

**B(I)ORGES DOSTOIEVSKIANO.
UNA POSIBLE RESOLUCIÓN DE UN PROBLEMA
DE DON ISIDRO PARODI***

Todo por lo visto, hasta su propia naturaleza, habíase conjurado
contra el señor Goliadkin; pero él aún se tenía en pie, invicto...
(F. DOSTOIEVSKI, *El doble*)

Se ha perpetrado, algunas veces también en los ámbitos literarios, el lugar común de un Borges conocedor de todo lo conocible humano, un devorador de libros y enciclopedias que lo hubieran transformado en una enciclopedia ambulante, casi un monstruoso, simulacro de la sabiduría científica y académico-literaria. Como Roberto Paoli recuerda en sus ensayos borgianos (1992: 15-19), Borges era un ferviente lector, sin duda alguna, mas sus conocimientos más amplios, seguros y apasionados conciernen a la literatura inglesa, con algunas importantes incursiones en el área medieval anglosajona, y a la norteamericana, con ciertas predilecciones por Melville y Whitman. El peso que otros autores de distintos espacios culturales tendrán en la formación del Borges escritor se debe en modo particular a obras esporádicas, leídas y releídas, a las que el escritor argentino retorna a menudo en su carrera artística. La literatura italiana, por ejemplo, coincidía casi exclusivamente con la figura y la obra de Dante, con raros momentos dedicados a la literatura del Renacimiento y con una preferencia del todo especial por el *Orlando furioso* ariostesco, del que admiraba la modernidad literaria y el gusto por el juego textual. Del mismo modo, la literatura francesa era representada por el texto probablemente más controvertido y ambiguo, *Bouvard et Pécuchet*

* El texto fue publicado en *Verbum. Analecta neolatina*, Budapest, Akadémiai Kiadó, V/2003/1, pp. 45-54. Agradezco al director de la revista, Domokos Gyorgy.

de Flaubert, que justamente a causa de su propia metatextualidad no podía dejar de llamar la atención crítica y metodológica del Borges literato.¹⁹ Para circunscribirnos a las grandes literaturas occidentales, en el abanico cultural del argentino estuvo aparentemente ausente la literatura rusa, limitada a dos autores clásicos, Tolstoi y Dostoievski; este último, sin duda, representa para Borges el más próximo a su sensibilidad:²⁰

Como el descubrimiento del amor, como el descubrimiento del mar, el descubrimiento de Dostoievski marca una fecha memorable de nuestra vida. Suele corresponder a la adolescencia, la madurez busca y descubre a escritores serenos. [...] Leer un libro de Dostoievski es penetrar en una gran ciudad, que ignoramos, o en la sombra de una batalla. *Crimen y castigo* me había revelado, entre otras cosas, un mundo ajeno a mí. Inicé la lectura de *Los demonios* y algo muy extraño ocurrió. Sentí que había regresado a la patria. La estepa de la obra era una magnificación de la Pampa. Varvara Petrovna y Stepan Trofimovich Verjovenski eran, pese a sus incómodos nombres, viejos argentinos irresponsables. En el prefacio de una antología de la literatura rusa Vladimir Nabokov declaró que no había encontrado una sola página de Dostoievski digna de ser incluida. Esto quiere decir que Dostoievski no debe ser juzgado por cada página sino por la suma de las páginas que componen el libro. (*Biblioteca personal* —2005: IV, 496)

El Dostoievski borgiano se prefigura, entonces, bajo las apariencias hermenéuticas de una ciudad misteriosa, ignorada, quizá laberíntica, un mundo distinto, «otro», cuyos personajes parecen revivir en el mismo espacio de la pampa en que Martín Fierro ha combatido.

En una famosa entrevista otorgada a Elena Poniatowska, Borges afirma haber leído no pocas veces *Crimen y castigo* y otras novelas del autor ruso; sin embargo, su predilección por la forma poé-

¹⁹ Véase «Vindicación de *Bouvard et Pécuchet*» y «Flaubert y su destino ejemplar», en BORGES 2005: I, 274-281.

²⁰ Véase también, como complemento de esta opinión, las respuestas de A. Bioy Casares sobre la literatura rusa a Fernando Sorrentino, en SORRENTINO 1992: 188-192.

tica del cuento, admite preferir la unidad sistemática del pensamiento dostoiévskiano en vez de la sordidez y la decadencia de sus personajes:

En Dostoievski, por ejemplo, existe una gran complacencia en mostrar las bajezas de la gente. En *Crimen y castigo* —una novela admirable que he leído muchas veces— al final resulta que los personajes que uno tiene que admirar son un asesino y una prostituta, y eso es bastante raro porque ellos son los héroes. Raskolnikov, me parece un personaje muy real, uno lo siente pero no lo quiere. Uno puede querer a Don Quijote, pero querer a Raskolnikov, no. Es una persona vanidosa y que además comete un crimen por dinero; se nota que Dostoievski se complacía en ambientes y en personajes así. Tolstoi me parece superior. (En PONIATOWSKA 1990: 146)²¹

Aquel conjunto de «gran complacencia en mostrar las bajezas de la gente» y de admiración por las potencialidades que el texto dostoiévskiano ofrecería al diálogo receptivo con el lector, hasta darle la impresión kafkiana de «penetrar en la sombra de una batalla», no ha quedado sin huellas en la poética borgiana. Dostoievski, que no podía interesar a Borges desde el punto de vista de la composición novelesca, representa, en cambio, uno de los nexos intertextuales más cautivadores con la forma del relato policial experimentada por Borges.

La crítica frecuentemente ha señalado la importancia de la tradición angloamericana del policial en las lecturas y en la producción de Borges. Sin embargo, no parece desatendible cómo la influencia del sistema literario-mental de Dostoievski haya dejado algunos rasgos periféricos en la unidad intelectual del escritor argentino.

Borges declara su interés por la novela policial a través de una teología individual, ya que el policial tiene su justificación en cuanto «está salvando el orden en una época de desorden» («El cuento policial» —2005: IV, 213). Se trata del mismo procedimiento epis-

²¹ Otros y similares juicios sobre Dostoievski y los escritores rusos se pueden encontrar en FERRARI 1987: 45-52.

temológico que Dostoievski utiliza en la realización de *Crimen y castigo*. Raskólnikov, de hecho, héroe de una crisis de época, aquella de la contradicción emergida de los valores humanitarios propuestos (o repropuestos) en la segunda mitad del siglo XIX, valores utópicos y excesivamente bondadosos, presume soberbiamente salvar el orden del cosmos (con un acto «ignorante» y utópico a su vez, ya que «cosmos» significa de por sí «armonía») con un propio acto «desordenado». Nietzscheano *avant la lettre*, Raskólnikov mata a una vieja usurera y a su pobre hermana, seres inútiles dentro de una existencia digna de tal nombre, sólo para encontrar una interpretación propia, orgullosa y mefítica del mundo. Así, violando una ley ética, Raskólnikov desea colocarse «más allá del bien y del mal», creando en fin una ley-prisión subjetiva que, por ser subjetiva, se le vuelve en contra. Naturalmente, las consecuencias psíquicas y narrativas del gesto de Raskólnikov son conocidas y se alejan, ahora, de nuestro propósito.

A partir de la lectura epistemológica de *Crimen y castigo*, reflexión metafilosófica sobre la posibilidad del mal y la existencia poética del mismo género policial, Borges realiza el intento de modificar una tradición sirviéndose de las convenciones de este tipo de relato. Esto resulta evidente, por ejemplo, en «La muerte y la brújula» y en los *Seis problemas para don Isidro Parodi*, escrito con la colaboración de Adolfo Bioy Casares y, como se sabe, bajo el seudónimo de Honorio Bustos Domecq (1942). En los *Seis problemas*, Borges «introduciendo transformaciones y desviaciones del esquema original *actualiza* su proyecto de dar forma ficcional a indagaciones y dilemas de tipo filosófico» (PARODI 1998: 78 —cursivas mías).

Justamente en los *Seis problemas* se encuentra uno de los relatos policiales, según nuestra lectura, más «dostoievskianos»; se trata de «Las noches de Goliadkin», que presenta algunas referencias intertextuales que lo vinculan con ciertas temáticas características de Dostoievski, re-visitadas y re-vitalizadas gracias a ciertos procedimientos, como una severa, racional intervención, o una sonrisa enigmática, casi de esfinge, que finalmente se sobrepone a la hallada y no obvia resolución del problema.

Las modificaciones de las leyes formales del policial están acompañadas en Borges (y en este caso debemos añadir, en Bioy) del procedimiento-atmósfera de la narración paródica. Sobre este tema, ya se han interesado varios críticos, como G. Scheines (1992) y A. Prieto Inzunza (1987). Ciertamente es que el sistema de citas sin fin, para retomar una definición de Lisa Block de Behar (1999), de «ecos y retornos», según la imagen de José Miguel Oviedo (2001), que todo el mundo literario borgiano propone, es por su naturaleza *inevitablemente* paródica, en el sentido en que los formalistas rusos y, en primer lugar, Yuri Tynianov (1929), nos han demostrado. De hecho, si la parodia no debe necesariamente recurrir a la comicidad para justificarse y si se trata de un paradigma de renovación del tejido textual, los escritores que se esconden detrás del ficticio Domecq han intentado operar sobre el género policial una lectura paródica de forma moderna, es decir, como una variación creativa, un espécimen de competición literaria, de superación del modelo tradicional, y han propuesto, finalmente, una imagen variada, renovada.

Ya en el mismo título del segundo de los cuentos policiales de Domecq se puede encontrar una mezcla de ironía y sabiduría intelectual inspirada en la obra de Dostoievski: «las noches» recuerdan *Las noches blancas* (1848), mientras que Goliadkin no es sino el nombre del protagonista del relato *El doble* (1845-46). Sobre la importancia no marginal de la elección onomástica como espía iluminante y favorecedor de una lectura inteligente y fructuosa, ha investigado sabiamente Lisa Block de Behar (1987). Y precisamente, Goliadkin, personaje ambiguo y triste en el «problema» de Borges/Bioy, si no «es» el mismo antihéroe dostoievskiano que se ha reproducido, vagando en los enlaces de la literatura, es, por lo menos, una recreación paródica de este «doble». Sin duda, esta novela ha llamado la atención de Borges, aunque el escritor argentino no parece declararla de manera explícita. El Goliadkin dostoievskiano se muestra al lector «despertándose de un largo sueño» y éste se le presentará, a lo largo del relato, primero, como una alternativa a la realidad y, después, con siempre mayor insistencia obsesiva, como una equivalencia transformadora de la vida misma, así como lo advierte Calderón. Goliadkin se mueve, en Dostoievski,

en medio de espejos, desdoblamientos, especulaciones sobre la realidad del mundo exterior, búsqueda de una lógica entre vida y sueño; él es el héroe del fracaso y de la desesperación, de la ambigüedad y de la inquietud. Una de las primeras reflexiones en voz alta del Goliadkin dostoiévskiano, al aparecer su doble, es extraordinariamente borgiana y calderoniana al mismo tiempo:

No bien hubo pensado esto el señor Goliadkin cuando, no lejos de sí, divisó a un hombre que venía en dirección contraria a la suya..., otro transeúnte rezagado como él. Era aquél, sin duda alguna, un encuentro casual, que no podía tener la menor importancia. Pero el señor Goliadkin sintió, por una razón desconocida, cierta inquietud, y hasta se mareó un poquillo. No era que le tuviese miedo a ningún atracador o asesino..., no nada de eso, sino que... «¡Vaya usted a saber quién sea ese individuo!» —continuó él para sus adentros—. Quizá tenga aquí algún papel, y hasta el de protagonista, y no me salga ahora al encuentro casualmente, sino con una intención premeditada, a fin de cruzarse en mi camino y arrollarme. (DOSTOIEVSKI 1982: 233-234)

Además, que Dostoiévski esté incluido en el sistema cultural que precede la composición de los *Seis problemas* es confirmado por las palabras introductorias de Gervasio Montenegro, protagonista y víctima de unos de los bizarros relatos policiales, cuando admite lo siguiente:

No ocultaré, por cierto, mi penchant por *La víctima de Tadeo Li-mardo*, pieza de corte eslavo, que une al escalofrío de la trama el estudio sincero de más de una psicología dostoiévskiana, morbosa, todo ello, sin desechar los atractivos de la revelación de un mundo sui generis, al margen de nuestro barniz europeo y de nuestro refinado egoísmo. (BIOY & BORGES 1999: 12)

Se puede deducir que, aunque el texto de Bioy-Borges contenga una refinada re-creación lingüística, como afirma E. Rodríguez Monegal,²² o que presente una parodización y carnavalización del

²² Véase RODRÍGUEZ MONEGAL 1978: 370: «En *Seis problemas para don Isidro Parodi* hay una importante creación de lenguaje (Borges y Bioy Casares representan paródicamente el lunfardo y el lenguaje afrancesado de los pseudo intelectuales)».

género policial (cf. PÉREZ 1986: 259-263), las referencias intertextuales, habitualmente infinitas en los textos borgianos, aquí son señales de un juego paródico donde no está ausente el complemento filosófico de los dos autores. Más aún, ésta representaría la novedad (la «renovación» paródica en los términos de Tynianov) que los dos autores argentinos aportan a la novela policial.

No es casual que, puesta de lado la declarada antipatía para la novela filosófica de matiz ruso que Bioy Casares desaprobaba, Borges, que no era naturalmente atraído por las largas composiciones y por las novelas, destaque en el pensamiento dostoiévskiano una de las claves de lectura filosófica y artística junto con Schopenhauer, Kafka y Chesterton, para citar sólo algunos dentro de las miríadas de sugerencias europeas de la biblioteca borgiana. De Dostoievski, *El doble* tiene sin duda un lugar de cierta relevancia, ya que es abiertamente citado por uno de los personajes de *El libro de arena*: «El maestro ruso [Dostoievski] —dictaminó— ha penetrado más que nadie en los laberintos del alma eslava. [...] Le pregunté qué otros volúmenes del maestro había recorrido. Enumeró dos o tres, entre ellos *El doble*» (BORGES 2005: III, 16).

Dedicado irónicamente «a la memoria del Buen Ladrón», «Las noches de Goliadkin» es un «antirrobo» (el Goliadkin de Borges-Bioy está persiguiendo el sueño sentimental de poder reencontrar a la princesa rusa que siempre adoró), así como es un «antidetec-tive» el sedentario Parodi. La ironía es una de las notas más cautivantes de este cuento, que quiere revelarse como una respuesta a los clichés de la novela policial de pobre o mediocre contenido, en un juego continuo que «acaba por marear», como sugiere Parodi a Montenegro cuando le pide que cuente las cosas con claridad (sin embargo, esta sería «privilegios de los latinos» según el dandi pseudorromántico Montenegro).

El cuento se desarrolla en «ese angosto universo que es un tren en marcha», un tren especial, «raro», como lo define Parodi, el Panamericano, que como la Transiberiana de Moscú a Vladivostok, «no para en ninguna parte» y «hace el viaje directo desde Bolivia hasta Buenos Aires». El lugar es un buen ejemplo de espacio ce-

rrado, donde el crimen puede vitalizarse, como el jardín de un cuento de Chesterton o el cuarto de los «Misterios de la Rue Morgue», comienzo de toda narración policial oficial. Junto con Poe y Chesterton, una constante referencia al mundo detectivesco borgeiano (y experimentado también por Bioy Casares con Silvina Ocampo, en *Los que aman, odian*), el tren en marcha ha sido protagonista de una de las novelas más exitosas del género en cuestión. Se trata de *Murder on the Orient Express* (Asesinato sobre el Expreso de Oriente) de Agatha Christie. Efectivamente, la *baronne* de la novela policial, para utilizar un apelativo que Montenegro adora retomar a propósito de uno de los personajes del cuento, ha publicado su texto más celebre en 1934. No se puede descartar que la referencia a la trama de Christie sea una lectura paródica, aunque no poseemos juicios explícitos sobre ella, mientras que abundan las apreciaciones sobre Ellery Queen, John Dickson Carr, S.S. Van Dine, Dorothy L. Sayers, Nigel Morland, entre los demás, y, naturalmente, el amado G. K. Chesterton.

Los personajes que pueblan este tren entre la Transiberiana y el Expreso de Oriente, representan, ellos también, figuras paródicas cuyo contracanto no siempre es claramente identificable: la gran dama Puffendorf-Duvernois parece salir de una novela rusa del siglo XIX, con su «*faible*, imperdonable» error de «flirtear con el comunismo», casi una graciosa venganza contra la literatura comprometida ideológicamente; el coronel Harrap, un tejano, del más «anticuado puritanismo», imagen especular de tantas páginas de literatura norteamericana maniquea; el poeta Bibiloni, parodia de los estereotipos del poeta romántico-sentimental, cuya «primera maestra fue la Naturaleza» y que premiado por un libro con el cursi título de *Catamarqueñas (recuerdos de provincia)*, que recuerda vagamente las malagueñas y los subsuelos, es decir «la provincia que con tanto cariño había cantado»; el padre Brown, obvio homenaje literario al famoso héroe de Chesterton, quizá una pequeña coquetería de los dos autores, visto por Montenegro, observador y focalizador de la trama, «con cierta envidia» y que «repetía no sé qué paradoja, sobre la necesidad de perder el alma para salvarla: ne-

cios bizantinismos de teólogos, que han oscurecido la claridad de los Evangelios»; finalmente, «nuestro pobre Goliadkin», este ruso, judío, doblemente dostoiievskiano y borgiano, «predestinado a las persecuciones», que suscita la piadosa comprensión psicológica de Montenegro.

Las trampas paródicas de la narración son numerosas y necesitan de un verdadero detective literario para descifrarlas. Justamente se ha destacado que en las tramas policiales de Borges y Bioy Casares la novedad principal consiste en la figura de un lector que acepta el texto policial como un desafío intelectual. El lector puede ayudar inconscientemente, o aun substituir, al detective tradicional del cuento.

Los engaños son miles, como en un juego de espejos. Por ejemplo, el mismo Montenegro admite, en un determinado momento de su largo monólogo, sentirse parecido a Sherlock Holmes y haberse escandalizado, él, hombre de mundo, al ver a la baronesa Puffendorf-Duvernois salir del cuarto del «no interesante eclesiástico», «un cura que saca el nombre de la revistas de Nick Carter» (auténtico *coup de théâtre* porque el lector, al igual que Montenegro narrador, comprende que la dama acababa de confesarse, «despeinada y su ropa era ascética»). Otras veces, Montenegro se comporta, en cambio, como si su diálogo con Parodi fuera mezquinamente terapéutico, como si él mismo, al final, hubiera sido «goliadkinizado», vuelto un compañero del ruso por un extraño destino similar de vagabundo: así que, tal vez, parece confesar su pecado de una vida errática, disipada en el vicio del juego; tal vez perdido en la búsqueda imaginaria de un amor imposible, vaga por la noche «estruja(n)do el jugoso racimo de la vida».

Con el Goliadkin noctámbulo, descentrado, nervioso, caballerizo, «amante de la princesa Clavdia Fiodorovna», «símbolo de esa Rusia amable y fastuosa, pisoteada por los palafreneros y los utopistas», cínico, apasionado, ladrón por amor, Dostoiievski aparece, casi escondido y burlado, citado indirectamente con los relatos «El jugador» y «Las noches blancas». Al final de un póquer en que el Goliadkin borgiano pierde todo su dinero y guarda con una estra-

tagema el diamante auténtico robado, todos acusan a Montenegro de robo y de haber arrojado fuera del tren a *ce pauvre Goliadkin*.

Una de las páginas finales del cuento puede ayudar a resolver críticamente el caso planteado por Montenegro y ya resuelto por este peluquero investigador. Este nuevo Goliadkin, entonces, había sido perseguido por los ladrones, que resultan ser los culpables, todos juntos, como en el *Orient Express* de Agatha Christie:

Uno se había disfrazado de fraile, otro de militar, otro de provinciano, otra se había pintarrajeado la cara. Entre los pasajeros había un paisano nuestro, medio botarate, un actor. Este mozo, como se había pasado la vida entre disfrazados, no vio nada raro en esa gente... Sin embargo, era evidente la farsa. (BIOY & BORGES 1999: 59)

Es la vieja historia —observó—. La rezagada inteligencia confirma la intuición genial del artista. Yo siempre desconfié de la señora Puffendorf-Duvernois, de Bibiloni, del padre Brown y, muy especialmente, del coronel Harrap. (BIOY & BORGES 1999: 61)

La repetición (¿acaso involuntaria?) del «disfraz» y la «evidente farsa» nos permiten llegar a la conclusión de que dentro de la citas paródicas dostoiévskianas, sobre todo, y dentro del mensaje cultural-filosófico («la rezagada inteligencia confirma la intuición genial del artista»), la clave de lectura de «Las noches de Goliadkin» está justamente en el disfraz como procedimiento retórico, difícil, enigmático, en otras palabras, adaptado a la investigación policial y al nuevo lector.

Los elementos paródicos y de pastiche, mezclados con sabiduría por los autores argentinos, resultan todavía insertados en una clásica visión del juego literario, afirmando aquellos procedimientos de *aemulatio* y de *imitatio*, necesarios para exaltar la relación entre la literatura como juego o emisión de mensajes ideológicos, y la capacidad que tiene el texto literario de ser vehículo de conocimiento. Así, jugando una vez más con la complicidad del lector en tanto descifrador de enigmas, el cuento policial, tan fragmentado y parcialmente irreconocible por el disfraz, se proyecta en un nuevo contexto moderno que implica, de parte del lector, no

sólo la comprensión «intelectual» de los detalles parodiados, sino también una visión «integral» que permite al juego paródico la función «seria» de cuestionarse sobre la realidad. La alternancia entre lo serio y lo paródico propone finalmente una dimensión «unitaria» del texto, que ya los retóricos de la Edad Media —y Geoffroy de Vinsauf en primer lugar (cf. FARAL 1962)— declaraban como la postura interpretativa «espiritual», «correcta» del acto literario.

La capacidad paródica y epistemológica que Borges y Bioy brindan a sus originales relatos policiales no impide todo el proceso de hibridismo que interactúa en una conciencia subversiva como la de Bustos Domecq. La subversión coincide en ellos con una renovación de las formas literarias, como proponían Tynianov y Sklovski,²³ y la reformulación del carácter normalmente distante del lector. La lectura auspiciada por los autores argentinos es una «coparticipación», una operación aristocrática y selectiva que detecta las piezas del mosaico que forman el texto. Citando a Gilles Deleuze, quien retomaba el espíritu especulativo de Hume, respecto de la diferencia ontológica del juego divino de la repetición y la representación perfectamente mecánica de la realidad, «la repetición [paródica, en nuestro caso] no cambia nada en el objeto que se repite, pero cambia algo en el espíritu que la contempla» (1968: 96).

El procedimiento del trabajo textual de Bioy y Borges, aunque mantenga la atmósfera y el gusto policiales, se transforma en un nuevo objeto de estudio, serio, reflexivo, connotativamente filosófico, mientras que su disfraz opera entre lo cómico y lo imprevisible.

Borges y Bioy se mueven dentro de la destrucción de los clichés del mundo policial y los superan al intentar restituir un orden social momentáneamente suspendido e incierto. Si la parodia es un «terremoto lógico» que pone en discusión la unicidad de un discurso cultural o ideológico —como afirma Lucie Olbrechts-Tyteca (1974) en un volumen ya clásico dedicado a las formas de lo

²³ Véase algunos clásicos de la teoría de la parodia como Yuri TYNIANOV (1968) y V. SKLOVSKI, «El romance parodístico. Tristram Shandy» en *Teoría della prosa* (1976).

cómico y lo paródico—, Borges y Bioy ponen en duda la artificialidad del relato policial, que Stevenson definía como «ingenious but lifeless» (ingenioso pero sin vida). Y esta duda resulta extraordinariamente constructora, proficua, feliz. El mundo caótico posee en el relato policial una forma clásica que defiende el orden. No es verdad que existan exclusivamente formas policiales descontadas, superficiales; la verdad —parecen subrayar los dos argentinos— radica en que el artificio es vencido por dos actividades teóricas: la invención literaria y la participación del lector.