

LOS RELATOS POLICIALES DE VÍCTOR JUAN GUILLOT¹

Victor Juan Guillot's Detective Stories

Román Setton

Universidad de Buenos Aires
Universidad del Cine
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
rsetton@hotmail.com

Resumen: Los relatos policiales de Víctor Juan Guillot han sido hasta aquí completamente ignorados por la crítica literaria y la historiografía del género policial en la Argentina. Sostenemos que en estos relatos de Guillot puede advertirse el pasaje desde un modelo de relato policial -aquel que sería el fundamental desde fines de la década de 1870 hasta aproximadamente 1930, con claros aspectos folletinescos y vínculos estrechos con la realidad política y social- hacia una narración detectivesca más cercana al modelo de la Edad de Oro del policial en lengua inglesa y más alejado de la vida empírica nacional. Este último tipo de policial se desarrollará con vigor durante las décadas de 1930 y 1940. En este sentido, mostramos en qué medida los relatos policiales de los libros *Historias sin importancia* (1920) y *El alma en el pozo* (1925) consueñan con la tradición temprana del género en la Argentina, mientras que los cuentos incluidos en *Terror: cuentos rojos y negros* (circa 1935) se hallan en sintonía con los policiales de la década de 1930. Asimismo, exhibimos de qué manera las concepciones de Guillot -expresadas en la poética de sus relatos y también en reflexiones sobre la novela policial- anticipan ya desde 1925 las ideas de Jorge Luis Borges sobre lo policial durante los años 30.

Palabras clave: Víctor Guillot; Novela policial; Literatura argentina; siglo XX; Jorge Luis Borges

Abstract: This paper studies Victor Juan Guillot's detective stories, hitherto, completely ignored by the literary criticism and the historiography of the detective genre in Argentina. We assert that in these stories it is possible to see the transition from a certain detective narrative -which was clearly predominant from late 1870s to 1930s, having melodramatic features and close links with the political and social reality- into a new kind of tale much closer to the English detective story of the Golden Age, and further from empirical national life. In Argentina, this new type of detective tale will be developed vigorously during the 1930s and the 1940s. Thus, we attempt to show that the detective stories included in *Historias sin importancia* (1920) and *El alma en el pozo* (1925) are in the same line with the early tradition of the genre in Argentina, while the

1 Agradezco a los evaluadores anónimos por su lectura meticulosa, aguda y generosa. Este trabajo debe parte de sus méritos a esas lecturas.

stories included in *Terror: cuentos de crimen y misterio* (circa 1935) have mostly the same features as those of the 1930s. We also seek to put on view how Guillot's conception of the detective story in 1925 anticipated Jorge Luis Borges's conception of the genre in the 30s.

Keywords: Víctor Guillot; Detective Novel; 20th Century; Argentine Literature; Jorge Luis Borges

Los estudios de la literatura policial argentina suelen situar los comienzos del género hacia 1940, con los relatos de Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, el Padre Castellani, Manuel Peyrou, etc. (Walsh 1953; Yates 1960; Bajaría 1964; Bracerías/Leytour 1993; Lafforgue/Rivera 1996; Lagmanovich 2007, solamente por nombrar algunos). Otra perspectiva, menos frecuentada, retrotrae ese inicio hacia el último tercio del siglo XIX, con las primeras novelas de Raúl Waleis y los relatos breves de Paul Groussac, Carlos Olivera, Carlos Monsalve, y con las novelas cortas de Eduardo L. Holmberg (Barcia; Ponce; Setton "Raúl Waleis" y *Los orígenes*). Dentro de esta línea, se encuentra, asimismo, una cantidad no desdeñable de textos que han estudiado algunos relatos policiales particulares o algún relato particular —fundamentalmente *La bolsa de huesos* (1896), de Holmberg—. Se trata, en su mayor parte, de narraciones surgidas en conexión —histórica y en muchos casos ideológica— con la Generación del 80 y la República Conservadora. De este modo, un intervalo temporal —desde comienzos de la década de 1910 y hasta fines de la década de 1930— sigue sin recibir casi atención.

Dentro de los excelentes estudios incluidos en la segunda edición de *Asesinos de Papel* (1996), "Narrativa policial entre dos orillas", de Jorge Lafforgue, suscribe parcialmente la primera de las posiciones mencionadas². Pero ya en ese entonces el autor proponía remontar los comienzos del género a la década de 1930:

De allí que, con similares énfasis, aquellos mismos historiadores sitúen la constitución del género policial en cuanto tal a comienzos de los años 40, con los libros de Abel Mateo, el padre Castellani y Borges, principalmente. Por mi parte —y estoy instalando una discusión posible— creo que cabe retrotraer ese momento fundacional a la década anterior (Lafforgue/Rivera 171).

De esta afirmación podemos colegir que Lafforgue supo percibir en la década de 1930 la existencia significativa de relatos policiales emparentados con aquellos que él mismo sitúa en el comienzo del género en la década de 1940, es decir, relatos policiales consonantes con la tradición inglesa de la *detective*

2 En verdad, las dos ediciones de *Asesinos de papel* difieren enormemente y deberíamos hablar de dos libros distintos. Solo por nombrar la diferencia más visible, cabe destacar que la edición de 1996 prescinde de la sección tercera, "Antología", que ofrece al lector diez cuentos policiales y que ocupa 152 de las 219 páginas del libro (esto es, el intervalo de las páginas 69-220).

story. Todavía antes que Lafforgue, el investigador estadounidense Donald Alfred Yates ya había indicado hacia el año 1930 y había mencionado en su tesis de doctorado sobre el género policial en la Argentina aquello que quizá le quedaba más próximo, una de las producciones tempranas de Enrique Anderson Imbert, su director de tesis: “Las deducciones del detective Gamboa” (1930).

A pesar de esas indicaciones, los relatos policiales publicados desde 1910 hasta 1940 siguen pasando desapercibidos a la crítica, salvo por algunos núcleos de interés particulares, e incluso en esos casos la atención ha sido más bien escasa. Estos núcleos parecen ser hasta ahora los siguientes: 1. los vínculos de Roberto Arlt con lo policial —especialmente con la serie negra— (Borré “Prólogo” y “Noticia”; Juárez);³ 2. los textos tempranos de Borges, los de carácter crítico y teórico —“Los laberintos policiales y Chesterton”, “Leyes de la narración policial”, “Edgar Wallace”—, así como algunos de sus relatos tempranos vinculados o lindantes con lo policial, “Leyenda policial” o algunos de los relatos de *Historia universal de la infamia* e *Historia de la eternidad* (Castellino; Domínguez; Gil Guerrero; Setton *Los orígenes* y un muy largo etcétera); 3. la discusión en torno a *El enigma de la calle Arcos* (Saíta “Informe”; Bajarla *Cuentos de crimen y misterio* y “La novela que Borges sí escribió”), también vinculada en parte con la figura de Borges; 4. las narraciones policiales aparecidas en *La Novela Semanal* (Campodónico; Lagmanovich 2001; De Rosso); 5. los cuentos policiales de Vicente Rossi (Setton *Los orígenes*).

Más allá de estos estudios de problemas y narraciones específicas, todos abordados de manera harto insuficiente, hay una gran cantidad y variedad de relatos y aspectos de la historia del género policial que han sido pasados por alto⁴. Entre ellos cabe mencionar los volúmenes de relatos policiales escritos por comisarios o ex comisarios durante la década de 1910, las primeras incursiones en el género de un escritor de policiales tan importante como Enrique Anderson Imbert, los policiales de Eustaquio Pellicer, las producciones Víctor Juan Guillot, etc.

Guillot es, dentro de este marco temporal, uno de los escritores más

3 Los vínculos entre ciertos relatos de Roberto Arlt y el policial de enigma tampoco han sido estudiados en detalle. “El hombre del turbante verde” es un policial de enigma al estilo de Chesterton que casi no ha recibido atención. La crítica suele colocar unilateralmente a Arlt en relación con el cine *noir* y la serie negra: por aquellos textos en que encontramos una presencia mayor de la ciudad y del bajo mundo. Sin embargo, algunos textos de *El criador de gorilas* son policiales clásicos de enigma, por su carácter alegórico, su lejanía de la realidad y su —tal como lo formuló Brecht (1971)— aproximación al crucigrama o la adivinanza. Paralelamente, tampoco se han estudiado suficientemente los vínculos de Borges con la serie negra: el hecho de que en 1975 seleccionara los relatos que componen la compilación *Misterio 5*, todos con claras características de la serie negra, no ha recibido atención.

4 Como señala Campodónico, “resulta evidente que los diversos estudios y compilaciones de la literatura policial argentina han dejado entre paréntesis o fuera de registro los textos elaborados durante las décadas del ‘10 y del ‘20”. De este modo, no hay, hasta el momento, estudio alguno que trate de modo sistemático esta etapa del género en la Argentina, que rastree los motivos que persisten en esta serie literaria y los diálogos y debates que se producen al interior de esta tradición.

importantes en número de relatos y en persistencia en el tiempo —ya que escribió policiales por al menos 15 años—, así como uno de los más refinados en el estilo y en la construcción de la estructura argumental. Sus narraciones policiales han recibido la misma atención que el resto de su literatura: ninguna. El hecho de que Manuel Gálvez lo elogiara tempranamente en un prólogo a su primer libro de cuentos, *Historias sin importancia* (1920⁵), no ha llevado a los críticos y estudiosos a inspeccionar su obra⁶. Probablemente el vínculo más conocido de Guillot con lo policial —y también con la literatura— sea su suicidio en 1940 luego de que estallara el escándalo político vinculado con los terrenos de El Palomar, al que *La trama celeste* y *El perjurio de la nieve*, de Adolfo Bioy Casares, aluden de manera encubierta mediante diversos recursos, como ser los nombres de los personajes (Martino; Setton “El crimen de Oribe...”).

El estudio de su literatura policial sigue siendo por lo tanto una deuda pendiente. En este texto nos proponemos mostrar, primero, que los relatos de Guillot constituyen una transición entre dos modelos de narración policial: aquel que prevalece desde fines de 1870 y hasta fines de la década de 1920 —un modelo en estrecho vínculo con las crónicas policiales de la prensa, las *causas célebres* y las tramas melodramáticas— y aquel emergente hacia 1930, que promueve el policial inglés de la Edad de Oro con el detective de sillón (*armchair detective*) y alejado de la crónica periodística y de las pasiones (melodramáticas), es decir, aquellos relatos que anuncian los de la década de 1940 en la Argentina. En segundo lugar, indicamos que la concepción de Guillot de lo policial puede ser vista como un antecedente de la de Borges durante la década de 1930 y que los relatos policiales de aquel anticipan en muchos puntos a los de éste.

Como ya sugerimos, los policiales de Guillot abarcan las décadas de 1920 —año en que se publica *Historias sin importancia*— y de 1930, cuando se publica *Terror: cuentos rojos y negros* (circa 1935)⁷. De los cuentos incluidos en estas compilaciones, o en *El alma en el pozo* (1925), varios son de carácter policial. Asimismo, encontramos en estos volúmenes reflexiones explícitas de Guillot sobre el género, además de que, en muchos casos, el carácter metaliterario y metagenérico de

5 La edición tiene en verdad dos fechas diferentes: 1921 en la cubierta y 1920 en el interior del libro.

6 Cfr.: “Guillot ha querido que yo prologue este volumen, el primero que publica. Y he aceptado la tarea; porque considero que prologar un libro suyo es un placer y un honor. // Entre los escritores argentinos de la generación posterior a la que pertenezco, muy pocos hay tan responsables como Guillot. [...] Por lo pronto, la responsabilidad supone seriedad [...] Y si la seriedad es un mérito, más lo es tratándose de un escritor que suele juzgar la obra de los demás. Por esto, las opiniones de Guillot sobre los libros son siempre interesantes e importantes. Recordaré que hace siete años, al aparecer *La maestra normal*, Guillot, un adolescente [...], le consagró un artículo [...], el artículo de Guillot fue, y aún sigue siendo, uno de los más comprensivos, sesudos e imparciales [...] Es un escritor que siempre tendrá algo que decir y que lo dirá exacta y elegantemente” (Gálvez 5-7).

7 En el libro se anuncia la próxima aparición de *Paralelo 55: diario de un confinado*, publicado en 1936, y entre las obras publicadas mencionadas la última es *El vado* (cuentos).

sus propios cuentos refleje un conocimiento acabado del género y una reflexión original al respecto. Esto se puede advertir en sus relatos tempranos, por ejemplo en “Un asesino”, y también en los tardíos, como “El detective magnífico”.

En la primera narración de *El alma en el pozo*, que da nombre al volumen y que en ningún sentido puede ser considerada como perteneciente al género, encontramos, sin embargo, una concepción de lo policial como modelo clásico de narración, con una causalidad estricta en la trama y en oposición a la lógica —o a la carencia de ésta— de la vida:

Hay hechos que sugieren más o menos insidiosamente su causa determinante y otros que no la sugieren ni admiten de ninguna manera, si es que no se ha adquirido previamente el hábito de razonar de modo diverso al que se nos ha enseñado. Ese me parece ser el secreto del arte de construir novelas policiales, cuya arquitectura, como pocos lo ignoran, es la de una sucesión de laberintos que deben tener, por fin, expeditas e inesperadas salidas. Cualquier persona sabe crear situaciones excepcionalmente extrañas y complicadas para el detective, el bandido o la víctima; pero no todas disponen de la habilidad y la gracia necesarias para desenlazar sin fatiga ni inverosimilitud esos complicados nudos dramáticos que despiertan el apasionado interés del lector. Bueno; la vida suele ser un novelista imperfecto, que ordena los hechos y olvida su necesaria explicación (8-9).

En este pasaje, Guillot da cuenta de su comprensión de lo policial como literatura de enigma y como construcción de la imaginación —un modelo que algunos años después habría de defender Borges—: se trata del “secreto arte de construir [...] laberintos”, que luego encontrarán “inesperadas salidas”. Se trata, asimismo, de “desenlazar sin fatiga ni inverosimilitud” esas intrigas y de despertar “el apasionado interés del lector”. Esto se diferencia con nitidez de lo que sucede en la vida, que es un novelista imperfecto, en la medida en que no hay razones firmes ni un vínculo rígido entre causas y efectos, sino que, por el contrario, predomina la contingencia. Esta concepción se encuentra en plena coincidencia con las ideas del reseñista de *Luis Greve, muerto*.

De las piezas que integran *Luis Greve, muerto*, hay muchas que absolutamente me gustan —*Catarsis, El azúcar y los muertos, Alejamiento, Los novios en tarjetas postales, El desertor*—, pero sospecho que su encanto es indemostrable a quienes no lo sienten. En cambio, *Cómo perdí la vista* y *Luis Greve, muerto* pueden o no agradar, pero su rigor y su lucidez, su premeditación y su arquitectura son indudables. Se trata de dos cuentos fantásticos, pero no caprichosos. [...] Nuestra literatura es muy pobre de relatos fantásticos. La facundia y la pereza criolla prefieren la informe *tranche de vie* o la mera acumulación de ocurrencias. En *Caos* y en *La nueva tormenta* la imaginación predomina; en este libro —en las mejores páginas de este libro— esa imaginación obedece a un orden. *Nada tan raro como el orden en las operaciones del espíritu*, ha dicho Fénelon (150)⁸.

8 En este sentido Borges sigue la poética y las concepciones de Poe: “It will be found, in fact, that the ingenious are always fanciful, and the truly imaginative never otherwise than analytic” (Poe 143).

Estas mismas ideas se pueden encontrar con facilidad en muchos de los textos de Borges de las décadas de 1930 y 1940: “Los laberintos policiales y Cherterton”; “Leyes de la narración policial”, “Prólogo” a *La invención de Morel*, etc. En la narrativa de Guillot, esta concepción poetológica temprana de la literatura policial recién se encuentra plenamente desarrollada, sin embargo, en los relatos de la década de 1930. Y si atendemos al curso de su narrativa policial, podemos percibir una suerte de quiebre entre los relatos de la década de 1920 —es decir, aquellos que integran *Historias sin importancia* y *El alma en el pozo*— y los de la década de 1930, que integran *Terror: cuentos rojos y negros*.

1930 es un punto de inflexión en la Argentina y en el mundo. Y también en la literatura policial, por la irrupción de los relatos de la serie negra. En el ámbito mundial, y fundamentalmente en Estados Unidos, la Gran Depresión, el crack bursátil, la ley de prohibición, que criminalizaba a buena parte de la sociedad, la aparición en el imaginario colectivo de la figura del *gangster* construida como enemigo público (Warshow), creaban un orden imaginario que se parecía más a un caos que a un orden sustentado por ley alguna. En la Argentina, por razones que exceden con mucho el comienzo de la Década Infame, 1930 es también un punto de inflexión para el imaginario del crimen y para la representación de los delitos, tal como lo ha demostrado acabadamente Lila Caimari. Este giro tiene una impronta muy fuerte en el ámbito de la prensa masiva. Varios elementos pueden ser señalados en relación con este cambio, e interactúan en diferente medida con las representaciones literarias y cinematográficas del crimen y de la ley. Para comenzar, puede indicarse un redireccionamiento o reorientación de la mirada de la prensa, que durante el siglo XIX y comienzos del XX “había seguido modelos ingleses y franceses” (Caimari 70). La representación del crimen en la prensa de esa época puede ser caracterizada en este sentido como una crónica “medicalizada o detectivesca” (Caimari 70), en sintonía con los policiales contemporáneos escritos por Luis V. Varela, Holmberg, Monsalve u Olivera. La información llegaba a las redacciones de Buenos Aires por el telégrafo. Hacia 1930, en cambio, la crónica se orienta hacia Estados Unidos, y el crimen norteamericano comienza a ocupar la mayor parte de la representación de la prensa y a recibir la mayor atención del público: “las andanzas de Al Capone han desplazado a las de la envenenadora parisina” (Caimari 70). Este cambio en la representación del crimen en la prensa se debió, en gran medida, a que las redacciones comenzaron a recibir más información sobre los casos de Estados Unidos, gracias al “poder que han ganado las agencias de noticias Associated Press y United Press, que desplazan a la francesa Havas, instalada en 1877 y dominante desde entonces en América del Sur” (Caimari 70).

El cambio en la significación relativa de las agencias de noticias trajo aparejado un desplazamiento en la representación del crimen y del criminal, ya que ahora en el centro de la escena es colocado el *gangster*, que se mueve en automóvil y utiliza el arma a repetición —la ametralladora—, y queda desplazado de este modo el cuchillero, que había sido el criminal por excelencia que

poblaba el discurso de la prensa a comienzos de siglo (Gorelik 273-310). La literatura y el tango tendrán, como muestra Gorelik, una mirada nostálgica de ese habitante casi desaparecido de la prensa, y se lamentarán por el cuchillero que ha abandonado el paisaje urbano, en parte por el desplazamiento progresivo de los mataderos hacia los márgenes —y luego hacia las afueras— de la ciudad. Pero junto con esta representación nostálgica del maleante, surgen al menos otros dos tipos de literatura policial: la del Borges de *Historia universal de la Infamia*, la del redactor de “Edgar Wallace”, la del Arlt de “Un asesino entre gangsters”; y la del Guillot de *Terror* o el Arlt de “El hombre del turbante verde”. Estas dos vertientes representan tipos de criminales más modernos (en diferentes sentidos): la primera se ocupa de un moderno criminal empírico, el *gangster*, el asesino serial, el asesino a sueldo; la segunda, de un moderno criminal literario, el del policial de enigma, el artista —sofisticado, exquisito, coleccionista, aristocrático—. Esta proliferación de modelos de literatura policial estuvo acompañada por nuevas publicaciones y por la expansión de la circulación de los *pulp* y del policial duro, así como por la aparición del Magazine Sexton Blake —a partir de 1929 en la editorial Tor— y otras colecciones como Misterio o la serie Wallace. A esto se sumaron también todos los elementos que supo proveer el cine y que alimentaron generosamente la literatura de la época así como la representación del crimen en la prensa diaria.

A partir de estos cambios, se produce en el panorama literario una modificación significativa. Comienza a desarrollarse una serie que se diferencia con claridad creciente de las crónicas policiales, que se asemejan al cine y ganan cada vez más espacio en la prensa masiva. De este modo se produce una divergencia —que antes existía pero con una amplitud mucho menor— entre la serie de relatos policiales de enigma y la representación del crimen de las crónicas policiales. Estas se van aproximando cada vez más al cine (Caimari 27-90), mientras que las narraciones policiales de enigma se alejan de ellas y, por lo tanto, de las representaciones fílmicas de los criminales. Esta literatura de enigma se aproxima, de manera creciente, al modelo de la Edad de Oro de la literatura policial, en la misma medida en que la prensa se vuelca a la representación del crimen estruendoso y ofrece una buena cantidad de muertes, de sangre y de acción⁹.

Dentro de la serie que se aproxima al modelo clásico de la novela problema —propio de la Edad de Oro— y promueve el detective intelectual de sillón al estilo de Hercule Poirot, podemos situar como uno de los primeros ejemplares “Las deducciones del detective Gamboa”, de Enrique Anderson Imbert. La descripción del detective es en este sentido elocuente: “En primer lugar, odiaba los interrogatorios, pues éstos le quitaban la pureza al deporte, que consistía en observar, asociar las observaciones con un riguroso concepto de causalidad hasta llegar a la causa que, naturalmente, era el delincuente” (8). En este sentido, lo vemos actuar durante los primeros pasos de la investigación: “su cerebro iba

9 Sobre las diferentes etapas del policial inglés y especialmente sobre la “Golden Age”, véase Buchloh-Becker.

encasillando datos, reservándose preguntas, preparando investigaciones. Después recorrió con su terrible mirada las paredes, hasta encontrar la llave de la luz” (8).

Hacia 1930, cierta literatura policial comienza a alejarse de esta manera de los parámetros del realismo y se inserta en una serie que tiende a la brevedad y al enigma y prolifera en referencias y alusiones a la propia tradición literaria del policial. En esta serie, podemos integrar los textos de Guillot de la década de 1930, “El detective magnífico”, “El misterio de los tres suicidas”, “Escalera real”, relatos que se encuentran en el camino que van trazando el “El botón del calzoncillo” (1918), de Eustaquio Pellicer, “Las maravillosas deducciones del detective Gamboa”, “El hombre del turbante verde” (1939), de Roberto Arlt, etc.¹⁰

En contraste con esa tendencia de las narraciones breves que exaltan el carácter lúdico del enigma, encontramos los relatos vinculados con los orígenes de los casos célebres y sus prolongaciones en la serie negra. Estos últimos predominan en la década de 1910 y en la de 1920. Entre ellos se puede mencionar los textos de los comisarios Alberto Dellepiane y Laurentino C. Mejía (por ejemplo, “Carta acusadora”, “Isidora López”, etc.). En sintonía con este conjunto de relatos se encuentran, por ejemplo, “En la costa”, “Una historia de muertos” (*Historias sin importancia* 1920), “Un asesino” (*El alma en el pozo* 1925).

En relación con estas dos etapas, podría pensarse que la participación de Víctor Guillot en la *Revista Multicolor de los Sábados* –el suplemento cultural del diario *Crítica*, dirigido por Jorge Luis Borges y Ulyses Petit de Murat– pudo haber determinado un cambio en su narrativa policial, pues Guillot publicó aquí, entre otros, algunos de los relatos que luego formarían parte de *Terror*: “Una escalera real” (9 de septiembre de 1933), “El detective magnífico” (28 de octubre de 1933), “El misterio de los tres suicidas” (16 de diciembre de 1933). Annick Louis ha indicado que la dirección de Borges de la revista ha dejado sus marcas “fuera de los textos firmados [...] en la elección de ciertos escritores y de ciertos temas” (251). En este mismo sentido, se pronuncian Jorge B. Rivera, Emir Rodríguez Monegal y Horacio Salas. Y cabe señalar que en esta publicación aparecieron numerosos relatos de Chesterton, autor fundamental para el modelo borgeano del policial. Pero la verdad es que en la revista coexistieron diversos modelos de literatura policial, y los propios textos de Borges incluidos en este suplemento, que más adelante formarían *Historia universal de la infamia*, se corresponden más con los textos tempranos de Guillot, los de los años veinte, que con las narraciones policiales de enigma clásicas¹¹. Por otra parte,

10 Gamboa utiliza un método que sigue en buena medida el modelo del policial de enigma, centrado en la deducción y en un privilegio del sentido de la vista, tal como ya lo encontrábamos en el Dupin de “La carta robada” y en la larga disquisición sobre la percepción visual. Asimismo, aquí está la idea del puro deporte, del amateur, que ejerce la investigación solamente como un pasatiempo intelectual, una tradición que ya comenzaba con Holmberg, seguía en Groussac y persistía en Rossi.

11 Cfr. “Una de las grandes invenciones del diario *Crítica* en los años veinte fue la primacía otorgada a la narración del crimen y el delito. La crónica policial adquirió, de la mano de los redactores de

la sección destinada a los cuentos policiales —publicitada visiblemente en la revista— comienza recién con el número 17, cuando Guillot ya había publicado allí las dos primeras de las narraciones mencionadas. En los números que preceden a la aparición de esta sección, los primeros 16, solamente estos cuentos de Guillot podrían ser considerados policiales según el modelo inglés. En ese sentido, el cambio de tendencia en Guillot se verifica antes que en la revista.

Al igual que en Guillot, en el propio Borges parecen haber convivido tanto en sus prácticas como en la teoría estos dos modelos de narración policial. Pero el giro en el ámbito de la teoría —el cambio de énfasis— puede ser constatado y fechado con bastante precisión. En abril de 1933, Borges utiliza los dos párrafos que componían su texto “Edgar Wallace” (1932) para la redacción del primer y último párrafo de “Leyes de la narración policial”. Pero mientras el texto más temprano exaltaba el relato de un “suculento asesinato” (20), en el texto de 1933 este sintagma es reemplazado, y se celebra la construcción de un “asesinato algebraico” (39). Si bien este énfasis borgeano sobre el enigma y el carácter lúdico del relato precede al primer cuento de Guillot de estas características, “Una escalera real”, es claro que Guillot ya se había pronunciado en favor de este modelo de literatura policial con mucha anterioridad. En todo caso, la *apología del argumento* —un elemento fundamental del modelo borgeano del relato (policial)— ya estaba presente en 1925 en *El alma en el pozo*. En este sentido, es muy probable que Guillot influyera parcialmente en el perfil de la *Revista Multicolor de los Sábados* y en las concepciones de Borges del policial, quien casi no había incursionado en la narrativa hacia 1933. El ámbito de la revista bien pudo haber promovido, a su vez, la incorporación de la parodia a la narrativa policial de Guillot. Louis ha mostrado que la parodia del discurso y de las estrategias del diario *Crítica* fue una impronta fuerte del director del suplemento: “el suplemento retoma, recrea y parodia los tonos y las tendencias del diario; también coquetea con el lector, con sus expectativas, con sus costumbres, aprovechando para proponerle otra cosa que aquello que encuentra en el diario” (258). De allí que pueda suponerse una importante contribución de Borges a profundizar en la tendencia paródica de la narración policial y, consecuentemente, a ampliar la distancia entre el relato y las crónicas policiales.

De lo antedicho, no debe colegirse que en la literatura policial de Guillot exista un corte neto, sin superposiciones ni puntos de contacto. Por el contrario, hay numerosas continuidades entre los cuentos de la década de 1920 y los de la de 1930, así como las hay entre la Argentina previa a 1930 y la de la Década

Botana, los rasgos que, hasta hoy, suelen caracterizarla [...] Por lo tanto, no es llamativo que en su suplemento cultural predominen relatos de índole policial y discursos vinculados a la infamia, la transgresión de la ley y la muerte violenta [...] cuentos de índole policial en los cuales predominan los asesinatos, las infamias y los homicidios violentos [...] Los cuentos se destacan por su insistencia en el crimen sangriento, en la representación de personajes desequilibrados, gánsters profesionales, suicidas y traidores, por lo general, presentan los hechos narrados de modo sensacionalista al buscar conmocionar al lector por medio de escenas sangrientas y sumamente violentas” (Saítta “Informe”: 14).

Infame. De hecho, ya tempranamente se puede percibir una concepción de la literatura policial asociada con el enigma, como ya mostramos con la cita de “El alma en el pozo”. Pero el enigma todavía no alcanza la centralidad en “Una historia de muertos”, “Un asesino” o “En la costa”, y tampoco se subraya en ellos el carácter lúdico de la indagación. Son recién los cuentos de la década de 1930, “El detective magnífico”, “El misterio de los tres suicidas”, “Escalera real” (fundamentalmente los primeros dos) aquellos que se aproximan más a los relatos clásicos de enigma. Sin embargo, incluso en los relatos que adhieren con mayor claridad al modelo inglés de la *detective story* —tal como sucede, por ejemplo, en “El detective magnífico”—, pueden advertirse elementos de crítica social, emparentados con la tradición de la serie negra y también con las narraciones policíacas argentinas de la Generación del 80 (Setton *Die Anfänge y Los orígenes*):

Por cierto que su obstinado silencio sobre el particular produjo un sensible cambio en los sentimientos del jurado acerca de su persona. Aquel digno cuerpo de comerciantes, industriales y rentistas podía contemplar con cierta indulgencia los extravíos de un miembro de la sociedad; pero no contemplaba sin la máxima indignación su condenable propósito de impedir el rescate de las riquezas sustraídas al patrimonio de las gentes honradas.

—La vida de un inglés es respetable —explicó severamente uno de sus miembros—, pero su propiedad lo es infinitamente más.

Joseph Algernon Meeks fue declarado culpable por unanimidad y el Tribunal lo condenó a muerte sin que se intentara a su favor el habitual recurso de gracia (“El detective magnífico” 137-138).

El énfasis en la economía y la propiedad es, tal como lo ha señalado acertadamente Ricardo Piglia, una característica distintiva de la serie negra¹². Asimismo, en “El detective magnífico”, el investigador desempeña un importante papel —si bien no queda del todo claro cuál— en la comisión de los crímenes: o es el asesino o está en estrechos vínculos con él (una cierta ambigüedad al respecto se abre hacia el final del relato). Este también es naturalmente un elemento propio de la serie negra, la indeterminación o la falta de una distinción clara entre las fuerzas de la ley y las del crimen. En este sentido, podemos ver que los cuentos de Víctor Guillot contienen siempre elementos tanto de la vertiente del policial de enigma o novela problema como de la serie negra. En “El misterio de los tres suicidas”, la policía sabe que “cuando

12 Cfr.: “Los relatos de la serie negra [...] vienen justamente a narrar lo que excluye y censura la novela policial clásica. Ya no hay misterio alguno en la causalidad: asesinatos, robos, estafas, extorsiones, la cadena siempre es económica. El dinero que legisla la moral y sostiene la ley es la única razón de estos relatos donde todo se paga. [...]. En estos relatos el detective [...] no descifra solamente los misterios de la trama, sino que encuentra y descubre a cada paso la determinación de las relaciones sociales. El crimen es el espejo de la sociedad, esto es, la sociedad es vista desde el crimen: en ella [...] se ha desgarrado el velo de emocionante sentimentalismo que encubría las relaciones personales hasta reducirlas a simples relaciones de interés, convirtiendo a la moral y a la dignidad en un simple valor de cambio” (Piglia 56-57).

la autoridad no puede impedir ciertas cosas, es mejor que las ignore” (123).

Hay, sin embargo, perceptibles diferencias de énfasis entre las dos décadas. Y es que el mundo que presentan los policiales tempranos de Guillot está completamente criminalizado, tal como lo vemos en “En la costa”; se trata de un mundo que es narrado desde la perspectiva de “Un asesino”, en claro contraste con los asesinatos inmateriales, inducidos, intelectuales que predominan en los textos tardíos (“El misterio de los tres suicidas”, “Escalera real”, “El detective magnífico”). En estos últimos, el cierre del relato vuelve a restablecer el orden, en contraste con los textos más tempranos, que no ofrecen un desenlace tranquilizador y propician, por lo tanto, una sensación ambigua en el lector. En oposición a los relatos policiales de la década de 1920, que presentan una perspectiva más crítica de la realidad, estas narraciones de la Década Infame comienzan a refugiarse en una interioridad aristocrática en que la irrupción del crimen es solamente un suceso episódico, que es superado mediante el restablecimiento del orden.

Estamos ante el pasaje desde una narración inquietante del crimen hacia relatos que se aproximan al modelo clásico de la novela de enigma, que se aleja de la realidad empírica y de los crímenes concretos. Se trata de un subtipo del género que — tal como fuera señalado tempranamente por Siegfried Kracauer (206-209)— se asemeja a los sistemas de la filosofía idealista: presenta un problema inexistente y abstracto y ofrece una solución conciliadora e igualmente inexistente y artificial.

Referencias bibliográficas

- Anderson Imbert, Enrique. “Las deducciones del detective Gamboa”. *La Nación. Revista semanal*, domingo 28 de septiembre de 1930: 8.
- Bajarlía, Juan Jacobo. *Cuentos de crimen y misterio*. Buenos Aires: Jorge Álvarez, 1964.
- . “La enigmática novela de Borges”. *La Nación*, 13 de julio de 1997.
- . “La novela que Borges sí escribió”. *La Nación*, 26 de octubre de 1997.
- Barcia, Pedro Luis. “Los orígenes de la narrativa argentina: la obra de Luis V. Varela”. *Cuadernos del Sur* 21/22 (1988/1989): 13-24.
- Borges, Jorge Luis. “Los laberintos policiales y Chesterton”. *Borges en Sur (1931-1980)*. Buenos Aires: Emecé, 1999. 126-129.
- . “Luis Greve, muerto”. *Borges en Sur (1931-1980)*. Buenos Aires: Emecé, 1999. 149-150.
- . “Edgar Wallace”. *Textos recobrados (1931-1955)*. Sara Luisa del Carril y Mercedes Rubio de Zocchi, eds. Buenos Aires / Bogota: Emecé, 2001. 20-21.
- . “Leyes de la narración policial”. *Textos recobrados (1931-1955)*. Sara Luisa del Carril y Mercedes Rubio de Zocchi, eds. Buenos Aires / Bogota: Emecé, 2001. 36-40.

- . “Prólogo”. Adolfo Bioy Casares. *La invención de Morel*. Buenos Aires: Emecé, 1953. 11-15.
- Borré, Omar. “Prólogo”. Roberto Arlt. *Estoy cargada de muerte y otros borradores*. Buenos Aires: Torres Agüero Editor, 1984. 9-25.
- . “Noticia”. Roberto Arlt. *El crimen casi perfecto*. Buenos Aires: Clarín/Aguilar, 1994. 109-115.
- Braceras, Elena y Cristina Leytour. *Técnicas narrativas en el relato policial*. Buenos Aires: La Obra, 1993.
- Brecht, Bertolt. “Über die Popularität des Kriminalromans”. *Der Kriminalroman: Poetik, Theorie, Geschichte*. Vogt, Jochen, München: Fink, 1971, 2 vols. Vol. 2. 315-321.
- Buchloh, Paul G. y Jens P. Becker. *Der Detektivroman. Studien zur Geschichte und Form der Englischen und Amerikanischen Detektivliteratur*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990.
- Caimari, Lila. *Mientras la ciudad duerme: pistoleros, policías y periodistas en Buenos Aires, 1920-1945*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2012.
- Campodónico, Raúl Horacio. “Los rastros previos: a propósito de las narraciones policiales publicadas en *La Novela Semanal* (1917-1926)”. *Actas del 1º Congreso Internacional CELEHIS de Literatura Mar del Plata* (2001). En línea. Consultado el 3 de diciembre de 2012.
- . “Los rastros previos: a propósito de las narraciones policiales en *La Novela Semanal*”. Margarita Pierini et al. *La Novela Semanal (Buenos Aires, 1917-1927): un proyecto editorial para la ciudad moderna*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2004. 125-146.
- Castellino, Marta Elena. “Borges y la narrativa policial: teoría y práctica”. *Revista de Literaturas Modernas* 29 (1999): 89-113.
- De Rosso, Ezequiel. “Lectores asiduos y viciosos: la emergencia del caso policial en la ficción”. *Rupturas*. Celina Manzoni, dir. *Historia crítica de la literatura argentina*, Noé Jitrik, dir. vol. VII. Buenos Aires: Emecé, 2009. 311-341.
- Domínguez, Marta Susana. “Chesterton en Borges”. *Revista de Literaturas Modernas* 35 (2005): 83-108.
- Gálvez, Manuel. “Prólogo”. Víctor Juan Guillot. *Historias sin importancia*. Buenos Aires: Agencia General de Librería y Publicaciones / Cooperativa Editorial Limitada, 1920. 5-7.
- Gil Guerrero, Herminia. *Poética narrativa de Jorge Luis Borges*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert, 2008.
- Gorelik, Adrián. *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2010.

- Guillot, Juan Víctor. “El alma en el pozo”. *El alma en el pozo. Cuentos*. Buenos Aires: Cooperativa Editorial / Agencia de Librería y Publicaciones, 1925. 7-103.
- . “En la costa”. *Historias sin importancia*. Buenos Aires: Agencia General de Librería y Publicaciones / Cooperativa Editorial Limitada, 1920. 61-67.
- . “Una historia de muertos”. *Historias sin importancia*. Buenos Aires: Agencia General de Librería y Publicaciones / Cooperativa Editorial Limitada. 159-165.
- . “Un asesino”. *El alma en el pozo*. Buenos Aires: Agencia General de Librería y Publicaciones / Cooperativa Editorial Limitada, 1925. 61-67.
- . “Escalera real”. *Terror: cuentos rojos y negros*. Buenos Aires: Claridad, s. d. (circa 1935). 45-57.
- . “El detective magnífico”. *Terror: cuentos rojos y negros*. Buenos Aires: Claridad, s. d. (circa 1935). 125-140.
- . “El misterio de los tres suicidas”. *Terror: cuentos rojos y negros*. Buenos Aires: Claridad, s. d. (circa 1935). 115-124.
- Juárez, Laura. “Historias infames y ficciones criminales”. *Roberto Arlt en los años treinta*. Buenos Aires: Simurg, 2010. 207-282.
- Kracauer, Siegfried. *Der Detektiv-Roman. Eine Deutung* (tomo 1 de las *Werke*). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006.
- Lafforgue, Jorge y Jorge B. Rivera. *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires: Colihue, 1996.
- Lagmánovich, David. “Paul Groussac, ensayista del 80”. *Revista Interamericana de Bibliografía Inter-American Review of Bibliography* 32.2 (1982): 28-46.
- . “Perfil de la narrativa policial rioplatense”. *Semiosis*, Nueva época 2/7 (2001): 46-57.
- . *La narrativa policial argentina*. Köln: Universität zu Köln, 2007.
- Louis, Annick. “Instrucciones para buscar a Borges en *La Revista Multicolor de los Sábados*”. *Variaciones Borges* 5 (1998): 246-264.
- Martino, Daniel. “Prólogo”. Adolfo Bioy Casares. *La invención de Morel, Plan de evasión, La trama celeste*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2002. IX-XLIX.
- Piglia, Ricardo. “Lo negro del policial”. *El juego de los cautos*. Daniel Link, comp. Buenos Aires: La Marca Editora, 1992. 55-59.
- Poe, Edgar Allan. *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. New York: The Modern Library/Random House, 1938.
- Ponce, Néstor. *Diagonales del género. Estudios sobre el policial argentino*. Paris:

Éditions du temps, 2001.

Rivera, Jorge B. “Los juegos de un tímido: Borges en el suplemento de *Crítica*”. *Crisis* 4 (1976): 34-35.

Rodríguez Monegal, Emir. *Borges: Una biografía literaria*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

Saítta, Sylvia. “Informe sobre *El enigma de la calle Arcos*”. *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*. Jorge Lafforgue y Jorge B. Rivera, comps. Buenos Aires: Colihue, 1996. 234-246.

—. “Recorrido”. *Crítica. Revista multicolor de los sábados 1933 – 1934*. Nicolás Helft, Ed. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1999. 10-38.

Salas, Horacio. *Borges: Una biografía*. Buenos Aires: Planeta, 1994.

Setton, Román. “Raúl Waleis y los inicios de la literatura policial en Argentina”. Raúl Waleis. *La huella del crimen*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009. 271-311.

—. *Los orígenes de la literatura policial en la Argentina: recepción y transformación de modelos genéricos alemanes, franceses e ingleses*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert, 2012.

—. *Die Anfänge der Detektivliteratur in Argentinien. Rezeption und Umgestaltung der deutschen, englischen und französischen Gattungsmuster. HeLix: Heidelberger Beiträge zur romanischen Literaturwissenschaft* 4 (2011): 102-125.

—. “El crimen de Oribe: del policial fantástico al thriller naturalista”. *El Matadero – Revista Crítica de Literatura Argentina* 7 (2010): 63-83.

Walsh, Rodolfo. *Diez cuentos policiales argentinos*. Buenos Aires: Hachette, 1953.

Warshow, Robert. “The Gangster as Tragic Hero”. *The Immediate Experience. Movies, Comics, Theatre, and Other Aspects of Popular Culture*. New York: Anchor Books, 1964. 83-88.

Yates, Donald. *The Argentine Detective Story*. Ann Arbor: University of Michigan, 1960.

Fecha de recepción: 11/12/2012 / Fecha de aprobación: 06/07/2013