

NÚMERO 11  
ISSUE 11



2017

**ANTHONY BERKELEY Y LOS MODOS DE LA PROSA EN REVISTA MULTICOLOR DE LOS SÁBADOS: EL CUENTO GANA LA PARTIDA**

María de los Ángeles Mascioto

Universidad Nacional de La Plata  
CONICET



Recibido: 31 julio 2017  
Aceptado: 11 diciembre 2017

Desde 1930, Jorge Luis Borges comenzó a promover y a practicar la escritura de textos breves creando, como ha señalado María Teresa Gramuglio, las condiciones de recepción de los relatos que en los años subsiguientes escribirían él, Bioy Casares, Silvina Ocampo y otros escritores cercanos al grupo *Sur* (2013, 28).<sup>(1)</sup> Y fue en el espacio colectivo de la *Revista Multicolor de los Sábados*,<sup>(2)</sup> que dirigió junto con Ulyses Petit de Murat entre 1933 y 1934, donde por primera vez quedó en evidencia que una novela completa se podía reducir a sus aspectos fundamentales. Ante los folletines publicados por entregas en el cuerpo del sensacionalista y masivo diario *Crítica*,<sup>(3)</sup> su suplemento literario —la *RMS*— ofrecía a los lectores ocho páginas en las que predominaban los relatos sobre la poesía, el drama, la novela y los artículos periodísticos.

Tal era la relevancia del relato breve que una de las pocas secciones, publicadas esporádicamente, recibió el nombre de «Cuento policial».<sup>(4)</sup> El 23 de diciembre de 1933 se publicó precisamente en esta sección una versión de *The Poisoned Chocolates Case* (1929), de Anthony Berkeley, considerada una de las novelas más importantes del *Detection Club*.<sup>(5)</sup> No salió por entregas ni tampoco se le dedicó todo un ejemplar de la *RMS* a la novela, sino que apareció como un cuento a página completa e ilustrado, bajo el título «El envenenador de Sir William», con el mismo misterio y la misma resolución pero con varios cambios en lo que refería a la estructuración de la información, la centralidad del tema a desarrollar, los nombres de los personajes y el orden de la información en el texto

Pocos años después, un cuento con el mismo título y pequeños cambios de estilo conformó la compilación *Los mejores cuentos policiales* (1943, Emecé) a cargo de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, decisión explícitamente ligada a las preferencias genéricas de los compiladores. Recién en 1949 se publicaría en la colección *El Séptimo Círculo* (Emecé) la traducción completa de la novela con sus dieciocho capítulos, bajo el título de *El caso de los bombones envenenados*. Podemos hipotetizar que en esas elecciones realizadas en el marco del espacio reducido que ofrecía el suplemento de *Crítica* (los textos no excedían la página) encontramos incipientemente la idea borgeana de «versión», y que esta emergencia se vincula estrechamente con una política de los géneros: la elección del cuento por sobre la novela, así como también con una tradición de traducciones libérrimas implementadas desde comienzos del siglo por proyectos vinculados tanto con la industria cultural como con la vanguardia política.

### El género: cómo convertir una novela en cuento

La *editio princeps* del *Acercamiento a Almotásim* apareció en Bombay, a fines de 1932. El papel era casi papel de diario; la cubierta anunciaba al comprador que se trataba de la primera novela policial escrita por un nativo de Bombay City: En pocos meses, el público agotó cuatro impresiones de mil ejemplares cada una. La *Bombay Quarterly Review*, la *Bombay Gazette*, la *Calcutta Review*, la *Hindustan Review* (de Alahabad) y el *Calcutta Englishman*, dispensaron su ditirambo. Entonces Bahadur publicó una edición ilustrada que tituló *The conversation with the man called Al-Mu'tasim* y que subtitó hermosamente: *A game with shifting mirrors* (Un juego con espejos que se desplazan).

Jorge Luis Borges, «El acercamiento a Almotásim» (1936)

«El acercamiento a Almotásim», de Jorge Luis Borges, además de insertar en la ficción un modo posible de reducción de un texto extenso a unas pocas páginas, juega con referencias sobre los devenires de una novela policial (apócrifa): la circulación en ediciones económicas y malas, impresas en papel barato que, no obstante, se agotan en poco tiempo; las reediciones, la reescritura y las nuevas versiones: el cambio de título, el agregado de un subtítulo y la inclusión de ilustraciones. No se dice en la ficción si esos elementos fueron una decisión de Bahadur, el autor de *Acercamiento a Almotásim*, o de sus editores, pero lo cierto es que para 1936 Jorge Luis Borges tenía conocimiento tanto de las ediciones baratas que habían gozado de amplia circulación entre las décadas de 1910 y 1930, como del trabajo de reedición y manipulación de textos (6) y las implicancias que tenía su publicación en distintos soportes (revistas, diarios, suplementos, libros).(7)

Las novelas —sobre todo, las policiales— circulaban en Buenos Aires, principalmente, en un espacio de distribución popular y masiva: el kiosco de diarios.(8) Desde fines del siglo XIX, la prensa periódica (diarios y magazines) se había constituido en un medio de publicación tanto de relatos breves como de novelas por entregas que diaria o semanalmente llegaban a un enorme volumen de lectores. Un año antes de la salida de la *RMS*, el diario *Crítica* había sacado dos folletines que respondían a la temática policial y con tintes sensacionalistas que lo caracterizaban, el primero de ellos considerado durante mucho tiempo la «primera novela policial argentina» se publicó entre octubre y noviembre de 1932, con el título de *El enigma de la calle Arcos* en doce capítulos divididos en treinta y dos entregas firmadas con el pseudónimo Sauli Lostal. La semana siguiente al fin de esta publicación apareció, bajo el falso nombre de Jaime Mellors, otro folletín titulado *Los trituradores de manos* (en ocasiones, *Los cortadores de manos*), que se publicó entre diciembre de 1932 y enero de 1933 escrito por Raúl y Enrique González Tuñón, Ricardo Setaro y Ulyses Petit de Murat.(9)

Este último era un caso insólito y novedoso dado que se encontraba escrito de manera colectiva, tal como las novelas del *Detection Club*. La redacción en conjunto de ficciones policiales, que en el Reino Unido imponía una nueva tendencia para la época, se practicaba de manera profesional en *Crítica*, obedeciendo a requisitos comerciales. Esa misma escritura colectiva caracterizó al suplemento, por un lado, porque el espacio de la página ofrecía un montaje que incluía distintos tipos de textos e ilustraciones organizados en columnas que podían variar en la misma hoja, ofreciendo así una lectura en collage a partir de distintos recorridos. Por otro lado, la escritura no era unipersonal sino que estaba intervenida por múltiples agentes que corregían, reducían, ampliaba e interpretaban el texto: los directores del suplemento, los traductores, los diagramadores de página que debieron acomodarlo al orden del espacio disponible y los ilustradores.

Junto con diarios y suplementos, circulaban en los kioscos colecciones populares y económicas lanzadas por editoriales bien de la industria cultural o bien de la vanguardia política, que se dirigían al público ampliado con distintos intereses. Un claro ejemplo fue *La Novela Semanal* (1917-1928), una colección que difundía textos en prosa, utilizando la palabra «novela» por conservar ésta «resonancias [...] más prestigiosas que las del cuento, forma “nueva”, frente al público [...]. Denominar “novela” a los cuentos publicados semanalmente, ennoblece también y de rebote a la práctica literaria de quienes los escribían» (Sarlo 1986, 126). Otro espacio de circulación de textos principalmente en prosa —aunque no se excluyó la publicación de poemas— fueron las revistas *Los Pensadores* y *Claridad*, dirigidas por Antonio Zamora, que albergaron a los escritores vanguardistas de izquierda conformados en el grupo de Boedo.(10)

En este contexto de publicación masiva y popular de este tipo de textos en prosa, en 1933, apareció en la *RMS* el cuento «El envenenador de Sir William», atribuido a Anthony Berkeley que, por otra parte, fue el único texto de este autor publicado en el suplemento. La historia incluía a tres personajes principales: Sir Guillermo Anstruther, que recibía una caja de bombones envenenados; Graham Beresford, que le pedía esa caja para ofrecérsela a su esposa; y Juana, la mujer de Graham, que moría al comer los mencionados chocolates. Además de los protagonistas, el relato tenía como personajes al agente de policía de Scotland Yard, Moresby, y a un detective aficionado, Roger Sheringham, que resolvía el caso.

El crimen, sus detalles y los pasos que dio Sheringham para la resolución coincidían con los relatados por Berkeley en su novela *The Poisoned Chocolates Case*, pero la traducción al español para la *RMS* implicó una serie de cambios vinculados con el soporte de publicación y con la implementación de procedimientos para trasvasar un género —la novela— a otro: el cuento.

Tanto el título de la novela como el del cuento hacían referencia al factor fundamental de la muerte: el veneno. Sin embargo, mientras el de la primera explicitaba que eran los bombones los portadores del tóxico que ocasionaría el crimen; el del segundo era más confuso: como solía ocurrir en los titulares de las notas policiales de *Crítica*, se ponía el foco en dos de los personajes, pero se engañaba al lector generando intriga y expectativa, dejando en claro que el envenenador era un personaje masculino y haciéndole creer que la víctima era «Sir William», cuyo nombre por otra parte, en el cuerpo del texto aparecía traducido al español. En este sentido, todos los personajes implicados en el relato, exceptuando a Moresby y a Roger Sheringham, aparecían con sus nombres modificados en la versión de la *RMS*: Graham Bendix y Johan Bendix pasan a ser Graham Beresford y Juana Beresford; sir Eustace Pennefather cambia completamente a sir William Anstruther; la señora Verreker-le-Messurer pasa a ser Verreker-le-Flemming.

El comienzo de la novela de Berkeley situaba el crimen como uno de los casos que se postulaban y analizaban en una reunión de cófrades de un club especialmente creado para la resolución de asesinatos, presidido por Roger Sheringham. En su desarrollo, distintos personajes escuchaban e interrogaban a Moresby —el agente de policía a cargo del caso—, ofrecían sus puntos de vista, buscaban pistas, intentaban develar quién podría haber sido el agente que envenenó los bombones. Moresby, por su parte, se encargaba de exponer a los demás cófrades detalles de las investigaciones realizadas y las pistas halladas hasta el momento por el Scotland Yard. De este modo, el foco de la novela estaba puesto en el diálogo entre los distintos personajes y en la búsqueda de una resolución.

El cuento, en cambio, tiene un comienzo *in media res*,<sup>(11)</sup> omite todo lo referido a esta cofradía, y presenta una clara estructura de dos partes: una primera en la que se exponen los hechos y lo realizado por la policía hasta el momento, y una segunda en la que se detallan los pasos que da Sheringham para encontrar al culpable del asesinato. La posterior inclusión en el volumen antológico *Los mejores cuentos policiales* incluye una breve reseña sobre el autor, en la que se mencionan sus principales obras. Entre ellas, la única que cuenta con una breve aclaración sobre su argumento es *The Poisoned Chocolates Case*. Se explica al lector el argumento principal: «varios pesquisas agotan las posibles soluciones de un misterio» (1943, 152), pero se omite explicitar que se trata del texto fuente de «El envenenador de Sir William». Esta es una maniobra que se repetirá en otras traducciones: no mencionar la modificación del texto fuente.

Novela y cuento, así, difieren en lo que respecta a lo fundamental de la trama, aquellos aspectos que precisamente permiten un desarrollo más extenso o más acotado. En el caso de la primera, lo que orienta el progreso de la historia es el debate sobre el modo en que se llevó a cabo el crimen. De hecho, en la traducción completa de esta novela en *El Séptimo Círculo* se lee una situación que podemos identificar, por la similitud en el nombre y por las características, con las reuniones del *Detection Club* del que Berkeley era presidente:

Entre una espesa nube de humo de tabaco [Roger Sheringham] oía las voces acaloradas de los comensales que charlaban animadamente sobre asesinatos, envenenamientos y muertes repentinas. Por fin, Roger veía realizado su sueño, su Círculo del Crimen, fundado, organizado y reunido por él exclusivamente [...]. La entrada a una de las selectas comidas del Círculo del Crimen no estaba al alcance de cualquiera por el sólo hecho de tener apetito. No bastaba que el futuro miembro profesase una pasión verbal por la solución de crímenes y se contentase con ello, el, o ella, tenía que probar su capacidad de llenar con eficacia los requisitos que estipulaba el círculo (1949, 11-12).

En el cuento, en cambio, la historia avanza entre la narración del caso y la narración de su resolución por parte de un único personaje, Roger Sheringham, manteniendo el tradicional contrapunto entre el oficial de policía y el gran detective del cuento policial de enigma.

Casi en paralelo con la publicación de esta versión, en ensayos publicados en otros espacios Jorge Luis Borges, uno de los directores del suplemento y uno de los principales promotores de la literatura policial de enigma en esos años, teorizaba precisamente sobre ambos géneros. En los distintos textos críticos que escribió sobre la literatura policial entre los años 1932 y 1935 se puede observar en diálogo con lo practicado en la traducción de este cuento, el cambio de orientación y de preferencias desde la novela al cuento. Mientras que en «Edgar Wallace» (1932), Borges hacía referencia de modo general a la «narración policial», en la reescritura de este ensayo bajo el título «Leyes de la narración policial» (publicado en abril de 1933, pocos meses antes del surgimiento de la *RMS*), uno de sus «mandamientos» aludía específicamente al cuento. Pocos años después, en «Los laberintos policiales y Chesterton» (1935), realizaría finalmente una explícita distinción entre los dos géneros que estamos analizando, para optar por la defensa del cuento: «La novela policial de alguna extensión linda con la novela de caracteres o psicológica [...]. El cuento breve es de carácter problemático, estricto» (1999, 127).

La promoción del cuento se encontraba acompañada, entonces, por el mandato de reducir toda una historia a sus aspectos fundamentales. Este mecanismo, que en «El acercamiento de Almotásim» se enmarcó en el formato de una reseña apócrifa, tuvo un antecedente real, en el que se tradujo una novela como relato. Esa promoción de la prosa breve se enfrentaba a dos tipos de narración extendida: por un lado, las novelas policiales de gran difusión en la época; por otro, la novela psicológica y realista de autores como Eduardo Mallea y Manuel Gálvez, promocionada en *Sur*.

En la *RMS*, un espacio de escritura colectiva y de alcance al público masivo, emergió, junto con la reducción, la idea de «versión». Desde los mismos paratextos se explicitó e impuso el género, como ocurrió también con otros textos que conformaron la sección «cuento policial», tal fue el caso de «El muerto de la casa del pavo real» de Chesterton, que pese a presentarse como «novela breve» se incluía en «Cuento policial» o «Donde su fuego nunca se apaga» de May Sinclair, que en su versión original tenía tres capítulos y en la sección se reducía a los elementos fundamentales de la trama.

### Las versiones: una tradición de traducciones libérrimas

—Pero —tartamudeó Moresby— Sir Guillermo... Estuvo en Eton, que es clásico...

—¿Sir Guillermo? —dijo Roger, cortante—. ¿Quién habla de Sir Guillermo? Le dije que la foto del criminal estaba en mi bolsillo. Sacó de un tirón la foto en cuestión y aprontó con ella al aterrado inspector-jefe con ella [sic]: ¡Beresford, hombre! ¡Beresford es el asesino de su propia esposa!

«El envenenador de Sir William», Anthony Berkeley (1933)

La traducción de una novela como cuento en el contexto del suplemento literario de un diario masivo y sensacionalista implicó, por un lado, una toma de posición en relación con la prosa que se publicaba en el propio cuerpo del diario y en otros espacios: la relevancia del resumen como modo de escritura. Y, por otro, una decisión con respecto a la traducción de

prosa: el uso libre y la versión, aspecto que acercaría este texto a las traducciones libérrimas de editoriales como Claridad y Tor.

El epígrafe de este apartado presenta una parte fundamental del cuento «de Berkeley»: el momento en el que, luego de detallar todos los pasos dados para llegar a su descubrimiento se devela quién es el autor del acto criminal, el envenenador. La escena genera intriga mediante un juego con dos fotos, una que se le cae a Sheringham y otra que está en su bolsillo. Moresby cree que el autor del crimen es el de la foto que había caído dada vuelta al piso: Sir Guillermo, pero Roger termina con el misterio y le muestra la imagen del verdadero asesino: Graham Beresford. Toda esta escena final es una invención del o los traductores —cuyo(s) nombre(s) no aparece(n) en el suplemento—, dado que en la novela, Sheringham explicitaba a sus cófrades que el asesino era Graham Bendix antes de detallar cada uno de los pasos que siguió para resolver el crimen.

El cuento toma gran parte del segundo y tercer capítulo de *The Poisoned Chocolates Case* y recoge información dispersa entre los capítulos noveno y decimoquinto. Se toma del Capítulo II el diálogo entre los dos caballeros y la escena en la que la dama come los bombones envenenados y muere. En numerosos casos hay calcos de frases hechas, que se corregirían luego en la versión de *Los mejores cuentos policiales*. Así ocurre con la expresión «it's an ill wind so far as I'm concerned», que en la versión de la *RMS* se tradujo literalmente como «es un mal viento en lo que me toca», y en la antología de cuentos policiales cambiaba a una expresión menos extranjerizante: «a mí tampoco me alegra».

Mientras la conversación entre los dos caballeros se reprodujo tal como estaba en el texto original, con los calcos de expresiones mencionados, la charla entre Beresford y su esposa se citó indirectamente y se resumió a los aspectos fundamentales. A esto se sumaron otras manipulaciones del texto en la versión cuento: se puso en boca del gerente de la casa de bombones Mason e Hijos explicaciones que en la novela daban los médicos y científicos. Asimismo, varias de estas explicaciones y los distintos pasos de la pesquisa de Roger Sheringham aparecieron en un orden diferente al de la novela. El relato, entonces, no sólo se enfocó en los aspectos fundamentales del caso, omitiendo completamente la reunión de cofrades en casa de Sheringham y los debates en torno al crimen, sino que también reestructuró la información dada y redefinió quiénes la daban.

Hay, de este modo, una manipulación total del texto en la que el traductor decide qué partes son importantes y merecen la pena ser traducidas tal como están escritas en el original (la conversación entre los caballeros, los datos científicos sobre el veneno y la información de los elementos que forman parte de la búsqueda —se explicita, por ejemplo, que la máquina de escribir era una Hamilton 4, que fue comprada hacía un mes, etcétera—, la conversación con la señora Verreker-le-Flemming) y qué partes es necesario adaptar para que el cuento tenga un desarrollo acorde al género (se quita la reunión en la casa de Sheringham y el debate, se reúnen y reacomodan los datos entre las dos partes importantes del cuento: exposición de los hechos y resolución)

El procedimiento implementado es muy similar al que se utilizó al traducir los relatos de la *Antología de la literatura fantástica*, algunos de los cuales también se publicaron previamente en la *RMS*: se trata de extraer de los textos fuente las historias que se quieren contar; reordenarlas; atribuir el nombre del autor cuando éste es relevante como Berkeley, en el caso contrario se lo borra, o se coloca un seudónimo; finalmente, insertarlo en una serie: cuentos policiales, cuentos fantásticos, cuento insólito, y crear así un nuevo texto a partir de otro. Se crea, al mismo tiempo, un canon literario basado en recortes, un álbum de textos extraídos de distintos lugares y de historias que provenían de distintas fuentes. Estos procedimientos se asemejaron asimismo a los implementados por *Crítica*, diario que manipulaba, recortaba, recreaba noticias y entrevistas con el fin de volverlas asombrosas, interesantes y entretenidas. Al ser publicado en la *RMS*, el texto necesariamente tuvo que responder a otro de los requisitos propios de la prensa: la necesidad de la brevedad, aspecto estrechamente vinculado con un intencionado trabajo de traducción como reducción.

Pero ¿era posible en Argentina manipularse un texto y que llegara al lector de esa manera sin que se cuestionara al traductor? Efectivamente, la manipulación de las traducciones tenía una tradición que había comenzado en los primeros años del siglo XX y cuya etapa de culminación podemos situar con el surgimiento de los «escritores traductores» en espacios de mayor capital simbólico. Como señala Patricia Willson, desde la segunda mitad de la década del treinta, la literatura traducida ocupó un lugar central en la literatura argentina y «un grupo de traductores-escritores contribuye, con su actividad, a modelar nuevas poéticas del relato dentro de ella» (2004, 36).

Podemos, sin embargo, observar en las manipulaciones del texto de Berkeley una práctica que comenzó en disímiles sectores: algunos muy cercanos a la industria cultural y otros a la vanguardia política. En efecto, la libertad que a comienzos del siglo XX permitía la aparición de un texto manipulado por el traductor para generar efectos de sentido en los lectores era una estrategia que ya implementaban tanto editoriales masivas como Tor, como colecciones vinculadas con la vanguardia política tales como Los Pensadores o Claridad (y las revistas homónimas), dirigidas por Antonio Zamora. **(12)**

Los escritores de Boedo cercanos a Zamora, que habían cuestionado el accionar de otros espacios de publicación por donde circulaba la escritura en prosa, ya fuera en la prensa masiva **(13)** y La Novela Semanal **(14)** o bien las colecciones de editoriales comerciales tales como Tor de Juan Torrendell, **(15)** ofrecía a los lectores versiones de la literatura rusa a la que quitaba partes y agregaba otras a fin de adaptarla a sus propios intereses pedagógicos. Los textos de autores rusos publicados por *Claridad* fueron, en su mayoría, reimpresiones de obras ya traducidas en España del italiano y del alemán. Esa traducción de traducción pudo haber afectado el producto final que llegaba a las manos del lector argentino, pero también había una manipulación mediante la cual se cambiaba, en muchos casos, el significado de la obra. De este modo, tal como ha estudiado Adel Faitaninho, textos como «El sol y el viento» de Tolstói, cuyo objetivo era didáctico pero no moralizante, en la versión de *Claridad* pasaba a ser una fábula con moraleja (2014, 5).

Antes de la traducción de Berkeley en la que se modificaba el texto fuente de un autor reconocido con el fin de promocionar un género, ya en *Claridad* los textos rusos habían sufrido un proceso similar mediante el cual se manipulaba el contenido de acuerdo con las necesidades de la revista que los publicaba (se aumentaba, como sucedía, por ejemplo, en el caso del texto de Tolstoi anteriormente mencionado; o bien se reducía a fragmentos significativos, como Faitaninho identifica en el poema de Maiakovski «la guerra y la paz»), fundamentalmente se agregaba una moralización abierta a fin de ofrecer una orientación política (2014). Del mismo modo, pero con distinta intencionalidad, las editoriales comerciales baratas implementaban estrategias de traducción que implicaban un manejo de los textos. En Tor, por ejemplo, se publicaban libros apócrifos:

solía ocurrir que ciertos autores extranjeros se vendían mucho pero, como habían escrito una obra poco extensa, ya no quedaban títulos por vender. En otras palabras, el interés del mercado por un autor específico continuaba, aunque no quedaran obras de éste por publicar: la demanda superaba la oferta. En ese caso se recurría a escritores nacionales y anónimos para que redactaran textos apócrifos, que aparecían bajo el nombre del autor célebre, pero que en realidad estaban redactados por estos *ghost writers*. [...] He localizado doce series de textos apócrifos. (Abraham 2012, 51)

De esta manera, la traducción libre del cuento de Berkeley fue posible en parte gracias al desarrollo de una tradición proveniente no sólo de la industria cultural sino también de la vanguardia política. En el caso de *The Poisoned Chocolate Case*, tiene en común con Tor y Claridad el objetivo de proponer nuevas lecturas intervenidas.

### Consideraciones finales

La versión cuento de *The Poisoned Chocolate Case* se inscribe en una tradición de traducciones como apropiaciones, en las que los textos aparecían manipulados, modificados y adaptados a los objetivos y necesidades de quienes los editaban. El procedimiento que comienza en 1930 con textos como «El envenenador de Sir William» y que continúa con antologías policiales y fantásticas publicadas por Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo en 1940 es un tanto complejo, dado que, como hemos observado, las historias que se quieren contar se extraen de textos fuente, se reducen a lo que el traductor considera lo más importante, quitando todo lo demás, reestructurando el texto, atribuyendo el nombre del autor a esa nueva versión e insertándola en una serie, que es la que se quiere promover, en este caso: cuento policial.

Que este relato se publicara por primera vez en un soporte en el que la prosa breve era predominante y donde la noticia policial tenía una relevancia mayor que en otros medios, que fuera precisamente en ese espacio de publicación masiva donde apareciera no una traducción fiel al original sino una versión que mantenía, sin embargo, la firma del autor, nos permite identificar una convergencia de requisitos y elecciones: dado el contexto de publicación en el suplemento, los textos traducidos no debían superar las dos páginas, pero esta decisión editorial vinculada con una necesidad de publicar textos cortos se complementó con las decisiones del traductor —cuyo nombre no se explicita— que optó por incluir en una sección de cuentos una novela reducida a lo fundamental de su historia.

### NOTAS

(1) Gramuglio encuentra este operativo en una serie de hechos literarios que se desarrollaron en los años cuarenta y principalmente en la revista *Sur*, pero como analizaremos, se puede observar una inminente emergencia de relato breve fantástico y policial tiempo antes, en la *Revista Multicolor de los Sábados*.

(2) En adelante, *RMS*.

(3) Sylvia Saitta analiza la publicación en *Crítica* de la novela por entregas «El enigma de la calle Arcos», observando en ella que, como también ocurrirá en los cuentos de la *RMS*, «la literatura retoma procedimientos y estrategias narrativas provenientes del discurso periodístico y reflexiona sobre los mecanismos internos de la sección de policiales de la prensa moderna dado que, en una verdadera puesta en abismo, sitúa gran parte de la ficción en una redacción porteña» (2013, 209).

(4) En ocasiones, incluso, en el suplemento definen algunos de los relatos breves que aparecen en sus páginas con etiquetas como «cuento extraño», «cuento criollo», etcétera.

(5) Sobre la relevancia que tuvo el *Detection Club* en el suplemento de *Crítica* y en la escritura de Borges cfr. Mascioto: «Pistas del *Detection Club* en la sección "Cuento policial" de la *Revista Multicolor de los Sábados*: entre Borges y *Crítica*». *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, 33, 2 (2017).

(6) Annick Louis (1997) analiza las «maniobras» implementadas por Borges en el momento de volver a publicar los textos que habían aparecido en la sección «Historia Universal de la Infamia» de la *RMS* al libro homónimo (1935).

(7) Cfr. María de los Ángeles Mascioto, «Borges editor», *Anclajes. Revista del Instituto de Investigaciones Literarias y Discursivas* (en prensa).

(8) Observa Sarlo: «El magazine, el folletín publicado en los diarios, las narraciones periódicas abrían la posibilidad de que, en una sesión de lectura, en un viaje en tren o en tranvía que, desde los barrios de Buenos Aires, consumía no menos de media hora y en general bastante más, el lector, aunque no diera fin al texto, quedaría suficientemente comprometido en su lectura. La ficción breve permitía también que esos lectores no tuvieran que manejar, a lo largo de un lapso más o menos extendido, un mundo complicado y lleno de personajes como el de la novela (1986, 126). Señalan Lafforgue y Rivera que: «Si bien los títulos estrictamente policiales aparecen [antes de 1930] en forma esporádica, su presencia y sus características señalan el naciente interés de escritores y lectores por una forma con notorio arraigo en los magazines ingleses y norteamericanos, y conocida en Argentina, fundamentalmente a través de las "series" traducidas en revistas como el *Tit-Bits* de Puga, *Tipperary*, *El Pucky* y otras similares» (1996, 14).

(9) En la primera entrega aparecía una ilustración de Mellors, realizada mediante un fotomontaje «conformado por un cuarto de cada una de las caras de los escritores reales» (Ferrari 2006, 35).

(10) Estas publicaciones promocionaban relatos breves y novelas, ante el auge de la experimentación poética practicada e impulsada por el

grupo Martín Fierro. Los escritores veristas, redefinieron los conceptos de «literatura culta» y «literatura popular» (Montaldo 2006, 328), dando a la lectura un fin principalmente pedagógico por sobre los fines comerciales de las publicaciones con las que compitieron por el lector.

(11) Así comienza: «Roger Sheringham pensaba pues, que el crimen de los bombones envenenados, como lo llamaron los diarios, era quizás el asesinato planeado con más perfección que conocía». De esta manera comienza el segundo capítulo de *The Poisoned Chocolates Case*. En efecto, el cuento no toma nada del primer capítulo sino que comienza con la información del primero.

(12) Verónica Delgado y Fabio Espósito observan que las colecciones de Zamora y Torrendell funcionaban por ese entonces como guías de lectura (2014, 68), con lo cual una parte importante de la formación de lectores era generada por esos textos «mal traducidos».

(13) En este sentido, señala Montaldo que «A la “prensa amarilla” se la cuestionaba violentamente por la relación con el público con el que la ven comportarse de manera *falsa* ya que no lo concibe como interlocutor de ideas o [...] sujeto que debe ser educado sino como un mero consumidor de productos —noticias— de segunda categoría a las que infla de manera indiscriminada y con motivos aviesos” (2006, 335; cursiva en el original).

(14) Dice Montaldo: «El problema con los folletines es evidentemente una cuestión de competencia, dado que por momentos los textos de los veristas se acercan peligrosamente a su estética a la que no obstante, le cambian la ideología explícita y el sistema moral. Hablamos de competencia en tanto ambos grupos de textos circulaban de la misma manera, con precios semejantes y apelaban a un público bastante parecido» (2006, 334).

(15) El sello editorial Tor era contado por los escritores de Boedo entre aquellos a los que acusaba de «editores carniceros» debido a los cortes que realizaban en los libros (Montaldo 2006, 337). La libertad de traducción y la manipulación de los textos traducidos, muchas veces interpretada como «mala traducción», estará muy ligada, sin embargo, a Los Pensadores y a Claridad. En primer lugar, porque se decía de ellos que habían tenido acceso a los clásicos de la literatura europea por medio de «malas traducciones» de circulación masiva, versiones abreviadas de los textos publicadas precisamente por los «carniceros» cuyo mecanismo de publicación era precisamente reducir los textos «al hecho de “contar anécdotas” y haciéndolas correr contra el número de páginas» (339). «No sólo se la atacaba [a Tor] por utilizar papel de baja calidad, sino también por cuestiones más esenciales como el uso de traducciones deficientes, la omisión de aparato crítico en las ediciones de los clásicos, las erratas y, especialmente, el resumen o mutilación de los textos a fin de encajar con la cantidad de páginas disponible» (Abraham 2012, 57).

## BIBLIOGRAFÍA

### Fuentes primarias

BERKELEY, Anthony, «El envenenador de Sir William», *Revista Multicolor de los Sábados*, 20 (diciembre 1933), 2.

-- «El envenenador de Sir William», en Jorge Luis BORGES y Adolfo BIOY CASARES, Adolfo (comps.), *Los mejores cuentos policiales*, Buenos Aires, Emecé, 1943.

-- *El caso de los bombones envenenados*, Buenos Aires, Emecé (col. El Séptimo Círculo), 1949.

### Obras consultadas

ABRAHAM, Carlos, *La editorial Tor. Medio siglo de libros populares*, Temperley (Buenos Aires), Tren en movimiento, 2012.

BORGES, Jorge Luis, «El acercamiento de Almotásim», en *Historia de la eternidad* (1936), *Obras completas*, I, Buenos Aires, Emecé, 1974.

-- «Los laberintos policiales y Chesterton», en *Borges en Sur (1931-1980)*, Buenos Aires, Emecé, 1999, 126-129.

-- «Edgar Wallace», en *Textos recobrados (1931-1955)*, ed. Sara Luisa del Carril y Mercedes Rubio de Zocchi, Buenos Aires-Bogotá, Emecé, 2001, pp. 20-21.

-- «Leyes de la narración policial», en *Textos recobrados (1931-1955)*, ed. Sara Luisa del Carril y Mercedes Rubio de Zocchi, Buenos Aires-Bogotá, Emecé, 2001, pp. 36-40.

-- y Adolfo BIOY CASARES (comps.), *Los mejores cuentos policiales*, Buenos Aires, Emecé, 1943.

CAMPODÓNICO, Raúl Horacio, «Los rastros previos: a propósito de las narraciones policiales en *La Novela Semanal*», en Margarita PIERINI et al., *La Novela Semanal (Buenos Aires, 1917-1927): un proyecto editorial para la ciudad moderna*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2004, pp. 125-146.

DELGADO, Verónica, y Fabio ESPÓSITO «1920-1937. La emergencia del editor moderno», en DIEGO, José Luis de (dir.), *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2010)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2014.

FAITANINHO, Adel, «Claridad: entre la literatura rusa y la vanguardia argentina», en *Actas de las Jornadas sobre la Historia de las Políticas Editoriales en la Argentina*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional de la República Argentina, 2014.

FERRARI, Germán, *Raúl González Tuñón periodista*, Buenos Aires, Ediciones del Centro Cultural de Cooperación Floreal Gorini, 2006.

GRAMUGLIO, María Teresa, «Bioy, Borges y Sur», en *Nacionalismo y cosmopolitismo en la literatura argentina*. Rosario, Editorial Municipal de Rosario, 2013.

GREEN, Raquel, *Borges y la Revista Multicolor de los Sábados: confabulados en una escritura de la infamia*, Nueva York, Peter Lang, 2010.

LAFFORGUE, Jorge, y Jorge B. RIVERA, *Asesinos de papel: Ensayos sobre narrativa policial*, Buenos Aires, Colihue, 1996.

LOUIS, Annick, *Jorge Luis Borges: œuvre et manœuvres*, París, L´Harmattan, 1997.

MASCIOTO, María de los Ángeles, «Pistas del *Detection Club* en la sección «Cuento policial» de la *Revista Multicolor de los Sábados: entre Borges y Crítica*», *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, 33, 2 (2017), 623-647.

MONTALDO, Graciela, «Literatura de izquierda: humanitarismo y pedagogía», en Graciela MONTALDO (comp.), *Literatura argentina del siglo XX. 2: Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)*, Buenos Aires, Paradiso, 2006.

SAÍTTA, Sylvia, *Regueros de tinta: El diario Crítica en la década de 1920*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2013.

SARLO, Beatriz, «La trivialidad de la belleza. La novela semanal argentina (1917-1925)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 430 (abril 1986).

WILLSON, Patricia, *La constelación del Sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004.

© Grupo de Investigación T-1611,  
Departamento de Filología  
Española y Departamento de  
Traducción, UAB | Research Group  
T-1611, Spanish Philology  
Department and Translation  
Department, UAB | Grup de Recerca  
T-1611, Departament de Filologia  
Espanyola i Departament de  
Traducció, UAB