

Los relatos de ficción-prisión de Borges y Bioy Casares: *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942)

María de los Ángeles Mascioto*
IdIHCS, Universidad Nacional de La Plata - CONICET

FECHA DE RECEPCIÓN: 08-03-2021 / FECHA DE ACEPTACIÓN: 27-04-2021

RESUMEN

El presente artículo propone como hipótesis que los cuentos de *Seis problemas para Don Isidro Parodi* (1942) reutilizaron e invirtieron las modalidades de escritura de los relatos de “prisión-ficción” propios de la prensa para escribir relatos de “ficción-prisión”, en tanto y en cuanto experimentaron con el género policial retomando modalidades discursivas del periodismo. En los cuentos de esta colección, Borges y Bioy Casares no solo retomaron el imaginario de la prisión como un repositorio del crimen, sino que retomaron modalidades escriturarias para articularlas con las particularidades del policial de enigma clásico. No se trata de una mera copia de las notas carcelarias, sino que se reutilizaron algunos de sus procedimientos, privilegiando la diferencia. Esto permite pensar a la prensa como un medio con el cual la literatura policial se encontró indefectiblemente ligada y donde se gestaron procedimientos implementados en las historias del crimen.

PALABRAS CLAVE

Literatura argentina; literatura policial; prensa; publicaciones periódicas; Borges

The fiction-prison stories of Borges and Bioy Casares: Seis problemas para don Isidro Parodi (1942)

ABSTRACT

This article hypothesizes that the stories of *Seis problemas para Don Isidro Parodi* (1942) reused and reversed the ways of writing the “prison-fiction” stories, typical of the press, to write “fiction-prison” stories, while as soon as they experimented with the Detective Fiction, taking up the discursive modalities of journalism. In the stories gathered in this collection, Borges and Bioy Casares not only took up the imaginary of the prison as a repository of crime, but also replicated scriptural modalities to articulate them with the particularities of the classic Detective Story. It is not a mere copy of the prison notes, but some of its procedures were reused, privileging the difference. This allows us to think of the press as a media with which Detective Literature was inextricably linked and where procedures implemented in crime stories were developed.

KEYWORDS

Argentine Literature; Detective Fiction; Press; Periodics; Borges

La cárcel es una fábrica de relatos, dice mi padre. Todos cuentan, una y otra vez, las mismas historias [...] Lo que importa es narrar, no importa si la historia es imposible o si nadie la cree.
Ricardo Piglia. *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación*

Corre el año 1933, un periodista se interna en una de las prisiones más conocidas de Argentina y se dirige hacia una celda numerada, se encuentra con un presidiario e interrumpe su más llana cotidianeidad: tomar mates, fumar, jugar a los naipes, leer los diarios vespertinos, entre otras actividades. Entre ambos se establece un diálogo que da lugar a la narración de un crimen en primera persona en boca de una fuente directa, más precisamente, del acusado. La descripción del lugar y del preso no importa tanto como las historias que de allí proceden. Ésta es la parte sustancial del argumento de “Las doce figuras del mundo”, primer relato de *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942), escrito de manera conjunta por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares –poco tiempo antes publicado en la revista *Sur*– bajo el seudónimo de H. Bustos Domecq.¹ Éste fue también, desde por lo menos veinte años atrás, el contenido de distintas notas profusamente ilustradas del vespertino diario *Crítica*, publicadas entre la segunda y tercera décadas del siglo XX, en las que un grupo de presos contaba sus vidas detrás de las celdas y narraba las aventuras de su pasado fuera de ellas.²

Algunos ejemplos pueden verse en aquellos textos publicados en el periódico argentino de manera seriada bajo el título “Motivos de la cárcel” (1922), en cuyas entregas se elegía un preso de la Penitenciaría Nacional

¹ Enrique Margery Peña trabaja especialmente las referencias cronológicas de los cuentos. A partir del primero de la colección, en el que se menciona que han pasado catorce años desde el suceso por el que condenaron a don Isidro Parodi y la mención a la fecha de 1919 como año del homicidio atribuido al preso deduce: “que la acción de este relato se desarrolla en 1933, lo cual se confirma cuando en la narración que Molinari hace de los hechos, Parodi lo interrumpe para señalarle ‘—Hace catorce años que estoy archivado (...)’” (1987: 87). A partir de allí, Margery Peña halla una sucesión temporal en los cuentos, a partir de la cual identifica entre los años 1934 y 1935 la fecha aproximada del marco temporal del segundo cuento, “Las noches de Goliadkin”; 1939 como el año en que el personaje de Carlos Anglada se habría entrevistado con Parodi en “El dios de los toros” y 1941 como la fecha en la que suceden los acontecimientos de “Las previsiones de Sangiácomo” y “La prolongada busca de Tai An”.

² Con respecto a este diario, señala Lila Caimari: “Abolida la pena de muerte en 1922, la crónica de la prisión se desarrolló independientemente de las ejecuciones. El diario que mayor espacio otorgó a la situación del recluso fue *Crítica*. Naturalmente, el móvil de estas notas no era el puro impulso justiciero: fascinados por el bajo mundo (y constructores del mito del bajo mundo y los personajes del Buenos Aires reo y marginal), sus autores no encontrarían en ninguna parte tantas historias de la miseria y el sufrimiento con los que llenar las páginas de la prensa popular” (2004: 239).

(Buenos Aires), de quien se relataba su cotidianeidad tras las rejas y las razones por las que había llegado allí; “¿Por qué maté?” (1926-1927), firmados por Luis Diéguez, en los que se entrevistaba a los reclusos de la prisión de Sierra Chica (Olavarría); y “Hablan desde la cárcel los hijos de Martín Fierro” (1933) en los que Alberto del Sar dialogaba con presos y presas del penal de Viedma. Éstas últimas notas fueron publicadas de manera coetánea al cuento “Hombres de las orillas” (1933) de Borges, que salió bajo el seudónimo de F. Bustos en la *Revista Multicolor de los Sábados* (1933-1934), suplemento ilustrado de literatura de *Crítica*. Precisamente en este cuento, el autor tomaba prestados algunos aspectos de aquellas notas para construir la voz del narrador (Mascioto 2017a), y el suplemento multicolor dirigido por Borges y Ulyses Petit de Murat allanó el camino para la publicación de cuentos como los de *Seis problemas para don Isidro Parodi*, si se tiene en cuenta que “difundió un nuevo tipo de literatura de enigma que proponía al público lector un juego de razonamiento mental en el que un asesinato o un robo eran descifrados por mera deducción” (Mascioto 2019: 206).³

En la colección de cuentos escrita en colaboración por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares (1942) se ha identificado especialmente el trabajo con la intertextualidad. Así lo señala María Teresa Gramuglio cuando afirma que “*Seis problemas...* es un texto sobresaturado de todos aquellos procedimientos que, como la parodia, trabajan con referencia a otro discurso: la alusión, la cita, el pastiche, la estilización, etc.” (2013: 291). De manera análoga, Jorge B. Rivera señala sobre este libro: “si la escritura de un texto es casi imposible [...] queda todavía en pie la posibilidad de parodiarlo, de parafrasearlo, de simular las dificultades, el sentido o los trucos de la construcción, porque tal vez la literatura no sea más que una vasta y tautológica reescritura” (1996: 98). Esta manipulación de textos y discursos ajenos, además de manifestarse en las distintas referencias literarias que aparecen a lo largo del libro, se observa también en la apropiación de determinadas modalidades discursivas de la prensa.⁴

³ En cuanto a la relevancia de este suplemento en el circuito editorial del género policial y como antecedente de *Seis problemas...*: “la *Revista Multicolor* marcó una etapa intermedia entre la Colección Misterio, de Tor, y la colección El Séptimo Círculo, de Emecé. La primera, en la década de 1930 publicaba literatura destinada a un público de adolescentes o de lectores alejados de la tradición literaria ‘seria’. La segunda, cuya denominación de origen culto la diferenciaba de las anteriores colecciones, desde 1945 rastrearía y traduciría las novedades de reconocidas editoriales londinenses y neoyorkinas [...] moviéndose dentro de las pautas de la novela-problema [...]. Entre estas dos, el suplemento de *Crítica* difundía entre un público masivo –como el de Tor– una selección de textos provenientes de las corrientes más modernas y contemporáneas del policial –como luego haría la colección de Emecé. Si los autores de Misterio fueron, en muchos casos, ‘negros’ de la producción masiva, los del suplemento de *Crítica* se presentaban como importantes cultores del género” (Mascioto 2019: 206-207).

⁴ Michel Lafon encuentra el recurso de la intertextualidad en los mismos personajes de los relatos, muchos de los cuales “aún los más alejados en principio al mundo de las letras, no paran de hablar de ella: la reescritura, la parodia, el plagio, la adaptación, la transcripción,

“Las doce figuras del mundo” y “Las noches de Goliadkin” son los dos cuentos que abren el volumen de *Seis problemas para don Isidro Parodi*. En la publicación en libro, el primero de ellos es dedicado a la memoria de José S. Álvarez y el segundo a la memoria del Buen Ladrón.⁵ Esta sucesión de dedicatorias inaugurales al reconocido escritor, periodista, comisario de pesquisas y director de *Caras y Caretas*, por un lado, y al criminal de la tradición cristiana, por otro, pueden leerse como el marco de esta colección de cuentos en los que se retoman dos aspectos relevantes de las notas carcelarias: la habilidad de los cronistas para configurar los diálogos con los presos en historias llamativas para los lectores y el tópico del ladrón inocente, presente en la mayoría de los discursos de los presos.

Los cuentos de *Seis problemas para Don Isidro Parodi* hicieron uso de las notas carcelarias propias de la prensa y las tergiversaron. En cada uno de ellos, Borges y Bioy Casares no sólo retomaron el imaginario de la prisión como un repositorio del crimen, sino que replicaron modalidades escriturarias para articularlas con las particularidades del policial de enigma clásico. No se trata de una mera copia de las notas carcelarias, sino de una reutilización de algunos de sus procedimientos, privilegiando la diferencia y no la similitud. La prensa se constituye pues en un medio con el cual la literatura policial se encuentra indefectiblemente ligada, no solo como un primer soporte de circulación y formación de numerosos relatos y novelas del género, sino también como un espacio donde se gestan procedimientos implementados en las historias del crimen.

La prisión como repositorio del crimen

“Las doce figuras del mundo” comienza con la llegada del Aquiles Molinari a la Penitenciaría Nacional. La historia ficcional repite el comienzo de la excusión a la cárcel realizada por los reporteros de *Crítica*, quienes, acompañados por guardiacárceles más o menos amables dependiendo del caso, eran trasladados a una de las celdas en las que se encontraba un criminal. En el cuento, el cronista no iba en busca de una noticia, sino de “un confidente y un consejero”. Isidro Parodi lo recibía con “un mate en un jarrito celeste. Se lo ofreció a Molinari. Éste, aunque muy impaciente por explicar la aventura irrevocable que había trastornado su vida, sabía que era inútil querer apresurar a Parodi” (1942: 19). Esta misma escena fue parte de las notas carcelarias de *Crítica*, especialmente de aquellas publicadas en 1933 en las que:

[...] lejos de los perfiles lombrosianos presentes en otras secciones del diario, entre los entrevistados estaban ahora aquellos que salían en las fotos cebando mate, leyendo, tomando sol o fumando un cigarrillo (el cronista reforzaba esta

la traducción, la publicación no solamente son temas obsesivos, sino que se convierten a veces en motor o motivo clandestino del crimen: pasiones literarias que matan” (2004: 71).

⁵ En su publicación en la revista *Sur* (enero de 1942), en cambio, “Las doce figuras del mundo” estuvo dedicado “A la memoria de John Stuart Mill”.

representación aludiendo al café compartido con estos sujetos); a las mujeres presas podía vérselas barriendo, lavando la ropa, cosiendo, alimentando a un pajarito o cuidando de sus hijos (Mascioto 2017b).

Después de esta llegada inaugural, y por una cadena de recomendaciones que comenzaba por el mismo Molinari, iban llegando de manera sucesiva durante un período temporal de nueve años (Margery Peña: 1987) otros personajes que ingresaban cuento tras cuento a la Penitenciaría, repitiendo una estructura narrativa consistente en dos etapas: una primera en la que se le contaban los hechos al preso y otra en la que éste daba una posible resolución al caso. Si en las notas periodísticas eran los presidiarios quienes conformaban un grupo heterogéneo y diferente – incluso su originalidad, resaltada en titulares, subtítulos y copetes, consistía en lo llamativo del aspecto físico del delincuente o lo curioso del crimen que había cometido–, en los cuentos los que llegaban desde afuera eran quienes se mostraban como una galería diversa de sospechosos y testigos, conformada por escritores, actores, damas de sociedad, compadritos, extranjeros. Los de afuera no solo escuchaban, sino que cambiaban con el preso una historia por otra, daban su versión y escuchaban la de Isidro Parodi. El criollo viejo se encontraba, según sus propias palabras, “archivado”, de igual modo en los cuentos y en las notas; la prisión se constituía en un repositorio del crimen en el que se solapaban las fuentes directas, el comentario, los testimonios, las noticias de la prensa, todos ellos discursos reutilizados e interpretados por el preso para contar sus historias. Si en *Crítica* los condenados narraban la historia de su vida y su versión de lo acontecido, en los cuentos se invertiría la fórmula y Parodi ofrecería una interpretación de los hechos.

Con la publicación semanal de “Motivos de la cárcel” (1922), notas en las que se relataba el modo en que los presos de la Penitenciaría Nacional Argentina habían llegado a delinquir y las causas por las que se encontraban encerrados, el vespertino diario *Crítica* se insertaba en una tradición que databa en el ámbito local, desde, por lo menos, fines del siglo XIX: la de enviar cronistas a explorar la vida en la prisión (Caimari 2004: 232). Reconocidos periodistas como Alberto Ghirardo, Juan José Soiza Reilly y Luis Diéguez, entre otros, ofrecieron desde distintos medios como *La Nación*, *Caras y Caretas* y *Crítica*, no solo una descripción de la vida tras las rejas, sino también enigmas y casos aún no resueltos contados de primera mano por los protagonistas. Mediante estas notas, la cárcel se convertía en el lugar donde ir a buscar relatos del crimen, a partir de los cuales se iba construyendo una historia local de la infamia que tenía por protagonistas a reconocidos bandidos como Hormiga Negra, El petiso Orejudo, Juan Bautista Bairoletto, entre otros de menor talla.⁶ Especialmente *Crítica*, diario en el

⁶ Cabe recordar que, en el suplemento de *Crítica*, la *Revista Multicolor de los Sábados* (1933-1934), Borges publicaría por primera vez los relatos que luego integrarían su *Historia Universal de la Infamia* (1935); desde sus títulos y desde la misma organización de las historias, estos textos mostraban episodios fragmentarios que marcaron la existencia de

que Jorge Luis Borges había colaborado primero como periodista y luego como co-director de su suplemento de literatura, la *Revista Multicolor de los Sábados* (1933-1934), sacó las tres series de notas carcelarias mencionadas anteriormente, cada una de ellas con características peculiares: “Motivos de la cárcel” (1922), “¿Por qué maté?” (1926-1927) y “Hablan desde la cárcel los hijos de Martín Fierro” (1933).

La particularidad de las notas publicadas en el diario de Botana fue que conformaban un texto híbrido oscilante entre el reportaje, la entrevista y la relación, y en el que se implementaron recursos tanto periodísticos como literarios (Cfr. Mascioto 2019: 190-196). Al testimonio se solapaba la ficcionalización e incluso la ficción (Thérenty 2007: 129), presente especialmente en el relato de los presos. Dada la imposibilidad de identificarlos con un género en particular, y atendiendo al solapamiento de recursos periodísticos y literarios, podemos denominar a estos textos como relatos de prisión-ficción, cuyo componente narrativo y anecdótico, presente en la voz de los presos que contaban en primera persona sus propias aventuras antes de llegar a la cárcel, cobraba similar relevancia que el descriptivo y documental predominante, aunque no exclusivo, en la mirada del cronista.

Estas tensiones se daban también en el contraste entre fotografía y dibujo de las propias ilustraciones que acompañaban estas notas, como sucedía especialmente en las series “Motivos de la Cárcel” y “Por qué maté”. Por un lado, la fotografía de cada preso los presentaba generalmente mirando a la cámara, sentados o realizando alguna actividad recreativa, dando así testimonio de la visita de *Crítica* a la prisión. Por otro lado, en la misma página los dibujos mostraban escenas mucho más dinámicas: se plasmaba en ellos la representación del crimen o de una anécdota contada por el preso, alguna particularidad de sus gustos, aficiones o rasgos característicos de su personalidad, construyendo un imaginario en torno a ellos y a su vida antes de llegar al presidio. Texto e imagen aportaban así tanto aspectos testimoniales como representaciones ficcionales.

El recorrido de Aquiles Molinari por la Penitenciaría Nacional y los datos que le daba el guardiacárcel sobre don Isidro Parodi parecían imitar la pretensión testimonial de las notas de *Crítica*, presente especialmente en los copetes y en los primeros párrafos, en los que la mirada del periodista llegaba para ver y escuchar. Al igual que en estos artículos, el cuento que

bandidos procedentes de distintos lugares del mundo. En *Seis problemas...* Gonzalo Aguilar identifica la conformación de una historia *local* de la infamia, atendiendo especialmente al marco temporal de estos relatos que, como hemos señalado, era contemporáneo a la década de 1930, poniendo el foco en las referencias políticas que aparecían en las historias: por un lado, “H. Bustos Domecq se muestra como un perfecto oficialista y disfruta de aquello que a principios de siglo se denominó empleomanía. Éste es uno de los rasgos que todos los escritores satirizados comparten: deben combinar su labor literaria con un trabajo en dependencias estatales” (2009: 28) y, por otro lado, el Congreso Eucarístico de 1934 se identificaba en los cuentos como “el acontecimiento sociopolítico que afectará de modo más decisivo a los personajes de *Seis problemas para don Isidro Parodi*” (33).

daba marco a todo el resto de la primera colección de Bustos Domecq ofrecía una breve descripción informativa del preso en la que se comentaba la cantidad de años que llevaba en la cárcel, los motivos por los que había llegado:

En realidad, Isidro Parodi [...] era dueño de una barbería en el barrio Sur y había cometido la imprudencia de alquilar una pieza a un escribiente de la comisaría 8, que ya le debía de un año. Esa conjunción de circunstancias adversas selló la suerte de Parodi: las declaraciones de los testigos (que pertenecían a la barra del Pata Santa) fueron unánimes: el juez lo condenó a veintiún años de reclusión. La vida sedentaria había influido en el homicida de 1919: hoy era un hombre cuarentón, sentencioso, obeso, con la cabeza afeitada y ojos singularmente sabios (1942: 18).

El mismo Parodi, como muchos de los entrevistados en *Crítica*, alegaba haber sido encerrado erróneamente. En la historia que construían los cronistas del diario, la vida de los presidiarios se dividía en dos momentos: un pasado criminal de aventura en el que se apoyaba la fama de algunos de ellos y un presente de encierro que se prestaba a la conversación. Así, por ejemplo, en “¿Por qué maté?”, publicado el 21 de diciembre de 1926 en el diario *Crítica*, se presentaba al penado número 50: “Este presidiario es uno de los más populares de Sierra Chica (...). Este viejito criollo fue más asesino que nadie (...). Pequeño, encorvado, consumido, el viejo Nadea cobra día a día una arruga más para su frente estrecha” (9). El periódico se adentraba, así, en la cárcel no solo para dar testimonio de la vida tras las rejas, sino para buscar historias interesantes de contar, versiones de casos no resueltos, e incluso anécdotas sobre bandidos famosos.

Muchos de los relatos de prisión-ficción de *Crítica* daban visibilidad e inclusive fama a los bandoleros de la época; para esto hacían uso de todo el aparato paratextual de titulares y subtítulos, así como de modalidades escriturarias como la anécdota ficcionalizada, mediante la cual los encarcelados podían narrar las aventuras que los habían motivado a delinquir a ellos o a otros compañeros. De este modo, por ejemplo, en el título de la entrega que *Crítica* ofrecía el 30 de julio de “Hablan desde la cárcel los hijos de Martín Fierro” (1933) se presentaba a Roberto Focter Rojas, preso en la prisión de Viedma como “feroz y despiadado” y “el terror de la Patagonia” (15). Continuando con su descripción, en el primer párrafo el cronista señalaba que:

Lo acusan de haber exterminado bárbaramente a toda una familia (...) Niega por sistema. Su delito está probado en forma ilevante. Tiene procesos en Chubut, Neuquén, Pampa, Río Negro...
Fue el terror de la Patagonia. Es feroz, despiadado. Roca viva (15).

Una vez brindada la presentación del bandido por parte del periodista, incluyendo la negación del crimen sucesivamente repetida por los presos de estas notas, la narración de Focter Rojas cambiaba el foco, eludía los

asesinatos y se detenía con precisión en las distintas etapas de su vida, más especialmente en las aventuras de su viaje desde Chile hasta distintos parajes de la Patagonia argentina, donde se implementaba la anécdota ficcionalizada. Otros relatos de prisión-ficción construían historias en torno a delincuentes populares o reconocidos dentro de la nómina de fugitivos de la época, como Juan Bautista Bairoletto. Así, en la entrega de *Crítica* del 2 de agosto “Hablan desde la cárcel los hijos de Martín Fierro”, el título anunciaba “Para Orellano, Bairoletto es el punto más alto entre los Matreros del Sud” (1933: 11). El copete insistía en la fama del reconocido bandolero: “Hablando de su maestro, el célebre prófugo Juan Bautista Bairoletto, Orellano se olvida que está en la cárcel, para hacer del fugado el elogio más cálido que se pueda pensar” (1933: 11). El relato del preso apelaba una vez más a la anécdota ficcionalizada para elevar la figura de su compañero de crimen: “La fama de Bairoletto era tanta en el Río Negro y en La Pampa que la milicada [sic.] salía para el lado contrario que le decían los jefes. Cualquier día se ponían a tiro de su Winchester recortado. Tiene una puntería terrible” (1933: 11). Una referencia similar se encuentra en “La víctima de Tadeo Limardo”, quinto cuento de la colección de Borges y Bioy Casares, en el momento en que se hipotetizaba sobre los motivos por los que el compadrito Zarlenga había aparecido en Buenos Aires: “La llegada fatídica de Zarlenga se debe a que llegó de La Pampa; para mí que es un prófugo. Usted calcule, le había sacado la Musante a un empleado del correo en Banderoló, un matón” (1942: 113).

Otra estrategia de las notas carcelarias era retomar la tradición literaria para caracterizar a los reclusos, tal como ocurre con la referencia a Martín Fierro en las notas de 1933 o la homologación de Antonio Ponce, preso por haber matado a un sargento de policía, con Juan Moreira en “Motivos de la Cárcel”, publicado en *Crítica* el 29 de octubre de 1922: “Lo miramos con cierta extrañeza mezclada de admiración. Y es que nos acordábamos de Juan Moreira, el holgazán redomado (...) y de los hermanos Barrientos, que libraban el espanto allá, por el sud de la primer provincia argentina” (8). En este sentido, Caimari ha señalado que: “La literatura gauchesca fue [...] un espacio clave de constitución de las visiones sociales de relación con la ley, la justicia y el castigo, lugar fundamental de articulación de una cultura penal crítica del poder de larga duración (2004: 197).⁷

Al igual que distintos componentes textuales y paratextuales de estas notas de la prensa que les daban visibilidad a los bandoleros reales, desde los distintos prólogos apócrifos y los relatos ficcionales, Borges y Bioy Casares sumaban a la nómina de presos reconocidos al criollo viejo don Isidro Parodi, a quien cabía “el honor de ser el primer detective encarcelado” (1942: 13), como señala la apócrifa “Palabra Liminar” del libro, a cargo de

⁷ Observa Caimari: “Martín Fierro y (sobre todo) Juan Moreira [...] narran historias en las que las penas del perseguido son el resultado de un aparato represivo descrito en un registro de recelosa y desconfiada alteridad. La justicia es la enemiga del héroe popular y el castigado es mucho más víctima que perpetrador” (2004: 197).

Gervasio Montenegro. Por un lado, como ha observado Umberto Eco, ambos autores “habían descubierto una casilla vacía en la tabla de Mendeleiev de las situaciones policíacas: el detective es un encarcelado” que propone “la solución, desde una cámara cerrada, de una serie de delitos cometidos en el exterior” (1988: 173), promoviendo un giro en el mismo género policial. Por otro, con este libro de cuentos la literatura competía con la prensa apostando por la fama de un preso literario, es decir, ficcional, y además narrador de historias imposibles de verificar. En efecto, el protagonista de estos cuentos, Don Isidro Parodi, era presentado por Montenegro ante los lectores como “un héroe argentino, en escenarios netamente argentinos” (1942: 10). El personaje de Parodi invierte así la fórmula de los presos célebres: era reconocido por contar historias, pero éstas no fueron las de sus aventuras sino relatos ficcionales que surgían a partir de la resolución de los enigmas. Recibía en su celda invitados que le contaban sobre muertes y desapariciones misteriosas; es más, en muchas ocasiones ya había leído estos casos en la prensa, que se constituía en otra fuente y recurso:

Si lo comparamos con Dupin, vemos la distancia entre ambos: el detective de Poe es de nacionalidad francesa, ostenta un único lujo, los libros, su aislamiento es voluntario, lo que le permite examinar el lugar del crimen, mientras que don Isidro es un criollo viejo, muy humilde, su lujo son los periódicos que le facilita el comisario Grondona (Domínguez 2004: 216).

El detective encarcelado era uno más de “los cuantiosos lectores de los diarios de la tarde” (1942: 31) a los que hacía referencia “Las noches de Goliadkin”, esos lectores que adquirían periódicos sensacionalistas como *Crítica*. Al mismo tiempo, Parodi actuaba como otro de los tantos entrevistados en las notas carcelarias, que llevaban una vida rutinaria e incluso a veces podían ser apáticos con sus visitantes como lo era también el detective encarcelado. Mientras que en el diario los presos narraban sus aventuras antes de llegar a la prisión, en el cuento de Borges y Bioy se invierte la fórmula. En ambos casos, la cárcel se configura como un lugar donde se encuentran historias asombrosas.

Relatos de prisión-ficción

En Seis problemas para Don Isidro Parodi, Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares reutilizaron e invirtieron las modalidades de escritura de los relatos de “prisión-ficción” de los presos para escribir relatos de “ficción-prisión”, en tanto y en cuanto experimentaron con el género policial retomando modalidades discursivas de la prensa. Una de las modalidades que los cuentos reutilizaron y complejizaron fue la organización dialógica propia de las entrevistas de las notas carcelarias de *Crítica* para dar marco al relato del presidiario. Además de contar con un narrador omnisciente que ordenaba la historia y mantenía una continuidad entre cuento y cuento, los textos de Borges y Bioy Casares se organizaron a partir de una secuencia dialógica que contribuyó al planteo y resolución del enigma y al desarrollo del cuento

policial. Como señala Michel Lafon, en esta colección: “Se encuentra planteado [...] el enigma de la composición (dual, oral, en gran parte improvisada) de cada problema, así como el de la composición del libro en su conjunto (2004: 72).

No obstante, la alternancia de voces no fue simétrica, la misma estructura de los cuentos establecía una jerarquía entre ellas y complejizaba el diálogo. Si en *Crítica* los periodistas que visitaban la prisión eran representados como un “nosotros” que llegaba al penal a ver y oír, en los relatos de ficción-prisión de Borges y Bioy Casares los que venían de afuera casi no dejaban hablar al preso. De este modo, avanzada ya la trama de “El dios de los Toros” el narrador nos advertía: “Don Isidro al fin pudo hablar” (1942: 57); en “Las previsiones de Sangiácomo” la imposibilidad de emitir opinión era casi un imperativo: “Lo conmino, Parodi, sea usted un nervio auditivo” (1942: 59). La fórmula de los relatos de prisión-ficción pareciera nuevamente invertirse y ahora era Parodi el que dejaba hablar e interrumpía solamente en casos necesarios, asumiendo el rol de entrevistador más que de entrevistado. Los que llegaban traían los materiales y el preso construía una historia a partir de ellos.

En la sucesión de los cuentos vemos que los verborrágicos personajes que entraban a la Penitenciaría Nacional desde afuera ofrecían relatos caóticos y que sobre un mismo hecho distintas voces prestaban testimonio y opinión. Era la narración ordenadora del preso la que adquiría relevancia por ofrecer una resolución al caso y, por lo tanto, dar al lector un poco de claridad enunciativa. Este juego de las voces fue, en efecto, el que estructuró cada cuento de la colección:

en un primer tiempo se dan simultáneamente el relato del crimen (vía los testimonios) y el de la investigación (que consiste, esencialmente, para Parodi –que no hace preguntas, que no piensa en voz alta– en escuchar a los testigos, o mejor dicho en aguantarlos); en un segundo tiempo interviene la solución. (Lafon 2004: 70).

Al igual que en las entrevistas carcelarias del diario, los de afuera llegaban para buscar una historia; al igual que en ellas, la voz del preso tomaba mayor protagonismo que la del periodista, pero aquí era por razones diferentes: no porque hablara más, sino más bien porque la resolución al caso resultaba por añadidura una historia atractiva. Como señala Eco con respecto a los interlocutores de Parodi:

Se siente la tentación de recorrer muy deprisa sus interminables monólogos, tomándolos como si fuera un fondo musical, para llegar en seguida al final y disfrutar con la solución (injustificable) de Don Isidro. Sentimos, pues, la sospecha de que estas historias son la solución divertida de falsas adivinanzas (1988: 176).

Por otra parte, tanto en las entrevistas como en el cuento, el uso de narradores en primera persona permitía sembrar la duda sobre la

responsabilidad de un crimen en confrontación con una acusación. Un antecedente de este recurso había sido implementado anteriormente en “Hombres de las orillas” (1933), cuento de Borges publicado en la *Revista Multicolor de los Sábados* bajo el seudónimo de F. Bustos y luego incluido en *Historia Universal de la Infamia* (1935) con el título de “Hombre de la Esquina Rosada” que “retomó y representó una situación dialógica propia de las entrevistas que el diario solía hacer a personajes infames” (Mascioto 2019: 197). La mayor parte de la historia aparentaba ser narrada oralmente en primera persona por un narrador testigo hasta que hacia el final del cuento el uso de la interpelación irrumpía generando un efecto desconcertante en el lector y develaba que Bustos/Borges, interlocutor silencioso de la ficción, había estado escuchando el relato confesional del crimen de boca: “de uno de los protagonistas, autor de la muerte del Francisco Real ‘guapo del norte retador del ‘guapo del sur’ Rosendo Juárez, quien había rehuido el desafío” (Mascioto 2019: 118).

En el juego dialógico de las voces de los relatos de ficción-prisión se retoma y reformula algo propio de las notas de *Crítica*: el contrapunto entre lo que los otros (los guardiacárceles, los compañeros de prisión, los asaltantes con los que compartieron banda, e incluso el mismo reportero o los lectores del diario) dicen sobre los presos o sobre los protagonistas de las historias criminales, por un lado; y lo que ellos mismos cuentan, por otro. Este contrapunto necesitaba del uso de una primera persona y se presentaba, usualmente, en el discurso del presidiario, era el preludeo que le permitía dar su versión de los hechos. Así, en una entrevista al penado número 168 de “¿Por qué maté?” (*Crítica*, 20/09/1926), el reportero indagaba: “–Nos han dicho que es usted un excelente cocinero...”, a lo que el preso respondía: “ –Así dicen...”. La entrevista sigue: “–Era esta su profesión...antes?. –No... no, señor... –También nos han dicho, que cada vez que vienen a visitar el presidio los camaristas que lo condenaron, usted es el que les hace la comida... ¿es verdad eso? El 168 sonrío y avanza hasta nosotros con el ‘poli’ en la mano. –Así es... sí señor...” (9). Algo similar ocurre en la entrevista a Roberto Focter Rojas del 30 de julio de 1933 (*Crítica*), en la que la voz del preso se aparta de lo que otros dicen de él: “Me acusan de triple homicidio. Pero yo no fui” (15), y en “Motivos de la cárcel” (*Crítica*, 15/10/1922), en la que leemos en voz del presidiario: “Eh, señor! (sic.) Aquí dicen que soy un gran asesino. No saben lo que dicen. Yo no recuerdo nada...” (5).

Este mismo juego entre lo que un personaje o una situación aparenta y lo que es, manifestado en las voces dialógicas, se retomaba y se complejizaba para la conformación del personaje de Parodi y de los sospechosos que iban a visitarlo. En efecto, a lo largo de toda la colección podemos leer un contrapunto entre la primera y la tercera persona, entre lo que otros dicen del detective preso (el narrador, Molinari, Montenegro, los que lo acusaron y condenaron a prisión) y lo que él mismo narra en su propio relato: “Dicen que yo también maté a uno, y sin embargo aquí me tiene”

(1942: 17). El discurso de todos los personajes que en los cuentos llegan a la Penitenciaría Nacional, incluido el de Parodi, está signado por lo que aparenta ser, es decir, lo que muestra la superficie de las distintas versiones que se dan sobre un caso, y lo oculto que se revela al final de cada cuento:

Lo que caracteriza las exposiciones de los personajes que acuden a la celda de Isidro Parodi es que son discursos de seres a los que su ingenua *superficialidad* impide percibir más allá del plano de la apariencia, cuyos elementos refieren sin comprenderlos y trastocando en su desesperante y afectada verborrea, lo accesorio en fundamental y lo clave en intrascendente (Margery 1987: 83, cursivas mías).

Los que llegan a la cárcel dicen ser acusados falsamente, la resolución de Parodi desenmascara el crimen. Esta impostura de la falsa acusación propia de las notas de prisión–ficción de *Crítica* aporta a la escritura del enigma policial en estos cuentos. Como señala Aguilar, todos los personajes “parecen disfrazados o efectivamente se disfrazan: condenado por un delito que no cometió en el curso de Belgrano, el barbero Isidro Parodi es el único personaje que, con ‘la cabeza afeitada’, no tiene disfraz (el libro se inicia con una escena de rasuramiento)” (2009: 32).⁸

Solapada entre las distintas voces y versiones aparece también la de la prensa. En los relatos de esta colección, los diarios se convertían en una fuente más entre otras, incluso en una cuya credibilidad era dudosa. Cuento tras cuento Parodi no dejaba de señalar que había leído en los periódicos versiones no del todo acreditadas y que generaban confusión. La interpretación del preso chocaba, así, con la que el mismo Aquiles Molinari ofrecía desde su columna, como también con las que Gervasio Montenegro arriesgaba desde su escritorio de detective aficionado. Decía Parodi en “Las noches de Goliadkin”: “He leído los sueltitos de Molinari. El muchacho es habilidoso con la pluma, pero tanta literatura y tanto retrato acaban por marear” (1942: 32); luego repite en “El dios de los toros”: “He leído los sueltitos de Molinari; no tiene basura en la cabeza, pero uno acaba por marearse con tanta fotografía” (1942: 51). Posteriormente, el narrador de “Las previsiones de Sangiácomo” señalaba que Parodi ya se había enterado en: “un sueltito de Molinari sobre la brusca desaparición de la señorita Ruiz Villalba” (1942: 59). El uso de los diminutivos para minimizar la relevancia de los periódicos de la época se replicaba en “La víctima de Tadeo Limardo”, esta vez en boca de Tulio Savastano, entrevistado de Parodi: “Como dice Anteojo en su columnita de *Última Hora*, la llegada misma de Tadeo Limardo al nuevo Imparcial está signada por el misterio” (1942: 114).

⁸ Un antecedente de este juego entre apariencia y ser, entre el rostro y la máscara especialmente en la obra de Borges lo encuentra Silvia Molloy en los cuentos de *Historia Universal de la Infamia*, en los que identifica que: “El simulacro que es caos de apariencias [...] es producto de una técnica deliberada: Borges enmascara y desenmascara al personaje [...] como enmascarará y desenmascarará más tarde otros recursos, otros soportes del relato” (1979: 46).

La prensa era una voz más entre otras, como la de los sospechosos, la de los lectores, la del propio Parodi. En los cuentos, pues, se puede identificar un trabajo narrativo con estas distintas versiones. Al igual que los relatos de prisión-ficción, los de H. Bustos Domecq (1942) daban voz y visibilidad al preso no ya para que diera su versión de los hechos, sino para que ofreciera una interpretación del caso, sin importar si ésta era verídica o no. Parodi es un lector y escucha que adquiere un rol activo y, junto con interpretar libremente el problema que le plantean sus visitantes, explicita el procedimiento de ficción de su propio discurso, tal como le dice a Gervasio Montenegro en “Las noches de Goliadkin” cuando se dispone a solucionar el enigma: “le voy a contar un cuento” (1942: 42). En este juego en el que, a partir de las distintas versiones el recluso ofrecía un relato de ficción-prisión, se identifican modalidades narrativas vinculadas con la alternancia de voces y el diálogo.

Consideraciones finales

La relación entre los relatos de prisión-ficción de *Crítica*, en los que el componente documental se mezclaba con los componentes narrativos y anecdóticos predominantes en la voz de los presos, y los relatos de ficción-prisión de Borges y Bioy Casares en los que, bajo una estructura conversacional en el marco de la Penitenciaría Nacional se intercambiaban historias del crimen, permite identificar algunas de las complejas relaciones entre literatura policial y prensa a comienzos del siglo XX. Esta última se conformó en un espacio formativo de tópicos, imaginarios, modalidades narrativas, representaciones sociales del crimen. Aquella utilizaba el intertexto, alteraba, modificaba, manipulaba y reelaboraba.

La cárcel se configuraba en ambos tipos de textos como un repositorio del crimen y un lugar donde encontrar historias asombrosas. Con la colección de cuentos, Parodi ingresaba en la nómina de presos célebres no por su acto delictivo, sino por develar enigmas policiales. El discurso dialógico predominó en ambas, aunque en los cuentos se alteraba la estructura de entrevistador y entrevistado. La impostura de la falsa acusación aportaba al juego de ocultamiento y revelación del misterio propio del relato del crimen.

Si *Crítica*, y especialmente su suplemento multicolor, fueron espacios que permitieron a Borges establecer las condiciones de recepción y de producción de un nuevo tipo de literatura policial, en *Seis problemas para don Isidro Parodi* encontramos una complejización y reutilización de modalidades propias de la prensa, orientadas ahora a un público más restringido, como parte de una difusión del género en un circuito que se complementaba con la publicación contemporánea de otro libro fundamental como la antología *Los mejores cuentos policiales* (1942), compilada también por Borges y Bioy Casares y publicada en la misma editorial Sur, así como la polémica de Borges en torno al libro *Le roman policier* (1941) de Roger Caillois en la revista dirigida por Victoria Ocampo

(1942). De manera más general, el trabajo conjunto de experimentación de Borges y Bioy Casares en y con las modalidades escriturarias de la prensa se mantendría años más tarde, incluso de manera más explícita en la publicación de otros títulos conjuntos tales como las *Crónicas de Bustos Domecq* (1967).

* **María de los Ángeles Mascioto** es Doctora en Letras (Universidad Nacional de La Plata, Argentina), Diplomada en Edición (Universidad Pedagógica, Argentina) y Especialista en la enseñanza del Español como Lengua Extranjera (Universidad Nacional de La Plata). Se desempeña como docente en el Departamento de Letras de la Universidad Nacional de La Plata y como becaria postdoctoral en CONICET (Argentina). Analiza los vínculos entre prensa y literatura en los distintos soportes de publicación en la Argentina durante la primera mitad del siglo XX. Integra el comité académico del Programa “Publicaciones Periódicas y Literatura” (IdIHCS – UNLP- CONICET) y el Consejo Editorial de la revista *Olhar de Professor* (Ponta Grossa, Brasil). Publicó artículos en revistas indexadas de Argentina, Chile, Brasil, México, Colombia, Estados Unidos, Alemania y España.

Fuentes citadas

- Borges, Jorge Luis (1935). *Historia Universal de la Infamia*. Buenos Aires: Tor.
- Bustos, F. [Borges, Jorge Luis] (1933). “Hombres de las orillas”. *Crítica. Revista Multicolor de los Sábados*, n° 6, 16/19/1933, 7.
- Bustos Domecq, H. [Borges, Jorge Luis y Adolfo Bioy Casares] (1942). *Seis problemas para don Isidro Parodi*. Buenos Aires: Sur.
- S/F (1922). “Motivos de la cárcel: La demencia alcohólica encarcelada”. *Crítica*, 15/10/1922, 5.
- S/F (1922). “Motivos de la cárcel: Antonio Ponce y el caballo del comisario”. *Crítica*, 29/10/1922, 8.
- S/F (1926). “¿Por qué maté? ¡Cosas de la vida, tan explicables, tan lógicas!”. *Crítica*, 20/09/1926, 9.
- S/F (1926). “¿Por qué maté? ¡Pucha que son curiosos! Esas cosas se reservan pa decirlas en el cielo!...”. *Crítica*, 21/12/1926, 9.
- S/F (1933). “Hablan desde la cárcel los hijos de Martín Fierro. Feroz y despiadado, Roberto Focter Rojas fue el terror de la Patagonia”. *Crítica*, 30/07/1933, 15.
- S/F (1933). “Hablan desde la cárcel los hijos de Martín Fierro. Para Orellano, Bairoletto es el punto más alto entre los Matreros del Sud”. *Crítica*, 02/08/1933, 11.

Bibliografía citada

- Aguilar, Gonzalo (2009). “Historia local de la infamia (sobre *Seis problemas para don Isidro Parodi* de H. Bustos Domecq)”. *Variaciones Borges*, n°27. 25-41.

- Caimari, Lila (2004). *Apenas un delincuente: crimen, castigo y cultura en la Argentina, 1880-1955*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Domínguez, Marta Susana (2004). "Seis problemas para don Isidro Parodi: del relato policial a la sátira". *Actas de las Primeras Jornadas Literatura/crítica/medios: perspectivas 2003*. Buenos Aires: Pontificia Universidad Católica Argentina.
- Eco, Umberto (1988). "La abducción en Uqbar". En *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona: Lumen.
- Gramuglio, María Teresa (2013). "Bioy, Borges y Sur. Diálogos y duelos". En *Nacionalismo y cosmopolitismo en la literatura argentina*. Rosario: Editorial Municipal de Rosario.
- Lafon, Michel (2004). "Algunos ejercicios de escritura en colaboración". En Jitrik, Noé (dir.). *Historia Crítica de la Literatura Argentina. Tomo 9: El oficio se afirma*. Buenos Aires: Emecé. 65-90.
- Margery Peña, Enrique (1987). "Seis problemas para don Isidro Parodi. Notas para su interpretación con alcances sobre el género policial". *Filología y Lingüística*, n° XIII, vol. 2. 61-91.
- Mascioto, María de los Ángeles (2017a). "De los testimonios de presos al cuento policial: préstamos entre prensa y literatura (1933)". *Iberorromania*, n° 86. 190-206.
- Mascioto, María de los Ángeles (2017b). "La educación de los hombres infames: Representaciones de la cárcel y la escuela en el diario *Crítica* (1933)". *Pilquen. Sección Ciencias Sociales*, Vol. 20, n° 1.1-16.
- Mascioto, María de los Ángeles (2019). *Nuevos modos de escritura en la Revista Multicolor de los Sábados (1933-1934)*. Tesis de Doctorado en Letras. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, Mimeo.
- Molloy, Sylvia (1979). *Las letras de Borges*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Piglia, Ricardo (2015). *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación*. Barcelona: Anagrama.
- Rivera, Jorge B. (1996). "Ampliación de pruebas". En Lafforgue, Jorge y Jorge B. Rivera. *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires: Colihue. 81-182.
- Thérenty, Marie-Ève (2007). *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX Siècle*. París: Éditions du Seuil.



Esta obra se encuentra bajo licencia de Creative Commons