



## Isidro Parodi y el camino humorístico de las vanguardias en el policial latinoamericano

*Román Setton*

Universidad de Buenos Aires

rsetton@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-7970-067X>

Recibido: 14/10/2025

Aceptado: 30/10/2025

**Resumen:** El detective nominalmente paródico inventado por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares —cuyo nombre será retomado justo sesenta años después por la serie eminentemente paródica *Tumberos*— ha sido considerado y analizado como un acontecimiento en extremo singular en el marco de la tradición del policial en Latinoamérica. Esta singularidad ha sido explicada a partir del refinamiento y la amplia cultura literaria de ambos escritores y como resultado del juego común en las charlas entre ambos. Se dejan de lado así los vínculos que estos relatos establecen con las tradiciones previas, de manera general con la cultura de masas y de modo particular con las vanguardias latinoamericanas. Estas vanguardias ya habían desarrollado con anterioridad un vínculo estrecho entre narración detectivesca, humor y parodia, e incluso una cantidad importante de policiales previos (de fines del siglo XIX y comienzos del XX)— ya presentaban una confección basada en términos eminentes en elementos humorísticos y paródicos. Esto se puede ver en las diversas tradiciones de Latinoamérica, tanto en Brasil (*O Mistério* o «Se eu fosse Sherlock Holmes») como en Chile (en diversos relatos del detective Román Calvo), Cuba (*Fantoches*), México (*Vida y milagros de Pancho Reyes, detective mexicano*) y especialmente en Argentina (cf. «Don José de la Pamplina», «El botón del calzoncillo», «El detective magnífico», «Las deducciones del detective Gamboa», entre otros). Dentro de este marco, indagamos los relatos de *Seis problemas para don Isidro Parodi* en diálogo con las tradiciones vanguardistas y humorísticas precedentes vinculadas con la literatura detectivesca.

**Palabras clave:** Isidro Parodi; literatura policial; literatura latinoamericana; vanguardia; humor.

### Isidro Parodi and the Humorous Path of the Avant-Garde in Latin American Crime Fiction

**Abstract:** The nominally parodic detective conceived by Jorge Luis Borges and Adolfo Bioy Casares—whose name would be brought back exactly sixty years later by the explicitly parodic television series *Tumberos*—has

traditionally been regarded as an exceptionally singular phenomenon within the Latin American tradition of detective fiction. This alleged singularity has often been attributed to the refinement and broad literary culture of both authors, as well as to the intellectual dialogue that underpinned their collaboration. Such an interpretive framework, however, tends to obscure the intertextual and cultural continuities that these stories establish with prior narrative traditions, with mass culture at large and, more specifically, with the Latin American avant-garde. The avant-garde movements of the early twentieth century had already articulated a dynamic intersection between detective fiction, humor, and parody. Moreover, a significant number of earlier detective narratives—dating from the late nineteenth and early twentieth centuries—had incorporated narrative structures and rhetorical devices grounded in humorous and parodic elements. This tendency can be observed across diverse Latin American contexts: in Brazil (*O Mistério* or «Se eu fosse Sherlock Holmes»); in Chile (stories featuring the detective Román Calvo); in Cuba (*Fantoches*); in Mexico (*Vida y milagros de Pancho Reyes, detective mexicano*); and, most prominently, in Argentina (see «Don José de la Pamplina», «El botón del calzoncillo», «El detective magnífico» and «Las deducciones del detective Gamboa», among others). Within this broader intertextual and historical framework, this article examines the stories collected in *Seis problemas para don Isidro Parodi* in dialogue with preceding avant-garde and humorous traditions of detective fiction in Latin America.

**Keywords:** Isidro Parodi; detective fiction; Latin American literature; Avant-Garde, humor.

## Isidro Parodi e o percurso humorístico das vanguardas na ficção policial latino-americana

**Resumo:** O detetive nominalmente paródico criado por Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares, cujo nome seria retomado exatamente sessenta anos depois pela série eminentemente paródica *Tumberos*, tem sido considerado e analisado como um acontecimento singular dentro da tradição da ficção policial na América Latina. Essa singularidade tem sido explicada pelo refinamento e pela ampla cultura literária de ambos os escritores, bem como pelo diálogo intelectual que sustentou a sua colaboração. Essa abordagem, porém, desconsidera as ligações que essas narrativas estabelecem com as tradições anteriores, com a cultura de massas em geral e, em particular, com as vanguardas latino-americana. Os movimentos de vanguarda já haviam desenvolvido uma estreita relação entre a ficção policial, o humor e a paródia, e um número significativo de romances policiais anteriores (do final do século XIX e início do século XX) já apresentava estruturas fortemente baseadas em elementos humorísticos e paródicos. Tal tendência pode ser observada nas diversas tradições latino-americanas: no Brasil (*O Mistério* ou «Se eu fosse Sherlock Holmes»); no Chile (em várias histórias protagonizadas pelo detetive Román Calvo); em Cuba (*Fantoches*); no México (*Vida y milagros de Pancho Reyes, detective mexicano*); e, sobretudo, na Argentina (cf. «Don José de la Pamplina», «El botón del calzoncillo», «El detective magnífico», «Las deducciones del detective Gamboa», entre outros).

Nesse quadro, examinamos as histórias de *Seis problemas para don Isidro Parodi* em diálogo com as tradições vanguardistas e humorísticas anteriores vinculadas à literatura policial.

**Palavras-chave:** Isidro Parodi; ficção policial; literatura latino-americana; vanguarda; humor.

## Isidro Parodi y el camino humorístico de las vanguardias en el policial latinoamericano

«Sobre Bustos no hay nada escrito»

JORGE LUIS BORGES<sup>1</sup>

María Teresa Gramuglio (1989) retrotrae la originalidad de los relatos de *Seis problemas para don Isidro Parodi* y el contraste de estos con la narrativa de ambos coautores a «las huellas del diálogo y del duelo entre los dos» (p. 12). Y en particular se centra en los diferentes textos teóricos y críticos de ambos, por ejemplo, en las reseñas mutuas, para dar cuenta del origen temprano de los textos escritos en colaboración. Estas reseñas mutuas son, a su entender, el comienzo de un diálogo y de un duelo, de los cuales los *Seis problemas para don Isidro Parodi* serían la plasmación. En ellos encontramos desplegados, entonces, el campo de batalla y el combate entre sus concepciones de la literatura y sus respectivas poéticas, sus diversas posiciones respecto de las tradiciones nacionales, la literatura realista, la literatura costumbrista o telúrica, especialmente el criollismo y el folclore, la novela psicológica, la literatura fantástica y el policial.

«Desde este fondo polémico constituido por la trama de textos y hechos literarios que participa de la doble naturaleza de manifiesto y de las estrategias de escritor, es decir, desde este contexto, pueden ser releídas las ficciones que Bioy y Borges escribieron juntos a partir de los años cuarenta. De nuevo *Sur* aparece como el lugar de enunciación de la novedad, y funcionando como banco de pruebas: dos de los cuentos de *Seis problemas para don Isidro Parodi* aparecieron primero en la revista» (Gramuglio, 1989, p. 13).

En este sentido, interpreta la recepción poco favorable de los cuentos como producto de la «exasperación de los procedimientos paródicos en la escritura» (p. 13). Luego de la «ofensiva militante por el policial» (p. 13) que habían realizado, publican estos relatos que, en gran medida se alejan del modelo clásico del relato, y se inscriben «bajo el signo de la parodia» (p. 13). Gonzalo Aguilar (2009), en cambio, indaga la publicación del «libro humorístico» (p. 26) para «develar la figura en el tapiz que entretejen —en *Seis problemas para don Isidro Parodi*— literatura nacional, barbarie nazi, género policial e intervención autoral» (p. 26).

Ambos críticos encuadran esta producción, entonces, desde una perspectiva que pone en foco la «literatura» y, de manera más general, las grandes cuestiones de la historia literaria y la historia política, sin vinculaciones con la historia del género a nivel local. Así como Gramuglio pone como centro de su clave hermenéutica la revista literaria más prestigiada en la historia argentina, Aguilar enfoca la crítica a los autoritarismos políticos de las décadas de 1930 y 1940.

El primero en hacer una operación crítica y teórica para recubrir de prestigio y novedad radical la publicación del volumen es Alfonso Reyes, quien en 1943 publica un artículo bajo el título «Misterio en Argentina». Allí afirma lo siguiente: «Con este libro la literatura detectivesca irrumpe definitivamente en Hispanoamérica y se presenta ataviada en el dialecto porteño» (1986,

---

<sup>1</sup> Citado en Gramuglio, 1989, p. 13.

IX, 308).<sup>2</sup> Poco tiempo después esta opinión fue canonizada en la célebre e inaugural compilación de Rodolfo Walsh *Diez cuentos policiales argentinos*:

Hace diez años, en 1942, apareció el primer libro de cuentos policiales en castellano, sus autores eran Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. Se llamaba *Seis problemas para Don Isidro Parodi*, y tenía el doble mérito de reunir una serie de plausibles argumentos, y de incorporar al vasto repertorio del género un personaje singular: un «detective» preso, cuyo encierro involuntario —y al parecer inmerecido— ponía de relieve la creciente tendencia de los autores policiales a imponerse un afortunado rigor y una severa limitación de los medios al alcance del investigador. Forzosamente despreocupado de indicios materiales y demás accesorios de las pesquisas corrientes, Parodi represente el triunfo de la pura inteligencia (Walsh, 1953, p. 7).

En la lectura de Walsh —y también muy poco tiempo después en la de Donald A. Yates (1960 y 1964)—, los cuentos se inscriben de manera monolítica dentro del modelo del policial de enigma propio de la tradición inglesa. En sintonía con esto, Marta Susana Domínguez (1996, 2003, 2005) ha indagado con detalle la presencia de Edgar Allan Poe y Gilbert K. Chesterton en estos relatos. En su célebre *El precursor velado* (1985), Daniel Balderston, a su vez, enmarca estos textos en la tradición de Poe, de Chesterton y, especialmente, de Robert Louis Stevenson.<sup>3</sup> Borges, en numerosos textos, ha defendido el policial como un producto de la literatura inglesa y, en particular, como el modelo puro de la novela de enigma. Esto se ve con claridad en sus escritos sobre Poe, sobre Chesterton, sobre el policial y, en particular, en su polémica con Roger Caillois (Setton, 2012). Como ha sucedido demasiado a menudo, tanto en la historia del género como en la lectura de Borges, gran parte de la crítica y la historiografía del género ha seguido el camino marcado por el propio Borges.

Ninguno de los críticos parece detenerse en los posibles vínculos con el policial latinoamericano contemporáneo.<sup>4</sup> De esta manera, la recepción crítica e histórica de estos cuentos ha omitido de manera perfecta los vigorosos vínculos de estos relatos con las producciones previas de la literatura policial argentina y, de manera más general, latinoamericana.

En este caso, nos proponemos detenernos en dos aspectos particulares que, entendemos, pueden considerarse notas distintivas de estos relatos y, a la vez, son aspectos fundamentales en la tradición del policial previo en Latinoamérica: la sátira humorística de la literatura, las artes y otras prácticas intelectuales y, por último, la parodia como método compositivo, entendida esta, fundamentalmente, como la escritura de una lectura. En consonancia con esto, destacamos, además, una fuerte crítica a la entronización de la figura de autor y a la concepción clásica de obra de arte y el concepto estrechamente vinculado de originalidad.

## Sátira y humor

En una reseña que Borges realiza sobre *Enjoyment of Laughter [Disfrute de la risa]*, de Max Eastman (publicada en *El hogar*), afirma: «Schopenhauer reduce todas las situaciones risibles a la paradójal e inesperada inclusión de un objeto a una categoría que le es ajena y a nuestra brusca percepción de esa incongruencia entre lo conceptual y lo real» (Borges, 1986, p. 188). Este es uno de los elementos centrales de los *Seis problemas para don Isidro Parodi*, la conjunción del

---

<sup>2</sup> Citado en José Fernández Vega, 1996, p. 28, de Alfonso Reyes, «El argentino Jorge Luis Borges», en: *Obras completas*, México, FCE, 1959, tomo IX, p. 308. «El artículo de Reyes apareció en un periódico en 1943 bajo el título de «Misterio a la Argentina» (Vega, 1996, p. 28).

<sup>3</sup> Cf., por ejemplo, «Borges y Bioy se aseguraron la colaboración de dos de sus autores predilectos, Chesterton y Stevenson, en la creación de “Las noches de Goliadkin”» (Balderston, 1985).

<sup>4</sup> María de los Ángeles Mascioto (2021), en cambio, sí se aproxima a la indagación de los vínculos entre estos relatos y las narraciones criminales locales, al estudiar los relatos de prisión-ficción que aparecían en *Crónica*.

carácter pretendidamente racional, de prosa clara y límpida, de la novela problema y la exasperación de los recursos y el barroquismo de la prosa de Bustos Domecq.

«Con una fatigada elegancia, Gervasio Montenegro —alto, distinguido, borroso, de perfil romántico y de bigote lacio y teñido— subió al coche celular y se dejó voiturar a la Penitenciaría» (Borges y Bioy Casares, 1995, p. 36). Y, en el mismo sentido, un poco más adelante: «En el apacible retiro del coche celular había premeditado no menos de catorce cuentos baturros y de siete acrósticos de García Lorca, para edificar a su nuevo protegido» (1995, p. 50).

Esta prosa exasperada de Bustos Domecq, que ya es una caricatura, está replicada y caricaturizada, a su vez, por los personajes centrales que vienen de fuera de la cárcel, el caso paradigmático es Gervasio Montenegro. Este personaje engolado y fanfarrón, que de continuo se adjudica un lugar lúcido y predominante en los hechos y en la comprensión de los hechos, desconoce por completo la realidad, la situación en la que él se encuentra y tampoco se da cuenta de su papel de comparsa. Pongo aquí algunos ejemplos del relato quizá más célebre del volumen, «Las noches de Goliadkin»:

La *baronne*, pretextando el rigor de la canícula, dilataba innecesariamente su escote y se apretaba contra Goliadkin —todo para provocarme—. El judío, poco avezado en estas lides, rehuía el contacto y, consciente del desairado rol que jugaba, hablaba nerviosamente de temas que a nadie podían interesar, tales como la futura baja de los diamantes, la imposibilidad de substituir un diamante falso por uno verdadero y otras minucias de *boutique*. El padre Brown, que parecía olvidar la diferencia que hay entre el salón comedor de un *express* de lujo y un auditorio de beatos indefensos, repetía no sé qué paradoja, sobre la necesidad de perder el alma para salvarla (Borges y Bioy Casares, 1996, p. 42).

Se suele recordar asiduamente que el nacimiento del género policial surgió a partir de determinadas condiciones concretas que impusieron nuevos modos de organización de la vida cotidiana hacia fines del siglo XVIII y comienzos del XIX —la gran ciudad cosmopolita y el anonimato como presupuestos de la vida moderna, la abolición de la tortura y el establecimiento del sistema de pruebas indiciario en el derecho procesal penal, el Estado de derecho como nueva forma de organización política y, consecuentemente, el respeto de los derechos negativos o de primer orden del individuo, la creación de las policías secretas, el desarrollo de las ciencias modernas a partir del siglo XVI—. <sup>5</sup> Con menor frecuencia se señala, como condición fundamental del surgimiento del género, una transformación radical de las formas de producción de textos y su circulación, la evolución de la prensa masiva y el desarrollo del humor gráfico como parte de estos cambios. Junto con el surgimiento del género policial, a mediados del siglo XIX, también el humor gráfico se populariza en los diarios de Europa y, más adelante, en Estados Unidos. De allí que el humor sea una de las notas distintivas del género. <sup>6</sup> Lo encontramos con toda claridad en «La carta robada» y, más aún, en *Cosecha roja*, solo por mencionar dos ejemplos célebres y fundadores de tradiciones centrales del género.

El humor fue también un condimento principal del periodismo y las revistas literarias de la época en Argentina y en Latinoamérica —recuérdese, por ejemplo, los epitafios de la revista *Martín Fierro*—, y es también otro de los componentes más notorios de la literatura policial

---

<sup>5</sup> Cf. Setton (2012 y 2015), Kracauer (1979), Caillois (1941), Messac (1975), entre otros.

<sup>6</sup> Cf.: «Die Märzrevolution (1848) beritete der vorangegangenen Unterdrückung der Presse ein Ende und wirkte als Initialzündung für die Entstehung einer ganzen Reihe von humoristisch-satirischen Zeitschriften, die größtenteils mit Karikaturen ausgestattet waren und dieses als Mittel öffentlicher Kritik einsetzten. Das Vorbild dafür hatte in Frankreich Anfang der 1830er Jahre, in einer liberalen Phase, *Le Charivari* (1832ff) geliefert» [«La Revolución de Marzo (1848) puso fin a la persecución y censura previas de la prensa y sirvió como disparador para el surgimiento de toda una serie de periódicos humorísticos y satíricos, que en gran medida traían caricaturas y las utilizaban medio de crítica en el ámbito de la opinión pública. El modelo para estas publicaciones lo proporcionó a principios de la década de 1830, en Francia, durante una fase liberal, *Le Charivari* (1832 y siguientes)»] (Hügel, 2003, p. 518).

argentina entre 1910 y 1940, tal como puede percibirse en muchos relatos, entre otros, «Ina piquisa fracasada», «El botón del calzoncillo», «Las deducciones del detective Gamboa», «Jim el sonriente o la pista de las bananas», «Jabulgot el farsante», de Arlt, «El nudo de la corbata», de Olivari (cf. Setton, 2015).<sup>7</sup> Con este elemento se vincula acaso el hecho de que uno de los narradores más prolíficos de cuentos policiales de la época sea el humorista gráfico Julián J. Bernat, que publica, durante al menos quince años, las más diversas contribuciones pertenecientes a la narrativa policial en diferentes revistas. El éxito de estos relatos puede explicarse por la época y las prácticas de las revistas culturales y la prensa masiva. Se decía que el éxito de *Caras y Caretas*, la revista cultural más célebre del primer cuarto del siglo XX, se debía al tono, que no era «ni demasiado serio, ni demasiado chacotón» (Rivera, 1981, p. 369).



Fig. 1. Borges y Bioy Casares en los años cuarenta

Otro de los componentes humorísticos de los *Seis problemas...* consiste en el habla del detective, cuya voz se asemeja a la de los cuchilleros de Borges. Hay similitudes notales entre la voz de Isidro Parodi y la del Corralero en «Hombre de la esquina rosada». En diversas ocasiones, Borges ha afirmado que la voz define al personaje: «En mi corta experiencia de narrador, he comprobado que saber cómo habla un personaje es saber quién es, que descubrir una entonación, una voz, una sintaxis peculiar, es haber descubierto un destino» (Borges, 1989, p. 181). Y, en ese sentido, parte del humor de los relatos consiste entre el contraste entre las modalidades de habla, pretenciosas e impostadas, de los personajes que lo visitan en la cárcel y el habla criolla, precisa y punzante del detective: «Mire, para retribuir la lección de truco que usted le ha dado a este hombre anciano, le voy a contar un cuento. Es la historia de un hombre muy valiente» (Borges y Bioy Casares, 1996, p. 51).

El narrador, Bustos Domecq, estabiliza la narración. Puede ser visto como una caricatura del estilo vanguardista del Borges de la década de 1920, pero también como una caricatura del estilo engolado de los primeros libros de Bioy, los que anteceden a *La invención de Morel*. Bustos, escritor vanguardista, busca constantemente la palabra extraña y la adjetivación original. El habla de Gervasio Montenegro, Carlos Anglada, José Formento —es decir, los personajes del mundo literario e intelectual que visitan a Parodi— entona, de diversas maneras, con esa voluntad de sorpresa y ese estilo pretencioso de Bustos, en contraste con el habla de Parodi.

<sup>7</sup> Pueden agregarse a estos todos los relatos en cocoliche escritos por el Toba Saldías, los pastiches escritos por Conrado Nalé Roxlo, etcétera.

Álvaro Contreras, al tratar algunos relatos de vanguardia a comienzos del siglo XX, indica que en ellos podemos percibir una búsqueda por «subvertir desde adentro la lógica del relato de enigma» (2006, p. 4). Hay en esos relatos una oposición, un desplazamiento, una actitud paródica respecto del policial clásico de enigma. Es decir, los relatos de vanguardia proponen una relectura de los dispositivos clave de la novela de enigma —la figura del detective, la trama de indicios, la representación de la ley, la figura de Watson— para subvertir desde adentro la lógica del género. El desciframiento del enigma y el espectáculo de la razón se desplazan y el centro es ocupado ahora por la sátira política y literaria.

Para el relato policial de vanguardia el enigma-crime deja de ser una experiencia a descifrar, un reto a la razón moderna y un desafío a los atributos del sujeto moderno. Aquellas sombras de la modernidad que rodeaban el crimen ya no interrogan las luces del sujeto. Si Dupin estaba en posesión y a disposición del saber legal, para los sabuesos vanguardistas el caso no es definido necesariamente de acuerdo a una norma legal. El enigma propuesto por la narrativa vanguardista desafía —a través de la parodia, el chiste, la ironía, el humor— ese imperativo de racionalidad de la modernidad técnica, la maximización de la causalidad; y exhibe a la vez un tipo de enigma que escapa a la lógica racional y al lado utilitario de la sociedad moderna por medio del divertimento y el disparate (Contreras, 2006, pp. 4-7).

Esta forma de vínculo de la vanguardia con el género policial en Latinoamérica puede extenderse a las relaciones más amplias que se dan en las esferas de la literatura y las artes entre vanguardias, modernismos y obras orgánicas clásicas. Basta recordar la cita de Theodor Adorno que es central en el texto ya clásico de Peter Bürger sobre las vanguardias: «las únicas obras que cuentan hoy son las que ya no son obras» (Adorno, 1990, p. 36). Esta cita que Adorno utiliza para caracterizar al modernismo radical, Bürger la utiliza para caracterizar a las vanguardias. Desde esta perspectiva, los únicos policiales que cuentan, en el marco de la vanguardia o de un modernismo radical, son aquellos que ya no son policiales. Así, todos los rasgos señalados por Bürger como propios de la obra de vanguardia pueden encontrarse en los *Seis problemas para don Isidro Parodi* y también se encuentra en muchos de los considerados policiales latinoamericanos de vanguardia. En este sentido, Silvia Molloy habla del «prívate joke sistemático» (1968, p. 73) como «parte integrante del texto» (1968, p. 73) y añade que «la substancia misma de los *Seis problemas* parece ser esa tensión entre complicidad y hermetismo que ofrecen incansablemente las alusiones» (1968, p. 73).

## El lector como héroe

Con el auge de la prensa periódica, la práctica de la lectura se consolidó masivamente como un hábito, además de que la prensa fue el motor que impulsó los cambios tecnológicos de la imprenta industrial. El género policial implica un nuevo modo de leer —supone, entre otras cosas, la comodidad de la lectura y la fácil manipulación de los libros—. Esto aparece retratado, por ejemplo, en «Kriminalromane, auf Reisen» [«Literatura policial de viaje»], de Walter Benjamin, así como en «Philosophische Ansicht des Detektivromans» [«Perspectiva filosófica de la novela policial»], de Ernst Bloch. En el ámbito de la ficción literaria, «Continuidad de los parques», de Julio Cortázar (1964), pone en escena de manera magistral esta conjunción entre un peligro ficcional y el disfrute en la lectura segura y cómoda. Y, en esa puesta en escena, asimismo, lleva la conjunción al paroxismo y a su negación. La comodidad y la seguridad de la lectura en el hogar burgués o en el transporte público conforman un espacio de aislamiento para disfrutar del mejor modo de los peligros ficcionales del policial, tal como lo indica Ernst Bloch. Es decir, la aparición del género policial importa la existencia de la cultura de masas, en particular, la literatura de cordel y los folletines, que acompañaban muchas veces a los periódicos. Esto importa, a su vez, el surgimiento de un nuevo tipo de lector. Un lector que, por un lado, está acostumbrado a la lectura

cotidiana de los periódicos y, además, puede sustraerse al ruido de la ciudad anónima y cosmopolita y sumergirse una cantidad de horas en la lectura.

El héroe de las ficciones detectivescas es el lector. Roger Caillois ha indicado —siguiendo a Régis Messac— que la diferencia entre el relato de aventuras y la novela policial reside fundamentalmente en el orden de los acontecimientos de la trama. En la primera, la narración sigue la cronología de los acontecimientos; mientras la narración de la novela policial invierte ese orden temporal, como si fuera una película proyectada al revés (Caillois, 1941, pp. 10-11). Según esta consideración, basta invertir la secuencia de los sucesos en la narración para pasar de un género a otro. Es cierto, pero debemos agregar que esta inversión implica remplazar la acción como centro del relato y de la historia, por el espectáculo del pensamiento. Pues el género policial clásico expone el modo en que la razón actúa y logra resolver el misterio y demostrar la verdad.

Así, en una definición de la narración detectivesca, el escritor y teórico francés Régis Messac afirma que se trata de «un roman ou d'une courte histoire, comme un récit consacré avant tout à la découverte méthodique et graduelle, par des moyens rationnels, des circonstances exactes d'un événement mystérieux» [«una novela o un cuento, en tanto una narración dedicada sobre todo al descubrimiento metódico y gradual, por medios racionales, de las circunstancias exactas de un acontecimiento misterioso»] (1975, p. 9). Y, en el mismo sentido, «il ne faudra cependant jamais perdre de vue que la pièce essentielle n'en est pas moins la partie logique, la série d'observations et de raisonnements qui aboutit à la 'détection'». [«Sin embargo, nunca hay que olvidar que el elemento esencial sigue siendo la parte lógica, la serie de observaciones y razonamientos que conducen a la 'detección'»] (1975, p. 12).

Para ello, el detective debe realizar una nueva lectura de los hechos. Por eso con frecuencia se ha comparado al detective con un lector, en sentido metafórico. Ricardo Piglia, en *El último lector*, subraya, además, que el detective es un lector en sentido literal, no metafórico. Y recuerda que «El doble crimen de la calle morgue», Dupin y el narrador de sus cuentos se conocen buscando un libro raro: «We first met when we were both trying to find the same book. As it was a book which few had ever heard of, this chance brought us together in an old bookstore» (Poe, 1938, p. 141). Pero los detectives no son únicamente lectores exquisitos de obras raras. En «El misterio de Marie Rogêt», Dupin actúa como lector de periódicos. Holmes, en cambio, ya es un lector especializado, lee solo aquello que se vincula con su pasión por la investigación de crímenes. Se puede cubrir así todo el arco de lecturas por el que se desplazan los detectives, desde la obra extraña, erudita, hasta la literatura especializada y, por último pero no menos importante, la prensa cotidiana, es decir, van desde la lectura propia de la cultura de masas hasta las obras más selectas y raras de la alta cultura.

Para oficiar de detectives, tanto Dupin como Holmes se aíslan de la vida agitada. No participan de la vida pública ni productiva de la sociedad. Y desde ese lugar de *outsiders*, desde el margen, realizan una lectura diferente de los hechos que logra resolver los misterios. Aislamiento y marginalidad son dos condiciones, entonces, del detective.<sup>8</sup>

En el caso de Isidro Parodi, esta marginalidad y este aislamiento se dan por el hecho de que está encarcelado. Aislado espacialmente del mundo, marginado de la sociedad en la Penitenciaría de Buenos Aires, Isidro Parodi encarna una figura de lector. En *El último lector* Piglia caracteriza

---

<sup>8</sup> Este aislamiento y marginalidad en el padre Brown, están dados por su condición de sacerdote, es decir, su vínculo primordial con Dios y su separación, por lo tanto, de las cuestiones acuciantes de la vida cotidiana: las pasiones, las preocupaciones materiales, etcétera. Cabe recordar que otro hecho que se suele mencionar como propio del género es el abandono del paradigma teológico y un cambio hacia la fe en que la razón puede explicarlo todo (por ejemplo, un asesinato en un cuarto cerrado). También en este sentido el Padre Brown está aislado y es un *outsider*, en tanto un hombre de fe en un mundo que ha desterrado la razón. Esto lo encontramos, por ejemplo, en las reflexiones de Kracauer, quien afirma que el detective no es más que el representante de la razón (1979, p. 51) y, en un sentido similar, en Caillois, quien habla de «la imagen de un mundo sin milagros, sometido a una rigurosa causalidad» (1967, p. 12).

al lector adicto y al lector insomne y los denomina «lectores puros» (2010, p. 21), «para ellos la lectura no es solo una práctica, sino la forma de vida» (2010, p. 21).

Este es el tipo de lector de Isidro Parodi en tanto detective, salvo que está llevado al extremo. Imposibilitado de visitar la escena del crimen, solo puede nutrirse de palabras para realizar sus deducciones. Esta exasperación del lector puro ya está presente en muchos de los relatos previos vanguardistas, también signados por la parodia: «El botón del calzoncillo» lleva hasta el paroxismo estas ideas del aislamiento y marginalidad, con su detective Polidoro, de nombre por demás elocuente, al igual que Parodi. Este joven, torpe y de pocas luces, descubre las novelas policiales de Sherlock Holmes y se aísla más de lo que ya lo estaba previamente para intentar resolver los misterios.

Cumplía los diecinueve años un martes del mes de abril (y aquí viene el acontecimiento que no queríamos precipitar) cuando la caprichosa suerte, el irónico acaso, la burlona casualidad quisieron poner en manos de Polidoro un libro, y que este fuera de Conan Doyle y que se titulara *Aventuras de Sherlock Holmes*. (...) en poco más de una semana, ya se había embuchado íntegra la obra, verdaderamente revolucionaria para su espíritu, porque determinó un cambio radical en todas sus modalidades. Dejó de tocar el acordeón; contrajo el ceño en sombríos arrosos; empezó a ver con displicencia el zapallo, su manjar favorito; se mostraba inquieto a todas horas, principalmente en las nocturnas (...) a partir del instante en que terminó la última página de aquella afortunada obra (...) se entregó furiosamente a las crónicas policiales de los diarios, sección informativa por la que nunca había demostrado el más pequeño interés (...) Nadie podía interrumpirle durante la lectura sin desafiar los más graves riesgos, lo que determinaba una quietud y un silencio de tumba en toda la casa. A cada atracción de sucesos policiales sucedía un letargo parecido al de las serpientes ahítas de alimento, durante el cual se le veía a Polidoro recogido en sí, con los ojos entornados, tironéandose del belfo, las piernas estiradas y la cabeza caída para atrás. De pronto se incorporaba como impelido por un resorte, extraía un lápiz del bolsillo del chaleco y una libreta del interior del saco, y, con los diarios ante los ojos, hacía anotaciones (Pellicer, 1918 [2015], pp. 144-147).

Un caso similar encontramos en el detective Zaninski, de «El triple robo de Bellamore» (1903), de Horacio Quiroga, quien condena a un hombre inocente tras «resolver» un problema únicamente a partir de la lectura de los diarios. También en el relato «Un hombre muerto a puntapiés», de Pablo Palacio, el narrador, que oficia de detective, es una suerte de lector marginal y desplazado. Se trata de un asiduo lector de las crónicas policiales del *Diario de la Tarde*. Obsesionado por la idea que da nombre al relato —«Un hombre muerto a puntapiés»—, leída en la crónica del periódico, decide investigar los hechos para comprender qué paso. Y reflexiona del siguiente modo:

Caramba, yo hubiera querido hacer un estudio experimental; pero he visto en los libros que tales estudios tratan solo de investigar el *cómo* de las cosas (...) Bueno, el *por qué* de las cosas dicen que es algo incumbente a la filosofía, y en verdad nunca supe qué de filosófico iban a tener mis investigaciones, además de que todo lo que lleva humos de aquella palabra me anonada. Con todo, entre miedoso y desalentado, encendí mi pipa. —Esto es esencial, muy esencial. (...) La inducción es algo maravilloso. Parte de lo menos conocido a lo más conocido... (¿Cómo es? No lo recuerdo bien... En fin, ¿quién es el que sabe de estas cosas?) (Palacio, 1926 [2006], pp. 16-17)

Decidido a trabajar de manera inductiva, construye una historia únicamente a partir de su imaginación, sirviéndose de dos fotografías y la crónica periodística.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Cf.: «Entonces confeccioné las siguientes lógicas conclusiones:

El difunto Ramírez se llamaba Octavio Ramírez (un individuo con la nariz del difunto no puede llamarse de otra manera);

Con meras elucubraciones, crea la historia de un hombre extranjero y homosexual que, desesperado por tener sexo, intenta seducir a un muchacho de catorce años y es golpeado hasta la muerte por un obrero, de nombre, Epaminondas, que acude a salvar al muchacho. Nada hay en la crónica ni en las fotografías que contribuyan a estas «conclusiones». Se trata, en realidad, de pura creación literaria.

Y el cuento termina de este modo:

¡Cómo batía la suela del zapato de Epaminondas sobre la nariz de Octavio Ramírez!

¡Chaj!

¡Chaj! { vertiginosamente,

¡Chaj!

En tanto que mil lucecitas, como agujas, cosían las tinieblas (Palacio, 1926 [2006], pp. 25-26).

En este final se percibe con claridad la intervención del detective en tanto escritor imaginativo, que clausura el relato con obvios recursos literarios, en detrimento del detective razonador.<sup>10</sup> Se ha dicho que Isidro Parodi construye su versión de los hechos de modo arbitrario, puramente sobre los relatos que escucha (Canal Encuentro, 2016; 11:30-12:30).<sup>11</sup> Este rasgo es mucho más visible aún en «Un hombre muerto a puntapiés». La reconstrucción de la escena del asesinato puede ser parangonada con aquello que Deleuze ha caracterizado como una imagen-cristal (Deleuze, 2005b), «donde la imagen actual no se encadena a otra imagen actual sino con su propia imagen virtual» (Rancière, 2005, p. 130). Esto es un rasgo del propio Isidro Parodi y, en general, de la literatura de Borges (tal como lo vemos en numerosos cuentos: «El Brujo postergado», «El milagro secreto», «Funes el memorioso», «El zahir» (cf. Setton, 2022). De este modo, se extiende hasta el infinito el intersticio subjetivo —es decir, el flujo íntimo de las imágenes mentales— al romperse los encadenamientos sensoriomotrices.<sup>12</sup>

Al igual que en los *Seis problemas...* no sabemos cómo sucedieron los hechos; solo accedemos a las conjeturas del detective-narrador, que nos presenta esta escena en una especie de flash-back subjetivo de acontecimientos que desconoce. Se trata entonces de cómo la ley —la ley al

---

Octavio Ramírez tenía cuarenta y dos años;

Octavio Ramírez andaba escaso de dinero;

Octavio Ramírez iba mal vestido; y, por último, nuestro difunto era extranjero» (Palacio, 1926 [2006], p. 21).

<sup>10</sup> Cabe señalar, asimismo, que la violenta onomatopeya de los golpes mortales en conjunción con la disposición gráfica remite a la doble tradición contemporánea de la historieta y la serie negra, y contrastan por completo con el decoro pretendido por la vertiente policial del *whodunit*. En tiempos de cine mudo, cuando todavía se está buscando el modo de agregar al film la dimensión sonora, el relato encuentra en el sonido un componente constitutivo fundamental.

<sup>11</sup> Las afirmaciones son tanto de Silvia Hopenhayn, la conductora, como de Enzo Maqueira, uno de los invitados.

<sup>12</sup> Estas formas de la temporalidad han sido caracterizadas por Gilles Deleuze como imágenes directas del tiempo. Se trata de un organismo o conciencia en continua creación. De modo tal que proliferan en las obras de Borges ciertas formas del cine moderno, que Deleuze ha caracterizado como imágenes-tiempo. Estas son definidas como una «duración como realidad mental, espiritual» (Deleuze, 2005a, p. 23), en consonancia con la idea de *durée*, de Bergson. Además, pueden ser identificadas con el cine moderno y con una temporalidad vivencial que se vuelve predominante luego de la Segunda Guerra Mundial. Para decirlo con Deleuze, se trata de una temporalidad que no puede ser espacializada, no puede ser dividida mecánicamente, tal como sucede con el célebre ejemplo del vaso de agua y el azúcar citado por Deleuze y tomado de *La evolución creadora*, de Bergson (Deleuze, 2005a, p. 23). Otra imagen-tiempo encontramos en «La espera», de Borges. También hay aquí el tiempo se sustrae a la objetivación: «En otras reclusiones había cedido a la tentación de contar los días y las horas, pero esta reclusión era distinta, porque no tenía término» (Borges, 1989, p. 609). El tiempo de «La espera» es una unidad, un conjunto cerrado, que no puede ser dividido de manera mecánica ni medirse con objetividad. También en «El Sur» los momentos previos a la muerte de Juan Dahlmann presentan esta forma de la imagen-tiempo. Esa temporalidad es pura duración no espacializada, como la del gato referido en el cuento, «el mágico animal» que vive «en la actualidad, en la eternidad del instante» (Borges, 1989, p. 527). Y lo mismo puede decirse de la vida de Funes luego del accidente prodigioso y del intervalo durante el cual el protagonista de *El Zahir* posee el objeto mágico.

interior del género, es decir, el detective; no la ley del Estado, es decir, la policía, que dentro del género por principio no es efectiva— configura al crimen, al asesino y a la víctima. De este modo, además, el detective se configura a sí mismo. Al exasperar la libertad del detective en su interpretación, cambia su función fundamental como lector.



Fig. 2. Primera edición de *Seis problemas...*

Chesterton fue el primero en indicar que, en la literatura policial clásica, el detective se identificaba con la figura del crítico. En el cuento que inaugura la saga del padre Brown, «The Blue Cross» (1911), se equipara al delincuente con el artista y al detective con el crítico: «the criminal is the creative artist; the detective only the critic» [«el criminal es el artista creativo, el detective solamente el crítico»] (p. 12). Por lo general, el detective-crítico debe dismantelar la puesta en escenas de los sucesos engañosos que ha pergeñado el criminal para engañar a la policía, es decir, debe desenmascarar la puesta en escena y el relato que apuntan hacia algún falso culpable, mediante creación de huellas falsas, invención de pistas, ocultación de información, etcétera. La investigación queda caracterizada entonces como una operación de crítica de los procedimientos de representación. En el caso de Isidro Parodi, como en el Dupin de «El misterio de Marie Rogêt», la imposibilidad de visitar las escenas de los crímenes lo obliga a ser únicamente un detective de relatos orales y escritos, pero ya no de representaciones teatrales. En este desprendimiento tan extremo de las cosas, en su indagación basada meramente en palabras, el detective-lector deja de ser un crítico para convertirse en un autor, pues construye enteramente un nuevo relato, no solamente descifra lo qué pasó y quién es el asesino. Por el contrario, inventa una narración a partir de una narración. En esto se asemeja al comentarista y prologuista de *Pálido Fuego*, Charles Kinbote. Parodi es ese tipo de lector.

Si bien es claro que en otros relatos vanguardistas pueden encontrarse desplazamientos y exasperaciones del procedimiento respecto de la figura del detective, tal como en Parodi la prisión, cabe subrayar que, en cuanto a la parodia satírica vinculada con los personajes, sucede una notoria inversión: en los relatos de vanguardia la parodia satírica se arma, ante todo, sobre la figura del detective —tal como sucede en «Si yo fuese Sherlock Holmes», «El detective magnífico», «Jim el sonriente o la pista de las bananas», «Las deducciones del detective Gamboa», «El meñique de la suegra», etcétera—. En este sentido, De Rosso (2021) caracteriza a estos detectives como «incapaces de resolver el caso (...) o bien monigotes (en los relatos de las vanguardias) o bien incapaces de razonar a partir de pistas». En los *Seis problemas...*, en cambio, la sátira recae sobre la sociedad retratada, mientras que el detective es, en cambio, un personaje sobrio, un viejo criollo a la manera de otros personajes de Borges. Los personajes que vienen de fuera de la cárcel, en cambio, sí son «monigotes», es decir, se asemejan a muchos de los detectives de los policiales

vanguardistas latinoamericanos de las primeras décadas del siglo XX (cf. Contreras, 2006; Setton, 2023).

Debemos señalar, por último, otra cuestión fundamental sobre esta configuración del lugar del detective como lector y la exasperación del procedimiento. El margen, la penitenciaría, es aquí, paradójicamente, el centro. Todo el universo de la Buenos Aires cosmopolita de la época — tal como la veía Borges y tal como la retrata en «La muerte y la brújula»— se concentra aquí en los relatos que le traen a la Penitenciaría. Allí aparecen un ruso, un italiano, un chino, un periodista, un escritor, un actor, etcétera. Por medio de los relatos, nos enteramos de todos los chismes sociales, literarios y periodísticos del mundo construido, además de que la sátira se ejerce precisamente sobre ese mundo literario. Pero lo que permite construir la totalidad de ese mundo es Isidro Parodi y su función de lector y detective consultor en la Penitenciaría.

En «Los dos reyes y los dos laberintos», Borges sugiere que el universo es igual a un laberinto. Y en «Abenjacán, el bojarí muerto en su laberinto» realiza una comparación explícita entre esos dos términos. Unwin afirma del presunto Abenjacán: «No precisa erigir un laberinto, cuando el universo ya lo es» (Borges, 1951, p. 6). Asimismo, equipara el cuarto circular que se encuentra en el centro del laberinto de ladrillo a la celda de una cárcel: «La habitación, aunque espaciosa, tenía mucho de celda carcelaria» (Borges, 1951, p. 5) —y, en el mismo sentido, se caracteriza la habitación como «una gran trampa circular de ladrillo destinada a apresarlo» (Borges, 1951, p. 7). Es decir: la cárcel es el centro del laberinto, que es igual al universo. Al igual que, en «El Aleph», el lugar desplazado en el bajo mundo, el sótano, nos permite el acceso a la totalidad del universo. También con estos relatos se condice la «honda correspondencia de la casa monstruosa con el habitante monstruoso» (Borges, 1951, p. 7).

Tal como Piglia lo ha estudiado en detalle, en relación con «La muerte y la brújula» y «El escritor argentino y la tradición», los lugares marginales permiten leer de manera creativa y totalizadora la literatura universal, son los lugares desde los cuales se reescribe del mejor modo la tradición literaria (Piglia, 2013). Asimismo, la lectura desplazada y marginal como reescritura es uno de los elementos humorísticos fundamentales en los *Seis problemas para Don Isidro Parodi* y constituye también, en gran medida, un elemento central de la poética de los policiales de vanguardia latinoamericanos de la primera mitad del siglo XX.

## Conclusiones

Estos relatos se distancian de la narrativa que ambos autores practicaron por separado luego de sus respectivas juventudes autorales. De manera muy notoria, contrastan con las ideas de autor y de obra orgánica, a las que se ajustan las poéticas maduras de ambos. Los *Seis problemas...* no aspiran en modo alguno a la una «unidad inmediata de lo general y lo particular» (Bürger, 1974, p. 112). Por el contrario, el estilo es, como se ha indicado muchas veces, en extremo cargado, barroco hasta el exceso, prácticamente ilegible. En esto, así como en la creación del personaje de Bustos Domecq, encontramos también una fuerte crítica a la idea de autor. En los policiales latinoamericanos de vanguardia, la importante representación de obras producidas por un grupo de autores con la técnica de *cadavre exquis* —*El meñique de la suegra*, *O misterio*, *Fantoches*— da cuenta con claridad de la voluntad de cuestionar, cuando no destruir, las concepciones clásicas de obra y autor, y ofrecer, en cambio, modelos inorgánicos de obra literaria. En los *Seis problemas...*, la configuración de una nueva figura autoral, Bustos Domecq, también apunta contra la concepción clásica de autoría. Y este cuestionamiento se acentúa por el hecho de que la prosa de Bustos Domecq, el «socrático Bicho Feo» (Borges y Bioy Casares, 1995, p. 11), se opone punto por punto a las poéticas defendidas por Borges y Bioy Casares, así como a sus propias prácticas autorales. La exasperación de los recursos y la adjetivación notoria y machacona contrastan brutalmente con el ideal de prosa clara y suave de los cuentos de ambos autores y del modelo de relato policial y fantástico que ambos defendieron en sus textos programáticos. Esto mismo

sucede con la concepción de la obra literaria como una creación premeditada, en extremo consciente, una obra de la imaginación razonada, tal como lo postula Borges, por ejemplo, en el «Prólogo» a *La invención de Morel*. La puesta en cuestión de la figura de autor implica, además, el ataque a la institución social arte/literatura. Este es un elemento fundamental en la serie de cuentos que nos ocupan, pues gran parte de la comicidad está vinculada con la sátira al mundo literario y a la idea de autor.

De este modo, se representa y a la vez se satiriza el mundo literario y, ante todo, las vanguardias y formas cercanas del modernismo radical. Debemos recordar que, en el tercer relato del volumen, «El dios de los toros», José Formento planteaba «los torneos verbales» entre Anglada y Montenegro como un pleito de «Marinetti contra Lord Byron» (Borges y Bioy Casares, 1995, p. 54). Al estar socavada la concepción de la obra planificada, la totalidad intencionada, se da por tierra con el carácter aurático del autor y de la obra. En estas obras conjuntas vemos, con claridad, cómo la obra es producida como un todo inorgánico, «montada sobre fragmentos» (Bürger, 1974, p. 133). Esto también se puede ver en *El meñique de la suegra*, *Fantoches* o *El jardinero del castillo de Medianoche*, más allá de que esta última sea obra de un solo autor. Esta forma de trabajo que incluye el montaje da cuenta del intento de liquidar la autonomía del arte, es decir, el arte como institución burguesa, separada de la praxis vital de todos los días y basada en la noción de autonomía. Así, a la vez que se satirizan los procedimientos vanguardistas, estos son apropiados y reutilizados para ofrecer modelos revolucionarios de cuentos policiales, en los que la figura del lector adquiere una enorme potencia creativa y se emparenta con la figura del autor. A la vez que se socava la autoridad de la figura autoral, se erige la del lector.

## Referencias bibliográficas

- Adorno, Th. W. (1990). *Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden*. Fráncfort del Meno: Suhrkamp.
- Aguilar, G. (2009). Historia local de la infamia (sobre *Seis problemas para don Isidro Parodi* de H. Bustos Domecq). *Variaciones Borges*, 27, 25-41. <http://www.jstor.org/stable/24881463>
- Balderston, D. (1985). El precursor velado: R. L. Stevenson en la obra de Borges. *Borges Studies Online*. <http://www.borges.pitt.edu/bsol/db0.php>
- Benjamin, W. (1991). Kriminalromane, auf Reisen. En *Denkbilder, Gesammelte Schriften*, IV, (pp. 381-383). Fráncfort del Meno: Suhrkamp.
- Bloch, E. (1965). Philosophische Ansicht des Detektivromans. En: *Literarische Aufsätze*. 9. *Gesamtausgabe in sechzehn Bänden* (pp. 242-263). Fráncfort del Meno: Suhrkamp.
- Borges, J. L. (1951). Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto. *Sur*, 202, pp. 1-8.
- Borges, J. L. (1986). *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en «El Hogar» (1936-1939)*. Edición de Enrique Sacerio-Garí y Emir Rodríguez Monegal. Barcelona: Tusquets.
- Borges, J. L. (1989). *Obras completas*. Barcelona: Emecé Editores.
- Borges, J. L. y Bioy Casares, A. (1995). *Seis problemas para don Isidro Parodi*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Bürger, P. (1974). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- Caillois, R. (1941). *Le roman policier ou comment l'intelligence se retire du monde pour se consacrer à ses jeux et comment la société introduit ses problèmes dans ceux-ci*. Buenos Aires: Sur (Editions des Lettres Françaises).
- Caillois, R. (sel. y estudio) (1967). *Antología del cuento fantástico*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Canal Encuentro (2017). *Nacidos por escrito. Capítulo 12: Isidro Parodi*. [video] <https://www.youtube.com/watch?v=D5kng0wa-ts>
- Chesterton, G. K. (1960). *The Father Brown Stories*. London: Cassell et al.

- Contreras, A. (2006). Los sabuesos de la vanguardia. En A. Contreras (Ed.), *Un crimen provisional. Policiales vanguardistas latinoamericanos* (pp. 4-14). Mérida: Bid & Co.
- Cortázar, J. (1964). Continuidad de los parques. En *Final del juego* (pp. 9-11). Buenos Aires: Sudamericana.
- De Rosso, E. (2012). En la diáspora: algunas notas sobre los modos transgenéricos del relato policial. <http://citclot.fahce.unlp.edu.ar/viii-congreso> (consultado el 12 de junio de 2021).
- Deleuze, G. (2005a). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1* (Irene Agoff, trad.). Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (2005b). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 2* (Irene Agoff, trad.). Barcelona: Paidós.
- Domínguez, M. S. (1996). El detective en el cuarto cerrado. En *Actas de las Primeras Jornadas Internacionales de Literatura Argentina/Comparatística* (pp. 381-387). Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Domínguez, M. S. (2003). *Seis problemas para don Isidro Parodi*: del relato policial a la sátira. En *Primeras Jornadas literatura/crítica/medios: perspectivas* (pp. 215-220). Buenos Aires: Universidad Católica Argentina.
- Domínguez, M. S. (2005). Chesterton en Biorges. *Revista de Literaturas Modernas*, (35), 83-108.
- Gramuglio, M. T. (1989). Bioy, Borges y Sur. Diálogos y duelos. *Punto de Vista*, 12(34), 11-16.
- Hügel, H. O. (2003). *Handbuch Populäre Kultur: Begriffe, Theorien und Diskussionen*. Stuttgart: Verlag: J. B. Metzler.
- Kracauer, S. (1979). *Der Detektiv-Roman. Ein philosophischer Traktat*. Fráncfort del Meno: Suhrkamp.
- Mascioto, M. (2021). Los relatos de ficción-prisión de Borges y Bioy Casares: *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942). *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, (41), 80-94.
- Medeiros e Albuquerque, J. J. (2005). Si eu fosse Sherlock Holmes. En F. M. Da Costa (Ed.), *Crime feito em casa: contos policiais brasileiros*. Rio de Janeiro: Record.
- Messac, R. (1975). Le «Detective Novel» et l'influence de la pensée scientifique. Genève: Slatkine Reprints.
- Molloy, S. (1968). Isidro Parodi: varios problemas para el traductor, *Sur*, 312, 71-74.
- Palacio, P. (2006). Un hombre muerto a puntapiés [1926]. En A. Contreras (Ed.). *Un crimen provisional. Policiales vanguardistas latinoamericanos* (pp. 15-25). Mérida: Bid & Co Editor.
- Pellicer, E. (2014). El botón del calzoncillo. En R. Setton (Ed.), *Fuera de la ley: 20 cuentos policiales argentinos (1910-1940)* (pp. 139-171). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Piglia, R. (2010). *El último Lector*. Buenos Aires: Anagrama.
- Poe, E. A. (1938). *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. New York: The Modern Library/Random House, 141-169.
- Quiroga, H. (2013). El triple robo de Bellamore [1903]. En R. Setton (Ed.), *El candado de oro: 10 cuentos policiales argentinos (1860-1910)* (pp. 127-131). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Rancière, J. (2005). ¿De una imagen a otra? Deleuze y las edades del cine. En J. Rancière, *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine* (pp. 129-146). Barcelona: Paidós.
- Rivera, J. B. (1981-2000). La forja del escritor profesional (1900-1930). Los escritores y los nuevos medios masivos. *Capítulo. Historia de la literatura argentina*, tomo 3, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, pp. 361-384.

- Setton, R. (2012). *Los orígenes de la narrativa policial en la Argentina: recepción y transformación de modelos genéricos alemanes, franceses e ingleses*. Fráncfort del Meno/Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- Setton, R. (2022). Borges y las imágenes. En D. Dottorini, A. Faccioli, y E. Leonardi (Eds.), *Visioni, alfabeti, mondi: Borges e le immagini con un racconto a fumetti di Milo Manara* (pp. 41-62). Padova: Università degli Studi di Padova, Edizioni ETS.
- Setton, R. (2023). Los comienzos del género policial en Latinoamérica: el período vanguardista-modernista. *Iberoromania* (97)1, 94-112.
- Setton, R. (comp. e int.) (2013). *El candado de oro: 10 cuentos policiales argentinos (1860-1910)*. Buenos Aires/Madrid: Adriana Hidalgo.
- Setton, R. (comp. e int.) (2015). *Fuera de la ley: 20 cuentos policiales argentinos (1910-1940)*. Buenos Aires/Madrid: Adriana Hidalgo.
- Vega, J. F. (1996). Una campaña estética. Borges y la narrativa policial. *Variaciones Borges*, 1, 27-66.
- Walsh, R. (1953). Introducción. En R. Walsh, *Diez cuentos policiales argentinos* (pp. 7-8). Buenos Aires: Hachette.
- Yates, D. A. (1960). *The Argentine Detective Story*. Ann Arbor: University of Michigan.
- Yates, D. A. (comp.) (1964). *El cuento policial latinoamericano*. México: Ediciones de Andrea.