

Laura Juárez*

▷ “Un argentino entre los gangsters”. El policial de Roberto Arlt en el contexto de los años treinta

Resumen: A fines de la década del treinta, Roberto Arlt publica en las revistas *El Hogar* y *Mundo Argentino* relatos policiales que describen una serie de pasajes en su prosa ficcional en torno a la delincuencia. Muchos de los cuentos, cercanos a la novela problema desde el punto de vista de los caracteres de la narración y de los rasgos genéricos, e inéditos, por ello, en su producción anterior, ponen en juego nuevas formas del relato. El artículo muestra cómo estos textos se vinculan con diferentes modos de representación del crimen en la Argentina de la época. Así, además de cierta adscripción de Arlt a las vertientes de circulación masiva cuyo paradigma era Edgar Wallace, puede leerse en sus cuentos policiales un cuestionamiento de los moldes de la narración detectivesca y cierta confluencia con las realizaciones ficcionales y elecciones genéricas en torno a la narrativa y, particularmente, al policial, que lo acercan a las propuestas de Borges, Bioy Casares, sus textos en colaboración y algunos relatos publicados en la *Revista Multicolor de los Sábados*, dirigida también por Borges.

Palabras clave: Roberto Arlt; Jorge Luis Borges; Edgar Wallace; Cuentos policiales; Argentina; Siglo xx.

Abstract: At the end of the thirties, Roberto Arlt publishes some crime fictions in magazines such as *El Hogar* and *Mundo Argentino*. These stories describe a series of passages in his fictional prose regarding crime. Many of them come closer to the detective narratives from, both, narrative and generic viewpoints. Such approach to the detective narratives is completely new in his production, and sets an innovative way of writing. This paper shows how these tales are interrelated to the different ways of representation commonly used for crime stories in Argentine at the time. Thus, on one hand, Arlt appoints to the massively consumed crime fiction, like that written by Edgar Wallace, but, on the other hand, he also discusses the generic models of crime fiction, and also, writes crime fictions in a similar way to what Jorge Luis Borges and Adolfo Bioy Casares do, individually and in collaboration, by the time, such as those published in *Revista Multicolor de los Sábados*, edited by Borges.

Key words: Roberto Arlt; Jorge Luis Borges; Edgar Wallace; Crime Fictions; Argentina; 20th Century.

* Laura Juárez es doctora en Letras, investigadora del CONICET y profesora adjunta de la cátedra de Literatura Argentina II de la Universidad Nacional de La Plata (Argentina). Ha publicado artículos y ensayos sobre temas de literatura argentina en diversas revistas especializadas y en 2010, su libro titulado Roberto Arlt en los años treinta. En la actualidad estudia la producción de escritores periodistas en diarios masivos de la Argentina en un periodo que va desde 1930 a 1945. Contacto: juarezlauras@yahoo.com.ar.

En la década del cincuenta, Rodolfo Walsh (1953) determinó el inicio de la narrativa policial en la Argentina en 1942, con *Seis problemas para don Isidro Parodi*. Diez años antes, Alfonso Reyes, en una reseña sobre el mismo libro, anticipaba esta periodización y situaba ese inicio también hacia 1940.¹ Estudios más recientes, como el pionero de Jorge Lafforgue y Jorge Rivera, parten de esta datación pero para recuperar “otras instancias anteriores y posteriores” (Lafforgue/Rivera 1996), también configuradoras en el caso de la Argentina, en trabajos que rastrean publicaciones y testimonios vinculados al policial.² En efecto, si bien la década del cuarenta está marcada por la aparición de cuentos como “La muerte y la brújula” y “El jardín de senderos que se bifurcan” (los textos ficcionales más representativos de Jorge Luis Borges),³ *Seis problemas para don Isidro Parodi*, de Borges y Adolfo Bioy Casares en colaboración, los relatos de Manuel Peyrou, la novela policial de Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo (*Los que aman, odian*), y las colecciones prestigiosas del “El séptimo círculo”, entre otros hitos que es preciso mencionar, es en los años previos cuando se preparan y establecen las condiciones para ese advenimiento. Por ello el período cobra relevancia para el estudio del género en la Argentina: en los años treinta, el policial se constituye en una zona donde confluyen y se intersectan de un modo peculiar el circuito popular masivo, las lecturas e intereses de la clase popular y del nuevo público ampliado y ciertas operaciones que, de la mano de Borges, se inscriben también en la alta cultura literaria y tienen en esa etapa una función central. Porque ciertamente es en este momento cuando Borges lee y reseña cuentos policiales, escribe notas sobre el género en las revistas *Sur* y, con profusa asiduidad, en *El Hogar*, dirige el suplemento del diario *Crítica*, con fuerte impronta de relatos detectivescos, como se verá, y publica en 1936 “El acercamiento a Almotásim”, considerado su primer texto policial; todas intervenciones que no pueden desvincularse de lo que sucede en su obra y en su crítica en los años cuarenta.⁴ Inscripto entonces entre dos circuitos de circulación, promoción y difusión que en ese tiempo aparecen más o menos imbricados entre sí, el culto y el popular⁵, el policial en los años treinta debe pensarse en sus vínculos y relaciones con distintas zonas y contextos que se intentará delimitar de modo some-

¹ En la reseña sobre *Seis problemas para don Isidro Parodi*, Reyes escribe: “Con este libro, la literatura detectivesca irrumpe definitivamente en Hispanoamérica, y se presenta ataviada en el dialecto porteño” (Reyes 1959: 308). El artículo de Reyes apareció por primera vez en un periódico en 1943. Para más datos véase el trabajo de José Fernández Vega (1996). Cabe destacar que también Donald Yates coincide en la periodización de Reyes y de Walsh (Yates 1956).

² Puede consultarse a este respecto Mattalía (2008) y De Rosso (2009).

³ En contra de los que dicen que la incursión borgeana en el género es esporádica, Sergio Pastormerlo sostiene que lo verdaderamente importante es la operación crítica (y de la crítica) de Borges sobre el policial, que se desarrolló durante dos décadas y que sus ficciones son un dato más (Pastormerlo 1997).

⁴ En efecto, como sostiene Sergio Pastormerlo, es muy fuerte el gesto de ruptura borgeano al pasar del más prestigioso de los géneros, la poesía, que había ejercido en sus primeros libros, a uno sin prestigio literario: “Cuando Borges se introdujo en el policial en los primeros años de la década del 30 estaba entrando en un género cuyo prestigio literario en la Argentina no era dudoso: era evidentemente nulo”. Y añade: “Borges abandonó la más legítima de las prácticas literarias para entrar en un género que estaba ubicado, según las creencias y los valores literarios de la época, en una especie de subsuelo de la legitimidad literaria —el infierno de la ‘subliteratura’, sólo que ‘ejerció la ruptura’ como si no hubiera ruptura” (Pastormerlo 2007: 69-77).

⁵ Podría decirse que esos circuitos, gracias a la intervención borgeana, ya empiezan a aparecer separados o más diferenciados en los años cuarenta.

ro para analizar cómo las ficciones policiales de Roberto Arlt se constituyen justamente en relación con esos circuitos.

Porque, como otros autores argentinos que también incursionan en el género⁶, entre los años 1937 y 1942 Arlt publica en las revistas *El Hogar* y *Mundo Argentino* una serie muy variada de relatos policiales que describen un pasaje o un arco entre dos modos de narrar; desde ficciones asociadas, en un principio, a la representación de una hipótesis psicológica que se organiza alrededor de los múltiples interrogantes generados por un delito, como “La pista de los dientes de oro” o “El resorte secreto”, ambos de 1937⁷, se pasa luego, en los textos más cercanos a la década del cuarenta, a una tendencia donde predomina la narración de las peripecias, aventuras y acontecimientos generados en torno a un acto delictivo (trama policial y de aventuras), y la puesta en términos ficcionales de la investigación, al modo de la novela problema y del policial inglés clásico, como en “El crimen casi perfecto”, de 1940, “El enigma de las tres cartas”, de 1939, y dos cuentos que retoman tópicos clásicos del género: “Jabulgot el farsante” (1940), que trabaja el enigma del cuarto cerrado, y “El hombre del turbante verde” (1939), que reescribe “La carta robada” de Edgar A. Poe. También en este período, y en esos mismos circuitos de publicación, aparecen sus cuentos de espionaje: “La doble trampa mortal” (1937), “La cadena del ancla” (1938) y “Espionaje” (1938), para mencionar los más significativos. Este corpus enfrenta a la crítica con una zona tangencial en la poética de Roberto Arlt, cruzada por constantes que se inscriben desde el comienzo de su obra y, a la vez atravesada por características que se vinculan con los procesos que aparecen en su literatura después de 1932, cuando Arlt introduce nuevas formas narrativas, procedimientos y géneros (fantástico, aventuras), como es el caso más notorio de su ingreso a la producción teatral.⁸ Los cuentos seleccionados permiten estudiar modos diferentes del relato en su prosa ficcional y, a su vez, la manera en que estos textos, constituidos en sintonía con las vertientes del policial de circulación masiva en la Argentina de la década del treinta, también se acercan, coincidentemente, a esa zona (delimitada por la intervención bor-

⁶ Si nos atenemos a la producción local deben señalarse –además de los textos de Roberto Arlt y de las “reivindicaciones borgeanas del género” (Pastormerlo 2007: 72) de los que nos ocuparemos más adelante– dos novelas: *El enigma de la calle Arcos*, la “primera gran novela argentina de carácter policial”, como se la promociona en el diario *Crítica* (ver Saitta 1996: 235-236), que aparece publicada en 1932 como folletín, bajo el pseudónimo de Sauli Lostal, y *El crimen de la noche de bodas*, otra novela publicada en 1933 en un diario masivo; en este caso, *Noticias Gráficas*. Además, los cuentos de Enrique Anderson Imbert y Leonardo Castellani en *La Nación*, las ficciones de Victor Guillot, Manuel Peyrou y Nicolás Olivari, y los textos paródicos de Conrado Nalé Roxlo (Lafforgue/Rivera 1996). Para un estudio de *El enigma de la calle Arcos*, puede consultarse el trabajo de Sylvia Saitta (1996). Para un análisis de *El crimen de la noche de bodas*, véase el artículo de De Rosso (2009).

⁷ Así “La pista de los dientes de oro” (1937) o “El resorte secreto” (1937), funcionan en este sentido y son textos que además de centrarse en la figura del criminal, pueden pensarse como la puesta en narración de una conjetura acerca los móviles subjetivos de la acción criminal o delictuosa. En “El resorte secreto” observamos también una separación de la idea de buscar lo positivo en la mente de un delincuente, es decir, una separación de algo que recorre muchos de los primeros textos de Arlt, como las aguafuertes de la delincuencia y algunos relatos previos, “El gran Guillemito” (1933), por ejemplo. En el cuento se constata una distancia irónica del discurso del personaje y de su psicología, que se evidencia como monstruosa.

⁸ Sobre los cambios de la literatura de Arlt desde 1932 a 1942 y su producción en el período véase Juárez (2010).

geana) a partir de la cual las narraciones detectivescas comienzan a asentarse en la alta cultura de la época. En otros términos, en el caso de Arlt, el policial no se circunscribe solamente en una cuestión de entretenimiento o de mercado; sus cuentos muestran, además, cierta equivalencia compleja y nunca unilateral con las propuestas escriturarias y redefiniciones del género que se perfilan en la Argentina desde los treinta en el circuito alto, lideradas por Borges, y que cuestionan los moldes de la narración detectivesca (sobre todo la figura del detective razonador de la llamada novela problema) e insisten en apelaciones a lo fantástico en el marco del relato policial.

Wallace, la literatura de kiosco y el circuito popular masivo

Los años treinta marcan, como se sabe, un momento de auge y difusión del policial en la Argentina. Luis Alberto Romero afirma que después de la Primera Guerra Mundial comienza una época que va hasta mediados de los años cuarenta, en que en las colecciones populares se va a privilegiar el entretenimiento y la evasión (Romero 1995). Es más, como sostienen Lafforgue y Rivera, en la Argentina del período, el policial y los textos de aventuras se venden en puestos de revistas y periódicos porque es durante esos años cuando “se afianza y consolida en nuestro medio un vasto público afecto tanto a la lectura de relatos detectivescos como a los novelones de acción y de intriga” (Lafforgue/Rivera 1996: 107).⁹ En relación con estos semanarios y colecciones populares de venta en los kioscos que se lanzan al mercado por esos años, deben mencionarse, entre los más significativos, el *Magazine Sexton Blake*, una publicación quincenal impulsada a partir de 1929 por la popularísima editorial Tor, de Juan Carlos Torrendel, que combina la trama de aventuras y la intriga policial; y, también, la célebre Colección Misterio, de J. C. Rovira Editor, que distribuyó igualmente la Editorial Tor, donde se publican las novelas del “veterano y talentoso Edgar Wallace”, modelo y paradigma del tipo de escritores en que se centraba esa colección y que “tuvieron un éxito notable en nuestro medio” (Lafforgue/Rivera 1996: 15).¹⁰ Jaime Rest señala, además, que la Guerra Civil española desplazó hacia Buenos Aires la actividad de la editorial El Molino, donde se inició, a finales de la década, la publicación de “Hombres audaces” y la “Biblioteca de Oro”, dos colec-

⁹ Podría suponerse que hacia fines de la década del treinta ese público ya se encuentra del todo constituido. Esta suposición está basada en el hecho de que las publicidades sobre los programas radiales o los filmes cinematográficos que aparecen en los diarios de la época, se apoyan en el presupuesto de que el público es propenso a los ‘temas de acción’, ‘intriga policial’ y ‘aventuras’. En muchos avisos que aparecen, por ejemplo, en el diario *El Mundo* durante el año 1939 se inscriben, reiteradamente, apelaciones a un lector-espectador de este tipo.

¹⁰ En este sentido, sostiene Jaime Rest: “tal como observó alguna vez Borges, el público argentino tendía a confundir el género detectivesco con el *western*, que disfrutaba por aquel entonces de su apogeo cinematográfico. Tal vez, la conciencia de que este tipo de relato poseía sus propios lectores y sus propias convenciones y, por ende, que era un fenómeno literario autónomo, sólo llega a afianzarse a partir de 1930, cuando la Editorial Tor lanza su Colección Misterio, serie de volúmenes semanales que se vendían en los puestos de revistas y periódicos al precio de treinta centavos el ejemplar y tenían inconfundibles cubiertas en colores dibujadas por Luis Macaya. El puntal de la Colección Misterio fue Edgar Wallace, cuya copiosísima producción se alternaba con relatos de J. S. Fletcher, Rufus King y S. S. Van Dine. El éxito de esta colección estimuló a los imitadores y durante algunos años proliferaron las empresas análogas” (Rest 1974: 39).

ciones que divulgan los modelos de las ficciones de aventuras, la primera, y de los maestros de la novela problema, como Agatha Christie y Earl Derr Biggers, la última (Rest 1974). Aunque la inscripción del policial en sus páginas no es central en la década del treinta, cabe mencionar, asimismo, *Leoplán*, el ‘plan de lectura’ que surge en 1934.¹¹

Ciertamente, si el policial en este período debe pensarse, entonces, por una parte, en correlación con este sector popular de los lectores de la época que consumía literatura ‘truculenta’, de evasión, criminal, de aventuras detectivescas y de entretenimiento en ediciones baratas de kiosco, entre las que se destacan los ‘novelones’ de Edgar Wallace, los relatos policiales de Arlt indudablemente deben vincularse, por una parte, con este circuito. En los textos reaparece, entonces, una preocupación persistente del escritor por el mercado y su manifiesto interés –que ya se inscribe en las primeras obras como *El juguete rabioso*– en mantener un público amplio. Si se atiende a algunas intervenciones de Arlt en las notas de *El Mundo*, son sus propias afirmaciones las que lo relacionan, en un principio, con algunas de esas versiones populares de la literatura que circulaban en la Argentina, más explícitamente, con Edgar Wallace. En una aguafuerte publicada en 1937, donde Arlt compara un personaje real, Torriglia, un antihéroe del delito, con los ‘protagonistas de Edgar Wallace’, el cronista expresa:

Hay gente que se avergüenza de confesar que lee al novelista policial Edgar Wallace. Creen que constituye un signo de inferioridad mental o, cuanto menos, de puerilidad. Ignoro si se ha escrito algún estudio sobre el hombre que se jactaba de “tener una mente criminal”. Por mi parte, creo que es uno de los novelistas más extraordinarios que ha producido la humanidad. Su ciencia y estilo de construcción no han sido igualados por ningún escritor del género. Conocía, como pocos hombres, los caracteres humanos, sus reacciones, y efectivamente, no dudo que poseyera una mente criminal. Había en él una indulgencia festiva hacia los violadores de la ley en determinadas direcciones, y jamás ningún hombre, imaginariamente, se atrevió a tanto, como lo hizo Wallace. Imprime un giro nuevo a la novela policial, humaniza sus personajes (Arlt 1992a: 205).

“Reencarnación de Ponson du Terrail, el creador de Rocambole” –áster ego de Arlt, por su parte, porque “producía como una coneja”, y como Arlt, “un libro tras otro” (Arlt 1992b: 240)–, Wallace es defendido en su literatura policial frente a las acusaciones de “puerilidad” a las que se somete su lectura. Como puede verse en el fragmento, Arlt se enfrenta a estos prejuicios y, en un gesto de impudor intelectual y de defensa del gusto de ese público lector al que se dirigían las obras de Wallace, no muy alejado, seguramente, del lector de las aguafuertes porteñas, elogia su insolencia “criminal” (“el mérito de Wallace –insiste más adelante– fue haberse atrevido a imaginar cantidades prodigiosas de delitos que hubieran hecho retroceder a otro novelista”), su “ciencia” y su “estilo de construcción”. La crónica valora, a su vez, la composición y el tipo de caracteres de Wallace, la exploración de la “mente criminal” y la ‘humanidad’ de sus personajes (Arlt 1992a: 205). Esta valoración, que puede ser perfectamente leída en relación con las

¹¹ Como sostienen Lafforgue y Rivera, *Leoplán* fue la primera revista que incorporó en cada entrega una novela completa, entre las que se contaron las de Ellery Queen, aunque en sus primeros años brindaba “una atención fragmentaria a los relatos detectivescos” y desde 1946 “los irá incorporando con creciente asiduidad” (Lafforgue/Rivera 1996: 19).

novelas de Arlt, contrasta con el tipo de héroes que se inscriben en su narrativa policial a medida que sus textos se acercan a la década del cuarenta. Sus relatos contradicen, así, el tipo de proposiciones que, en esa nota, Arlt defiende a propósito de Wallace y también los modos efectivos de representación de los protagonistas del delito en *Los siete locos*, *Los lanzallamas* y demás textos anteriores. En efecto, los cuentos policiales dejan poco margen o casi ninguno para la indagación del plano íntimo y subjetivo. Arlt no construye ahora ficciones psicologistas del delincuente, ni subjetividades cuya tensión es el centro de la historia. Una textualidad de personajes ‘deshumanizados’ y sin personalidad, importan los hechos, la acción, la actividad de los héroes en función de la trama, no los caracteres como espacio de exploración de la “mente criminal”, ni la búsqueda y el determinismo en el subjetivismo ‘dislocado’ de su interior. En este sentido, el policial de Arlt resulta bien diferente del que él aprecia en Wallace.

La admiración que Arlt manifiesta en su crónica por Wallace, se opone a la crítica de Borges en las páginas de *El Hogar* y *Sur*; aunque en 1932, en uno de sus escritos muy tempranos sobre el policial, Borges se había referido elogiosamente a Wallace:

Ambas pasiones –la de las aventuras singulares, la de la immaculada legalidad– hallan satisfacción en la narración policial. Edgar Wallace, tengo entendido, era uno de los más conocidos artifices de ese género literario. No he leído su obra. Lamento esa omisión y tengo el propósito de corregirla, porque no soy de los que misteriosamente desdeñan las tramas misteriosas. Creo, al contrario, que la organización y la aclaración, siquiera mediocre, de un suculento asesinato o de un doble robo, exigen un trabajo intelectual que es muy superior a la fétida emanación de sonetos sentimentales o de diálogos entre personajes de nombre griego o de poesías en forma de Carlos Marx o de ensayos siniestros sobre el centenario de Goethe o de meritorios estudios sobre el problema de la mujer, Oriente y Occidente, la ética sexual, el alma del tango, y otras inclinaciones de la ignominia. Espero que nuestra literatura argentina merecerá tener, algún improbable día, su Edgar Wallace (Borges 2001: 211).¹²

De todas maneras, Arlt toma de Wallace cierto imaginario aventurero que se añade al enigma policíaco y en algunos cuentos (no en todos) una apelación a lo sensacionalista y truculento. En lo demás, sus relatos no entran en sintonía y difieren de los modos de la narración detectivesca del autor inglés y de la resolución de sus enigmas, lo que diferencia, en este caso, el gusto de Arlt como lector y su reelaboración o utilización posterior de los materiales que leyó.¹³ Además, como se señaló, la construcción del personaje policial es distinta en los dos casos, ya que Arlt escribe cuentos y Wallace, largas novelas. En las novelas de Wallace, en contraste con las ficciones de Arlt, lo dominante es la tensión de la intriga y del misterio, la aventura que se teje a su alrededor y la siempre dilatada y

¹² Cabe aclarar que este texto de Borges sobre el policial aparece en el volumen 75 de la Colección Misterio, que contiene la autobiografía de Wallace. Las dos páginas finales de ese volumen son un espacio donde diversos escritores argentinos opinan sobre el autor inglés, y uno de ellos es Borges. A diferencia de esta nota, en textos posteriores, aparecidos en *El Hogar* y *Sur*, Borges critica enfáticamente las narraciones de Wallace.

¹³ Es preciso destacar, no obstante, que en los cuentos de Arlt resuenan, por momentos, los episodios y procedimientos de algunas obras de Wallace. Por ejemplo, en “La cadena del ancla” (1938) aparece un suceso similar al que se presenta en *El arquero verde*, novela en la que, del mismo modo que en el relato de espionaje de Arlt, una mujer es escondida y atrapada en la cadena del ancla de un trasatlántico.

poco creíble resolución de un enigma que se difiere y retarda en múltiples e innumerables episodios resueltos bastante poco ingeniosamente en el final. Modelo de narración hiperbólica y acumulativa, las historias policiales de Wallace no nos reenvían sino muy lateralmente a las esquemáticas y lineales anécdotas de los cuentos de Arlt, y son esos rasgos sensacionalistas y del imaginario aventurero aquello que permite pensar en cierta sintonía con estas publicaciones de venta masiva en la cultura popular, según lo que puede constatarse acerca de la popularidad de Wallace en los años treinta. Lo que sí se comprueba es la permanente asociación de Arlt entre el policial, el público y el mercado. Así, en “Un protagonista de Edgar Wallace”, Torriglia, el ladrón de cadáveres con los que estafaba a las compañías de seguros y que tiene una ‘imaginación novelesca’ semejante a la de Wallace, debería escribir novelas policiales, según el cronista, como forma de prosperidad económica e intelectual:

Torrighia, que se pasó la vida embaucando y estafando, tiene la posibilidad de ganar dinero sin necesidad de meterse en tantos líos y cementerios, y su chance consiste en escribir novelas policiales.

Torrighia cuenta con una experiencia delictuosa que puede constituir un capital literario. Si en vez de poner en práctica los proyectos que le sugiere su exuberante imaginación y mentalidad criminal, se limita a escribirlos y publicarlos, entretendríanse así los innumerables desocupados de vida tranquila y espíritu apocado que aman las emociones violentas (Arlt 1992a: 207).

Obras de entretenimiento, de impacto emocional y violento sobre el espectador, el policial aparece aquí como un género de mercado para Arlt, interesado en la posibilidad, atractiva y segura, de obtener un capital económico y literario. Asociado con el dinero en la narrativa de los años treinta, el policial se vincula con una de las obsesiones más persistentes de Arlt: la literatura como mercancía, el arte que se funda en el beneficio del intercambio monetario.

“Un argentino entre los gangsters”, de 1937, uno de los primeros relatos policiales de Arlt, en tanto que escritura orientada a una demanda preexistente, apela justamente a la satisfacción de las expectativas y deseos de ese público lector y consumidor de ‘entretenimientos’, tan agudamente descrito y detectado por el cronista en la aguafuerte sobre Torriglia (Arlt 1996: 250-256). El texto relata la historia de un argentino excepcional, Humberto Lacava, ingeniero a quien “los gentleman de la automática”, un grupo de gángsters norteamericanos bastante cercanos a cualquiera de los monstruos de Arlt¹⁴, habían secuestrado para que se ocupara del invento de una ruleta “con trampa”, un dispositivo que fuera capaz de detenerse en cualquiera de los números que pudieran ser solicitados al azar. Con Lacava reaparece aquí otro de los temas y tópicos arltianos: la invención científico-técnica y el personaje inventor (Sarlo 1992); aunque en este caso no se trata, desde ya, del invento del aficionado, sino de un argentino ingeniero al que se le presenta “la oportunidad” que tanto esperan los primeros personajes de Arlt. A diferencia

¹⁴ Por ejemplo, Frank Lombardo, “especialista en acciones violentísimas” tiene una “rojiza cara de bull-terrier”, y Tony es un homicida de pie desnivelado, un cojo, un deforme como muchos personajes de Arlt (Arlt 1996: 250).

de lo que sucede en las novelas¹⁵, Lacava cumple el sueño arltiano de encontrarse ante un suceso excepcional: “Hay muchos hombres que se lamentan de que nunca les ha sido concedida una oportunidad... [...] Nosotros le ofrecemos la oportunidad”, le dice al argentino uno de los gánsters. A su vez, el relato está orientado a provocar la identificación y complicidad de ese lector ávido de “emociones violentas” que Arlt delineaba en la aguafuerte, y refiere la aventura en la que este sudamericano de Palermo, del que Tony Berman (uno de los gánsters) “no podía esperar ningún daño”, prepara astutamente un plan que se sostiene en la picardía y en la inteligencia aprendida en Buenos Aires y por el que logra desembarazarse de los gánsters:

Humberto Lacava no hablaba. Se acordaba de Buenos Aires, el barrio de Palermo, al tiempo que observaba a los tres hombres entre sus párpados medio cerrados. Tony Berman jamás debió secuestrar a hombre semejante para lograr sus propósitos. Pero Tony no era perfecto. Además, ¿qué daño podían esperar de este sudamericano, delgado, de cinco pies de estatura, que entre las yemas de los dedos se esturaba pensativamente el labio inferior? [...]

Recordaba su casa de Palermo, sus hermanas. ¿Se imaginarían que estaba en esos momentos secuestrado por una banda de gangsters?... Una rabia fría se desenroscó en su corazón. [...]

No tenía prisa. Aguardaba su oportunidad. Cuando la ruleta funcionara correctamente, ellos le matarían. [...] Con la ruleta eléctrica emprenderían una estafa a gran escala, y únicamente un ingenuo podía soñar en su próxima liberación. Y él no estaba acostumbrado a trazar cálculos sobre buenas intenciones. Su infancia, transcurrida en los arrabales porteños, le había cargado de una socarronería fría y vigilante; no sería el humorismo de Tony “el Paticorto”; pero sí otro humor que probablemente les pondría a ellos los pelos de punta (252-253).

El narrador invoca los conocimientos sociales y geográficos de su lector (“la socarronería fría y vigilante” de un habitante de los suburbios porteños), y sugiere, en complicidad, las claves para el desarrollo de la aventura y la intriga policial en la que un argentino se impone a los gánsters: el cuento termina con el asesinato que Lacava ha planeado fríamente para sus captores, que mueren electrocutados alrededor de la ruleta mientras él escapa con el dinero. De esta manera “el humorismo” mencionado en la cita que, en un guiño al lector, anticipa que “probablemente les pondría a ellos [a los gánsters] los pelos de punta”, hace que, efectivamente, en el final y por efecto de la corriente eléctrica los “atléticos asesinos”, “paralizados” y con “ojos aterrorizados” no puedan “despegarse de la mesa y sus cabellos se ericen [erizaban] bajo la creciente ola de la quemadura que los echaba hacia atrás”. En esta instancia el inventor y aventurero argentino Lacava “les soslayó una rápida mirada; subió corriendo a su dormitorio. Tomó la maleta con los veinte mil dólares y salió”.¹⁶

¹⁵ Masotta sostiene que los personajes de Arlt son hombres determinados por la sociedad en que viven y no hay cambio posible; lo real es lo inmutable y los hombres están condenados a ser lo que son: humillados. Por eso, para Masotta, si Arlt hace luchar a los personajes y los hace esperar un acontecimiento maravilloso que nunca se concreta, es para que terminen frustrados e instauren, de ese modo, un desacomodo entre lo que quieren ser y lo que pueden ser (Masotta 1965).

¹⁶ Lila Caimari (2004) señala que el impacto del cine era tan fuerte que en muchas oportunidades las crónicas de los diarios en los años veinte y treinta trataban de asimilar los sucesos acaecidos en Buenos Aires con episodios de gánsters y ametralladoras, tal como se veían en el cine. Esto permite pensar que el cuento de Arlt entronca de este modo también con fantasías populares de aventuras en torno al crimen norteamericano que se registran en la prensa.

Un relato que retoma, de este modo, ese sensacionalismo truculento y el imaginario aventurero que en Arlt puede vincularse con las lecturas de Wallace (y su circulación popular y masiva en la Argentina de los treinta), el texto también pone en evidencia ciertas diferencias con los novelones policiales del autor inglés en la construcción del personaje y en la resolución de los conflictos relatados, que es lineal y efectiva y no se bifurca y problematiza en múltiples peripecias narrativas que se simplifican al final (como sí sucede en Wallace). Humberto Lacava, un héroe sin ‘intensidad descriptiva’, no abre, por cierto, tampoco a la perspectiva del lector, la indagación de la “mente criminal” y ello evidencia también su distancia marcada, en estos aspectos, con los textos de Wallace. El policial de Arlt, en una tendencia que se intensifica a medida que se acerca a los años cuarenta construye personajes-función, héroes descaracterizados en relación con el interés en la trama policial y la acción.¹⁷

Detectives parodiados, policial y fantástico. La intervención borgeana y los relatos de Arlt

Además del auge y de la difusión del policial en los circuitos populares, periodísticos y de mercado de la Argentina de los años treinta, cabe considerar la labor de algunos de los escritores provenientes de una zona relacionada con la alta cultura literaria y vinculados a la revista *Sur*, que asumieron una posición de vanguardia al respecto. En efecto, a lo largo de los años treinta y en muchos casos desde las páginas de la revista *Sur*, Jorge Luis Borges –y otros escritores que formaban un subgrupo con Borges, como Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo– promocionan el relato fantástico y las tramas elaboradas de los textos de aventuras y el policial, en una “intervención polémica fuerte en el campo literario, encaminada a disputar un espacio a las tendencias realistas y psicológicas por entonces dominantes en la narrativa” (Gramuglio 2001: 339).¹⁸ En este marco, es el propio Borges quien asume una actitud más clara, pues no sólo difunde el policial también en sus notas de *El Hogar*; sino que además, como director –junto con Ulyses Petit de Murat– de la *Revista Multicolor de los Sábados*, el suplemento cultural del diario *Crítica*, a la vez que efectúa una tarea de divulgación de obras y autores desconocidos para el público masivo del diario, imprime en la revista sus preferencias literarias en torno al género policial y al relato fantástico, en las traducciones, reseñas, cuentos seleccionados y en la publicación de algunas de las narraciones que integrarán su *Historia universal de la infamia*.¹⁹ Uno de los

¹⁷ Otros ejemplos muy interesantes en este sentido se dan en algunos de los textos de espionaje de Arlt (como “Espionaje” y “La doble trampa mortal”) que combinan ese imaginario truculento, sensacionalista y aventurero con héroes-función, protagonistas típicos en su peculiaridad genérica y/o argumental y del todo alejados, por ello, de los caracteres más elaborados de los personajes humanizados que, poniendo en juego la exploración de una “mente criminal”, Arlt valoraba en Wallace.

¹⁸ Las tendencias realistas y psicológicas estaban representadas, entre otros, por Eduardo Mallea, escritor ‘estrella’ en *Sur* hasta los años cuarenta, momento en que se impone la figura de Borges. Seguimos aquí las consideraciones de María Teresa Gramuglio (2001).

¹⁹ Se ha discutido bastante acerca de la mayor o menor injerencia de Borges en la revista. Así, mientras Rivera (1976) considera tímida la participación de Borges en la publicación, sujeta a un grupo de nombres y géneros de su predilección, Annick Louis discute estas y otras apreciaciones y analiza de qué manera se ven las marcas de Borges como director (1997: 69-120).

rasgos que con mayor asiduidad se han destacado sobre el policial borgeano tiene que ver, justamente, con una reutilización y reescritura distanciada del policial de enigma clásico en cuya reelaboración prevalece un cuestionamiento de la figura del detective razonador y se ensaya una distancia paródica sobre lo narrado. Esta distancia se lleva a un extremo, como se sabe, en el libro de Borges y Bioy Casares en colaboración, donde se problematiza el razonamiento detectivesco en las humorísticas deducciones del parodiado Parodi.²⁰

En este sentido, si es verdad que en Arlt puede constatarse una preocupación por el mercado (y suponerse que ciertas zonas de su policial se inscriben en torno a un interés comercial y apelan al público lector de textos de circulación masiva en Buenos Aires), también lo es que sus ficciones ponen en juego algunas confluencias que, con matices diferentes, de modo complejo y no siempre unilateral, se aproximan a las realizaciones de estos escritores argentinos vinculados a la revista *Sur* que, por ese entonces, también estaban escribiendo o comenzaban a escribir relatos policiales, además de teorizaciones sobre el género. Así, en el grupo de escritores nucleados en *Sur*, como también en Arlt, que escribe desde otro lado, se presenta, en muchas oportunidades, una distancia paródica sobre lo narrado y una discusión crítica del tipo de razonamiento policial. Las ficciones de Arlt, por otra parte, que reiteradamente ponen en evidencia sus intertextos, intervienen de esta manera, como los textos de Borges, sobre algunos de los modelos genéricos y tipificados y reformulan ciertas reglas. Esta clase de cuestionamientos del policial, también aleja los relatos de Arlt de la novelística de Edgar Wallace.

“El misterio de los tres sobretodos”, por ejemplo, desarticula algunas de esas constantes y estereotipos del género al poner en discusión los modos lógicos de la deducción racional frecuente en el policial (Arlt 1996: 336-342). El cuento se sitúa en un ambiente pequeño burgués muy afín a muchos de los textos de Arlt (sobre todo a la serie del noviazgo que aparece en *El jorobadito*). De esta manera, el “enigma de la oficina” por el que se trata de descubrir al ladrón de tres sobretodos, un cinturón sin hebilla, un retazo de seda, “bagatelas” que, como asume el narrador, “terminan por revestir un contorno cruento”, sucede en la casa Xenius, “una ropería de hombres y mujeres” y en el círculo de los empleados de una tienda. En este misterio, “intrascendente” para la policía y que por ello no se ha llegado a descifrar, se ponen en juego las deducciones de Ernestina –un personaje también cercano a los estereotipos de insatisfacción pequeño burguesa de las mujeres en Arlt– cuyo razonamiento de novela y cine policial (recordemos que Ernestina es una mujer asidua al cine, como las heroínas de Manuel Puig) se muestra en el relato como impreciso, falaz y peligroso (porque son las deducciones las que la llevan al crimen):

Casi todas las empleadas llevaban a la tienda el café con leche en un termo. Ernestina había observado que cuando no tenía ganas de comerse las “medialunas” y las dejaba en el cajón de su escritorio, para comerlas al día siguiente, una mano misteriosa que había revisado el cajón, se había llevado las “medialunas”.

Ahora bien: aunque Ernestina no hizo ningún comentario al respecto, dedujo:

²⁰ En 1942 aparece *Seis problemas para don Isidro Parodi*. Véase, a este respecto, entre otros trabajos, además de las apreciaciones de Lafforgue/Rivera y de los artículos ya citados, los estudios de Avellaneda (1983), Lafon (2004) y el Dossier sobre el tema en *Variaciones Borges* (1998).

1° El ladrón de la tienda no era ni empleado ni empleada, porque ningún empleado ni empleada se quedaba después de la hora de la salida y, además, ninguno de ellos le hubiera robado a su compañero una o dos “medialunas” para tomar con el café con leche.

2° Por lo tanto, el ladrón de las “medialunas” era un hombre que merodeaba por las oficinas después que ellos salían.

3° Un hombre que es capaz de revisar un cajón y robarse una “medialuna” es un ser humano sin sensibilidad, con la justa mentalidad para robarse un cinturón sin hebilla, un metro de seda o los tres sobretodos

4° En consecuencia, el ladrón de las “medialunas” era el ladrón de las prendas anteriores, y actuaba en el comercio exclusivamente por la noche (339-340).

Si en el policial, como sostienen Pierre Boileau y Thomas Narcejac (1968), el razonamiento es falaz y no responde a la lógica porque parte de premisas falsas, Arlt lleva al extremo esta consigna y la desmonta en tanto que procedimiento engañoso, peligroso y subjetivo: Ernestina, una mujer que juega a deducir como un detective de policial de enigma, movida por la “indignación” pequeño-burguesa de quien se siente robada en sus narices (siendo “más pobres que las ratas”), envenena una medialuna para comprobar si la hipótesis sostenida en su razonamiento resulta certera. Así se descubre, con su muerte, que el sereno era el culpable. De esta manera, son las deducciones de Ernestina las que, movidas por la subjetividad y la indignación, no sólo se muestran como insuficientes e imprecisas sino que además la llevan a la justificación de la acción criminal que es la que, en definitiva, permite identificar que el sereno era el culpable, y no el efecto del razonamiento como en muchos textos policiales.

En este mismo sentido, otro cuento de Arlt, “El enigma de las tres cartas” es muy elocuente (Arlt 1996: 512-517). La narración cuestiona la figura del detective razonador y muestra el carácter dudoso, equívoco y engañoso de ese mecanismo: el que cumple ese papel y que finge ser un investigador privado es un estafador.²¹ Con la representación de este estafador, entonces, cuyo razonar de detective en un principio maravilla a Perolet, otro de los héroes del texto –“El señor Perolet movía la cara asintiendo embobado. Tenía la impresión de encontrarse frente al más lógico de los hombres. Qué simple y profundo era todo!”– (515-516), el cuento pone en evidencia y problematiza esos personajes razonadores tan afines a la novela problema que también son criticados y parodiados por Borges en esos años. Un relato atravesado por la ironía y la parodia, “El enigma de las tres cartas” refiere el caso por el cual Perolet, personaje temeroso, que solamente “se sentía peligroso en el interior de su casa”, es acusado de ser un espía y recibe tres cartas con amenazas de muerte. En una de ellas, una aparente bomba que no resulta ser sino una “bomba de chocolate”, establece un guiño humorístico al lector y propone un alejamiento de los terribles crímenes que se narran en el policial. Así, lo que en un principio se supone como una broma que logra, en su insistencia, aterrorizar a Perolet, se resuelve como un engaño organizado por el estafador que, en tanto razonador eficaz, abusa del miedo que las misivas generan en

²¹ Otros cuentos, como “El crimen casi perfecto” (Arlt 1996: 543-547), discurren en torno a la poca verosimilitud de los problemas y soluciones que plantea el policial. En este caso, también se discute el típico enigma de un asesinato en un cuarto cerrado por dentro, y uno de los personajes dice: “y si alguien había entrado en el departamento de la viuda rompiendo un vidrio de la ventana, y colocando otro después que colocó el veneno en el vaso? Era una fantasía de novela policial, pero convenía verificar la hipótesis” (545).

sus víctimas, propensas a los ataques cardíacos, para obtener el beneficio económico de los servicios de investigador que él ofrece. Salvando las diferencias sustanciales e irreconciliables en cuanto a las complejidades de la trama y los problemas filosóficos y literarios que se inscriben en la literatura de Borges, el texto presenta un rasgo que, de alguna manera, es equiparable a lo que sucede en “La muerte y la brújula” de Borges: el razonador eficaz, el mejor lector de los hechos, resulta, también en Arlt, el delincuente.²²

Estos rasgos también se acercan a algunos de los textos aparecidos en la *Revista Multicolor de los Sábados*. En este sentido, interesa detenerse en las páginas de esta publicación, ya que resulta un punto de confluencia, préstamos (futuros) e intersección entre el circuito culto que Borges impulsa en ese momento y el circuito popular. Si en el diario *Crítica*, como analiza Saïtta (1998), el relato del crimen ocupa un lugar central, es curioso observar el modo en que el policial ingresa a las páginas de la revista. En relación con los textos ficcionales que allí se publican, además de los asuntos orientales y de los cuentos fantásticos, hay dos líneas muy marcadas en la *Revista Multicolor* desde el comienzo: una, que se da en torno a los relatos criollistas y de temas localistas, y otra que, intensificándose a mediada que se suceden los números, se organiza en torno del policial. Ciertamente, si ya desde el principio aparecen textos de sangre, ficciones vinculadas al delito, biografías (infames), historias sobre crímenes y criminales más o menos célebres y textos de delincuentes cercanos al *fait divers*—que en algunos casos se corresponden con una inclinación del diario *Crítica* que el suplemento revista retoma y reorganiza—, desde el número 17 la inclusión del policial como un género que se identifica como tal es contundente. De esta manera, a la vez que se discrimina este espacio del resto de lo allí publicado, se marca la presencia enfática de “un cuento policial”.

²² Un relato un tanto diferente de estos últimos mencionados, ya que no termina de ser asimilable, como los anteriores analizados, a esa modulación borgeana cuestionadora del razonamiento policial típico de la novela de enigma, es “La pista de los dientes de oro” (Arlt 1996: 234-240). Aquí se problematizan, en cambio, rasgos reiterados en la aparición del caso policial en la prensa y tópicos comunes en las publicaciones sentimentales de la época. En este sentido, Arlt también se distancia de la cultura masiva de los treinta. Texto sensacionalista, policial y melodramático, retoma ciertos lugares comunes de la literatura criminal y la retórica sentimental presente en las publicaciones populares de mercado de la Argentina (Sarlo 2000) y también en el periodismo de esos años (Caimari 2004), y los lleva al extremo de la crítica, la caricatura y la parodia. El cuento narra el crimen de Lauro Spronzi y el modo en que el asesino ha burlado a la prensa y a la policía con el recurso de una pista falsa: los dientes de oro que no han sido sino una película metálica colocada sobre su dentadura. En este caso, y también en una reiteración de rasgos tradicionales del género que ya aparecen en Poe, el discurso periodístico entra en la ficción y la narración se distancia del sensacionalismo de sus modos de representación: “La primera plana de los diarios reproduce el cuarto del hotel en el espantoso desorden que lo ha encontrado la policía. El respaldar de la silla apoyado en la tabla de una puerta; el ahorcado colgando del aire por el cuello, y la sábana anudada en dos partes, amarrada al picaporte de la puerta. *Es el crimen bárbaro que ansía la mentalidad de los lectores de drames espeluznantes*” (237, énfasis nuestro). Y si bien el asesino no es descubierto nunca por la policía, Diana Lucerna, una odontóloga que encuentra un partícula metálica en el diente de Spronzi, transmutada en una especie de heroína sentimental, decide no delatar al asesino, en un final que cristaliza hasta la parodia la resolución policial en cruce con la intriga amorosa en la que se resuelve el relato: “Lauro sale y Diana se queda sola en su consultorio, frío de cristales y níqueles, mirando abstraída por los visillos de una ventana las techumbres de las casas de los alrededores. Luego, bruscamente inspirada, va y busca los diarios de la mañana. [...] No le queda duda: él es el asesino [...] y ella debe denunciarlo. [...] Una congoja dulce se desenrosca sobre el corazón de Diana, con tal frenesí hambriento de protección y curiosidad, que derrota toda la fuerza estacionada en su voluntad moral” (239).

En un recorrido por sus páginas, pueden observarse, asimismo, ciertas particularidades. En sintonía con las tendencias del diario, además de alguna presencia de textos sensacionalistas que apelan a la efusión de sangre y al impacto dramático y espeluznante sobre el público²³ –que reaparece, como vimos, en algunos textos de Arlt, que se detienen, igualmente, en el derramamiento de sangre–, puede decirse que predominan los relatos del tipo del policial inglés, y, por ejemplo, el enigma del cuarto cerrado o intrigas similares a la de “La carta robada” de Edgar Allan Poe se reescriben una y otra vez. En algunas oportunidades, los relatos cuestionan los estereotipos y cristalizaciones del género y discurren en torno a las formas tipificadas y sus modos de operar. Es el caso de “El crimen en la casa del pavo real”, de Chesterton (uno de los autores más valorados en la publicación) y “El detective magnífico” de Víctor Guillot, que narra, de un modo crítico semejante al que aparece en el relato de Arlt sobre el enigma de las tres cartas, la historia del fracaso de un detective razonador, el momento en el que a su “mentalidad ultrapotente” se le niega el éxito con su deducción, la primera equivocación de quien era una “especie de sobrenatural demiurgo, misteriosamente oculto en un sitio velado y recóndito, desde donde su mentalidad [...] desentrañaba los más complicados problemas de la delincuencia con sólo eslabonar en su cerebro la serie vertiginosa de sus razonamientos, partiendo del trapecio que le armaban los datos concretos” (Guillot 1933a: 8).

Por lo demás, si el policial, los cuentos criollistas (campesinos y localistas) y los relatos fantásticos son muy frecuentes en la publicación, sugestivamente en la revista se congregan esas líneas genéricas y aparecen textos que (como “Hombres de las orillas”, de Borges, versión previa de “Hombre de la esquina rosada”) constituyen su originalidad en torno a esa confluencia. Un caso singular, es el de “El misterio de los tres suicidas”, de Guillot, porque aquí, a la vez que se problematizan los estereotipos habituales y aparece el “ambiente argentino” en un relato policial²⁴, se construye una intriga cuya resolución sugiere lo sobrenatural, aunque no se agota en ello: un caso de hipnosis habría producido los tres suicidios y, como sostiene uno de los personajes: “Por mucho que se haga para interpretar racionalmente los hechos, siempre queda flotando un trágico ambiente de misterio alrededor de aquello” (Guillot 1933b: 2). De manera tal, este cuento y otros que allí se publican –en un gesto que puede muy fácilmente vincularse a los intereses borgeanos en torno a los modos de la narración, pero también a algunos relatos de Arlt que, como veremos, también introducen un supuesto hipnotismo en el relato policial– insisten en la elección y en la coincidencia del relato policial y el fantástico (los géneros que privilegiaba Borges y los escritores de su grupo en *Sur*) en los casos más reiterados; y del policial, lo fantástico y las tramas de ambiente local, en el asunto puntual de Guillot.

Así, de manera semejante y muy seguramente en continuación con el punto de vista de Borges como director, estos caracteres reenvían al policial borgeano, a sus interven-

²³ Puede decirse que el carácter sensacional de algunas historias se somete a discusión en uno de los últimos números, porque se promociona un relato policial cuya peculiaridad y virtud está, justamente, en no mostrar el derramamiento de sangre. Se trata de un cuento de John Fletcher, “El señor Leggalt deja su tarjeta”, texto que se anuncia como “un policial sin efusión de sangre”.

²⁴ El texto completo del recuadro de la editorial que aparecen en el número anterior promocionando este cuento policial que aparecerá en el siguiente dice: “Todos los números *Crítica Revista Multicolor* publicará un cuento policial. Lea el próximo sábado el caso de la sospechosa conexión de tres misteriosos suicidios, en un relato de ambiente argentino que firma Víctor Guillot”.

ciones críticas y a sus textos en colaboración. En efecto, las notas de Borges en *El Hogar* y algunos artículos de la revista *Sur* están atravesados por el cuestionamiento sobre los modos adecuados para presentar el problema, o el enigma, policial, y sobre los mecanismos apropiados para su solución. También se discute la posible confluencia del policial y el fantástico: como sostiene Pastormerlo, “cuando a principios de la década del treinta Borges se inicia en la narrativa y se introduce en el género policial (estos dos comienzos son, en realidad, uno solo), recurre a la figura tutelar de Chesterton justamente por la mezcla de policial y fantástico que proponían sus relatos. Borges y Bioy Casares prefirieron atender a las similitudes entre estos géneros y olvidarse de las diferencias”²⁵, y mucho de la poética de ambos se basa en ese cruce. “Edgar Allan Poe –afirma Borges– escribió cuentos de puro horror fantástico o de pura *bizarrierie*; Edgar Allan Poe fue inventor del cuento policial. Ello no es menos indudable que el hecho de que no combinó jamás los dos géneros. [...] Chesterton, [...] ejecuta, siempre, ese *tour de force*. Presenta un misterio, propone una aclaración sobrenatural y la reemplaza luego, sin pérdida, con otra de este mundo” (Borges 1996a: 72). Ésta es, a juicio de Borges la solución adecuada, pues lo sobrenatural no debe estar en la solución del problema o del enigma policial, sino en su desarrollo.²⁶

Las ficciones policiales de Borges responden más o menos a estas consignas y lo fantástico y el policial, en tanto que las formas narrativas de su predilección en esos años, se yuxtaponen de diferentes modos en sus textos. Así sucede, por ejemplo, en “El jardín de senderos que se bifurcan”, en tanto el relato suma y anexa a una historia de enigma sobre espías, una compleja trama fantástica que la contiene (a la aventura de espionaje) la presupone y la implica.²⁷ Algo similar se inscribe, a su vez, en algunas de las narraciones que publica en colaboración con Adolfo Bioy Casares, los relatos del parodiado razonador Parodi. Cabe señalar, sobre todo, “Las doce figuras del mundo”, de

²⁵ Afirma, además, en este sentido Sergio Pastormerlo: “esta fecunda confusión de géneros (el policial y el fantástico, el policial y la ciencia ficción) es la que define la narrativa del cuarenta de Bioy Casares: *La invención de Morel, Plan de evasión, “El perjurio de la nieve”* (Pastormerlo 1997: 23).

²⁶ Como afirma en una de sus notas publicada en *El Hogar*: “Puedo recomendar a los *amateurs* de la novela policial [...] este último libro de Ellery Queen. Puedo afirmar que cumple con los primeros requisitos del género: declaración de todos los términos del problema, economía de personajes y de recursos, primacía del cómo sobre el quién, solución necesaria y maravillosa, pero no sobrenatural. (En los relatos policiales, el hipnotismo, las alucinaciones telepáticas, los elixires de maléfica operación, las brujas y los brujos, la magia verdadera y la física recreativa, son una estafa.) Ellery Queen juega con lo sobrenatural, como Chesterton, pero de un modo lícito: lo insinúa para mayor misterio en el planteo del problema, lo olvida o lo desmiente en la solución” (Borges 1996b: 216).

²⁷ “El jardín de senderos que se bifurcan” presenta, como es sabido, dos enigmas. La historia de espionaje, que es una narración de perseguidor y perseguido por la que se tiene que indicar el nombre de un lugar, constituye la primera incógnita que el texto plantea hasta el final y se sitúa en un tiempo cronológico preciso; en segundo lugar, el enigma del laberinto/libro de Ts’ui Pên que, en su concepción infinita y circular del tiempo, a la vez que constituye un fantástico especulativo y racional termina por involucrar a la aventura policial y de espionaje. Las dos historias se imbrican y se cruzan en una trama que yuxtaponen el espionaje y el policial por una parte, y el relato fantástico por otra, puesto que la anécdota del espía Yu Tsun está contenida en el tiempo circular (y fantástico) del libro/liberinto de su antepasado Ts’ui Pên, como puede verse en la cita: “En la obra de Ts’ui Pen –sostiene el sinólogo Albert–, todos los desenlaces ocurren; cada uno es el punto de partida de nuevas bifurcaciones. Alguna vez, los senderos de ese laberinto convergen; por ejemplo, usted llega a esta casa, pero en uno de los pasados posibles usted es mi enemigo, en otro mi amigo” (Borges 1989: 478).

1941, donde el mecanismo racional desentraña y proporciona una explicación de lo que, en un principio, se atribuía a la magia y a lo sobrenatural.²⁸

Puede decirse entonces que la intervención de Arlt sobre los modelos del policial y las formas de la distancia crítica que aparecen en sus textos se acercan, en algunos sentidos, a las lecturas, revisiones, y operaciones realizadas por Borges, a sus realizaciones ficcionales y a la labor de Bioy Casares y Borges en colaboración. También es equivalente a algunas de las reelaboraciones del policial como las que aparecen en la *Revista Multicolor de los Sábados*. En este sentido, si insistencia en el policial y el fantástico caracterizan, según se refirió, los modos de narrar que empiezan a imponerse desde el circuito culto de la época, los cuentos de Arlt coinciden con estos problemas. Efectivamente, aunque de modo diferente al que se presentan, por ejemplo, en la estética borgeana -con sus enigmas filosóficos y el carácter abstracto de los problemas que se proponen en ese juego de la razón y del intelecto que plantean sus textos-, en reiteradas ocasiones, también los cuentos policiales de Arlt suman al enigma policíaco rasgos y tópicos que reenvían al fantástico, al fantástico científico²⁹ y al fantástico técnico. De esta manera, estos escritores vinculados a *Sur*, como Arlt, presentan en sus distintos textos una propuesta narrativa basada en la misma insistencia y frecuencia genérica del policial y lo fantástico, aunque de diferentes modos.³⁰

“Jabulgot el farsante”, de 1940, uno de los últimos relatos que Arlt publicó, es útil para esta cuestión (Arlt 1996: 532-537). El cuento retoma el enigma del cuarto cerrado que, desde “Los crímenes de la calle Morgue” de Poe, es parte de la tradición de la literatura policial y ha sido sucesivamente reescrito. En este caso, y con el comienzo típico del género, la historia se inicia cuando Ernestina Brauning acude a la casa del detective con la sospecha de que han “asesinado a su tío” pues, encontrándose en su dormitorio con la “puerta cerrada por dentro”, nadie contesta. La sospecha se confirma. Su tío es encontrado muerto, y si bien el investigador lo atribuye en principio a un suicidio, las deducciones de Ernestina -que es quien en verdad razona en este cuento- terminan revelando un sofisticado y también fantástico mecanismo por el que se ha perpetrado el cri-

²⁸ De todas maneras los cuentos detectivescos de Borges van más allá, ciertamente, de cualquier decálogo o caracterización esquemática. Se centran, sobre todo, en la resolución de un problema intelectual y se constituyen como una propuesta narrativa. Porque, como sostiene Daniel Balderston, Borges ve al policial más allá de sus convenciones: “El ‘código’ que Borges propone para el cuento policial es interesante, entonces, por el énfasis que pone en la creación de un problema riguroso y económico para el intelecto, y por sus omisiones” (Balderston 1985: 126-127). Y añade: “el relato policial no es para él un género convencional sujeto a fórmulas, sino un experimento constante con toda la gama de lo posible, en que un relato deberá siempre ser juzgado por el rigor y la economía de los problemas que plantea” (127). Antirrealismo, rigor intelectual, mezcla de géneros, parodia y carácter abstracto son algunos de los rasgos que pueden verse, entonces, en el policial borgeano en tanto que poética de la narración. En un sentido similar, Sergio Pastormerlo opone a una concepción “restringida del policial”, preocupada por la “uniformidad” de los textos que se incluyen en el género, una concepción amplia (la de Borges y Bioy Casares), que es aquella que “se interesa en el género como abstracción, como matriz de posibilidades” (Pastormerlo 1997: 26-27). Para un estudio detallado sobre Borges y el policial, véanse, además de los textos citados, Fernández Vega (1996) y Capdevila (1995).

²⁹ En *La invención de Morel*, por ejemplo, se inscribe la imprecisión y el juego con una solución científica técnica o de ciencia ficción, como se ha trabajado, repetidamente.

³⁰ Cabe aclarar que en este momento Arlt escribe a su vez una serie reiterada de relatos fantásticos exóticos, publicados muchos de ellos en su libro *El criador de gorilas*.

men en una habitación cerrada: un “poderoso electroimán” que su primo Jabulgot, estudiante de ingeniería, habría ideado para encubrir su delito. El texto de Arlt opta por una solución que apela a la fantasía científica o técnica: el electroimán (del que descreería Borges), y es así que introduce para la resolución del enigma elementos cercanos al fantástico en una trama policial. Debemos destacar, por lo demás, que el relato se muestra consciente de sus intertextos: cuando se discuten las posibles respuestas al misterio del cuarto cerrado, aparece una cita de Wallace y se caracteriza su solución como imposible: “Era aquella una operación embarazosa. Nadie se hubiera arriesgado a cometer un asesinato fiado en esa imposible treta” (534). A su vez, en alusión a Poe y en una operación por la cual Arlt muestra no desconocer los antecedentes más prestigiosos del género, se atribuyen hipotéticamente las causas del hecho a un mono: “—¿Y si el asesino hubiera traído un mono domesticado? —¿Por dónde salió el mono? Aquí no hay conducto de chimenea” (534); pero se descarta esa solución, de la misma manera que la de Wallace, por considerársela impropia. Pero además de esto, cabe referir que también en esta historia se cuestiona el modo de razonamiento de Ernestina, una verdadera razonadora como en las más típicas novelas de enigma. Al final del cuento nos encontramos con que el asesino es la propia Ernestina, quien con su revelación de los mecanismos del crimen intentaba inculpar a Jabulgot; sus deducciones, por tanto, no sirven para revelar al culpable, sino para encubrirlo.

Otro cuento de Arlt que muestra la insistencia de rasgos fantásticos en una trama policial es “La venganza del mono”, de 1937 (Arlt 1996: 270-277). Leído de atrás para adelante, el cuento devela un enigma que se plantea al final: ““Se busca al cómplice que después del robo mató a Fligtebaud, pues se ha encontrado su galera arañada y mordida. La particularidad de este doble homicidio preocupa a los investigadores”” (277). En efecto, el cuento refiere, en las primeras páginas, los pormenores y el misterio de ese interrogante. Fligtebaud es “casi” un “perfecto asesino” que roba y mata a un anciano que tenía un mono a su cuidado. Cuando va a dar por terminado su delito y ya tiene en su poder los objetos robados, el mono se apodera de su galera y huye:

El mono parecía un demonio que se burlaba del asesino [...] Con la cola tiesa como la de un gato, avanzaba ahora a lo largo de un pequeño muro. El asesino, poseído de la misma fatiga que experimenta un durmiente en el transcurso de una pesadilla, trepó a la pared. [...] Aquello era una persecución fantástica y dolorosa [...] El hombre no experimentaba el más mínimo vértigo. Hubiera podido correr a lo largo de una cornisa, porque ya accionaba como un sonámbulo. Se diría que la maldita bestezuela le había hipnotizado, porque involuntariamente él repetía sus movimientos, apresurándolos o retardándolos, según el ritmo con que el mono avanzaba por las alturas

De pronto el animalito se detuvo [...] dejó la galera [...] y a grandes saltos desapareció en las tinieblas. [...] Fligtebaud ansiosamente entró en la sombra profunda que proyectaba un rascacielo. [...] Un crujido estalló a sus pies, y diez puntas de cristales rotos le desgarraron los muslos, y por el agujero que su cuerpo abrió en una claraboya de vidrio se desplomó en el vacío (276).

A partir de este fragmento, del sonambulismo del perseguidor, de la supuesta hipnosis provocada en el ladrón asesino por la “bestezuela”, el texto no resuelve y deja abierta la posibilidad —reafirmada por el título— de que sea el hechizo del mono lo que produce la muerte de Fligtebaud y, por lo tanto el segundo asesinato que los investigadores no

“pudieron hallar jamás”. Así, el relato conduce la lectura para el lado de lo fantástico, y con este episodio que remite en algún punto a “El gato negro” de Poe, el enigma de los dos asesinatos se explica por un argumento que, en su apelación al espiritismo, sugiere un fantástico que se constituye de un modo bien distinto del de los relatos filosóficos borgeanos y sus implicancias racionalistas.³¹ Es de esta manera cómo, en los cuentos de Arlt, a la vez que resuenan los ecos del que, junto con Ponson du Terrail era, para el escritor, uno de los “hombreadores de la literatura” (Arlt 1992b: 242), es decir, algunos de los rasgos de la poética de Edgar Wallace, también se marca en ellos, con algunas diferencias, una confluencia con los problemas e intereses narrativos que, en los treinta y los primeros cuarenta Borges y otros escritores ligados a *Sur*, estaban discutiendo y promoviendo: los relatos fantásticos, las tramas policiales, sus posibilidades narrativas y también sus límites, sus caricaturas, sus convenciones más cristalizadas.

Bibliografía

- AA. VV. (1998): “Dossier *Seis problemas para don Isidro Parodi de H. Bustos Domecq*”. En: *Variaciones Borges*, 6. Aarhus: Borges Center, Aarhus Universitet.
- Arlt, Roberto (1992a): “Un protagonista de Edgar Wallace”. En: Arlt, Roberto: *Aguafuertes porteñas: cultura y política*. Prólogo y selección de Sylvia Saitta. Buenos Aires: Losada, pp. 205-208.
- (1992b): “Vidas paralelas de Ponson du Terrail y Edgar Wallace”. En: Arlt, Roberto: *Aguafuertes porteñas: cultura y política*. Prólogo y selección de Sylvia Saitta. Buenos Aires: Losada, pp. 240-242.
- (1996): *Cuentos completos*. Edición a cargo de Ricardo Piglia y Omar Borré. Buenos Aires: Seix Barral.
- Avellaneda, Andrés (1983): “Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. Un modelo para descifrar”. En: Avellaneda, Andrés: *El habla de la ideología*. Buenos Aires: Sudamericana, pp. 57-69.
- Balderston, Daniel (1985): “El asesinato considerado como una de las bellas artes”. En: Balderston, Daniel: *El precursor velado: R. L. Stevenson en la obra de Borges*. Buenos Aires: Sudamericana, pp. 123-152.
- Boileau, Pierre/Narcejac, Thomas (1968): *La novela policial*. Buenos Aires: Paidós.
- Borges, Jorge Luis (1989): *Ficciones*. En: *Obras completas I*. Buenos Aires: Emecé.
- (1996a): “Sobre Chesterton”. En: *Otras Inquisiciones. Obras Completas II*. Buenos Aires: Emecé, pp. 72-74.
- (1996b): “*Half-Way House*, de Ellery Queen”. En: *Textos Cautivos. Obras Completas IV*. Buenos Aires: Emecé, p. 216.
- (2001 [1932]): “Edgar Wallace”. En: *Textos recobrados 1931-1955*. Buenos Aires: Emecé, p. 211.
- Caimari, Lila (2004): *Apenas un delincuente. Crimen, castigo y cultura en la Argentina, 1880-1955*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Capdevila, Analía (1995): “Una polémica olvidada. (Borges contra Caillois sobre el policial)”. En: VV. AA.: *Borges ocho ensayos*. Rosario: Beatriz Viterbo, pp. 67-82.
- De Rosso, Ezequiel (2009): “Lectores asiduos y viciosos: la emergencia del caso policial en la ficción”. En: Manzoni, Celina (dir.): *Rupturas. (Historia crítica de la literatura argentina, dir. por Noé Jitrik, vol. VII)*. Buenos Aires: Emecé, pp. 311-341.

³¹ Sarlo dice que el fantástico borgeano es un fantástico racionalista (Sarlo 1993: 127).

- Fernández Vega, José (1996): "Una campaña estética. Borges y la narrativa policial". En: *Variaciones Borges*, 1, pp. 27-66.
- Guillot, Víctor (1933a): "El detective magnífico". En: *Crítica. Revista Multicolor de los Sábados*, 12, 28 de octubre, p. 8.
- (1933b): "El misterio de los tres suicidas". En: *Crítica. Revista Multicolor de los Sábados*, 19, 16 de diciembre, p. 2.
- Gramuglio, María Teresa (2001): "Posiciones, transformaciones y debates en la literatura". En: Alejandro Cattaruzza (dir.): *Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)*. (Nueva Historia Argentina, coord. por Juan Suriano, vol. VII). Buenos Aires: Sudamericana, pp. 331-382.
- Juárez, Laura (2010): *Roberto Arlt en los años treinta*. Buenos Aires: Simurg.
- Lafon, Michel (2004): "Algunos ejercicios de escritura en colaboración". En: Saítta, Sylvia. (dir.). *El oficio se afirma. (Historia crítica de la literatura argentina, dir. por Noé Jitrik, vol. 7)*. Buenos Aires: Emecé, pp. 65-90.
- Lafforgue, Jorge/Rivera, Jorge (1996): *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires: Colihue.
- Louis, Annick (1997): *Jorge Luis Borges: oeuvre et manoeuvre*. Paris: L'Harmattan.
- Masotta, Oscar (1965): *Sexo y traición en Roberto Arlt*. Buenos Aires: Jorge Álvarez Editor.
- Mattalía, Sonia (2008): *La ley y el crimen. Usos del relato policial en la narrativa argentina (1880-2000)*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Pastormerlo, Sergio (1997): "Dos concepciones del género policial. Una introducción a la narrativa policial borgeana". En: Ponce, Néstor/Pastormerlo, Sergio/Scavino, Dardo: *Literatura policial en la Argentina. Wales, Borges, Saer*. (Serie Estudios e investigaciones, 32). La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP, pp. 17-44.
- Pastormerlo, Sergio (2007): *Borges crítico*. Buenos Aires: FCE.
- Rest, Jaime (1974): "Diagnóstico de la novela policial". En: *Crisis*, 15, pp. 30-39.
- Reyes, Alfonso (1959 [1943]): "El argentino Jorge Luis Borges". En: *Obras Completas, Tomo IX*. México: FCE, pp. 307-309.
- Rivera, Jorge (1976): "Los juegos de un tímido. Borges en el suplemento de *Crítica*". En: *Crisis*, 38, pp. 20-24.
- Romero, Luis Alberto (1995): "Una empresa cultural: los libros baratos". En: Gutiérrez, Leandro H./Romero, Luis Alberto: *Sectores populares cultura y política. Buenos Aires en la entreguerra*. Buenos Aires: Sudamericana, pp. 45-68.
- Saítta, Sylvia (1996): "Informe sobre *El enigma de la calle Arcos*". En: Lafforgue, Jorge/Rivera, Jorge: *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires: Colihue, pp. 235-246.
- (1998): "Por el mundo del crimen". En: Saítta, Sylvia: *Regueros de tinta. El diario Crítica en la década de 1920*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, pp. 189-209.
- Sarlo, Beatriz (1992): *La imaginación técnica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- (1993): *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel.
- (2000): *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires: Norma.
- Walsh, Rodolfo (1953): "Noticia". En: *Diez cuentos policiales argentinos*. Buenos Aires: Hachette, pp. 7-8.
- Yates, Donald (1956): "The Spanish American Detective Story". En: *Modern Language Journal*, 40, 5, pp. 228-232.