

A narrativa policial de Borges em cinco contos

Borges' detective fiction in five short stories

Júlio Pimentel Pinto

Recebido em: 19 de fevereiro de 2025

Aceito em: 02 de julho de 2025

DOI: 10.11606/issn.2317-9651.i31p579-610

Júlio Pimentel Pinto é professor no Departamento de História da USP e autor, entre outros, de *Sobre literatura e história: como a ficção constrói a experiência* (Companhia das Letras, 2024).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4617-9910>

Contato: juliop@usp.br

Brasil

Palavras-chave: Narrativa policial; Jorge Luis Borges; Ficção e história; Leitura; Literatura argentina.

Keywords: Detective fiction; Jorge Luis Borges; Fiction and History; Reading; Argentine Literature.

Resumo: A narrativa policial está presente na obra de Borges na experiência da leitura, nas atividades como editor, antologista e resenhista e na formulação de regramentos do gênero. Borges identificava as matrizes do gênero, desmontava-as e reconstruía-as, transformando as habituais buscas por pistas e decifrações de mistérios em rigorosa geometria textual. Os enigmas assumiam a feição de discussões teóricas acerca do ofício literário, dos dilemas do tempo, do diálogo entre ficção e história. Na contramão da construção de fórmulas literárias — que certos críticos tendem a associar à história do gênero —, os contos “Hombre de la esquina rosada”, “El jardín de senderos que se bifurcan”, “Emma Zunz”, “La muerte y la brújula” e “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto” não se limitam à identificação de um assassino ou do móvel de um crime; ultrapassam as fronteiras do gênero e propõem a compreensão teórica da ficção como releitura e construção racional — histórica e imaginativa — do mundo.

Abstract: Detective fiction is present in the works of Borges in the experience of reading, in his activities as an editor, anthologist and reviewer, in the elaboration of characterizations of the genre. Borges identified the general matrices of crime fiction, dismantled and reconstructed them, transforming the habitual clue searching and mystery deciphering in textual geometry. The enigmas assume the features of theoretical discussions on literature, of the dialogue between fiction and history. Going against the construction of literary formulas - that certain critics associate to the history of the genre - the short stories “Hombre de la esquina rosada”, “El jardín de senderos que se bifurcan”, “Emma Zunz”, “La muerte y la brújula” and “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto” don't limit themselves to the identification of a killer or the motive of the crime; they surpass the frontiers of genre and propose the theoretical comprehension of the fiction as a rereading and rational construction of the world.

I.

O interesse de Borges pela narrativa policial, bastante conhecido, não se resume à escrita dos relatos em que ele empregou mecanismos e estratégias do gênero: aparece também em sua crítica e em seu ensaísmo, em diversas aulas e conferências que ministrou, em algumas ações editoriais e no trabalho em colaboração com Adolfo Bioy Casares. Como sempre ocorre com Borges, antes da escrita vem a leitura, e a leitura de narrativas policiais lhe permitiu formular, em uma palestra de 1978, considerações sobre o panorama geral da produção literária no século XX:

Poe fue un proyector de sombras múltiples. ¿Cuántas cosas surgen de Poe? (...)

Podría decirse que hay dos hombres sin los cuales la literatura actual no sería lo que es; esos dos hombres son americanos y del siglo pasado [XIX]: Walt Whitman —de él deriva lo que denominamos poesía civil, deriva Neruda, derivan tantas cosas, buenas o malas—; y Edgar Allan Poe, de quien deriva el simbolismo de Baudelaire, que fue discípulo suyo y que lo rezaba todas las noches. Deriva dos hechos que parecen muy lejanos y que sin embargo no lo son; son hechos afines. Deriva la idea de la literatura como un hecho intelectual y el relato policial. El primero —considerar la literatura como una operación de la mente, y no del espíritu— es muy importante. El otro es mínimo, a pesar de haber inspirado a grandes escritores (pensamos en Stevenson, Dickens e Chesterton —el mejor heredero de Poe). (Borges, 1996, p. 190)¹

1 A mesma ideia aparece na apresentação do volume *Cuentos*, de Poe. “Edgar Allan Poe (Borges, 1996, p. 520). Daniel Balderston compila 80 referências a Poe no conjunto da obra de Borges (Balderston, 1986, p. 122). Emilio de Ipola explora vínculos filosóficos da relação entre Poe e Borges. (1988)

Por meio da menção a Poe e ao “melhor herdeiro” G.K. Chesterton, Borges associa o advento da narrativa policial ao reconhecimento do cerebralismo e do artificialismo inerentes à construção literária. Tal associação, repetida em diversas outras ocasiões, acabou por se tornar um dos pilares da defesa sistemática, por Borges dos relatos policiais.²

O Borges-crítico, por sua vez, foi um cuidadoso compilador, resenhista e tradutor de narrativas policiais. Entre maio de 1936 e maio de 1939, escreveu 25 resenhas de livros policiais para a revista *El Hogar*. (Brescia, 2000, p. 147)³ Tais resenhas foram antecedidas pela formulação, em dois textos bastante semelhantes entre si, de seis divertidas “leis do gênero” francamente inspiradas

2 A identificação de Chesterton como “el principal heredero de Poe” aparece em vários textos de Borges; por exemplo, “Modos de G. K. Chesterton”, originalmente publicado em *Sur*, ano VI, nº 22, julho de 1936. (1999, p. 18-23) Balderston anota, em todo Borges, 55 referências a Chesterton. (Balderston, 1986, p. 32)

3 Brescia conta uma curiosa anedota acerca das atividades de Borges na difusão do policial na Argentina: “Una anedocta ilustra una visibilidad que podía resultar curiosamente peligrosa. En la entrevista/monólogo narrado de Luis Harss, se dice que un enemigo del escritor argentino ‘lo injurió por contribuir a la delincuencia juvenil de la nación, patrocinando edición de novelas policiales’. Borges, Sócrates del siglo XX, aparece como ‘corruptor de menores’: efectos inusitados pero imaginables en la múltiple industria crítica borgesiana.” O crítico destaca ainda o esforço de Borges para associar autores e obras da ficção policial a títulos e gêneros já reconhecidos: “Hay un hecho interesante en las notas que Borges hace para *El Hogar* entre 1936 y 1939: H. G. Wells es el escritor más reseñado; Borges comenta ocho de sus libros. El segundo lugar en la lista lo ocupa Ellery Queen, el narrador que difunde la famosa *Ellery Queen’s Mystery Magazine*. Borges reseña *Half-Way House*, *The Door Between*, *The Devil to Pay* e *The Four of Hearts*. Ésta es una instancia más en las típicas operaciones borgesianas donde se cruzan autores y géneros establecidos en la serie literaria con otros que luchan por ingresar en ese espacio; así, encontramos a William Faulkner y a Franz Kafka junto a Anthony Berkeley, Michael Innes; a la poesía e a la filosofía junto a la narrativa policial.” (Brescia, 2000, p. 146-147).

em propostas e ideias de Chesterton.⁴ A primeira lei limita o número de personagens das histórias a seis e, a partir de uma observação sobre “el hastío de todos los films policiales” (Borges, 1999, p. 127), deixa entrever a insatisfação borgeana com o modelo do *hard-boiled*, fortemente presente no cinema e na literatura da época. Insiste, ainda, que a restrição dos elementos empregados na narrativa contribui para assegurar a força do relato, evitar a dispersão do texto e garantir o controle e a progressão do rigoroso raciocínio do detetive e de quem o segue, dentro ou fora do texto. As duas leis seguintes reafirmam e amplificam a mesma ideia, com variações: a segunda destaca a necessária “declaración de todos los términos del problema” (recorrendo a Conan Doyle para exemplificar o desrespeito ao princípio) e a “ávata economía de los medios” (Borges, 1999, p. 127-128):⁵ para Borges, os dois postulados asseguram a “honestidade” de um conto policial e evitam que alguma informação relevante seja “escamoteada” ou que um dado desnecessário seja destacado. Enfatiza, dessa maneira, o compromisso do texto com o leitor e situa o centro desse pacto de leitura na crença de ambos na rigorosa

4 “Leyes de la narración policial”, publicado originalmente em abril de 1933, em *Hoy Argentina* (1-2) e “Los laberintos policiales y Chesterton”, em julho de 1935, em *Sur* 10).

5 Embora Borges tenha chegado a elogiar a “vitalidade” de Holmes, em comparação com Dupin, considerava Conan Doyle “un escritor de segundo orden” (Borges, 1979, p. 849). Ornela Lizalde explora manuscritos de Borges e indica a associação, por Borges, de Conan Doyle às “raíces platónicas de la teoría de la inspiración, en oposición a teorías de la composición poética como un trabajo de la razón” (Lizalde, 2021, p. 218). Ou seja, as críticas que Borges faz a Conan Doyle reforçam a proposição borgeana de que a narrativa policial — e, de forma geral, a produção literária — é essencialmente racional, e não movida por suposta inspiração.

geometria analítica e no caráter lógico que associa ao gênero.⁶ A quarta lei é a mais importante: “*Primacía del cómo sobre el quién*”. Mais importantes do que a mera nomeação do criminoso — com frequência mera curiosidade — são o desvelamento da estratégia criminosa, dos itinerários da investigação e do espaço de expressão da fantasia racional (Borges, 1999, 128). Na quinta, “El pudor de la muerte”, Borges volta a atacar o *hard boiled* e seu excesso de violência, para reiterar que “en la narración policial, (...) musas glaciales son la higiene, la falacia y el orden.” (Borges, 1999, p. 128) Na sexta e última lei, destaca o valor da precisão e da surpresa do desfecho e as ilustra com o exemplo de Chesterton: “Chesterton, siempre, realiza el *tour de force* de proponer una aclaración sobrenatural y de reemplazarla luego, sin pérdida, con otra de este mundo.” (Borges, 1999, p. 128-129) Como veremos à frente, Borges seguiu essa lei à risca no seu mais tradicional conto policial, “Abenjacán el Bojarí, muerto en su labirinto”, reunido em *El Aleph* (1949).

As leis borgeanas do gênero coincidem com os princípios enunciados por Chesterton, em 1925, no ensaio “How to Write a Detective Story”, que distingue a ficção policial de qualquer esforço realista e a associa a termos como “fantasia”, “artificialismo”, “brinquedo”, “fingimento”, “truque”, “ilusão”.⁷ Ou seja, Borges recorre ao “melhor herdeiro de Poe” — que havia falecido em junho de 1936, um mês antes da publicação de “Modos de G.

6 Em “El cuento policial”, Borges desenvolve a hipótese de que, mais do que criar um gênero, o policial, Poe engendrou um tipo específico de leitor, o leitor de ficções policiais, que “está lleno de sospechas, porque el lector de novelas policiales es un lector que lee con incredulidad, con suspicacias, una suspicacia especial.” (Borges, 1996, p. 190).

7 Ensaio originalmente publicado em *G. K.'s Weekly* (17 de outubro de 1925).

K. Chesterton” — para criar e validar suas próprias regras, assegurando assim, sua filiação a uma tradição que antes do autor inglês contava com a primazia poeana.

Poucos anos depois da divulgação das leis e das resenhas publicadas em *El Hogar*, Borges preparou, juntamente com Adolfo Bioy Casares, uma antologia dos “melhores contos policiais” em dois volumes publicados a partir de 1943. Também em parceria com Bioy, dirigiu, a partir de 1945, a coleção Séptimo Circulo, da editora Emecé, destinada a traduzir e divulgar, na Argentina, sobretudo as narrativas policiais analíticas inglesas. Borges e Bioy selecionaram os primeiros 120 títulos da coleção, que acabou também por incorporar autores de outras procedências e até romances *hard-boiled* norte-americanos, que os organizadores em geral, depreciavam, em função do excesso de violência, e tendiam a rechaçar.⁸

É, porém, na ficção individual ou em colaboração que a peculiaridade da narrativa policial em Borges se torna mais clara. Os relatos escritos com Bioy Casares estão reunidos em cinco volumes e envolvem dois pseudônimos. Honorio Bustos Domecq assina *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942) e *Dos fantasías memorables* (1946); seu “discípulo” B. Suárez Lynch aparece como autor de *Un modelo para la muerte* (1946). Com seus próprios nomes, Borges e Bioy publicaram também *El paraíso de los creyentes* e *Los*

8 Jorge Lafforgue e Jorge B. Rivera relacionam o surgimento de El Séptimo Círculo a outras coleções que, na mesma época, divulgavam a ficção policial. Ressaltam, porém, três características peculiares da coleção dirigida por Borges e Bioy: a denominação “cultu” expressa no título extraído de Dante, as escolhas dos títulos como pautadas por “las novedades de las editoriales londinenses y neoyorkinas más conspicuas y las recomendaciones de *The Times Literary Supplement*” e “las pautas de la novela-problema.” (Lafforgue; Rivera, 1996, p. 17).

orilleros (1955), *Crónicas de Bustos Domecq* (1967) e *Nuevos cuentos de Bustos Domecq* (1977).⁹

Divertidas, sarcásticas e corrosivas, as histórias feitas em parceria incluem um detetive que está encarcerado e resolve os casos de dentro da cela,¹⁰ além de sátiras intelectuais e políticas incomuns nas obras individuais dos dois argentinos.¹¹ Cristina Parodi, no mais completo estudo já realizado sobre a colaboração entre os dois escritores, ressalta que, a despeito da aparente dispersão dos volumes escritos em conjunto, há uma importante unidade entre eles, proporcionada pela “organización artística de una multiplicidad de voces individuales y sociales, de los más variados lenguajes, jergas y modos de hablar.” Tal unidade resulta da maneira como os relatos são construídos, da forma como as histórias são contadas, e não do conteúdo conjuntural de cada relato. Parodi lembra que “los personajes son de naturaleza puramente verbal y el resultado es un humorístico muestrario de los más diversos modos de hablar del Buenos Aires de su tiempo”. A autora lembra, ainda, que já no prólogo a *Seis problemas para don Isidro Parodi*, Gervasio Montenegro enfatiza que a principal característica da narrativa policial de Bustos Domecq é a diversidade de discursos. (Parodi, 2018, p. 7) Ou seja, o “como se conta” prevalece ao “que se conta”, e é esse predomínio do trabalho com a linguagem

9 Os pseudônimos Honório Bustos Domecq e B. Suárez Lynch reúnem referências a nomes de antepassados de Borges e de Bioy.

10 Umberto Eco observa uma curiosa variação do gênero policial provocada pela condição de encarcerado de Parodi: “Ao invés da solução externa de um delito cometido num quarto fechado, eis, saída de um quarto fechado, a solução de uma série de delitos cometidos fora.” (1989, p. 155)

11 Sobre a história da colaboração entre Borges e Bioy, ver Lafon; Peeters. 2008.

que articula os diversos personagens que aparecem recorrentemente nos volumes. O próprio Montenegro, que apresenta Bustos Domecq no prólogo de *Seis problemas*, é também personagem das histórias protagonizadas pelo híbrido de barbeiro e detetive, o encarcerado don Isidro Parodi.

O Buenos Aires das falas variadas desenhado na colaboração de Borges e Bioy é um microcosmos por onde circulam figuras paradigmáticas do meio intelectual e da vida cotidiana da cidade. Circulando entre duas formas breves — a crônica e o conto —, os relatos incorporam, aponta Davi Arrigucci Jr.,

a experiência histórica através dos interstícios da própria linguagem que desmonta com tanta comicidade. (...) O contexto literário vira uma matéria histórica da literatura levada até seu limite, tornando seus múltiplos e infundáveis espelhamentos em alvo de críticas. (Arrigucci Jr, 2010, p. 154)

As estratégias da narrativa policial operam, assim, como matrizes sempre presentes da construção dos vínculos entre história e ficção e da produção de mais reflexões sobre o trabalho da linguagem.

III.

Na sua obra individual, Borges visitou e revisitou com frequência as matrizes do relato policial. Em certos casos, a presença de enigmas e mistérios é explícita; em outros, ela opera como uma espécie de móvel subterrâneo ou como um jogo cifrado de citações. Cinco relatos ilustram, de maneira categórica as mutações e os itinerários difusos da forma do relato policial

borgeano: “Hombre de la esquina rosada”, “El jardín de senderos que se bifurcan”, “La muerte y la brújula”, “Emma Zunz” e “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”.

“Hombre de la esquina rosada” faz parte de *Historia universal de la infamia*, publicado originalmente em 1935.¹² No prólogo à primeira edição, Borges ressalta que as histórias reunidas no volume “derivan, creo, de mis relecturas de Stevenson y de Chesterton y aun de los primeros films de von Sternberg y tal vez de cierta biografía de Evaristo Carriego”. Em seguida, menciona “Hombre de la esquina rosada” — é o único conto citado nominalmente no prólogo — para exemplificar “algunos procedimientos” de que os relatos “abusan”: “las enumeraciones dispares, la brusca solución de continuidad, la reducción de la vida entera de un hombre a dos o tres escenas. (Ese propósito visual rige también el cuento “Hombre de la esquina rosada”). (Borges, 1974, p. 289)

De fato, a história contém todas essas características: tangencia o universo stevensoniano das aventuras; expressa forte visualidade — o leitor imagina com facilidade todos os movimentos dos personagens e, ao final, reconhece inclusive os momentos de corte e as estratégias de montagem da narrativa

12 “Hombre de la esquina rosada” saiu em versão pré-original, sob o título “Hombres de las orillas” e assinado com o nome de Francisco Bustos, em *Crítica. Revista Multicolor*, n. 6, Buenos Aires, 16.9.1933. O enredo parte de argumento que, poucos antes, aparecera em “Leyenda policial”, publicado na revista *Martín Fierro* em 1927 e, no ano seguinte, incluído em *El idioma de los argentinos* com o título de “Hombres pelearon”. “El hombre de la esquina rosada” associa-se também a outros relatos de Borges: por exemplo, a “El desafío”, que compõe “Historia del tango”, escrito em 1952 e incorporado a *Evaristo Carriego* a partir da edição de 1955, e ao relato “Historia de Rosendo Juárez”, publicado em *El informe de Brodie* (1970), que traz Juárez como narrador, numa versão contraposta à do narrador de “Hombre de la esquina rosada”.

—; desenvolve-se no ambiente de *compadritos* a que Evaristo Carriego — tanto o personagem quanto o livro de Borges, lançado em 1930, cinco anos antes — faz referência; reúne listagens e enumerações de figuras e eventos; interrompe a narração subitamente para retomá-la a partir de outra posição ou perspectiva; assume o princípio borgeano da vida cifrada em um gesto ou em um conjunto restrito de ocorrências. Seu vínculo com a narrativa policial — e com as leis de Chesterton — talvez seja, entre as características indicadas no prólogo, a menos visível para o leitor.

A história traz apenas quatro personagens: Francisco Real (el Corralero), a Lujanera, Rosendo Juárez (el Pegador) e o próprio narrador — os demais participantes são meros figurantes e compõem a cena geral que enquadra as ações dos protagonistas. Real, a Lujanera e Juárez concentram a ação, e o narrador, homodiegético, parece ficar em segundo plano, relativamente passivo, embora se apresente na primeira frase (“A mí, tan luego, hablarme del finado Francisco Real”), (Borges, 1974, p. 329) antecipando, para o leitor, a importância que assumirá na trama. Ele conta a história surpreendente (“Parece cuento”) para um interlocutor que é tratado por “senhor”, “senhores” e, finalmente, “Borges”. O conteúdo gauchesco prevalece desde o primeiro parágrafo: tudo transcorre num mundo viril, marcado por disputas e duelos de faca, pela hegemonia territorial de valentes, pela submissão das mulheres aos poderosos locais, e por uma ética que preside as relações internas ao grupo. É nesse ambiente que Real desafia Juárez; é ali que Juárez, impassível ante a ameaça, recusa o confronto e, por isso, é destronado, perdendo a hegemonia local e a mulher, Lujanera, para o

forasteiro: ela, inclusive, chega a instá-lo a lutar, ao entregar-lhe a faca que ele evitava desembainhar.

O narrador detalha cuidadosamente, por meio de referências visuais e sonoras (por exemplo, a mistura dos sons do “placero insolente de ruedas coloradas” com os ruídos das danças e da música no salão), (Borges, 1974, p. 329)¹³ a chegada dos forasteiros, em meio ao baile, a entrada em cena dos visitantes, a reação dos locais, o face-a-face de Real e Juárez, as intervenções da Lujanera, a tensão que tomou conta de todos frente à inevitabilidade do duelo de facas. Discreto, o narrador coloca-se sobretudo na posição de observador da cena — sua tentativa inicial de intervir é pífia — e se dissolve em meio ao conjunto de figurantes que acompanham, tensos, a ação e os diálogos, nem sempre audíveis. Só após a aparente resolução do embate é que o narrador ganha relevância na trama, mas o relato é entrecortado. O leitor sabe apenas que o narrador sai do baile, contempla a beleza da noite, a vida e o impacto da cena que acabara de testemunhar, levanta hipóteses sobre o paradeiro de Real e da Lujanera depois que saíram do salão. O leitor também sabe que, três parágrafos depois de sair para o relento, o narrador retorna ao baile e reassume sua posição periférica.

O enigma demora a aparecer: só na última parte do conto surge a notícia do assassinato de Real — que fora antecipado pela sutil observação do

13 A propósito das “ruedas coloradas” e da “esquina rosada”, vale notar a observação de David A. Bedford: “En los cuentos de Borges, el rojo tiene el valor simbólico de realidad inmediata, no afectada por la abstracción impuesta por la memoria o la categorización dentro de un sistema enciclopédico (...). El rosado, por outro lado, es el reflejo de la realidad muchos años después, atenuado por la memoria y tan abstracto para el que participo y lo cuenta para los que escuchan.” (Bedford, 2000, p. 222).

narrador de que “Yo esperaba algo, pero no lo que sucedió”. (Borges, 1974, p. 333) O ataque a faca de um desconhecido ao novo homem forte da região é relatado pela Lujanera e pelo próprio moribundo, que retorna ao salão dizendo-se morto. Daí em diante, a estrutura da narrativa policial mescla-se com o conteúdo gauchesco e passa a orientar a fala do narrador: o crime gera um mistério, e até a polícia invade a trama. Naquele espaço, porém, o narrador apressa-se a esclarecer que ninguém deseja a intervenção dos agentes da lei e da ordem: “Quien más, quien menos, todos tendrían su razón para no buscar ese trato”. (Borges, 1974, p. 334) Resta, então, livrar-se do cadáver de Real e retomar a animação do baile: na ética gaucha, os conflitos são resolvidos internamente, a justiça se faz segundo as regras do grupo. Tanto que aquela noite definiu a vida inteira do narrador, herói inusitado de um embate que não lhe tocava: algo que indiretamente ele já havia alertado no início do conto, ao recorrer ao inicial “A mí, tan luego, hablarme del finado Francisco Real” e ao destacar o fato de que, também naquela noite, “vino la Lujanera porque sí, a dormir en mi rancho”. (Borges, 1974, p. 329)

Em “El hombre de la esquina rosada” — contemporâneo à elaboração das regras enunciadas em “Leyes de la narración policial” e “Los laberintos policiales y Chesterton” —, Borges recorre à estrutura do policial, mas a mantém subterrânea ao relato: há um crime, forma-se um enigma, mas o mistério não se resolve pelo menos aos olhos de todos. Apenas a Lujanera testemunhou o ataque e assistiu ao desfecho no descampado. Os leitores só tomam conhecimento do crime indiretamente: o respeito ao “pudor” diante da violência e a morte — para usar a expressão da legislação borgeana do

policial — fez com que o narrador interrompa o relato do espaço-tempo entre sua saída do baile e seu retorno ao salão, elidindo a cena do crime e a substituindo por divagações sobre a vida: assim construiu o enigma só resolvido na última frase do conto da história, quando o narrador menciona a própria faca, “inocente”, em que “no quedaba ni um rastrito de sangre”. (Borges, 1974, p. 334) O conto reafirma, assim, uma ideia borgeana essencial: todo texto prossegue na leitura e, por vezes, é nela que ele se define.

IV.

Outro dos mais conhecidos contos de Borges — “El jardín de senderos que se bifurcan” —¹⁴ também se vale das estratégias narrativas do policial, e respeita as leis borgeanas do gênero, mas as adequa aos propósitos do relato, que sobrepõe e combina diversos enigmas e marca um movimento que depois se tornou frequente em Borges: a descrição do crime prevalece sobre os detalhes da investigação.

No lugar do conteúdo gauchesco de “Hombre de la esquina rosada”, o enredo de “El jardín de senderos que se bifurcan” é ambientado na Primeira Guerra Mundial. À semelhança do que ocorre no conto de 1935, contém diversas listagens — reproduzindo o esforço de enumerar — e fala de traições, tradições e relações entre temporalidades. Apresenta ainda, o duelo entre o capitão “irlandés a las órdenes de Inglaterra” Richard Madden e o

14 “El jardín de senderos que se bifurcan” saiu originalmente em 1941 como o último dos oito contos que compunham a coletânea *El jardín de senderos que se bifurcan*; somada a *Artificios*, essa coletânea passou a fazer parte de *Ficciones* a partir da primeira edição da obra, em 1944.

espião chinês, pró-Alemanha, Yu Tsun. A narração da história pelo próprio Tsun é precedida de uma breve introdução, que além de citar a base a partir da qual Borges constrói o conto — *A History of the World War*, de Liddell Hart —¹⁵ revela a procedência do testemunho de Tsun e indica que o espião pode ter sobrevivido ao episódio relatado, contrariando as sucessivas vezes em que Tsun, ao longo da trama, aponta a iminência de sua morte e se declara à espera da forca.

O duelo entre Madden e Tsun não é de facas, mas de enigmas e de raciocínios. Tsun assume o papel do criminoso nas narrativas policiais e constrói o mistério que Madden, seu perseguidor e intérprete do papel do detetive clássico, deve decifrar para derrotá-lo. Ansioso para transmitir ao seu superior alemão uma informação decisiva para o desenvolvimento da guerra e com todos os canais de comunicação interrompidos — logo, sem voz: “Si mi boca, antes de que la deshiciera un balazo, pudiera gritar ese nombre de modo que lo oyeran en Alemania... Mi voz humana era muy pobre. ¿Cómo hacerla llegar al oído del Jefe?” (Borges, 1974, p. 473) —, Tsun cifra o dado na própria ação, expondo, por meio do nome do homem que mata, o local em que os britânicos mantinham seu novo parque de artilharia.

Tsun é bem sucedido na empreitada: “Abominablemente he vencido: he comunicado a Berlín el secreto nombre de la ciudad que deben atacar. Ayer la

15 Para além do policial, “El jardín de senderos que se bifurcan” ajuda a compreender a maneira peculiar como Borges articula ficção e história. A propósito dessa complexa relação, que em Borges tem caráter alusivo, Daniel Balderston constata: “Borges writes his story in the margin of the most important book published in 1930s on the Great War, and like Liddell Hart he is conscious that the ‘real war’ cannot be told. As Erich Maria Remarque observes in *All Quiet on the Western Front*, he cannot do more than *allude* to the experience of war.” (Balderston, 1993, p. 55).

bombardearon; lo leí en los mismos periódicos que propusieron a Inglaterra el enigma de que el sabio sinólogo Stephen Albert muriera asesinado por un desconocido, Yu Tsun. El Jefe ha descifrado ese enigma.” (Borges, 1974, p. 480) Ou seja, Tsun encobre um enigma — o que devia transmitir e foi decifrado — com outro enigma, o do assassinato que cometeu. A prisão e a condenação à morte são, para ele, “insignificantes”: preço mínimo a ser pago para comprovar a capacidade de seu povo — que, acreditava, era depreciado pelos alemães — e, talvez mais importante, para fazer seu raciocínio prevalecer sobre o de Maidden, que o capturou tarde demais. Borges mais uma vez endossa a célebre constatação de Edgar Poe, que dizia escrever “histórias de raciocínios” — as mesmas histórias que chamamos de “policiais”.

No universo da narrativa policial, a lógica do duelo entre criminoso e detetive implica também um espelhamento entre eles, o que é patente em “El jardín de senderos que se bifurcan”: o irlandês Madden e o chinês Tsun são, ambos, estrangeiros a serviço de potências em guerra; jogam um xadrez perigoso, em que a antecipação ou o atraso na identificação do próximo movimento do adversário pode determinar o sucesso ou o fracasso da ação (Tsun está sempre alguns minutos à frente de Madden e é esse intervalo que permite seu constrangido triunfo); um e outro reconhecem e respeitam o oponente — ou talvez reconheçam e respeitem a capacidade racional do adversário, sabedores de que a qualidade e a própria existência do jogo derivam do compromisso e do envolvimento dos participantes.

Em Borges, porém, nenhum relato policial é puro ou direto: se “El hombre de la esquina rosada” oferece tardiamente o enigma — e junto a ele, sua

solução —, “El jardín de senderos que se bifurcan” é repleto de duplicidades desde o título e reconhece a pluralidade de mistérios que cercam cada mistério conjuntural. O principal é o do tempo, das relações tortuosas entre as muitas temporalidades e do labirinto — outro enigma — em que todo livro e toda leitura nos lançam: o leitor é convocado a sentir-se ativo e múltiplo e, assim como Stephen Albert, a vítima, levado a se colocar em muitas posições: ora acompanha, curioso, a saga de Tsun, ora busca a conexão entre o referente real da Primeira Guerra Mundial e o estranho episódio narrado no testemunho do chinês, ora se indaga se a ação de Tsun foi traidora ou heroica — tema constante de Borges, que sempre sustentou a porosidade entre essas duas atitudes. Esse mesmo leitor descobre, após sucessivas leituras, que não há resposta definitiva, e nenhuma resposta importa: as ambiguidades e as “infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos” (Borges, 1974, p. 479) reforçam a convicção vivamente borgeana de que na ficção sempre prevalece a inventividade, o cerebralismo e o cálculo racional.

V.

“Emma Zunz”¹⁶ é um dos raros contos de Borges que traz um nome feminino no título e cuja protagonista é uma mulher — uma mulher a quem os homens “inspiraban, aún, un temor casi patológico”. (Borges, 1974, p. 565) É também um relato em que, de forma incomum em Borges, o sexo,

16 “Emma Zunz” foi publicado originalmente em *Sur*, nº 167, setembro de 1948.

a violência e o despudor diante do sangue comparecem, contrariando ao menos parcialmente uma das leis borgeanas do policial. Tal despudor, que não é central na trama, cumpre a função de reiterar um horror maior, o que Emma Zunz traz do passado, do qual se vinga no presente e que, no futuro do conto, ela própria considerará difícil de relatar: “Referir con alguna realidad los hechos de esa tarde sería difícil y quizá improcedente. Un atributo de lo infernal es la irrealdad, un atributo que parece mitigar sus terrores y que los agrava tal vez. ¿Cómo hacer verosímil una acción en la que casi no creyó quien la ejecutaba, cómo recuperar ese breve caos que hoy la memoria de Emma Zunz repudia y confunde?” (Borges, 1974, p. 565)

De maneira equivalente ao que ocorre em “Hombre de la esquina rosada” e “El jardín de senderos que se bifurcan”, também em “Emma Zunz” o dilema borgeano do tempo se manifesta, assim como a subversão da dinâmica tradicional da narrativa policial. A protagonista combina diferentes temporalidades: o passado da acusação contra seu pai, que o forçou a distanciar-se dela, e o segredo que ela guarda sobre o verdadeiro responsável pelo “desfalco del cajero”; o presente da ação, concentrado em três dias quase insones; a sensação de atemporalidade que experimenta no transcorrer do planejamento e da execução do assassinato que comete: “Los hechos graves están fuera del tiempo, ya porque en ellos el pasado inmediato queda como tronchado del porvenir, ya porque no parecen consecutivas las partes que los forman.” (Borges, 1974, p. 566)

Ricardo Piglia, em um registro breve de *Los diarios de Emilio Renzi*, resume o conto a três noções — “equivalencias, sustituciones, un nombre

por otro” (Piglia, 2016, p. 393) — e evidencia a multiplicidade de enigmas que percorrem “Emma Zunz” e se impõem à consumação do crime. Afinal, além da morte do avaro, hipócrita e solitário Aaron Loewenthal, persistem outros segredos, encobertos pelo jogo de mascaramentos e pelas permutas planejadas pela protagonista: a acusação supostamente falsa contra Emanuel Zunz — de cujo nome resulta o da filha (Emanuel/Emma), mas que é alterado na fuga e no exílio brasileiro, conotando a perda do vínculo familiar —; o engano de Loewenthal, que trata Emma como uma informante; a identidade de quem faz sexo com ela; o uso invertido do revólver que, de instrumento de defesa de Loewenthal, se torna a arma do crime que o liquida. O jogo de equivalências e substituições atinge seu ápice no desfecho do conto, quando o narrador onisciente, em terceira pessoa, em uma guinada narrativa típica de Borges, propõe uma reflexão filosófica — que é também um julgamento da ação da protagonista — acerca da complexidade e da ambiguidade do que supomos verdadeiro ou falso: “La historia era increíble, en efecto, pero se impuso a todos, porque sustancialmente era cierta. Verdadero era el tono de Emma Zunz, verdadero el pudor, verdadero el odio. Verdadero también era el ultraje que había padecido; sólo eran falsas las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios.” (Borges, 1974, p. 568) O “increíble” torna-se verossímil porque é sustentado por verdades internas à trama — verdades que não encontram suporte no referente real, mas no processo de significação produzido no relato do crime pela protagonista.

Beatriz Sarlo ressalta, no conto, a apropriação parcial da lógica da narrativa policial, ao observar que prevalecem os traços do plano e de sua

execução, mas não resta nenhuma outra pista (ela rasga a carta, de remetente desconhecido, que avisou da morte do pai e o dinheiro que o marinheiro lhe deixou pelo sexo rápido), nem são explicitados “pormenores que darían sustancia a la resolución de Emma”: sua confiança na versão da inocência paterna, a responsabilização moral de Loewenthal pelo suicídio do pai, as evocações do sofrimento da mãe com “la cosa horrible” que para ela é o sexo, a conexão entre a ocasional greve de operárias e a oportunidade que se abria para ludibriar Loewenthal e consumir sua vingança, que representa, conforme alerta Ximena Briceño, uma “reparación individual de justicia”, e não “um castigo criminal” regido por “un código al cual están adscritos todos los ciudadanos.” (Sarlo, 2008, p. 143) Ou seja, “Emma Zunz”, como narrativa policial, não pretende valorizar o restabelecimento da ordem em termos gerais, e sim a partir de uma perspectiva singular e da verdade pessoal da protagonista.

Ao comentar o final do conto, Sarlo ainda registra que “en la economía borgesiana, los actos y los seres cobran, ante los ojos de Dios, una independencia relativa de sus existencias mundanas.” (Sarlo, 1999, p. 232-233) O mesmo poderia ser dito em relação à forma como Borges recorre ao policial: na história da vingança de Emma Zunz — assim como na narração de “Hombre de la esquina rosada” e no caminho que leva Tsun ao local onde encontra e mata Albert —, há bifurcações, elipses e desvios que permitem uma “relativa independência” em relação às matrizes do gênero — incluindo a inversão do papel de vítima pela criminosa — e abrem espaço para sua subversão.

VI.

“Subversão do gênero” é justamente a expressão adotada por Cristina Parodi (1999) para definir uma das mais notáveis e diretas incursões de Borges na narrativa policial: “La muerte y la brújula”.¹⁷ Ali estão os elementos básicos de um conto policial: o detetive imaginativo e seu assistente realista, a trama intrincada que envolve os crimes, o clima de mistério e expectativa, a lógica rigorosa da investigação em contraste com as trivialidades do cotidiano, os jogos de signos, o triunfo da razão.

Certos traços do peculiar manejo borgeano do policial também se manifestam. O relato é autorreferente e esconde marcas gauchescas sob títulos afrancesados. Assim como ocorre em “Hombre de la esquina rosada”, “El jardín de senderos que se bifurcan” e “Emma Zunz”, o leitor recebe, logo de saída, informações cifradas sobre a solução do mistério e do desfecho do conto. Ambiguidades, duplicidades e trocas de papéis e de posição caracterizam igualmente a investigação que Erik Lönnrot — possuidor de uma “temeraria perspicacia”, um detetive que “se creía un puro razonador, un Auguste Dupin, pero algo de aventurero había en él y hasta de tahir” (Borges, 1974, p. 499) — realiza acerca da série de eventos que atribui ao criminoso Red Scharlach. A perspicácia de Lönnrot implica riscos, sugere ações incertas; a estranheza do caso comporta um “rigor” que resulta do

17 “La muerte y la brújula” foi publicado em versão pré-original em *Sur*, nº 92, maio de 1942, e republicado na antologia *Los mejores cuentos policiales* (1943). A partir de 1944, passou a integrar as edições de *Ficciones*.

exagero lógico da análise do detetive e de suas soluções artificiais, que o distanciam da resolução do mistério.

Desde o início, o conto espelha criminoso e detetive — marca presente no gênero desde o pioneiro “A carta roubada”, de Edgar Allan Poe —, gerando um efeito de identificação quase total entre eles.¹⁸ Os dois personagens aparecem juntos e unidos pelo passado, cujos detalhes só conhecemos ao final, embora saibamos que se prolongam até o tempo da narração. A simetria entre Lönnrot e Scharlach contribui para deslocar o assistente do detetive — o comissário Treviranus — de sua função tradicional de contraponto à razão analítica. Tudo no conto acontece de forma invertida: a visão simplista e prosaica do auxiliar é correta e a genialidade do investigador, se mostra fantasiosa. Ensimesmado e isolado, Lönnrot despreza as condições concretas dos crimes e elabora explicações estritamente teóricas; personagens secundários do relato, como o jornalista judeu, um agente da polícia ou o próprio narrador (que expressa suas opiniões de maneira discreta, porém incisiva, e destaca o caráter ficcional da história: “Al sur de la ciudad de mi cuento fluye un río um ciego riachuelo de aguas barrosas”) (Borges, 1974, p. 504) ironizam a serenidade arrogante e a imaginação desvairada do detetive, que insiste em projetar a geometria racional que caracteriza os

18 Numa entrevista do final dos anos 1970, Borges destacou a identificação entre detetive e criminoso e lamentou não ter deixado mais clara a fusão entre ambos: “Ese es un lindo cuento policial. Pero yo tengo que reescribir ese cuento. Para que se entienda que el ‘detective’ ya sabe que la muerte lo espera, al fin. No sé si he recalcado eso. Pero si no, queda como un tonto el detective. Sería mejor que él ya supiera todo eso, ya que el otro es él, ya que el que lo mata es él.” (Borges, 1982, 229) John Irwin (Irwin, 1994, p. 30) e alguns críticos estabelecem uma conexão direta entre os nomes dos personagens; tal conexão é objeto de relativização e parcial refutação de Balderston. (Balderston, 1996, p. 126-127).

policiais analíticos ao traçado urbano de Buenos Aires. Sua solução final é inventiva e irreal — irreabilidade que lhe é fatal: o previsto encontro com Scharlach nas últimas páginas do conto confirma o percurso anunciado pelas pistas deixadas pelo narrador e que conduziram os leitores a perceber que Lönnrot fora enredado pelos indícios falsos com que o criminoso o atraíu para efetivar a prometida vingança.

O final da trama reserva novas surpresas para o leitor e confirma que, no jogo de duplos, prevalece o engano: quem explica o crime é o assassino, não o investigador; o crime a ser decifrado não é o que ocorrera no passado (ou: no início do texto), mas o que é cometido na última frase do conto. Borges ainda transpõe para o universo da narrativa policial sua preocupação constante com a leitura e com as formas de aproximação do texto literário: Lönnrot confunde sua atuação com a de um leitor e a principal surpresa do desfecho resulta, sobretudo, da percepção que ele não é o único leitor, nem sequer o mais competente. (Parodi, 1999, p. 89-90)

Em “La muerte y la brújula”, duas das leis borgesianas do gênero recebem especial atenção: “la declaración de todos los términos del problema” e “la necesidad y maravilla de la solución” — justamente as que regulam, de forma direta, a relação entre texto e leitor. A subversão no conto faz com que a afirmação — frequente no policial — de que o detetive “lê o texto do criminoso” deixe de ser apenas uma metáfora. (Parodi, 1999, p. 88) A estratégia do assassino-leitor, ressalta Piglia, equivale ao exercício da crítica:

Scharlach e Lönnrot (esto es, el criminoso y el detective) son dos modos de leer. Dos tipos de lector que están enfrentados.

El lector como criminal, que usa los textos en su beneficio y hace de ellos un uso desviado, funciona como un hermeneuta salvaje. Lee mal pero sólo en sentido moral; hace una lectura malvada, rencorosa, un uso pérfido de la letra. Podríamos pensar a la crítica literaria como un ejercicio de ese tipo de lectura criminal. Se lee un libro contra otro lector. Se lee a lectura enemiga. El libro es un objeto transaccional, una superficie donde se desplazan las interpretaciones. (Piglia, 2005, p. 35)

O próprio Borges, de resto, era o tipo de leitor que Lönnrot e Scharlach, cada um à sua maneira, representam: realizava transações com suas leituras, as ultrapassava, traía, reescrevia. E assim criou o trabalho de ficcionalização a partir das matrizes do policial.

VII.

Se “Hombre de la esquina rosada”, “El jardín de senderos que se bifurcan”, “Emma Zunz” e “La muerte y la brújula” recorrem às regras do policial para subvertê-las, “Abenjacán el Bojarí, muerto en su labirinto” é a mais ortodoxa das histórias de enigma escritas por Borges.¹⁹ Contribui para essa ortodoxia o fato de que sua escrita coincide cronologicamente com várias conferências de Borges sobre o gênero.²⁰ O conto não deixa, no entanto,

19 “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto” foi publicado originalmente em *Sur*, nº 202, agosto de 1951 e incorporado a *El Aleph* a partir da segunda edição do livro, em 1952.)

20 Balderston observa que “Varias conferencias en 1949 versan sobre lo policial: sobre Poe el 30 de marzo en el Colegio Libre de Estudios Superiores, y sobre lo policial en Tucumán el 9 de octubre

de conter traços característicos das práticas borgeanas de transmutação das matrizes do gênero.

A trama, que a princípio parece simples, desenvolve-se em dois planos. No mais imediato, dois amigos conversam, no verão de 1914, em Cornwall, enquanto avançam na direção do centro de um impressionante labirinto circular. Um deles, Dunraven, relata ao outro, Unwin, a história ocorrida cerca de um quarto de século. No plano mais profundo do conto, transcorre a história narrada: Abenjacán, tirano terrível, é destronado, foge com o covarde Said — seu primo e antigo vizir —, um escravo e muitas riquezas. Dunraven descreve com detalhes os eventos em que, em meio à fuga, Abenjacán mata o primo por ambição — apunhala-o enquanto dorme e ordena que o escravo lhe destroe o rosto —, em seguida sonha com a promessa de vingança do fantasma de Said; atemorizado, foge para construir o labirinto onde se esconde, protegido pelo mesmo escravo e por um leão. O relato completa-se com a consumação do mistério anunciado no título: *Abenjacán muerto en su laberinto*.

A única solução cabível para o enigma é fabulosa: o primo morto parece ter conseguido vingar-se, invadindo o labirinto intransponível e eliminando o tirano, o escravo e o leão de maneira idêntica àquela como que Abenjacán o matara — com o rosto destroçado — e à promessa que fizera no sonho terrível de Abenjacán. O próprio narrador atesta a estranheza dos eventos: “Al cabo de los años las circunstancias de su muerte

y en Bahía Blanca el 5 de noviembre. Está entrando en tema cuando bosqueja ‘Abenjacán el Bojarí’, lo más cercano que escribió al cuento policial clásico.” (Balderston, 2022, p. 70).

siguen obscuras”, “En primer lugar, esa casa es un labirinto. En segundo lugar, la vigilaban un esclavo y un león. En tercer lugar, se desvaneció el tesoro secreto. En cuarto lugar, el asesino estaba muerto cuando el asesinato ocurrió.” (Borges, 1974, p. 600)

À semelhança do que ocorre com frequência nos contos policiais de Chesterton — e que fora destacado por Borges em suas leis do gênero —, propõe-se uma solução sobrenatural (o assassinato cometido por um morto) para, em seguida, substituí-la por uma explicação racional. Em “Abenjacán el Bojarí, muerto em su labirinto”, o responsável pela guinada lógica é Unwin, que se contrapõe ao fascínio de Dunraven pela “multiplicação de mistérios”, recorre a Poe e à figuração dos crimes ocorridos em quartos fechados — frequente nas narrativas policiais e equivalente ao caso de Abenjacán, cujo labirinto é igualmente vedado — para defender a tese de que todos os enigmas devem ser simples e diretos.

No conto, Unwin emula a figura do leitor: inicialmente passivo e descrito como “dócil”, (Borges, 1974, p. 600) cresce ao longo da trama, questiona o fascínio do amigo diante das ocorrências extra-humanas do crime, teoriza sobre o gênero policial. Ao final do relato das aventuras de Abenjacán e diante de uma pergunta retórica de Dunraven — “¿No es inexplicable esta história?” — responde abruptamente: “No sé si es explicable o inexplicable. Sé que es mentira.” (Borges, 1974, p. 603) A reação ríspida abre espaço para uma breve discussão entre os colegas, seguida das desculpas de Unwin e da chegada ao centro do labirinto, onde passam a noite. Ao despertar — luz se sobrepondo à noite, razão

substituindo as crenças —, Unwin propõe nova solução para o enigma, composta por reflexões sobre a teoria dos conjuntos, o recurso alegórico aos mitos — principalmente o do Minotauro —, a ganância, a covardia, o ressentimento, a vingança: traços demasiadamente humanos. Trata-se de uma solução puramente lógica, capaz de substituir a conclusão sobre-natural de Dunraven. Este, por sua vez, “versado em obras policiales”, constata, decepcionado, que “la solución del misterio siempre es inferior ao misterio”, pois elimina seu apelo ao divino e ao “juego de manos” (Borges, 1974, p. 605), mas aceita a saída proposta por Unwin, justificando-se com um argumento crítico: “Tales metamorfosis, me dirás, son clásicos artificios del género, son verdaderas convenciones cuya observación exige el lector.” (Borges, 1974, p. 606).

Mesmo ao recorrer à ortodoxia do modelo do policial em ““Abenjacán el Bojarí, muerto em su labirinto”, Borges não abandona sua disposição subversiva: transforma o confronto entre o tirano e o vizir em uma disputa entre dois amigos acerca de suas concepções do gênero policial. Volta assim, a reiterar sua própria percepção de que certas regras devem ser respeitadas, sobretudo porque o leitor — sempre o leitor — é quem pauta e define os rumos dos relatos de enigma.

VIII.

As relações de Borges com a narrativa policial foram sempre múltiplas — leitor, antologista, legislador, editor, autor de relatos individuais

e em colaboração — e heterodoxas, mas sua compreensão do gênero foi bastante coerente e homogênea. Cultor da matriz poeana e seguidor das diretrizes enunciadas por Chesterton, manteve-se fiel ao modelo analítico e à aposta no rigor, no artificialismo e no cerebralismo de todos os enigmas.

Nos seus policiais, os fatos são reordenados e as hipóteses são apresentadas, sem que nada seja elidido do olhar do leitor. Estão presentes, também, as estratégias narrativas regulares do gênero: busca de pistas, construção da decifração, reconhecimento de diferentes vozes e perspectivas, combinação de dados, estabelecimento de laços entre passado e presente, exercício da razão, elaboração de ensaios de compreensão, síntese em forma narrativa.

A fidelidade às histórias de raciocínio não impediu que o repertório e o temário habituais em Borges comparecessem amplamente nos contos e ensaios em que recorre a estratégias da narrativa policial ou em que reflete sobre elas. Os enigmas dirigem-se ao tempo, envolvem duplicidades e variações de posições e nomes, duelos e vinganças, conciliam conteúdos locais e universais, cifram a vida de uma pessoa em um único evento, incluem atribuições errôneas, recorrem ao riso e à sátira, privilegiam o lugar do leitor e as modulações da leitura, combinam a ficção com a crítica e com a história, e mostram que todo caminho contém bifurcações. É o que ocorre em “Hombre de la esquina rosada”, “El jardín de senderos que se bifurcan”, “Emma Zunz”, “La muerte y la brújula”, “Abenjacán el Bojarí, muerto en su labirinto” e diversos outros relatos: histórias policiais incomuns, de delimitações porosas. São indícios do reconhecimento borgeano de que as

estratégias narrativas do policial ultrapassam qualquer fronteira de gênero e se revelam essenciais para orientar a prática literária.

No final de “La muralla y los libros” —²¹ relato que propõe um enigma histórico cuja explicação parece impossível e a verossimilhança, improvável —, Borges atesta que o estranho caso do monarca chinês que determinou a destruição de todos os livros — dissolvendo o passado — e a construção da impressionante muralha talvez não tenha sua explicação na realidade, no conteúdo estrito dessas duas ações hiperbólicas e contraditórias: “Generalizando el caso anterior, podríamos inferir que todas las *formas* tienen su virtud en sí mismas y no en un ‘contenido’ conjetural. Esto concordaría con la tesis de Benedetto Croce: ya Pater, en 1877, afirmó que todas las artes aspiran a la condición de la música, que no es otra cosa que forma. La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético.” (Borges, 1974, p. 635)

Creio que Borges não se oporia à inclusão do policial na listagem das artes que “aspiran a la condición de la música, que no es otra cosa que forma”. Para além dos conteúdos específicos, cada um de seus relatos de enigma demonstra que a aguardada revelação final não se resume apenas a um nome de assassino ou à maneira como o crime é consumado: o que se expõe ali

21 “La muralla y los libros” saiu em versão pré-original em *La Nación*, 22 de outubro de 1950, e foi incorporado a *Otras inquisiciones* em 1952.

é a caracterização de um gênero cuja dinâmica é simultaneamente respeitada e subvertida. Mais do que isso, é uma teoria da ficção, uma síntese da concepção poeana e borgesiana de que literatura é construção intelectual, artificial e imaginativa do mundo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Almeida, Ivan. Seis problemas para Don Isidro Parodi y la teología literaria de Borges. *Variaciones Borges*, 6. Aarhus: Borges Center, 1998.
- Arrigucci Jr., Davi. *O guardador de segredos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- Balderston, Daniel. *The literary universe of Jorge Luis Borges*. Nova York: Greenwood Press, 1986.
- Balderston, Daniel. *Out of context: historical reference and the representation of reality in Borges*. Durham/London: Duke University Press, 1993.
- Balderston, Daniel. Fundaciones míticas en “La muerte y la brújula”. *Variaciones Borges*, 2. Aarhus: Borges Center, 1996.
- Balderston, Daniel. Borges and The Gangs of New York. *Variaciones Borges*, 16. Aarhus: Borges Center, 2003.
- Balderston, Daniel. *Lo marginal es lo más bello*: Borges en sus manuscritos. Buenos Aires: Eudeba, 2022.
- Bedford, David A. Clasicismo, trama y el hecho estético en el cuento There are more things de Borges. *Variaciones Borges*, 10. Aarhus: Borges Center, 2000.
- Benedict, Nora C. La novela negra en Borges: una aproximación nueva a El muerto. *Variaciones Borges*, 39. Pittsburgh: Borges Center, 2015.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas en colaboración*. Buenos Aires: Emecé, 1979.

- Borges, Jorge Luis. *Borges el memorioso: conversaciones de Jorge Luis Borges con Antonio Carrizo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Vol. IV (1975 – 1988). Buenos Aires: Emecé, 1996.
- Borges, Jorge Luis. *El idioma de los argentinos*. Barcelona: Seix Barral, 1997.
- Borges, Jorge Luis. *Borges en Sur: 1931 – 1980*. Buenos Aires: Emecé, 1999.
- Brescia, Pablo. De policía y ladrones: Abenjacán, Borges y la teoría del cuento. *Variaciones Borges*, 10. Aarhus: Borges Center, 2000.
- Bricenío, Ximena. El crimen para la venganza: Emma Zunz en el borde del melodrama. *Variaciones Borges*, 25. Pittsburgh: Borges Center, 2008.
- Eco, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- Fernández Vega, José. Una campaña estética. Borges y la narrativa policial. *Variaciones Borges*, 1. Aarhus: Borges Center, 1996.
- Ipola, Emilio de. El enigma del cuarto (Borges y la filosofía política). *Punto de Vista*, nº 33. Buenos Aires, setembro – dezembro de 1988.
- Irwin, John T. *The mystery to a solution: Poe, Borges and the analytic detective story*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1994.
- Lafforgue, Jorge; Rivera, Jorge B. *Asesinos de papel: ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires: Colihue, 1996.
- Lafon, Michel; Peeters, Benoît. *Escribir en colaboración: historias de dúos de escritores*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2008.
- Lizalde, Ornela. Los grandes escritores no crean mitos. Borges habla sobre Conan Doyle. *Variaciones Borges*, 52. Pittsburgh: Borges Center, 2021.

- Maier, Linda S. What's in a name? Nomenclature and the case of Borges' Emma Zunz. *Variaciones Borges*, 14. Aarhus: Borges Center, 2002.
- Parodi, Cristina. Una Argentina virtual. El universo intelectual de Honorio Bustos Domecq. *Variaciones Borges*, 6. Aarhus: Borges Center, 1998.
- Parodi, Cristina. Borges y la subversión del modelo policial. In: Olea Franco, Rafael (org.). *Borges: desesperaciones aparentes y consuelos secretos*. México: El Colegio de México, 1999.
- Parodi, Cristina. *Borges-Bioy en contexto: una lectura guiada de H. Bustos Domecq y B. Suárez Lynch*. Pittsburgh: Borges Center, 2018.
- Piglia, Ricardo. *El último lector*. Barcelona: Anagrama, 2005.
- Piglia, Ricardo. *Los diarios de Emilio Renzi*. Vol. II. Los años felices. Barcelona: Anagrama, 2016.
- Sarlo, Beatriz. El saber del cuerpo. A propósito de Emma Zunz. *Variaciones Borges*, 7. Aarhus: Borges Center, 1999.