

El séptimo círculo o las reglas del juego

Apuntes para repensar la concepción del género policial en la Argentina (a partir de ciento treinta y nueve novelas)



Lucas Martín Adur Nobile

Universidad de Buenos Aires / Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas, Argentina
lucasadur@gmail.com

Recibido: 29/3/2021. Aceptado: 2/4/2022.

Resumen

La colección “El séptimo círculo”, creada y dirigida por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares en 1945, tuvo un rol fundamental para la difusión de la narrativa policial en la Argentina y en Hispanoamérica. El presente trabajo busca reconstruir el modelo del género que la colección promovió en su primera etapa (1945-1956), a partir de una consideración de la totalidad de las obras publicadas en ese período, en diálogo con otros materiales relevantes sobre el género producidos en esos años por Borges y Bioy. Proponemos que la colección contribuyó a definir una idea del género basada en rasgos como su carácter antirrealista, su estilo clásico, el rigor de su arquitectura argumental y la clausura de sentido que implica el desenlace de cada obra.

Palabras clave: El séptimo círculo; género policial; Borges; Bioy Casares; colección.

The Seventh Circle or the Rules of the Game. Notes to rethink the conception of the detective novel in Argentina (from a hundred and thirty-nine novels)

Abstract

“The Seventh Circle” collection, the crime novel series created by Jorge Luis Borges and Adolfo Bioy Casares in 1945, played a fundamental role in spreading crime narrative throughout Argentina and Latin America. This work seeks to define the model of the genre that the collection promoted in its first stage (1945-1956), examining all published works of the time and in dialogue with the materials produced by Borges and Bioy in the years they were in charge of the collection. We will try to show that this collection helped to define an idea of genre, based on features such as an anti-realistic tone, a classic style, and the rigorous structure of its plot.

Keywords: The Seventh Circle; detective novel; Borges; Bioy Casares; collection.

La colección “El séptimo círculo” fue creada por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares en 1945, para la editorial Emecé de Buenos Aires. Borges y Bioy estuvieron a cargo del proyecto hasta 1956. Fueron responsables de la selección y edición de los primeros 139 volúmenes. La serie continuó, ya sin sus directores originales, a cargo de Carlos Frías, hasta 1983. Se trata de una de las colecciones más duraderas de literatura policial aparecidas en la Argentina: bajo su sello se publicó un total de 366 libros a lo largo de casi cuarenta años. En este trabajo, que es parte de una investigación más amplia sobre la colección completa, nos concentramos en la primera etapa, la que tuvo como directores a Borges y Bioy, con el objetivo de definir la concepción del género policial que “El séptimo círculo” promueve en ese período.¹

La relevancia de la colección para la difusión y jerarquización del género en la Argentina –y, más ampliamente, en el mundo hispanoparlante– ha sido repetidamente señalada por la crítica. La serie constituye una referencia ineludible para cualquier historia del policial en nuestro país (Lafforgue y Rivera, 1996: 17-ss; Lagmanovich, 2001: 43, 46-ss; De Rosso, 2012: 58-ss; Pigniatello y Setton, 2021). “El séptimo círculo” conjugó un notable prestigio –en buena medida, irradiado por el capital simbólico de sus fundadores, pero también, como veremos, por su singular diseño y el cuidado general de sus ediciones– con un considerable éxito de público. Las numerosas reediciones de las que fue objeto, tanto en la Argentina como en España, hasta fechas muy recientes, muestran que este éxito fue persistente y alcanzó a distintas generaciones de lectores.²

La colección desempeñó un rol crucial no solo en la promoción del policial sino también en la consolidación de una determinada concepción del género, que durante años fue hegemónica en el campo literario argentino.³ Ahora bien, ¿cuál es la versión del policial que “El séptimo círculo” encarna y ayuda a promover? Existe cierto consenso crítico en afirmar que la colección fue el instrumento privilegiado de difusión de la llamada “novela de enigma”, “novela problema” (Lafforgue y Rivera, 1996: 18, 278-279, Lafforgue en Gandolfo, 2007:174) o “novela policial clásica” (Piglia cit. en Lafforgue y Rivera: 52, De Santis 2003, Rodríguez, 2021). Partiendo de estas afirmaciones generales, entendemos que es necesaria una descripción más precisa de los rasgos que caracterizan a la serie y contribuyen a delinear una idea de género que resultó modélica para el campo literario argentino.

Para esto resulta indispensable no solo examinar, como frecuentemente ha hecho la crítica, las reflexiones sobre el género que Borges y Bioy despliegan en paratextos, reseñas y ensayos del período (Fernández Vega, 1996), sino también lo que se desprende de los volúmenes efectivamente publicados por “El séptimo círculo” entre 1945 y 1956, algunos de los cuales, por cierto, no pueden definirse simplemente como “novela

1 Este artículo presenta algunos resultados del proyecto “El séptimo círculo y la constitución del lector policial de enigma en Argentina. Aportes para un mapa necesario”, llevado a cabo junto a Johanna Sierra, con la “Beca de Investigación Boris Spivacow II” (2019-2020), otorgada por la Biblioteca Nacional Mariano Moreno. La investigación incluyó la constitución de un catálogo completo de la colección, en el que nos basamos para este trabajo.

2 Las reediciones comenzaron casi inmediatamente. Muchos de los primeros volúmenes se volvían a publicar al año siguiente de su primera aparición y alcanzaban hasta cinco o seis reimpressiones en años sucesivos. Con el título de “Selecciones del Séptimo círculo”, cincuenta volúmenes se publicaron en España, por Alianza Editorial –en convenio con Emecé– en los años setenta. Posteriormente, Emecé –ya parte del grupo editorial Planeta– comenzó a publicar nuevamente la colección, en 2003, desde el primer volumen –aunque sin llegar a completar la serie–. La colección también fue objeto de ediciones especiales junto a diarios de grandes tiradas. Así, por ejemplo, en 2004, ocho títulos se publicaron con un convenio entre Emecé y *La Nación*. Más recientemente, en 2015, una selección de veinte títulos fue comercializada por el diario *Clarín*. Y, al año siguiente, quince volúmenes seleccionados aparecieron junto al diario *La Voz del Interior*, de Córdoba. Estas sucesivas reediciones generan el efecto de que los libros de “El séptimo círculo” circulan constantemente, renovando sus lectores, como puede comprobarse fácilmente por su disponibilidad sempiterna en las librerías argentinas.

3 Setton (2014) ha señalado que, en el período inmediatamente anterior a la aparición de la colección (1910-1940), se advierte “una gran diversificación de lo policial”: “el género deja de presentar un perfil tan claro y nítido, pues las narraciones y los medios de difusión se diversifican” (2014,51). Entendemos que “El séptimo círculo” contribuyó a la homogeneización de una idea del género, que vuelve a otorgarle un perfil claro y nítido.

policial clásica". Para abordar este extenso *corpus* nos inspiramos en la propuesta metodológica de *lectura distante*, formulada por Franco Moretti (2015) para el estudio grandes masas textuales. Si bien es cierto que los 139 volúmenes que nos ocupan no se comparan con los enormes conjuntos que aborda el crítico italiano –que se cuentan en miles o en decenas de miles de libros (Moretti, 2015: 82-83)–, se trata de una cantidad que vuelve inviable el ejercicio minucioso de la *close reading*. El método que diseñamos *ad hoc* podría denominarse una lectura *intermedia*: ni cercana ni totalmente distante. Combinamos, entonces, la lectura directa y completa de algunos volúmenes –los que juzgamos especialmente relevantes–, con el recurso a lo que Moretti denomina lecturas “de segunda mano”: paratextos, artículos, reseñas (2015: 62).

De este modo, en el curso de nuestra investigación hemos recabado, por un lado, los datos completos referidos a la edición de cada volumen: título, nombre del autor –y seudónimo, en los casos en que corresponde–, nombre del traductor, año de edición local; título, año, lugar y lengua de edición original, y cantidad de páginas. Por otro lado, hemos sistematizado rasgos relativos al argumento y a la configuración narrativa de los textos: narrador, estructura, subgéneros de los que la obra participa, crimen cometido, intervención o no de un investigador, forma del desenlace. Es a partir de la consideración de lo que se desprende del examen de esta información, en diálogo con las posiciones sobre el género que explicitan Borges y Bioy en algunos de sus textos –individuales y en co-autoría–, que puede caracterizarse con mayor precisión de qué hablamos cuando hablamos de género policial en “El séptimo círculo”.⁴

1. La novela policial: un género impuro

La primera constatación que surge al abordar la colección es el predominio casi absoluto de la forma novela. Exceptuando *Veredictos discutidos* (92), de Edgar Lusgarten, compuesto por la narración de seis casos judiciales que pueden leerse como cuentos, la totalidad de los libros publicados en esta primera etapa son novelas.⁵

La hegemonía de la novela puede resultar llamativa si consideramos que Borges había afirmado repetidamente que el ideal del género policial era el relato breve, donde sus rasgos aparecerían con mayor “pureza” (cfr., por ejemplo, “Los laberintos policiales y Chesterton”, *Sur*, 1935; “Edén Phillpotts. *Monkshood*”, *Sur*, 1940).⁶ Es muy probable que la opción por la novela responda, al menos en parte, a exigencias comerciales. Borges y Bioy ya habían preparado, también para Emecé, una exitosa antología de *Los mejores cuentos policiales*, publicada en 1943, de la que harían una segunda serie en 1951. El formato antología parecía el más adecuado para difundir relatos breves. Pero a la hora de encarar una colección extensa, la opción por la novela aparecía como más rentable para el mercado literario argentino (cfr. De Santis, 2003). El propio Borges había afirmado que la novela era, desde el punto de vista económico, un objeto más “lucrativo” que el relato breve (1999: 225).

⁴ Entre los materiales complementarios que consideramos se cuentan, de los textos firmados en conjunto por Borges y Bioy, además de los vinculados directamente a la colección –los prólogos de cada volumen y la “Presentación” de 1946–, la “Modesta apología del argumento” (1956) y los *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942). De los textos firmados individualmente por Borges, contemplamos algunas de sus reseñas y ensayos sobre el género policial, y su prólogo a *La invención de Morel* (1940). De Bioy Casares, algunos fragmentos de su diario (*Borges*, 2006), vinculados a la tarea de ambos como editores de “El séptimo círculo”.

⁵ Para cada volumen indicamos el título con el que fue publicado en la colección y, entre paréntesis, el número de orden de su aparición (cfr. el catálogo en Martino, 2006, y en Adur y Sierra, 2020).

⁶ “En ella [la novela policial] me incomodan la extensión y los innumerables ripios. (...) Nadie ignora que el género policial es invento de Poe; nadie recuerda que no ensayó jamás la novela y que no toleró que los problemas de Auguste Dupin [...] rebasaran los límites de un cuento” (Borges, 1999: 225).

La opción por la novela interesa, además, en otro sentido. Como ha señalado Borges, el género se presta mejor al cuento: este puede ser *puramente* policial; la novela, en cambio, debe incorporar algún elemento más: el enigma no basta por sí mismo para sostener doscientas páginas.⁷ Ciertamente, pueden registrarse en la colección casos que se acercan al policial *puro*, al “arquetipo del género”, como dice el ilustrador de la colección, José Bonomi, al describir el que considera su libro favorito, *Los anteojos negros* (2) de John Dickson Carr (cit. en Lafforgue y Rivera, 1996: 128). No es casual, en este sentido, que Carr sea el autor más publicado en la primera etapa de la colección, como veremos enseguida. Los misterios de cuarto cerrado firmados por este autor –entre los que se cuentan *Hasta que la muerte nos separe* (33), *El hombre hueco* (40), *Los suicidios constantes* (94), *La ventana de Judas* (104)–, pueden considerarse como parte de lo que, en la presentación de la colección que Borges y Bioy preparan para Emecé en 1946, estos denominan la “escuela ortodoxa” (1989: 225). En esta misma serie “ortodoxa” podemos incluir los *whodunit* –como *La sede de la soberbia* (37), *El barbero ciego* (70), *Mis mujeres muertas* (74), también de Dickson Carr, y *Eran siete* (38) de Eden Phillpotts– o los ejemplos de *country house mystery* –como *Un crimen inglés* (135), de Cyril Hare– o de *academic mystery* –*Tragedia en Oxford* (115) de J.C. Masterman y *El siete de calvario* (136) de Anthony Boucher–.

De modo inevitable, sin embargo, las novelas tienden a incorporar otros elementos, a participar de otros géneros.⁸ Borges pensaba sobre todo en lo que denomina “la novela de caracteres o psicológica” como el territorio más fértil hacia el que el género debía tender (1999: 129). Esta misma dirección es la que se subraya en la ya citada “Presentación” de 1946:

Hubo una época, ya felizmente superada, en que diagramas, planos y horarios unían sus generosos esfuerzos para exasperar al lector. De lo mecánico y topográfico se ha pasado, ahora, a lo humano. Las obras de Eden Phillpotts, de Nicholas Blake, de Robert Player, de Richard Hull, de Patrick Quentin y de Vera Caspary lindan con la novela de análisis psicológico (Borges y Bioy, 1989: 224).

En efecto, muchos de los volúmenes publicados en la colección parecen acercarse a la novela psicológica. Pensemos, por ejemplo, en *Extraña confesión* (9) de Chejov, *Mi propio asesino* (10) de Richard Hull, *La noche sobre el agua* (24) de Cora Jarret, *El dueño de la muerte* (62) de Anthony Berkeley, *Adiós al crimen* (71) de Donald Henderson, *Las rejas de hierro* (105) de Margaret Millar, *Simiente perversa* (127) de William March o *El 31 de febrero* (133) de Julian Symons.

La colección incorpora también el diálogo con otras vertientes, algunas ya anticipadas en la “Presentación”: “la venturosa tradición de Dickens” (Borges y Bioy, 1989: 224), es decir, el costumbrismo y el humorismo –*Una bala para el señor Thorold* (53) de Woodthorpe; *Una mortaja para la abuela* (111), de Tree; *Muerte en el estanque* (113), de Millar–; o “los terrores fantásticos” (1989: 224), es decir, el acercamiento a lo sobrenatural –*El maestro del Juicio Final* de Leo Perutz (27), *El que susurra* (60) de Carr, *El caso de las trompetas celestiales* (77) de Michael Burt, *El cuarto gris* (120) de Phillpotts–. Podemos mencionar además la presencia del espionaje y la intriga política –*El asesino desvelado* (14) de Amorim, *El ministerio del miedo* (15) y *El tercer hombre* (72) de Greene; *El estruendo de las rosas* (48) de Manuel Peyrou–, de los relatos de acción y aventuras –*Corriendo hacia la muerte* (63) de Patrick Quentin, *Pasaporte para el peligro* (116) de Parker, *Susurro en la penumbra* (130) de Blake– y de las narraciones estructuradas en torno

⁷ “Toda novela policial que no es un mero caos consta de un problema simplísimo, cuya perfecta exposición oral cabe en cinco minutos” (Borges, 1999:225).

⁸ Recuperamos del ya clásico artículo de Derrida “La loi du genre” la idea de que una obra no pertenece a un género, sino que *participa* de uno o varios géneros.

a procesos judiciales –*Veredicto de doce* (49) de Postgate, *Una infortunada más* (73) y *Veredictos discutidos* (92) de Lusgarten, *El solitario* (97) de Guy des Cars–. Incluso encontramos tempranamente ejemplos de lo que los directores denominan en la “Noticia” que abre *Pacto de sangre* (5) de James M. Cain, la “escuela norteamericana de *tough writers*”.⁹ Esta vertiente está presente en las obras de Cain –además de *Pacto de sangre*, *El cartero llama dos veces* (11) y *El estafador* (20)– y, al menos parcialmente, en obras como *Laura* (11) de Vera Caspary o *La muerte baja en ascensor* (123) de M. A. Bosco.

El diálogo con otros géneros o sub-géneros, explícito desde el texto programático y constatable en la colección, puede llevarnos a revisar la idea generalizada de que “El séptimo círculo” fue una colección que buscó cristalizar el modelo más “ortodoxo” de la novela de enigma. No se trata de desechar sin más esta afirmación –como dijimos, varias de las novelas publicadas tienden al “arquetipo del género”– sino de complejizarla. En principio, digamos que la opción por la novela implica –como sabían muy bien los directores– abandonar la pretensión de “pureza” y aceptar el necesario diálogo con géneros y sub-géneros aledaños. Dicho en otros términos: es posible una serie de *cuentos policiales* –así se denominan las antologías preparadas por Borges y Bioy: *Los mejores cuentos policiales*– pero ese adjetivo no cabe de la misma forma a una colección de novelas. De hecho, la adscripción genérica de las novelas no se explicita en esos términos: en ningún lugar se afirma que sea una serie de novelas *policiales*. El propio nombre de la colección es elusivo en este sentido: como se sabe refiere al círculo infernal al que son destinados, en la *Divina comedia*, los responsables de crímenes violentos. Quizás, entonces, sea más preciso hablar de ficciones criminales que de ficciones policiales: lo omnipresente es alguna forma de crimen violento (cfr. Denevi, cit. en Lafforgue y Rivera, 1996: 42). Sin embargo, esta categoría parece insuficiente para caracterizar la intervención sobre el género que propone la colección. Volveremos sobre este punto, pero dejemos establecido que una buena cantidad de los volúmenes publicados no pueden considerarse simplemente como ejemplos canónicos del llamado policial de enigma.

2. Autores seriales

Uno de los efectos de esta primera etapa de la colección, si la consideramos en conjunto, ha sido el de contribuir a la creación un canon de nombres propios: Nicholas Blake, Vera Caspary, John Dickson Carr, Patrick Quentin... Los autores de “El séptimo círculo” son seriales, recurrentes. Es cierto que hay lugar para las rarezas y para la diversidad, pero el registro de *reincidencia* es muy alto. Entre los 139 volúmenes de la etapa Borges-Bioy, solo 43 autores son publicados una única vez –y, en muchos casos, otras de sus obras serán editadas en la siguiente etapa de la colección–. El porcentaje de repeticiones es aún mayor si consideramos los primeros cien volúmenes. La decisión de los directores parece haber sido insistir con ciertos autores que funcionaron –y/o que les interesaban por algún motivo– y establecer, como dijimos, un repertorio de nombres propios que quedaban asociados a la colección.

Los autores más profusamente editados son: Dickson Carr, el más publicado como anticipamos, con nada menos que catorce títulos; Blake y Quentin con nueve cada uno; Gilbert con siete y Phillpotts con cinco. Hay luego una larga lista de autores con entre cuatro y dos novelas publicadas –Cain, Caspary, Innes, Kennedy, Hull, Witting, Heard, Burt y Millar, entre otros–. La pauta es la recurrencia: la publicación única es la excepción. Esto puede estar vinculado, más allá de los criterios estéticos de los

⁹ Ya en la “Presentación”, Borges y Bioy mencionaban la “insobornable dureza” como característica las novelas de James M. Cain (1989:225). Sobre la inclusión de este autor, ver Fernández Vega (1996:54-55) y el último apartado de este trabajo.

directores, a cuestiones de negociación de derechos, o al deseo de aprovechar el éxito comercial que ciertos nombres parecían garantizar. Lo que nos interesa subrayar, en términos de efectos, es que los lectores de la colección llegaban a familiarizarse con ciertos nombres propios de escritores, que quedaban de ese modo identificados con el género.

Además de esta recurrencia en los nombres propios, es importante señalar que muchas de las novelas integran una serie, pautada generalmente por la reaparición del detective. Así, los nueve libros de Blake nos presentan a Nigel Strangeways, ocho de las nueve novelas de Quentin están protagonizadas por Peter Duluth –la serialidad está marcada, en muchos casos, desde el título “Enigma para...”–; en los catorce firmados por Carr alternan el Dr. Gideon Fell (volúmenes 2, 33, 37, 40, 52, 60, 70, 94), el detective Henri Bencolin (volúmenes 18, 64) y Sir Henry Merrivale (volúmenes 74, 104, 107, 110); cinco de las siete novelas de Gilbert tienen como investigador a Arthur Crook (volúmenes 19, 32, 45, 65, 67); las cuatro novelas de Innes incluyen apariciones de John Appleby de Scotland Yard, las de Heard (volúmenes 25, 54, 56) presentan a Mycroft –un evidente homenaje a Sherlock Holmes–, las de Witting (volúmenes 16 y 75), a Harry Charlton; las de Lorac (volúmenes 22 y 36), a Robert Mac Donald. Las series no necesariamente se publican completas –hay casos, como *La punta del cuchillo* (81) de Cumberland, en que se publica un único volumen–; tampoco en orden. Para tomar un caso significativo, la emblemática serie de Nigel Strangeways, que inaugura la colección con *La bestia debe morir*, no respeta el orden de aparición de los originales. El primer libro de la serie, *Cuestión de pruebas* (*A Question of Proof*, 1935) se publica como volumen 28, en 1946. El segundo, *¡Oh envoltura de la muerte!* (*Thou Shell of Death*, 1936), como volumen 38 (1947). El tercero, *Los toneles de la muerte* (*There's Trouble Brewing*, 1937) se había publicado como volumen 13 en 1945, y el cuarto, *La bestia debe morir* (*The Beast Must Die*, 1938), como ya dijimos es el primer volumen de “El séptimo círculo”. Los libros que constituyen la cuarta y quinta entrega de la serie (*The Smiler with the Knife*, 1939; *Malice in Wonderland*, 1940) no se incluyen en la colección. La séptima, *El abominable hombre de nieve* (*The Case of the Abominable Snowman*, 1941), se publica como volumen 46, en 1948. A continuación, la novena entrega, *La cabeza del viajero* (*Head of a Traveler*, 1949) como volumen 76 (1951); la octava, *Minuto para el crimen* (*Minute for Murder*, 1947), como volumen 91. Las siguientes partes se publican, sí, respetando la cronología: *El hueco fatal* (*The Dreadful Hollow*, 1953) como volumen 118, en 1954, y *Susurro en la penumbra* (*The Whisper in the Gloom*, 1954) como volumen 130. Esto que acabamos de detallar para la serie de Nigel Strangeways puede afirmarse de las restantes que se publican en la colección: incompletas y desordenadas.

¿Qué puede inferirse de esta serialidad singular? Más allá de sus causas –que en algunos casos pueden vincularse, por ejemplo, a cuestiones de derechos de autor–, lo que nos interesa es señalar que el efecto que producen es que los detectives son personajes recurrentes pero, al menos en buena medida, estáticos: no evolucionan. Puede que en el transcurso de los libros les ocurran cosas, pero ninguna de ellas los cambia al punto de que sea indispensable haber leído la serie consecutiva y completa para comprender cualquiera de sus partes.

Se trata de un descubrimiento que ya está en germen en los relatos fundacionales del género: los de Poe. Como recuerda De Rosso, una de las novedades que introducen los casos de Dupin es la iterabilidad del personaje y de cierta estructura que se distingue de la continuidad indefinida, que caracteriza al folletín.¹⁰ Esto permite, como dijimos, que los lectores puedan acercarse a los relatos –de Dupin o de Nigel Strangeways– en

10 “La serialidad es también condición de posibilidad de la circulación material del género. Como han señalado Elvio Gandolfo y David Schmid entre otros, la serie es uno de los grandes inventos de Poe [...]: la construcción de una situación inicial infinitamente iterable se ajusta mejor al mercado de revistas que el folletín” (De Rosso, 2012:32).

prácticamente cualquier orden y disfrutarlos sin mayores dificultades. La información para comprender cada relato está incluida en el relato en cuestión.

La recurrencia, dada por la serialidad, aparece como un rasgo que caracteriza a la mayoría de los investigadores que participan en las novelas de la colección. Un caso no hace a un detective, podríamos decir; el detective *insiste*, retorna. Se trata de una característica que los creadores de la colección tenían muy presente: el investigador que crean a dúo es uno serial, el que protagoniza *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942). La posibilidad de la repetición, de la serie, se concrete efectivamente o no, aparece entonces como uno de los rasgos del modelo de género que promueve “El séptimo círculo”.

3. El lugar (y tiempo) de los hechos

En una entrevista de 1992, Adolfo Bioy Casares declara:

Yo diría que inventamos la literatura policial y la literatura fantástica para este lado del mundo, porque esas literaturas existieron en Inglaterra desde siempre. Borges me dijo un día que cuando la gente de Emecé se enterara de que el *Times Literary Supplement* tenía una sección con las novedades del género policial, nos echarían a la calle (cit. en López, 2000: 52).

Más allá de la distancia temporal y de la hipérbole, hay algo de cierto en la humorada atribuida a Borges. En efecto, digamos en principio que la inmensa mayoría de los textos publicados en esa primera etapa eran ediciones originalmente aparecidas en lengua inglesa, en Estados Unidos o Inglaterra. Hay algunas excepciones: *Extraña confesión* (9) de Chejov, originalmente en ruso, pero traducida de una edición francesa; *Es usted el asesino* (96), *El solitario* (97), *Los Goupi* (114) y *La mujer sin pasado* (134), aparecidas originalmente en francés; *El maestro del juicio final* (27) y *El caso más difícil* (132), en alemán; además de las cinco novelas inéditas publicadas en castellano: *El asesino desvelado* (14), *Los que aman, odian* (31), *El estruendo de las rosas* (48), *Bajo el signo del odio* (102), *La muerte baja en el ascensor* (123).¹¹ Es decir, de los 139 primeros volúmenes, 127 –un noventa por ciento aproximadamente– eran traducciones de un original en inglés. A propósito de la lengua, Rossi recuerda una anécdota que cuenta Donald Yates sobre Victoria Ocampo, según la cual la fundadora de *Sur* habría afirmado que: “The only language in which detective stories *should* be read is English!”. Indudablemente, “El séptimo círculo” hizo mucho por transformar esta idea con respecto a la lectura: el policial puede leerse en castellano, y en buenas traducciones. Pero, en lo que concierne a la escritura, el inglés sigue siendo, básicamente, la lengua en la que se escribe el género. Las contadas excepciones –aun las novelas firmadas por autores sudamericanos– no hacen más que confirmar la regla: el policial en inglés era *el* policial. En este sentido, es sintomática la decisión de Alejandro Ruiz Guiñazú de firmar su novela *Bajo el signo del odio* como Alexander Rice Guinness –gesto que repetirán, en la segunda etapa de la colección, Eduardo Morera y Roger Pla, que firman como Max Duplan y Roger Ivness, respectivamente–. Incluso el policial escrito en la Argentina se propone a los lectores como una obra extranjera.

En esta misma dirección apuntan las ambientaciones predominantes en la colección: el lugar de los hechos es, casi siempre, el extranjero. Y, tal como sucede con la lengua, el predominio inglés en los escenarios es casi absoluto. Más de la mitad de los relatos transcurren en diversos tipos de locaciones británicas –con referentes reales

¹¹ Sobre estas novelas remitimos al excelente trabajo de Rossi, 2021.

o ficticios–: la gran ciudad de Londres, pueblitos rurales o costeros, escuelas, universidades, aldeas escocesas o irlandesas. Las tierras norteamericanas son el segundo escenario privilegiado por la colección –unos veinticinco volúmenes están situados allí–. La aparición de otros escenarios es –en términos comparativos– más excepcional que frecuente: podemos mencionar los siete relatos ambientados en Francia –volúmenes 18,41, 64, 81, 114, 121, 134– y los tres que transcurren en la Argentina –el de Amorim, el de Bioy y Ocampo, el de Bosco–.¹²

Es decir, más de un centenar de las 139 primeras obras de “El séptimo círculo” transcurren en países de habla inglesa. Esto resulta coherente, claro, con el hecho de que la mayoría de las novelas han sido publicadas originalmente en esa lengua. Sin embargo, no podemos dejar de destacar que el efecto de esta localización para los lectores argentinos es distinto al que tiene para sus pares británicos o norteamericanos. Podemos recuperar, en este sentido, una hipótesis de Borges sobre la ambientación de los primeros relatos policiales de Poe:

Él pudo haber situado sus crímenes y sus detectives en Nueva York, pero entonces el lector habría estado pensando si las cosas se desarrollan realmente así, si la policía de Nueva York es de ese modo o de aquel otro. Resultaba más cómodo y está más desahogada la imaginación de Poe haciendo que todo aquello ocurriera en París, en un barrio desierto del sector Saint Germain. Por eso el primer detective de la ficción es un extranjero, el primer detective que la literatura registra es un francés. ¿Por qué un francés? Porque el que escribe la obra es un americano y necesita un personaje lejano (1979: 73).

Como subraya Borges, que los relatos transcurran en el extranjero contribuye a alejarlos de toda clave de lectura realista. Poco importa que en Poe se trate de una decisión autorial y aquí responda a cuestiones editoriales: el efecto es el mismo. Podemos pensar que incluso en el caso de las novelas que se aproximan al género negro, con pretensiones *comparativamente* más realistas, la lejanía –y el marco general de la colección– obtura ese tipo lectura: la descripción de la corrupción policial en Nueva York no tiene el mismo efecto para un lector argentino que para un estadounidense.

La distancia entre el lugar de los hechos –que en ocasiones es, además, declaradamente ficcional– y el ámbito en el que transcurren las vidas cotidianas de los lectores contribuye a reforzar la idea de artificialidad, de juego estético que, como veremos en nuestro último apartado, es uno de los rasgos que la colección contribuye a situar como definitorios del género.

La alusión que citamos a la “sección con las novedades del género” del *Times Literary Supplement* no solo se refiere a las coordenadas lingüísticas y geográficas sino también a las temporales: los libros publicados son, en un porcentaje muy alto, *novedades*. Hay, es cierto, algunas excepciones notables: el ya citado volumen de Chejov, aparecido originalmente en 1884-1885, los dos de Wilkie Collins –*La dama de blanco* (30) y *La piedra lunar* (23), publicados hacia mediados del siglo XIX (1859-1860)–, o *El misterio de Edwin Drodd* (78) de Dickens, de 1870, que parecen contribuir a armar una genealogía prestigiosa, además de ser obras apreciadas por los directores en cuanto a su calidad estética. En esta misma lista podríamos añadir algunas novelas de los años veinte que la colección rescata: la ya citada de Perutz de 1923, tres de Phillpotts –*Los rojos*

¹² Ciertamente, la opción de publicar novelas policiales que transcurren en la Argentina es un gesto significativo (cfr. el ya citado trabajo de Rossi). Pero debe tenerse en cuenta que, en términos cuantitativos, es un escenario muy poco frecuentado por la colección y que dos de las cinco novelas de autores sudamericanos eligen otras ambientaciones.

Redmayne (42), *Una voz en la oscuridad* (80) y *El cuarto gris* (120) –, *La larga busca del señor Lamoussset* de Lynn Brock (41) y *El caso de los bombones envenenados* (59) de Berkeley.

La inmensa mayoría de los títulos publicados, sin embargo, habían aparecido en una fecha cercana a la de su edición local: de mediados de la década del treinta en adelante. Y en muchos casos las versiones argentinas salen solo uno o dos años después de la original. Con el correr de los volúmenes la primacía de las novedades es cada vez más notoria y cada vez menor el lapso entre la publicación original y la edición nacional –lo que nos habla de que, probablemente, los derechos de autores como Quentin o Blake se negociaran antes o inmediatamente después de la aparición de los libros–. Debemos mencionar también que “El séptimo círculo” publica, en esta primera etapa, cinco novedades absolutas: las ya citadas novelas firmadas por autores sudamericanos, que difícilmente hubieran tenido cabida en una colección que no incluyera contemporáneos.

Es decir, con algunas excepciones significativas y pese a que los directores subrayaran la nobleza del “linaje” del género policial en su “Presentación”, “El séptimo círculo” no es una colección de clásicos. Como sugiere el comentario de Bioy sobre el *Times*, una colección de novedades –con algunos rescates de clásicos– es una descripción más ajustada.

Ya se ha insistido suficientemente, como dijimos, en la importancia de la colección para la jerarquización del género en el campo literario argentino: el capital simbólico de los directores y la editorial; el cuidado en las traducciones; la sobriedad y elegancia de las portadas, que se alejaban de los tonos chillones y la estética *pulp* que caracterizó a otras colecciones, en favor de diseños con impronta cubista (cfr. Lafforgue y Rivera, 1996: 123-ss). Pero no debe perderse de vista que “El séptimo círculo” aboga igualmente por destacar la *vitalidad* del género: se trata de un fenómeno contemporáneo, algo que está sucediendo. Los lectores de la colección hubieran podido jactarse de estar al día con las novedades, al menos en lo que respecta al policial en lengua inglesa.¹³

Dado que la colección publicaba en su inmensa mayoría material traducido *ad hoc* –con las excepciones de los textos originales y algunos pocos casos en los que se recuperaba una traducción ya existente (vg el caso de *Soy un fugitivo* de Burns, 128)– los traductores –que eran, mayoritariamente, traductoros– tienen un lugar muy relevante. Hay grandes nombres, generalmente vinculados al grupo *Sur* y cercanos a Borges y Bioy: Juan Rodolfo Wilcock –autor de las traducciones de *La bestia debe morir* (1), *La muerte glaciara* (8), *El hombre que eludió el castigo* (88) y *Mi hijo el asesino* (139)–, Manuel Peyrou –*Extraña confesión* (9)–, José Bianco –*Huésped para la muerte* (79), *El ratón de ojos rojos* (89), *¿Es usted el asesino?* (96)–, Rodolfo Walsh –*Peligro en la noche* (93)–, Silvina Bullrich –*El tercer hombre* (72)– o Estela Canto –*Mi propio asesino* (10), *El crimen de las figuras de cera* (18), *Mis mujeres muertas* (74), *Medida para la muerte* (75)–. La vinculación personal con los directores parece haber sido, al menos en ocasiones, condición casi suficiente para recibir el encargo de una traducción, más allá de las trayectorias literarias o profesionales: pensemos en los casos de amigas cercanas como Haydée Lange –*La noche sobre el agua* (24), *Caídos en el infierno* (82), *Miedo a la muerte* (106)–, Dora de Alvear –*El misterio de Edwin Drodd* (78)–, Cecilia Ingenieros –*En la plaza oscura* (85)– o incluso en el de la madre de Borges, Leonor Acevedo –*El señor Digweed y el señor Lumb* (12)–.

De un modo similar a lo que sucede con los autores, con respecto a los traductores podemos decir que la norma es la recurrencia. Contamos alrededor de cincuenta

¹³ Hay, es cierto, como han señalado Lafforgue y Rivera, algunas ausencias significativas: Ellery Queen, S.S. Van Dine, Dorothy Sayers, E. Stanley Gardner, William Irish. En general, apuntan estos críticos, las omisiones se debieron a cuestiones de derechos –aunque en casos como los de Van Dine y Sayers, podemos agregar, también debe haber sido relevante el poco interés que los directores tenían en sus obras–.

traductores para los 139 primeros volúmenes, lo que implica que la mayoría tradujeron más de un libro. Hay algunos nombres que merecen destacarse por su insistencia: María Acosta Van Praet –traductora de siete volúmenes (2, 15, 22, 38, 42, 49, 138)–, Lucrecia Moreno de Saenz –también con siete volúmenes traducidos (59, 66, 77, 80, 84, 90, 94)–, Elena Torres Galarce –responsable de seis traducciones de las últimas treinta (109, 111, 113, 124, 130, 135)– y la prolífica Clara de la Rosa –que firma nada menos que diez traducciones (44, 60, 64, 65, 68, 83, 86, 98, 110, 136)–. Valdría la pena, quizás, trazar las trayectorias de estas traductoras, las más conspicuas –más allá de quienes estaban directamente vinculados a los directores–, para establecer si había criterios particulares en la contratación y asignación de trabajos.¹⁴ Fuera de algunos casos aislados –las traducciones de Wilkie Collins, dos de las de Cain, algunas de las de Phillpotts y Quentin– no parece mantenerse correlación entre autores y traductores, decisión que podría haber contribuido a resaltar singularidades estilísticas de cada escritor. Esta falta de correlación entre la recurrencia de traductores y la de autores contribuye a crear un tono para la colección como un todo que trasciende –al menos en parte– las peculiaridades estilísticas de los diversos escritores –que no desaparecen, claro, pero, por decirlo así, se aplacan–. Lo perseguido parece haber sido cierta homogeneidad: una lengua “clásica” para un género clásico.¹⁵

En este sentido, es interesante lo que señala Luis Chitarroni (2012): “Este principio de identidad de la colección acarrea también cierto matiz de monotonía [...]. Borges se abstenía de intervenir de manera tajante, de *borgear*, como lo hacía a veces con títulos de cuentos”. En efecto, salvo en contadas excepciones, las traducciones de los títulos tienden a la literalidad, siempre que esta pueda combinarse con la “naturalidad” en castellano: así, por ejemplo, la elección de *Los toneles de la muerte* (13) ignora el intraducible juego de palabras del original, *There's Trouble Brewing*, en favor de una formulación más llana.

El trabajo de traducción parece haber estado, al menos en principio, fuertemente pautado por los directores en la dirección que señalamos. La ya mencionada cercanía de varios traductores a Borges y Bioy, así como la recurrencia de otros, parece apuntar en ese sentido: en alguna medida, los trabajos se encargaban a gente *de confianza* –que además, como han señalado Lafforgue y Rivera y más recientemente Rossi, podían necesitar el salario–. Acerca del rol de los directores en relación con la traducción, Rossi menciona la existencia de “un manual de estilo creado *ad hoc*”, que consta de doce páginas mecanografiadas donde, según cita, “se defiende el estilo del autor (8), se atacan inelegancias (10), se censura algún neologismo inaceptable (10) y, sobre todo, se pone el énfasis en que lo traducido dé la impresión de estar en castellano, y no de haberse quedado medio en inglés o en francés (1)”.

Si se nos permite la paradoja, la búsqueda parece haber sido, simultáneamente, la de la visibilidad y la invisibilidad de los traductores (cfr. el citado artículo de Elizalde). Sus nombres aparecen consignados en el volumen –lo que no era una práctica omnipresente en las colecciones del género– y algunos tenían un capital simbólico personal –Bianco, Wilcock, Peyrou–. Pero el nombre propio del traductor parecía desaparecer, invisibilizarse, debajo de un tono, un estilo que es marca registrada de la colección: más que las particularidades de cada uno de ellos lo que se buscaba era una homogeneidad –que hemos denominado antes “clásica” – que garantizara, sobre todo, la

14 El reciente trabajo de Elizalde (2020) va en esta línea. La autora también distingue estos dos grupos de traductores que señalamos; el de aquellas con lazos directos con los directores y aquellas que denomina “traductoras profesionales”. Aporta algunos datos de estas últimas, pero señala la “persistente invisibilidad” de otras, lo que amerita seguir investigando sus trayectorias.

15 Utilizamos aquí el término en el sentido que le da Borges en “La postulación de la realidad”, donde opone, arquetípicamente, al escritor romántico que busca constantemente expresar su subjetividad y el clásico que cree en la unicidad de la literatura por sobre la pluralidad de los hombres (Borges 2006: 217-ss). Recordemos que, en su “Presentación” de la colección, Borges y Bioy lo habían definido como “un género esencialmente clásico” (1989:222).

confiabilidad de las traducciones –la idea de que eran traducciones “confiables” es recurrente en críticas y comentarios sobre “El séptimo círculo”–. Los lectores de la colección no debían preocuparse de *quién* traducía: el capital simbólico de los directores y el que gradualmente iba ganando el propio sello garantizaba que lo que leían era un fiel reflejo de las novedades europeas y norteamericanas.

4. Final de juego: dimensión metatextual y clausura del sentido

Como hemos dicho al comienzo de este trabajo, existe cierto consenso crítico en que “El séptimo círculo” tuvo, al menos durante décadas, un valor modélico para definir lo que era el género policial en nuestro medio (cfr. los ya citados Lafforgue y Rivera, De Santis, Chitarroni y Rodríguez). No es tan sencillo sin embargo definir cuál es el modelo o paradigma que la colección instala. Como hemos visto en nuestro primer apartado, si bien hay casos que pueden considerarse como exponentes de “la clásica novela problema anglonorteamericana” (Lafforgue y Rivera, 1996: 278), es muy frecuente el diálogo con otros géneros o subgéneros.

¿Cuáles son entonces los rasgos que caracterizan la propuesta de la colección? Hemos intentado mostrar algunos: la elección de la forma novela –que implica la mixtura de géneros–, el privilegio de autores de lengua inglesa y, por consiguiente, de escenarios distantes para los lectores argentinos, la noción de serie, el estilo “clásico” de las traducciones. Queremos detenernos aquí en dos rasgos adicionales, que consideramos fundamentales.

El primero tiene que ver con algo que hemos anticipado al hablar de los escenarios distantes: la colección propone subrayar el carácter no realista del género. Podemos recuperar aquí lo que Borges dice sobre la novela de aventuras en ese manifiesto estético que es su prólogo a *La invención de Morel*: “no se propone como una transcripción de la realidad: es un objeto artificial que no sufre ninguna parte injustificada” (1992: 43).¹⁶ No se trata de un intento de plasmar cómo se desarrolla una investigación policial en la mera realidad –para eso existen las crónicas rojas de los periódicos– sino de jugar con una *convención* literaria.¹⁷ Esto se refuerza por la dimensión metatextual o metaliteraria que incorporan muchos de los relatos: libros que se nombran como libros o manuscritos –*Extraña confesión* (9), *Los que aman odian* (31), *El hombre hueco* (40), *Prueba de nervios* (86), *Legajo Florence Withe* (84)– e innumerables personajes que son escritores, editores o traductores de novelas policíacas y permiten introducir diversas reflexiones sobre el género.¹⁸ Las constantes referencias a autores canónicos y situaciones arquetípicas colocan constantemente en primer plano la inscripción en una tradición literaria. Quizás la expresión más cabal de esto se encuentre en “Hamlet y el género policial”, el ensayo que es parte de la novela *El estruendo de las rosas* de Peyrou –un autor muy cercano a los directores, como hemos dicho– y que no es solo una lectura del género sino, más específicamente, de la propia colección:

¹⁶ Recordemos que, en la entrevista citada, Bioy destaca que, junto a Borges, inventaron “la literatura policial y la literatura fantástica para este lado del mundo”. En efecto, ambas operaciones pueden ponerse en diálogo: se trata de (re)definir géneros considerados “menores” (cfr. Louis, 2001). La declarada artificialidad y el rigor para la construcción argumental permiten vincular, tal como hace Borges en el citado prólogo, las “ficciones de índole policial” con “las obras de imaginación razonada” (1992: 45-46).

¹⁷ Sobre la cuestión de la verosimilitud y el registro no realista del género, es interesante lo que afirma Dickson Carr en el célebre capítulo XVII de *El hombre hueco* (“Disertación sobre los cuartos cerrados”): “Me parece razonable hacer ver que la palabra *improbable* es justamente la última que debería usarse para condenar un relato policíaco. Gran parte de nuestra afición a las novelas policíacas se basa justamente en la afición a lo improbable. [...] Cuando se lanza el grito de ‘¡Esto nunca podría suceder!’ [...], solo se está declarando lo siguiente: ‘No me gusta este tipo de relatos’” (1947:240).

¹⁸ Mencionemos, por ejemplo, a Frank Cairne (del volumen 1), Dick Markham (33), Mary (31) Félix Greiz (48), Henry Morgan (55), los integrantes del Círculo del crimen (59), Holly Martins (72), John Miles Ansay (108), Cristabel Strange (129), entre muchos otros.

el centro del ensayo es *La bestia debe morir*, el mítico primer volumen, y la hipótesis de Greiz –el autor intradiegético– consiste justamente en señalar la dimensión metatextual –la obra dentro de la obra– como rasgo característico del policial.

Las recurrentes comparaciones, por parte de narradores y/o personajes, entre la “realidad” diegética y los estereotipos del género van en esta misma dirección. En general, estos procuran subrayar la artificiosidad de otras obras para contrastarla con la singularidad de la situación narrada –*esto no es una novela policial* o formulaciones análogas son muy frecuentes–, pero el efecto global es la confirmación del carácter artificial definitorio del género. En palabras de Gideon Fell, uno de los detectives más conspicuos de la colección, en la ya citada *El hombre hueco*:

Esta es una novela policíaca [...] y no debemos intentar engañar al lector pretendiendo que no lo es. No inventemos complicadas excusas para traer a cuento un examen de los relatos policíacos. Gloriémonos sinceramente de perseguir los más nobles objetivos posibles para los personajes de un libro (Dickson Carr, 1947: 231).

La artificiosidad explícita del género permite que este sea concebido básicamente como un juego intelectual: el símbolo de la colección, después de todo, es una pieza de ajedrez. Hay volúmenes donde se hace explícito el carácter lúdico, de desafío a los lectores –*Legajo Florence Withe* (84), *Prueba de nervios* (86)– o entre autores, como en el emblemático volumen 69, *El almirante flotante* “ingeniosa partida jugada entre maestros”, donde los miembros del *Detection Club* de Londres van desarrollando sucesivamente una trama, capítulo a capítulo, dejando al último –Anthony Berkeley– la tarea de anudar todos los cabos. Más generalmente, como ha señalado Rodríguez (2021), los crímenes suelen presentarse como escenas que deben ser *leídas*, lo que compete tanto a los investigadores intradiegéticos como a los lectores de la colección.

El carácter lúdico y artificioso que la dimensión metatextual y metaliteraria de muchos volúmenes contribuye a subrayar puede vincularse, además, con un aspecto de la colección que no debemos perder de vista. Más allá de las alusiones cultas, la sobriedad del diseño y el prestigio de los involucrados, “El séptimo círculo” no abandona su pretensión de ofrecer “una ingeniosa –inclusive sutilísima– literatura de evasión” (Lafforgue y Rivera, 1996: 17). Podemos recordar unas muy citadas palabras de Borges en su reseña de *The New Adventures of Ellery Queen* (*Sur*, 1940), algunos años antes del lanzamiento de la colección:

Escribo en julio de 1940: cada mañana la realidad se parece más a una pesadilla. Solo es posible la lectura de páginas que no aluden siquiera a la realidad: fantasías cosmogónicas de Olaf Stapledon, obras de teología o de metafísica, discusiones verbales, *problemas frívolos de Queen* o de *Nicholas Blake* (1999: 232).

No proponemos que “El séptimo círculo” pueda leerse solo como una serie de *problemas frívolos* –considerarlo así sería recaer en el “prejuicio puritano” que denuncian el propio Borges y Bioy en la “Presentación” de la colección (1989: 222)–. Pero no debe perderse de vista que estamos ante una colección pensada para el entretenimiento de un público amplio. El “prestigio del tedio” (Borges y Bioy 1989: 222) es ajeno al género. La legibilidad es un rasgo importante, y puede asociarse a la extensión moderada de las novelas elegidas que –con excepciones como las de Wilkie Collins– solían rondar las doscientas páginas, y a su estructuración en partes, capítulos y apartados relativamente breves, que facilitan la fruición literaria.

En línea con esta idea de literatura *ligera*, es interesante señalar la frecuente utilización de seudónimos por parte de muchos de los autores de las obras publicadas: Cecil Day Lewis firma la saga de Nigel Strangeways como Nicholas Blake; John Innes

Mackintosh Stewart firma sus novelas como Michael Innes; Lucy Beatrice Malleson como Anthony Gilbert, M.R.K. Burke como Milward Kennedy, Richard W. Webb y Hugh C. Wheeler como Patrick Quentin.¹⁹ Los ejemplos podrían continuar. ¿Cómo leer esta tendencia? La cuestión no puede reducirse a una voluntad de renegar de la autoría de estas obras menores: los libros se publican con los *nom de plume*, pero la mayoría de las veces, las “Noticias” que acompañan el volumen consignan la identidad bajo el seudónimo. En todo caso, la identidad se oculta como en un juego, con la certeza de que será revelada. Lafforgue y Rivera sostienen que Borges y Bioy, en las “Noticias” biográficas,

Pondrán especial énfasis en señalar que Nicholas Blake es el seudónimo del poeta británico Cecil Day Lewis, que Michael Innes oculta un retazo de la personalidad del especialista en literatura inglesa J.I.M. Stewart, o que tal “alias” cifra el nombre de algún eminente historiador, astrónomo, profesor de matemática o egiptólogo de la Universidad de Oxford (1996: 17).

Los críticos apuntan aquí al hecho de que el prestigio de las *verdaderas* identidades de los escritores se transferiría a sus obras –y, en última instancia, contribuiría a jerarquizar el género, en línea con lo que hemos dicho antes–. Pero también es cierto que, en contraste con las ocupaciones “serias”, la literatura policial aparece como un espacio lúdico, para autores y lectores. De hecho, es frecuente que, en la “Noticia” que acompaña cada volumen, la producción del seudónimo sea juzgada –con algún matiz más o menos irónico– como superior a la firmada con el nombre de autor: cuando dejan de buscar los “prestigios del tedio”, cuando se entregan al juego del género, es cuando escriben mejor.²⁰

“El séptimo círculo” propone un modelo del género ligado a lo lúdico, un juego fuertemente marcado por pliegues metatextuales y metaliterarios. Ahora bien, ¿cuáles son las características de este juego? En la décima serie de su *Lógica del sentido*, Giles Deleuze (2005: 78-ss) propone sucintamente una teoría de los juegos. Allí define lo que denomina “juegos ordinarios” o “conocidos”, que contraponen a lo que denominará el “juego ideal”. Estos se caracterizan por ser “parciales”, es decir, finitos, y por otorgar al azar un lugar que siempre es limitado. Tales características –que para Deleuze, claro, constituyen un déficit– podrían contribuir a explicar la atracción que el género policial suscita en Borges y Bioy: es *un juego con reglas y con un final*.

Un juego con reglas: “Riguroso”, de “construcción severa”, son formulaciones de la “Presentación” de 1946 que insisten en los paratextos de toda la colección. Podemos reencontrar nociones similares en muchos de los ensayos borgeanos de las décadas del treinta y cuarenta. El policial no es impenetrable al azar, pero su lugar debe estar muy acotado. Los directores blanden su concepción del género contra la narrativa azarosa, “informe”, como la define Borges en el ya citado prólogo a *La invención de Morel* (43): contra la acumulación de episodios sin sentido o personajes inútiles, la arquitectura meticulosa del relato policial.²¹

19 Es interesante recordar aquí, más allá de los seudónimos, que la autoría colaborativa es una práctica frecuente en la colección. Pensemos, además del mencionado de Patrick Quentin, en Bioy-Ocampo y en el caso extremo que constituye *El almirante flotante* (69), con nada menos que catorce autores. Como señalan Lafon y Peeters (2008), la escritura en colaboración suele incorporar un componente lúdico o paródico.

20 Por ejemplo, sobre Nicholas Blake, los directores citan el juicio de John Strachey: “Cuando condesciende a Nicholas Blake escribe aún mejor que cuando ‘se da por entero a la literatura’ como Day Lewis” (*La bestia debe morir*, 1). En una línea similar, contrastan las impecables y rigurosas novelas policiales de Dickson Carr con sus intentos en la novela histórica “abrumada de arcaísmos y espadachines” (*Los anteojos negros*, 2).

21 En su ya citada conferencia sobre “El cuento policial”, que Borges dicta en 1978, cuando el interés del escritor por el género había decaído notablemente, el rasgo que sigue subrayando como meritorio tiene que ver, justamente, con su rigurosidad, su orden: “Yo diría, para defender la novela policial, que no necesita defensa; leída con cierto desdén ahora, está salvando el orden en una época de desorden” (1979: 88).

Digamos, para finalizar, que lo que garantiza la severidad de la construcción es, justamente, el final: “Todo en ellas [las novelas policiales] debe profetizar el desenlace”, “la solución del problema planteado en los capítulos iniciales debe ser necesaria” (Borges y Bioy, 1989: 221). Sostenemos que, más allá de las diversas vertientes en las que participen las novelas, este puede considerarse un rasgo prácticamente omnipresente en la colección: todas alcanzan una clausura de sentido que permite anudarlas. Dicho en otros términos: en “El séptimo círculo”, todo problema tiene solución, nada queda sin explicación o cierre –*El misterio de Edwin Drodd* (78) es quizás, por obvias razones, la excepción que confirma la regla–. La necesidad de un final o, mejor dicho, el axioma de que el final debe ser *necesario*, es decir, debe estar prefigurado por el desarrollo es condición *sine qua non*. Esta condición alcanza incluso a textos que no parecen ajustarse al arquetipo de la novela de enigma, como los relatos de Cain: más allá de la violencia y la “dureza”, la construcción es rigurosa y el desenlace implica una clausura.²² Contrariando cierto lugar común que considera “El séptimo círculo” una reivindicación del policial clásico *contra* el género negro, sería más preciso afirmar que lo que la colección excluye son los relatos cuya trama es azarosa, informe, endeble.

Más de una década después de terminada su participación en la colección, los directores –según registra Bioy en su diario– realizan el siguiente balance:

BORGES: «Aun prescindiendo de sus textos argentinos, nuestra Antología [de la literatura] fantástica es una de las obras capitales de la literatura argentina». BIOY: «También me parecen importantes, aunque en menor grado, algunos volúmenes del “Séptimo Círculo”: junto con la Antología, contribuyeron a enseñar a inventar y a contar argumentos» (20 de julio de 1968, 2006: 1220).

“El séptimo círculo” puede ser leído entonces como parte de “una campaña estética” –en palabras de Fernández Vega (1996)– para enseñar a inventar y contar argumentos –en 1956, el año en que finaliza su participación, Borges y Bioy publican una “Modesta apología del argumento” (1956: 108)–. A través de la literatura inglesa y norteamericana, la colección busca intervenir sobre la literatura argentina –y también en ese sentido es significativa la publicación de novelas nacionales–. A través de un género específico, busca intervenir sobre una idea de la literatura. Más allá de los crímenes, las locaciones y los investigadores, quizás lo que garantice la coherencia del proyecto de “El séptimo círculo” sea una concepción, una poética del relato: un juego con reglas estrictas que alcanza su culminación en el final.

²² Pensemos por ejemplo en *El cartero llama dos veces* (11), una de las obras más emblemáticas del autor. El restablecimiento final del orden (i.e., el castigo de los asesinos) nos ha sido anunciado desde el título que, claro está, adquiere pleno sentido solo al conocer el desenlace. Creemos que en este sentido hay que leer la afirmación de Bioy en sus *Memorias*: “De esa escuela americana incluimos en nuestra colección tres novelas de James Cain; entre ellas, *El cartero siempre llama dos veces*, porque la historia nos gustó y nos pareció bien contada” (cit. en Fernández Vega, 1996: 56, nuestro destacado).

Bibliografía citada

- » Adur, L. y J. Sierra (2020). “El séptimo círculo y la constitución del lector policial de enigma en Argentina. Aportes para un mapa necesario”. Informe final “Beca de Investigación Boris Spivacow II”. Biblioteca Nacional Mariano Moreno. Mimeo.
- » Bioy Casares, A. (2006). *Borges*. Madrid: Destino.
- » Bioy Casares, Adolfo y J. L. Borges (dir) (1945-1956). Colección “El séptimo círculo”. Buenos Aires: Emecé. Volúmenes 1 – 139.
- » Bioy Casares, A. y Borges, J. L. (1956). “Modesta apología del argumento”. *Lyra*, 248-249, 108.
- » Bioy Casares, A. y Borges, J. L. (1989) [1946]. “Presentación de la colección ‘El séptimo círculo’”. En Martino, D. (ed.), *A B C de Adolfo Bioy Casares*. Buenos Aires: Emecé.
- » Borges, J. L. (1979). *Borges oral*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano.
- » Borges, J. L. (1992). “Prólogo”. En: A. Bioy Casares, *La invención de Morel*. Buenos Aires: Colihue.
- » Borges, J. L. (1999). *Borges en Sur*. Buenos Aires: Emecé.
- » Chitarroni, L (2012). “El séptimo círculo en la época de Borges y Bioy”. *Revista Ñ*. En: http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/Septimo-Circulo-epoca-Borges-Bioy_o_715728434.html; obtenido el 5/11/2020.
- » Deleuze, G. (2005). *Lógica del sentido*. Buenos Aires: Paidós.
- » Derrida, J. (1986). “La loi du genre”. *Parages*. París: Galilee.
- » De Rosso, E. (2012). *Nuevos secretos*. Buenos Aires: Liber.
- » De Santis, P. (2003). “Los mejores asesinatos de la literatura”. *La Nación*. En: <https://www.lanacion.com.ar/cultura/los-mejores-asesinatos-de-la-literatura-nid487962>; obtenido el 9/11/2020.
- » Dickson Carr, J. (1947). *El hombre hueco*. Buenos Aires: Emecé.
- » Elizalde, M. (2020). “La voz invisible: traductoras de la colección El séptimo círculo”. En: J. Maristany, M. Oliveto, D. Pellegrino y N. Redondo (eds.), *Literaturas de la Argentina y sus fronteras: tensiones, disensos y convergencias*. Buenos Aires: Teseo Press.
- » Fernández Vega, J. (1996). “Una campaña estética. Borges y la narrativa policial”. *Variaciones Borges*, 1, 27-66.
- » Gandolfo, E. (2007). *El libro de los géneros*. Buenos Aires: Norma.
- » Lafforgue, J. y J. Rivera. (1996). *Asesinos de papel*. Buenos Aires: Colihue.
- » Lafon, Michel y B. Peters (2008). *Escribir en colaboración*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- » Lagmanovich, D. (2001). “Evolución de la narrativa policial rioplatense”. *Revista de Crítica Literaria Hispanoamericana*, 54, 35-58.
- » López, S. (2000). *Palabra de Bioy*. Buenos Aires: Emecé.

- » Louis, A. (2001). “Definiendo un género”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 49, 409-437.
- » Pigniatiello, G. y R. Setton (eds.). (2021). *El policial argentino en el período clásico (1930-1960) entre Sur y el peronismo*. Harlingen (Texas): Libros Medio Siglo.
- » Rodríguez, M. L. (2021). “El Séptimo Círculo: propedéutica de la traición”. En: G. Pigniatiello y R. Setton (eds.), *El policial argentino en el período clásico (1930-1960) entre Sur y el peronismo*. Harlingen (Texas): Libros Medio Siglo.
- » Martino, D. (2006). “Colección El séptimo círculo”. En http://www.borgesdebioycasares.com.ar/images/o3_bioy.pdf; obtenido el 3/12/2020.
- » Moretti, F. (2015). *Lectura distante*. Buenos Aires: FCE.
- » Rossi, M. (2021). “El policial sudamericano *tongue in cheek*. Pistas materiales e ideológicas para leer los textos rioplatenses de El Séptimo Círculo”. En: G. Pigniatiello y R. Setton (eds.), *El policial argentino en el período clásico (1930-1960) entre Sur y el peronismo*. Harlingen (Texas): Libros Medio Siglo.
- » Setton, R. (2014). “Hacia una caracterización del género policial argentino en la era del surgimiento del escritor profesional”. *Folio. Revista de Letras*, 6, 39-64.