesta a Francia y a España; todo lo inglés le parece bien; mucho de lo yanqui; no le gusta Grecia. Si no las conociera, se podría comprender, pero lo grave es que las conoce (...) En literatura, a Borges sólo le interesa el mecanismo (como en filosofía: es lógico y no filósofo, o se interesa en la estructura de los conceptos filosóficos, y no en su contenido); el contenido humano le es indiferente. La literatura que presenta los grandes conflictos humanos, las pasiones fundamentales, las cualidades esenciales del hombre, lo deja frío (...). En resumen: nada de lo humano le atrae; para que una novela o un drama le interesen, se necesita que sean: 1, fantástica; ó 2, historias de locos; ó 3, puzzles del tipo policial. Como idioma, sí, te diré, es estupendo; no se equivoca nunca. Como estilo es muy personal; pero es un modelo muy peligroso, porque sólo tiene un tono y no una serie de tonos (...) Cree demasiado como ciertos ingleses, que hay que tener humor. (Henríquez Ureña 1967, 29)

Concluida la renuncia definitiva de la ciencia física alrededor de 1943-1944, Sabato fue activo colaborador de la revista *Sur* durante los años siguientes, en menor medida en la década posterior. Una revista cosmopolita orientada por Borges, que también funcionaba como sello editorial. Sabato realizaba reseñas, traducciones del francés al español, se publicó un extracto de “La fuente muda” en noviembre de 1947, su primera novela, abortada finalmente. La editorial *Sur*, sin embargo, no se hará cargo de los gastos del manuscrito que llevaba por título

El túnel.⁵ Victoria Ocampo, dueña y cabeza en jefe de la revista y editorial, le aseguró que “estamos medio fundidos, no tenemos un cobre partido por la mitad” para hacerse cargo de la edición (Sabato 1999, 51). Muchos años después, Bioy Casares recordó su contacto con el manuscrito (Bioy Casares 2001). Este escritor creyó siempre que Sabato no sobreviviría a su muerte. Aunque escasa, Adolfo Bioy Casares consideró que “la obra era vulgar y le pesaba como si fuese copiosa”.⁶

La reseña de Sabato a propósito de *La invención de Morel* (Sabato 2003a, 46-48), primera colaboración literaria de Sabato, publicada en *Teseo* en 1941, revista literaria universitaria, muestra cómo orientaba ya sus fuerzas en defensa de una poética interesada en las tribulaciones de la existencia humana y en la metafísica. Habría preferido Sabato “La invención de Morel”, sin maquinarias ni excesivos razonamientos. Habría alentado Sabato la puesta en duda o la insatisfacción con lo que juzgamos llanamente “realidad”, como ciertamente lo ha propuesto Morel, pero el personaje de Bioy Casares lo ha llevado a cabo a partir justamente de un mecanismo técnico que produce el efecto de una “realidad virtual”, “fantasmal”, que se reproduce sin cesar. Una concepción de Sabato que confrontó desde el inicio de sus colaboraciones una literatura “conceptual, no empírica o fantástica”: la de Bioy Casares, la escrita por Borges, por ambos. No debe sorprendernos que la amistad entre los dos bandos, léanse diálogos y encuentros, no sea espontánea –como lo rememora Adolfo Bioy Casares en su diario–, que entre en conflicto, que se deteriore (Beltrán Nieves 2013, 69).

Baste mencionar que el argumento de “La invención de Morel” fue uno de anticipación de una época futura: en gran medida, la nuestra. Atendamos lo escrito por Borges. En polémica con Stevenson, quien descreyó de la novela de peripecias (Borges 1985b, 160), o en contra de José Ortega y Gasset, quien prefería la “novela

⁵ “Una novela profunda surge frente a situaciones límite de la existencia, dolorosas encrucijadas en que intuimos la insoslayable presencia de la muerte. En medio de un temblor existencial, la obra es nuestro intento, jamás del todo logrado, por reconquistar la unidad inefable de la vida. A través de la angustia, en una máquina portátil comencé a escribir de manera afiebrada la historia de un pintor que desesperadamente intenta comunicarse.” (Sabato 1999, 48)

⁶ “Un día me traje (...) el manuscrito del *Túnel* ‘para que se lo corrigiera’ (...) Lo cierto es que leí con lápiz colorado el librito y, según mi costumbre (...) lo corregí casi todas las veces que fue necesario. Cuando Sabato vino a retirar su novela, comprendí mi error. Él venía dispuesto a recibir elogios por un gran libro; yo le devolvía un librito, plagado de errores de composición, que no podían corregirse (...) y con las páginas garabateadas de elementales correcciones en rojo: correcciones de palabras, como constatar, de sintaxis, etcétera. Nuestra amistad, que nunca fue del todo espontánea, empezó a deteriorarse.” (Bioy Casares 2001). No fue la impresión de Albert Camus, que celebró “la sequedad y la intensidad.” (Sabato 1999, 53).

psicológica” (Borges 1985b, 160-161), el Borges prologuista resaltó la “invención razonada” de la novela. Borges celebró las travesías de “La invención”, la “trama interesante” y el argumento preñado de fantasía, “que no sobrenatural” (Borges 1985b, 161). No sólo resaltó el hecho de que muestras de una literatura llamada fantástica, “infrecuentes y aún rarísimas”, se inauguraba en español con “Morel” (Borges 1985b, 161), sino que la principal virtud fue el tratamiento del rigor de la fantasía, el orden en la imaginación, la razón del autor al servicio de la postulación de otra realidad.⁷

En su reseña sobre “La invención de Morel”, Sabato no celebró el ingenio de la novela de Bioy. Reivindicó, en cambio, la lectura metafísica y concluyó: “Si Morel ha creado el procedimiento para crear un mundo que se repite sin cesar, ¿no es posible que el propio Morel, sus fantasmas, el evadido, Bioy Casares y todos nosotros estemos repitiendo algún Eterno-retorno-grama de algún gran Morel?” (Sabato 2003, 48).

Borges hizo uso de la comparación en su prólogo (Borges 1985b, 160-162) para sopesar las virtudes señaladas. Para exaltar lo decisivo de la novela fantástica, la comparó con la novela psicológica o la novela realista. Los rusos y sus discípulos, sostuvo Borges, han enseñado que ningún personaje es imposible en cuya invención la ficción pierde rigor, es un desorden: “suicidas por felicidad, asesinos por benevolencia, personas que se adoran hasta el punto de separarse para siempre, delatores por fervor o por humildad” (Borges 1985b, 160-162). Esta literatura psicológica es propensa a ser informe; quiere también ser realista, quiere negarse como ficción. El prólogo de Borges concluye que la de su amigo Bioy Casares fue una ficción perfecta.

Resultados

La idea de totalidad considera todo el espectro posible.⁸ Es útil aquí en la clarificación de las pugnas poéticas. Esta idea puesta en las poéticas de ficción no sólo

⁷ No debe pasar desapercibido que “Tlön, Uqbar, Urbis Tertius” se publicó también en 1940. Un texto que tendió el puente entre el ensayo y la ficción. Ricardo Piglia es de la opinión que antes de los cuentos de Borges de los años de 1940, este género “no empírico, conceputal o fantástico” no se había logrado a la perfección en español. (Piglia 2013, clase 1). En resumen, la invención de Borges no es cómo la realidad está en la ficción; sino cómo la ficción se mete y se apodera de la realidad.

⁸ Slavoj Žižek recuerda la utilidad de la categoría hegeliana de totalidad. Ésta no refiere ni a la pretensión de saberlo todo ni a la ambición de controlarlo todo. Totalidad refiere al espectro de todas las posibilidades de una idea (Žižek 2011).

atendería con interés el uso estricto de la razón del escritor al servicio de la ficción más especulativa (como en los casos de *La invención de Morel*, “La muerte y la brújula”, la literatura fantástica en general), sino que esta noción de totalidad atendería de igual modo la tensión entre la razón y las pasiones con el propósito de dar salida a las situaciones existenciales más ambiguas, poco claras, motivaciones criminales incluso, pero sin ningún detective u orden geométrico de por medio. Esta tensión entre la razón y las pasiones se observa con mayor claridad en las llamadas novelas psicológicas, los casos de los rusos y los discípulos de los rusos, la novela realista en un amplio sentido o el género negro, y las tres novelas existenciales que publicó Sabato: *El túnel* de 1948, *Sobre héroes y tumbas* de 1961 y *Abaddón el exterminador* de 1974.

No deben causar asombro los rechazos frontales que Sabato dirigió a la poética de Borges. Tómese en cuenta lo expuesto en “Geometrización de la novela” (Sabato 2003b, 76-80), una colaboración de Sabato en la revista *Sur*, publicada originalmente en 1942, para criticar las pretendidas virtudes del exceso de la razón en la composición de sus cuentos policiales. Al considerar Sabato el mecanismo de “La muerte y la brújula”, desestimó la supresión de todo plano ambiguo en las ficciones, y mostró su desconfianza en las hipótesis causales –aunque escamoteadas–, ejecutadas por un detective, que lo llevarían a la resolución del crimen, o de los crímenes, a partir de una reevaluación de las pistas, antes inconexas o extrañas.

Discusión

El principal sesgo de la crítica de Sabato a las narraciones policiales de Borges es que la poética de este último no se alzó desde la novela. No tiene razón de peso Sabato para equiparar directamente a Borges con la novela. Borges siempre la rechazó por la demasía de su artificio. Si la novelística de Sabato se alzó en oposición a la ficción de Borges, notamos que el escritor de *El Aleph* estaba orientando la escritura, la ficción y la narrativa fuera de las novelas.

Aunado a que Borges es una generación anterior a Sabato, Borges pasó como su maestro de lenguaje. No sólo para él, aunque el mentor decisivo de Sabato fue el dominicano Henríquez Ureña. Todos los escritores argentinos se han beneficiado en realidad de la literatura de Borges. La concentración de la prosa y la brevedad han ayudado a todos los que vinieron después. Sabato incluido. Basta atender la estética de los ensayos de Sabato: breves, ingeniosos, incisivos, en busca de la exactitud y la contundencia. Es claro que la ficcionalización del crimen es algo que une a Borges y a Sabato. Porque la literatura que profesan no es menos real que lo que se llama realidad. Les une también una preocupación común: la literatura debe resolver problemas

Todos los escritores argentinos se han beneficiado en realidad de la literatura de Borges. La concentración de la prosa y la brevedad han ayudado a todos los que vinieron después. Sabato incluido.

de orden formal. Para Borges, un orden perfecto, en el sentido de personajes con motivaciones causales o motivaciones lógicamente deducibles. Porque para Borges la razón gobierna al mundo y sus enigmas, como los de las novelas policiales, tienen finalmente una clave. Así, en “La muerte y la brújula”, no se trata sólo de la historia de una emboscada, de una serie de crímenes geométricos, sino de la demostración de un teorema (Sabato 1968, 45-54).⁹ A Sabato, por el contrario, lo atrae la exploración de lo que él mismo nombró “las regiones graves de la existencia”: el amor y el odio, el mito y la ficción, la esperanza y el sueño, nada de lo cual es estrictamente espíritu o abstracto, sino una mezcla de ideas y pasiones, de voluntad consciente y de ciegos impulsos. Una exploración en busca de un orden más fiel a esa clase de regiones: un orden ambiguo, de motivaciones confusas, de motivaciones criminales poco claras, de planos narrativos pasionales y yuxtapuestos.

Comparten que la literatura debe resolver con eficacia los cierres de una historia, la intensidad narrativa, la intriga, el suspenso y el tejido de una trama. La digresión, la cualidad de lo narrativo y la de lo no narrativo. También la duración y la extensión de un relato. Borges es un corredor de los doscientos metros. Es breve, denso, pero no rápido. Sabato, en cambio, tiene una respiración para las carreras largas.

Si Borges minimizó el valor de la literatura llamada psicológica o realista, es porque le interesó enaltecer el valor de la fantástica, género al que él mismo contribuyó con gran elocuencia. Ha dejado de ser una razón de instinto, finalmente, el rechazo que Sabato tuvo a las novelas policiales que practicaba Borges en particular, o de todos aquellos que vinieron después de Borges, que no fueron pocos. Un rechazo, desde luego, para orientar como mejor pudo la recepción de su propia poética.

Conclusiones

Borges postuló siempre otra realidad. El mundo borgeano es ficticio, paralelo al real, de ánimo perfecto. Los de Borges formarían parte de los mundos platónicos: mundos puros y de motivaciones de lógicas deducibles o plenamente causales. La principal razón del rechazo de Sabato. Desde luego, buscó Sabato en la ficción el espacio escritural para adentrarse en las pasiones, ambiguas y contradictorias, particularmente, en los conflictos más pasionales que terminan siempre en un crimen. Sabato

Sabato profesó la creencia de que el valor de una novela residía en el choque continuo de las pasiones contra la razón, no sólo de los personajes, sino del autor mismo.

⁹ “Pero el remoto rumor de la realidad lo alcanza: rumor que se cuele por las ventanas y que sube desde lo más profundo de su ser. Al fin de cuentas él no es una figura ideal del museo de Meinong sino un hombre de carne y hueso que vive en este mundo, cualesquiera sean los recursos a que eche mano para desvincularse.” (Sabato 1968, 55)

profesó la creencia de que el valor de una novela residía en el choque continuo de las pasiones contra la razón, no sólo de los personajes, sino del autor mismo. Encon- tronazo definitivo para ponderar el valor de cualquier literatura. ■

Referencias

- Barone, Orlando, comp. 1976. *Diálogos. Jorge Luis Borges Ernesto Sabato*. Buenos Aires: Emecé.
- Beltrán Nieves, Fernando Rodrigo. 2013. "Borges y Sabato, enfrentados." *Revista de Investigación Social*, no. 17 (invierno): 55-74.
- Bioy Casares, Adolfo. 2001. *Descanso de caminantes*. Buenos Aires: Sudamericana. <https://bit.ly/3x7TZoD> Revisado el 5 de agosto, 2020.
- Boltanski, Luc. 2016. *Enigmas y complots. Una investigación sobre las investigaciones*. Traducido por Juan José Utrilla. México: Fondo de Cultura Económica.
- Borges, Jorge Luis. 1985a. "Los laberintos policiales y Chesterton." En *Ficcionario: Una antología de sus textos*, editado por Emir Rodríguez Monegal, 96-98. México: Fondo de Cultura Económica.
- . 1985b. "Prólogo a *La invención de Morel*." En *Ficcionario: Una antología de sus textos*, editado por Emir Rodríguez Monegal, 96-98. México: Fondo de Cultura Económica.
- . 2012. "La muerte y la brújula." En *Ficciones*. Buenos Aires: Random House. Kindle.
- Bourdieu, Pierre. 2000. "Algunas propiedades de los campos." En *Cuestiones de sociología*, 112-120. Traducido por Enrique Martín Criado. Madrid: Istmo.
- . 2003. *El oficio de científico. Ciencia de la ciencia y reflexividad. Curso Collège de France 2000-2001*. Traducido por Joaquín Jardá. Barcelona: Anagrama.
- Henríquez Ureña, Pedro. 1967. "Borges: Carta de Henríquez Ureña a Rodríguez Feo (19-V-1945)." *El escarabajo de oro*, no. 33 (marzo): 29.
- Mendiola, Alfonso. 2011. "La novela policial de Siegfried Kracauer como crítica de la razón científica." *Historia y gráfica*, no. 36 (enero): 41-77.
- Piglia, Ricardo. 2012. "Notas de Macedonio en un Diario." En *Formas breves*, 9-19. Cuba: Sed de Belleza Ediciones.
- . 2013. *Borges por Piglia* (clases abiertas). Transmitido originalmente por Televisión Pública Argentina. <https://www.tvpublica.com.ar/post/la-biblioteca-y-el-lector-en-borges> Revisado el 5 de agosto, 2021.
- . 2014a. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Random House. Kindle.
- . 2014b. *El último lector*. Buenos Aires: Random House. Kindle.
- . 2016. *Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh*. Buenos Aires: Eterna Cadencia. Kindle.
- Sabato, Ernesto. 1968. "Sobre los dos Borges." En *Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tiempo*, 31-62. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- . 1990. "Ernesto Sabato: su concepción del arte" (entrevista). *El nuevo espectador*. Transmitido originalmente en RTVE. Video de Youtube, 25:51. <https://www.youtube.com/watch?v=tj6r4vjOLK8> Revisado el 5 de agosto, 2021.
- . 1997. "Significado de Pedro Henríquez Ureña." En *Pedro Henríquez Ureña*, editado por Carmelina de Castellanos y Luis Alberto de Castellanos, 7-13. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- . 1999. *Antes del fin*. Buenos Aires: Seix Barral.
- . 2003a. "Eternoretógrafa." En *Uno y el universo*, 46-48. Buenos Aires: Seix Barral.
- . 2003b. "Geometrización de la novela." En *Uno y el universo*, 76-80. Buenos Aires: Seix Barral.
- . 2003c. *Heterodoxia*. Buenos Aires: Seix Barral.
- . 2014. *Sobre héroes y tumbas*. Buenos Aires: Planeta.
- Žižek, Slavoj. 2011. "The Empowerment of the Right and the Dissolution of the Left." Jan van Eyck Academy, Maastricht. Recorded on the 5th of November, 2011. Youtube video, 1:35:40. <https://www.youtube.com/watch?v=d72gkdLiWfo> Revisado el 5 de agosto, 2021.