

HACIA UNA CARACTERIZACIÓN DEL GÉNERO POLICIAL ARGENTINO EN LA ERA DEL SURGIMIENTO DEL ESCRITOR PROFESIONAL (1910-1940)

Román Pablo Setton*

RESUMEN

El siguiente trabajo indaga los múltiples factores que favorecieron los cambios en la producción de relatos policiales argentinos a partir de 1910 y hasta 1940 –un intervalo temporal que hasta ahora la crítica ha pasado por alto casi por completo, exceptuando algunos núcleos de interés muy puntuales– y la diversificación de estos relatos en distintos subgéneros. Sostenemos que en la amplia producción de esos años pueden distinguirse, en líneas generales, cuatro tendencias o subgéneros del policial: una serie que sigue en parte el modelo de la *detective story* de la era dorada (1914-1939); un grupo de textos que se parecen por sus características a los textos de la serie negra; una corriente que es deudora de la tradición de las *causas célebres y extraordinarias*; y una última serie que mezcla elementos de la literatura policial folletinesca decimonónica con nuevos elementos del imaginario técnico de las décadas de 1920 y 1930.

PALABRAS CLAVE: Historia del género policial; Ciudad; Literatura argentina; 1910-1940; Surgimiento del escritor profesional

I

Los estudios de la literatura policial argentina suelen situar los comienzos del género hacia 1940, con los relatos de Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, el Padre Castellani, Manuel Peyrou, etc. (WALSH, 1953; YATES, 1960; BAJARLÍA, 1964 Y 1990; LAFFORGUE/RIVERA, 1996; LAGMÁNOVICH, 2007). Otra perspectiva más reciente

* Doctor en Letras por la Universidad de Colonia Alemana. Ha publicado numerosos artículos y libros sobre literatura y cine policiales. Se desempeña como docente de literatura y cine argentinos y alemanes (UBA / Universidad del Cine) y es Investigador Adjunto de Conicet.

te retrotrae el inicio del género hacia el último tercio del siglo XIX, con las novelas de Raúl Waleis (seudónimo de Luis V. Varela), los relatos breves de Paul Groussac, Carlos Olivera, Carlos Monsalve, y las novelas cortas de Eduardo L. Holmberg (BARCIA, 1988/1989; LUDMER, 1999; PONCE, 2001). Se trata, en su mayor parte, de narraciones surgidas en conexión –histórica y en muchos casos ideológica– con la República Conservadora. De este modo, la etapa que va desde 1910 hasta 1940 no ha recibido atención alguna, salvo por algunos núcleos de interés muy particulares.¹ Estos parecen ser hasta ahora los siguientes: 1. los vínculos de Roberto Arlt con lo policial –especialmente con la serie negra– y su figura como *cronista del (bajo)mundo* (BORRÉ, 1984 Y 1994; MATTALÍA, 2008; JUÁREZ, 2010); 2. los textos tempranos de Borges –los de carácter crítico y teórico, “Los laberintos policiales y Chesterton”, “Leyes de la narración policial”, y algunos de sus relatos tempranos vinculados o lindantes con lo policial (CASTELLINO, 1999; DOMÍNGUEZ, 2005; GIL GUERRERO, 2008; y un muy largo etcétera); 3. la discusión en torno a *El enigma de la calle Arcos* (SAÍTTA, 1996; BAJARLÍA, 1997A; 1997B), también vinculada en parte a la figura de Borges; 4. las narraciones policiales aparecidas en *La Novela Semanal* (CAMPODÓNICO, 2001;2004. LAGMÁNOVICH, 2001).

Más allá de estos estudios de problemas y relatos específicos, todos abordados de manera insuficiente, hay una gran cantidad y variedad de relatos y aspectos de la historia del género policial que han sido pasados por alto. Por ejemplo, los volúmenes de relatos policiales escritos por comisarios o ex comisarios durante la década de 1910, las primeras incursiones en el género de Enrique Anderson Imbert, los policiales de Eustaquio Pelli- cer, Enrique Richard Lavalle o Nicolás Olivari, las producciones de Víctor Juan Guillot, los cuentos incluidos en la revista *Sherlock Holmes* (1911-1913), las *Memorias de Nelson Cole- man*, las parodias del género de Conrado Nalé Roxlo y las de José Antonio Saldías, etc.

¹ Como señala Campodónico (2001), “resulta evidente que los diversos estudios y compilaciones de la literatura policial argentina han dejado entre paréntesis o fuera de registro los textos elaborados durante las décadas del ‘10 y del ‘20.” De este modo, no hay, hasta el momento, estudio alguno que trate de modo sistemático esta etapa del género en la Argentina; que rastree los motivos que persisten en esta serie literaria y los diálogos y debates que se producen al interior de esta tradición. Los trabajos que más han contribuido hasta aquí a esa tarea son sin duda los de De Rosso, 2009, Campodónico, 2001 y 2004 y Saíta, 1999 y 1998 (p. 189-220).

Este trabajo se propone, entonces, una primera aproximación abarcadora a la narrativa policial argentina entre 1910 y 1940.

II

Quizá el hecho más significativo para encuadrar las narraciones policiales argentinas de este período sea el crecimiento inaudito de las publicaciones, los lectores y los ritmos de lectura. Los periódicos y revistas culturales aumentaron en esos años de manera inusitada sus tiradas, y se multiplicó asimismo el número y la variedad de publicaciones. Surgió entonces una cantidad formidable de colecciones de novelas de tiraje masivo. Entre estas encontramos *La novela semanal*, *La novela universitaria*, *La novela humana*, *La novela porteña*, *Suplemento*, *La novela nacional*, solamente por nombrar unas cuantas. Esta literatura convive en aquella época con la que aparece en los diarios *La Razón*, *La Prensa*, *El Mundo*, *Crítica*, *La Nación*, *Noticias Gráficas*, así como con la que se publicaba desde fines del siglo XIX en las revistas misceláneas y culturales (*Caras y Caretas*, *PBT*, *Nosotros*, *Sherlock Holmes*, *Gran Guñol*, *El Hogar*, *Revista Multicolor de los Sábados*). Esto dio origen por primera vez a una literatura verdaderamente masiva y popular, que convivió, por otra parte, con revistas y movimientos vanguardistas.

Entre las posturas de ciertas vanguardias —que proclamaron el antimimetismo y la primacía de la metáfora; cultivaron el preciosismo y una postura aristocrática frente a la realidad circundante; anunciaron, una vez más, la autonomía del arte y recusaron la realidad cotidiana— y esta literatura popular y masiva, que buscó el entretenimiento e interperlar al habitante de las grandes ciudades con historias —temática, temporal o espacialmente— cercanas a su realidad no podía darse una coexistencia pacífica. Muchos censuraron y persiguieron entonces a las publicaciones masivas, especialmente el consumo de las novelas semanales, que consideraban un modo particular de adicción pernicioso.

Desde el cambio de siglo y en pocos años, las campañas de alfabetización, las oleadas migratorias, la creciente urbanización construyeron las condiciones para que los diarios, revistas y libros expandieran su alcance desde el círculo restringido de una élite

ilustrada hasta una capa mucho más amplia de lectores. Ya en 1901 la adquisición de *La Nación* de nuevos linotipos dio origen a la publicación de la Biblioteca de *La Nación*, colección que publicaba cuatro títulos por mes, que se vendían en ediciones de 50 centavos –tapa blanda– y 1 peso –tapa dura– (DE DIEGO, 2009, p. 265-266). Ya este emprendimiento significó una importante democratización de los bienes culturales, pues brindó la posibilidad concreta para que las capas medias participaran intensamente del mercado literario. Hacia 1913, el total del tiraje de diarios por día ya era de aproximadamente 520.000 ejemplares (SAÍTTA, 1998, p. 33). En 1917, la primera entrega de *La novela semanal* agota su tirada de 60.000 ejemplares. Un año después del lanzamiento, la colección puede jactarse de contar con 200.000 lectores y el número crece y crece hasta duplicarse (PIERINI 2004, p. 42). A esta altura, la mayor parte de las colecciones se ofrecen a solamente 10 centavos, con la excepción de *La novela gratis*, que apuesta a vivir solamente de los anuncios. Las revistas literarias de vanguardia –*Prisma*, *Proa*, *Inicial*, *Valoraciones*, *Los Pensadores*, *Martín Fierro*, *Claridad*, *La revista de América*, *Campana de palo*– también se multiplicaron alcanzando cifras realmente sorprendentes, los 10.000 ejemplares en muchos casos y hasta los 20.000 en algunos números afortunados (PRIETO, 1969, p. 32).

Este crecimiento del mercado hizo posible la formación de escritores de extracción social media y popular: Roberto Arlt, Enrique y Raúl González Tuñón, Carlos de la Púa, etc. En el año 1912, la aprobación de la denominada ley Sáenz Peña puso en vigor el *sufragio universal* (masculino) y supuso un cambio irreversible en el ámbito político y cultural. Hacia mediados de la década de 1910, cambia también de manera radical la figura del escritor: el escritor periodista, en muchos casos de extracción social media o baja, toma la centralidad en la escena literaria, ocupada hasta allí por los intelectuales de la Generación del 80 y los escritores novecentistas, que participaron en la formación del estado argentino moderno y colaboraron con una literatura afín al proyecto estatal. Con este nuevo cambio, se produce una distensión de los vínculos entre política y literatura, que tendrá también su correlato dentro del género policial. Dentro de este nuevo espíritu de época, también los periódicos ganan independencia respecto de las luchas políticas. Hasta fines

del siglo XIX el sistema político todavía regulaba la aparición de nuevos diarios (SAÍTTA, 1998, p. 28). En 1913, cuando se funda *Crítica*, la publicación se define como un diario “impersonal e independiente” (SAÍTTA, 1998, p. 39), pero apuesta durante siete años a “convertirse en un diario de opinión política” (SAÍTTA, 1998, p. 49). Y recién el 7 de diciembre de 1921 –luego de haber llamado en 1920 a votar por el Partido Demócrata Progresista y de una campaña de descalificación del Radicalismo– se posiciona como un diario en verdad independiente de las luchas partidarias. Este giro dio fin a la primacía de los “diarios de los señores” (SARLO, 1988, p. 20) y trajo consigo la voluntad de llegar a una cantidad cada vez más numerosa de público, en un momento en que los lectores potenciales se habían multiplicado enormemente.

La incorporación de nuevos lectores fue acompañada por modelos periodístico-narrativos que buscaron interpelar al nuevo público. José Antonio Saldías ha dejado testimonio de este cambio que se produce en el periodismo al comparar sus inicios en los diarios con la actividad periodística de su padre, el historiador Antonio Saldías, perteneciente a la Generación del 80.

Mi padre, mal que le pesara, había sido periodista, y no por cierto de los que solo se sientan a escribir un suelto, sino de aquellos que lo sostenían con las armas en la mano, en una época de hombría y de rivalidades políticas.

Yo fundé en la Escuela Naval Militar el primer periódico y le puse por título *La Semana Chichona*. Como se colegirá fácilmente, campeaba en el abigarrado estilo de aquel semanario el tono chacotón e intrascendente y se buscaba, con sus crónicas y gacetillas, provocar la risa o la sonrisa del lector (SALDÍAS, 1968, p. 20-21).

El nuevo periodismo se aleja de la militancia política y los cargos en el Estado, y se orienta hacia el entretenimiento. En este contexto, crónica policial y sensacionalismo funcionan –junto con el humorismo– como dos de los ingredientes más importantes para concitar la atención de los lectores. Saldías, un temprano escritor de policiales y uno de los fundadores de *Crítica*, ha testimoniado sus inicios en *La Razón*, subrayando la importancia del modelo de la narración policial. El texto autobiográfico de Saldías narra la acti-

vidad periodística como propedéutica de la literaria. De allí que las primeras páginas estén destinadas a su *transformación en periodista* –desde la expulsión de la casa paterna y su inicio sin éxito en el periodismo– y las últimas a los reconocimientos de sus obras dramáticas. En este trayecto, vemos con claridad de qué modo se articulan los vínculos entre literatura y periodismo. En su primer éxito en la prensa, es la literatura la que logra la victoria. Saldías relata esta escena de iniciación a partir de un consejo que recibe de –el Negro– Ángel Méndez. El consejo busca evitar que Saldías sea despedido de *La Razón*:

Escuchame bien. El periodista escribe para interés del público: Has leído diarios y novelas. Me has contado lo de tu periódico imitando el tono festivo de los semanarios consagrados. Bueno. Ahí está la cosa. Si de policía: Sherlock Holmes; si de Casa de Gobierno, recordá el cliché de esa información. Si fallecimiento, “el amplio círculo de sus relaciones”, “causó honda consternación”, etc. ¿Me entendés?

[...] una mañana a las doce [...] llegué en el instante justo en que la agencia de La Plata pasaba telefónicamente una información importante. [...] En Río Negro, un hombre, que era capataz de una estancia, había enloquecido y había empezado a las puñaladas eliminando a toda la familia.

En mi interior se entablaba de inmediato una lucha. El telegrama era escueto. Mencionaba lisa y llanamente los nombres de las víctimas de ese bárbaro atentado y especificaba la edad de cada víctima con la cantidad de puñaladas que había recibido.

Ante mí se alzó la figura monitorea del Negro Ángel Méndez, diciendo cuanto debía hacer en nombre del periodismo.

Parecía resonar en mi oído su consejo: “Si policial, Sherlock Holmes...”

[...] Cuando terminé de inflar el telegrama [...] había escrito dieciséis carillas (SALDÍAS, 1968, p. 31-34).

Entre los muchos elementos que el texto de Saldías retoma de la novela de formación, la iniciación laboral es quizá el de más peso para su futuro desarrollo personal, ya que este comienzo determina la totalidad posterior de los años narrados –hasta 1925–: su larga labor como periodista en *La razón*, *Crítica*, etc., el círculo de sus amigos, su labor como escritor y hombre de teatro. El modelo literario de la narración policial le permite al Toba Saldías pasar de un fracaso signado por la *inutilidad* –a punto de ser despedido del

diario— al éxito y el ingreso en el mundo del periodismo y la bohemia porteña. El libro de Saldías identifica casi plenamente prensa gráfica y bohemia en el primer cuarto del siglo XX, una idea prácticamente impensable en el periodismo del siglo XIX. El éxito del periodista bohemio viene acompañado, en el relato, por la consolidación del trabajo y por el aumento del ingreso económico: con la frase “cien pesos de sueldo para este chico Saldías”, de Emilio B. Morales, el fundador y dueño del diario, concluye la incorporación definitiva del héroe al mundo del trabajo (SALDÍAS, 1968, p. 37). En este y en otros textos de carácter similar podemos corroborar que el periodismo formaba parte de una experiencia singular de época, que en gran medida configuraba la visión del mundo de aquel que lo practicaba. Esta experiencia se ampliaba así muy por fuera del ámbito de trabajo, determinaba las amistades, las elecciones del tiempo de ocio, los posicionamientos dentro del campo cultural y literario, etc. Vivencias similares a las de Saldías —en que ingresos económicos cuantiosos permiten el desarrollo de la actividad periodística y literaria— se repiten en otras narraciones autobiográficas sobre la época. En *Conversaciones con Raúl González Tuñón*, el autor de *El violín del diablo* narra de este modo la publicación de su primer poema: “En *Caras y Caretas* [me publicaron mi primer poema], era un poema a Frank Brown. Me pagaron 15 pesos. Yo no quería creer que me podían dar tanta plata” (Salas, 1975, p. 38).

Jorge Rivera ha estudiado tempranamente los vínculos entre la formación del escritor profesional y las nuevas condiciones del mercado editorial y periodístico. A partir de los cambios que se introducen en estos ámbitos —entre los que se incluye la regularización del salario— se generan las condiciones de posibilidad para que surja un nuevo tipo de trabajador. Pierde vigencia en el periodismo la figura romántica del escritor y da paso a un nuevo tipo de trabajador intelectual, vinculado con los saberes de nuevos procedimientos técnicos:

Se trata, por cierto, de un periodismo técnicamente diferente, en el que ya pesan con mayor vigor las agencias noticiosas (Havas, Reuter, Saporiti, Stefani, etc.), las agencias de publicidad (Ravenroff, Gazzano, Vaccaro, Veritas, etc.), los procedimientos gráficos

(el fotograbado, la linotipo), las radiocomunicaciones, etc., que la figura trasnochada del periodista *romántico* que emborriona cuartillas a la luz de un mechero vacilante (RIVERA, 1981-2000, p. 366-367).

Dentro de este nuevo periodismo se inscriben las producciones de los más destacados escritores de la época: Jorge Luis Borges, Horacio Quiroga, Vicente Juan Guillot, Nicolás Olivari, Roberto Arlt, Raúl y Enrique González Tuñón, Enrique Anderson Imbert, Conrado Nalé Roxlo, y otros.

Los nuevos diarios dieron prioridad entonces a las formas breves de la crónica, el artículo o la nota periodística, que podían ser consumidas en el tranvía, en el café, en el trabajo. Estas formas determinaron también las producciones literarias. Horacio Quiroga dio cuenta ya en 1928 de cómo las intervenciones de Luis Pardo, el jefe de redacción de *Caras y Caretas*, con su disciplina de brevedad, “inflexible y brutal”, impuesta a los artículos, fueron “utilísimas para los escritores noveles, siempre propensos a diluir la frase por inexperiencia y por cobardía” (cit. en SAÍTTA, 2009, p. 242).

III

No debe sorprender por tanto que la forma breve sea una de las características más salientes de las narraciones policiales argentinas de esos años, sobre todo si consideramos que la crónica policial fue uno de los elementos más destacados para atraer al gran público.² El humor fue también un condimento principal del periodismo y las revistas literarias de la época –recuérdese, por ejemplo, los epitafios de *Martín Fierro*–, y es también uno de los componentes más notorios de la literatura policial argentina entre 1910 y 1940, tal como lo demuestran todos los relatos en cocoliche escritos por el Toba Saldías –por ejemplo, “Ina pisquiza fracasada” (1911)–, los pastiches de Nalé Roxlo –por ejemplo,

² Como se sabe, Roberto Arlt escribió crónicas policiales para los diarios *El mundo* y *Crítica*, y este último diario hizo de la sección de policiales uno de los pilares de su éxito. Cf.: “Dentro de esta tesitura Botana explotó a fondo la llamada veta *sensacionalista* o *amarilla* del periodismo, prestando una delicada y especial atención a la página de noticias policiales, que diseñó con la colaboración de José Antonio Saldías y más tarde con el aporte del legendario Germán G. Gonzáles” (Rivera, 1981-2000, p. 369).

“Jim el sonriente o la pista de las bananas” (1936)–, “El botón del calzoncillo” (1918), de Eustaquio Pellicer, “Las deducciones del detective Gamboa” (1930), de Enrique Anderson Imbert, “Jabulgot el farsante” (1940), de Roberto Arlt. 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, quien publica, durante al menos quince años, las más diversas contribuciones pertenecientes a la narrativa policial en diferentes revistas. Esta característica de los relatos se puede explicar dentro del contexto de la época. Se decía que el éxito de *Caras y Caretas*, la revista cultural más célebre del primer cuarto de siglo XX, se debía al tono, que no era “ni demasiado serio, ni demasiado chacotón” (RIVERA, 1981-2000, p. 363).

Otro elemento crucial de la cultura de la época es la proliferación de las colecciones periódicas –mensuales, quincenales, semanales– de novelas de precios muy económicos y tiradas masivas. Estas comienzan hacia 1915 y se extienden hasta la segunda mitad del siglo XX. Con estas colecciones comienza la masividad en la literatura argentina. La primera colección que intentó trasladar al ámbito argentino estas prácticas, comunes en muchos otros países –y especialmente en España–, fue *Ediciones mínimas: cuadernos mensuales de ciencias y letras*. Paulatinamente se multiplicaron las colecciones. El hecho de que estas publicaciones sean hoy en día de muy difícil acceso, además de tratarse de una cantidad tan ingente que resulta muy complicado alcanzar una visión parcialmente global, ha favorecido la propagación de los prejuicios ya instalados respecto de la baja calidad literaria de los textos. Los estudios han demostrado, sin embargo, que la atribución de la baja calidad literaria a estas colecciones proviene de un desconocimiento de las obras, y hoy sabemos que muchos de los escritores del canon publicaron en estas colecciones: Héctor Pedro Blomberg, Horacio Quiroga, Cayetano Córdova Iturburu, Ricardo Güiraldes, Arturo Cancela, Atilio Chiáppori, Roberto Mariani, Leónidas Barletta, Carlos de la Púa, Juan José de Soiza Reilly, Ricardo Rojas, Rubén Darío, Leopoldo Lugones, José Ingenieros, etc. *El cuento ilustrado*, por ejemplo, fue dirigido en sus primeros números por Horacio Quiroga y la primera entrega ya anunciaba un pequeño programa estético que colocaba en el centro

el entretenimiento como fin de la literatura. Otras publicaciones, como *La novela universitaria*, *Nuestra novela*, *La novela porteña*, parecen tener un perfil más didáctico y social, y dan prioridad a la novela corta realista y a textos comprometidos con las clases sociales bajas; incluso en algunos casos recurren a textos que tienen una estructura didáctica del tipo *fá-bula con moraleja* –como sucede, por ejemplo, con *Aventuras de un hombre bueno*, de Miguel H. Escuder (*La novela porteña*, núm. 52)–. En líneas generales, tanto los nombres de los autores como los propios textos desmienten con contundencia la idea preconcebida y propagada de una literatura de baja estofa, escrita para “modistillas, escolares, adolescentes ávidos de escenas filmadas en papel de imprenta” (LAFLEUR; PROVENZANO; ALONSO, 2006, p. 82).

Esta caracterización revela, además, que el prejuicio respecto de la literatura popular va de la mano con otro semejante respecto de la narrativa cinematográfica. Naturalmente la complejidad e innovación de los textos incluidos en las colecciones periódicas es muy variable. *El botón del calzoncillo*, por ejemplo, presenta una serie de juegos con las *reglas del género* y una distancia irónica respecto de esas convenciones en momentos en que, en el mundo, proliferan los textos normativos que pretenden exacerbar el carácter convencional del género con la multiplicación de las reglas. Esta literatura, que invadió “los puestos de revistas, los quioscos de la Avenida de Mayo, las librerías de ocasión” (*ibid.*, p. 82) modificó sustancialmente el panorama literario, y junto con el cine y la radio cambió de una vez y para siempre el ámbito de la cultura. Cuando se publica esa crítica a las novelas periódicas, en la Argentina recién comenzaban a producirse los largometrajes de ficción, que fueron acompañados, en algunos casos, por los primeros éxitos de público masivo. Los prejuicios sobre el cine eran entonces todavía moneda corriente e incluso fueron abordados tempranamente por el cine (por ejemplo, en *Los tres berretines*, de 1933). El cine fue, durante estos años, un elemento fundamental que transformó el panorama literario. En las obras de Roberto Arlt, por ejemplo, se puede ver cómo las fantasías cinematográficas conforman el imaginario de los personajes. Así, los pensamientos de Erdosain son por momentos “como en los desenvolvimientos de las películas norteamericanas, donde el

pardiosero de ayer es el jefe de una sociedad secreta de hoy, y la dactilógrafa aventurera una multimillonaria de incógnito” (ARLT, 1997, p. 164).³ Asimismo, el cine es un ingrediente esencial para el desarrollo del complejo imaginario de la criminalidad y la marginalidad urbanas. Desde sus comienzos, con *The Great Train Robbery* (1903) y *L'assassinat du duc de Guise* (1908), pasando por algunos de los primeros films de Josef von Sternberg – *Underworld* (1927), *The Docks of New York* (1928)– y luego con las biografías de grandes delincuentes como *Public Enemy* (1931), *Little Caesar* (1931), *Scarface* (1932) o historias de convictos inocentes como *I am a Fugitive from a Chain Gang* (1932), el cine dio un lugar privilegiado a las tramas de carácter policial. Y fundamentalmente a partir de la incorporación del sonido se puede percibir que importantes modelos narrativos y comunicacionales van a influir en el desarrollo de la literatura (policial). En la Argentina, ya algunas películas tempranas como *La chica de la calle Florida* (1922) o *Perdón, viejita* (1927) incorporaron tramas de tipo policial y dividieron el ámbito de la ciudad –el barrio, el centro, el parque suburbano, el café del centro– según una perspectiva moral y legal. Y con la llegada del cine sonoro a la Argentina “lo policial” fue teniendo cada vez más peso en los argumentos de los films, tal como se ve en películas como *Monte criollo* (1935), *Melodías porteñas* (1935), *Palermo* (1937), *La fuga* (1937), *La Vuelta de Rocha* (1937), y muchas otras, para alcanzar en la década de 1940 el máximo de producción dentro del ámbito nacional (TAS-SARA, 1992).

Junto con este surgimiento de la literatura masiva, el otro elemento fundamental dentro del campo literario es, seguramente, las disputas por “lo nuevo”. Como ha señalado Beatriz Sarlo, en las décadas de 1920 y 1930 el “espíritu de «lo nuevo» define la coyuntura estética de la vanguardia” (1988, p. 95). Y esta disputa por lo nuevo es la que modula gran parte de las discusiones y los programas estéticos que aparecen en *Prisma*, *Proa*, *Martín Fierro*, *Contra*, etc. Esto sucede en una ciudad que ha crecido extraordinariamente, tanto en su población como en su desarrollo. La nueva ciudad posibilita y fundamenta la mi-

³ Sobre los productivos vínculos entre la escritura de Arlt y el cine, cf. Fontana: 2009.

rada que encontramos en las aguafuertes de Arlt. Aquí están los nuevos cableados eléctricos, los nuevos medios de transporte que coexisten todavía con zonas a medio construir y sin cloacas, con baldíos y focos de atraso urbano, y con los antiguos sistemas de alumbrado a gas y kerosene. Esta ciudad es, asimismo, la ciudad cosmopolita en que son visibles en el centro y en los barrios los extranjeros, que han contribuido “al 75 % del crecimiento de Buenos Aires” (SARLO, 1988, p. 18). Este es precisamente el nuevo público, que demanda nuevas narraciones que coloquen el ámbito urbano en un lugar principal. El delito adquiere en este ámbito urbano una gran productividad narrativa, como condimento excitante de la vida y los relatos.

Pero basta entrar a esta calle [Corrientes] para sentir que la vida es otra y más fuerte y más animada. Todo ofrece placer. [...] Y libros, mujeres, bombones y cocaína, y cigarrillos verdosos, y asesinos incógnitos, todos confraternizan en la estilización que modula una luz supereléctrica (ARLT, 1998, p. 231).

Se trata de nuevas representaciones del criminal, mediadas por el cine y las nuevas tecnologías. Aquí el criminal —a diferencia de lo que sucedía en los policiales del siglo XIX y comienzos del XX— ya no es el individuo que pervierte la sociedad y al que se debe expulsar o exterminar, sino, un integrante más de esta sociedad, en parte admirable y con derechos propios:

El hurto es una cosa vulgar e indigna. En cambio el robo es casi una especie de adquisición de derechos. El hurto quedó para los amigos de lo ajeno, taimados y cobardes. Para aquellos que se metían de noche en una casa y sin despertar a nadie, andando de puntillas, como que tenían bien presente la conciencia de su delito, vaciaban bolsillos y cajas. Para los que de noche, de noche siempre, saltando cercos y tapias, se metían en cercados ajenos y a quien desafiaban a lo sumo era a algún perro guardián [...]. Eso es el hurto: posesionarse ocultamente de lo ajeno. Repugna y es cobarde.

En cambio, el robo hasta tiene cierta elegancia. Sacarle en sus propias narices a un señor todo lo que es suyo no es cosa de patanes. Hay que tener escuela, y hacerlo en forma audaz; en plena calle

Florida y Corrientes, por ejemplo, a las 18:30 horas, es un acto que casi da derechos legales de posesión sobre las cosas robadas. Porque si a la víctima le sacan el fruto de varios años de trabajo y peligros, el saltador en un solo momento expone también su vida y hasta su reputación (“El asalto”, 1922, p. 5-7).

Dentro de este contexto, favorecido por la ampliación de derechos, por el crecimiento de la educación secundaria y por la Reforma Universitaria de 1918, surgen las nuevas generaciones de escritores, determinados por nuevos modos de habitar la ciudad. Se trata de jóvenes que, ante las nuevas circunstancias, se disponen a enfrentarse y liquidar a la vieja guardia —y lo consiguen—.⁴ En el marco relativamente optimista que habían despertado estos cambios así como la Revolución Rusa y la democratización de la política fomentada por Yrigoyen, la ciudad y la crónica policial aparecen como elementos complementarios, y los delitos urbanos audaces son vistos como lujo de la ciudad: “ya quisieran muchas ciudades una crónica policial como la nuestra” (“El asalto”, 1922, p. 7).

En este “clima especialmente propicio, sin antes y sin después en la historia cultural del país” (PRIETO, 1969, p. 32), la ciudad juega sin duda un papel tan preponderante dentro del marco cultural y literario que las dos tendencias más importantes de la época están cubiertas por designaciones topográficas: Florida y Boedo. Se trata de una disputa literaria que es a un tiempo una disputa por la ciudad (moderna).

Las décadas de 1920 y 1930 están signadas entonces por varios factores de carácter decisivo para el ámbito cultural: **1)** las innovaciones técnicas; **2)** la incorporación de los inmigrantes, hijos de inmigrantes y en general las capas medias y bajas de la sociedad a la esfera cultural y política; **3)** la explosión del periodismo masivo y la aparición de la literatura como fenómeno de masas; **4)** la centralidad de la ciudad dentro del campo literario; **5)** la multiplicación de las revistas culturales y los suplementos literarios y la participación

⁴ “Antes de terminar el conflicto bélico, en 1916, la figura de Yrigoyen cristalizaba el anhelo del sufragio libre, y el caudillo [...] facilitó el acceso al poder de vastos sectores de la clase media. En 1918, la Reforma Universitaria —correlato del triunfo radical en los claustros— agita las mentes juveniles y confirma la presunción, ampliamente sustentada en otros lugares y por otros motivos, de que la juventud liquidará el mundo de los viejos” (PRIETO, 1969, p. 32).

de los escritores vanguardistas en la dirección de estas revistas; **6)** el desarrollo en el país de un imaginario cinematográfico. Todo este panorama, de muy vital heterogeneidad cultural, posibilita la convivencia de *La novela semanal* con revistas como *Martín Fierro* y explica la dirección conjunta de Borges y Ulyses Petit de Murat de la *Revista Multicolor de los Sábados*, la revista del diario que imprime trescientos mil ejemplares cada día. Esta publicación es, en este sentido, la síntesis perfecta de un programa vanguardista que aspira a una recepción masiva y la consigue (antecedente del proyecto realizado después por Luis Almirante Brown, y por el propio Capusotto).

IV

En el marco de esta época crucial de la literatura y la cultura argentinas, la narrativa policial casi no ha recibido atención. Los años desde 1910 (quizá 1912) hasta 1940 han sido omitidos prácticamente en la historia de la literatura policial argentina y las compilaciones del género suelen prescindir de los relatos de este período, salvo las excepciones de “El botón del calzoncillo” y alguna historia del Padre Castellani –“El caso de Ada Terry”–. Hacia 1912, con la aparición de los *Casos policiales*, de Vicente Rossi, el primer volumen de cuentos policiales argentinos, podemos considerar que se cierra *la primera etapa de la narrativa policial en la Argentina*, que coincide en gran medida con el fin de la República Conservadora. Con la nueva constelación político-cultural, comienza una nueva etapa de la literatura policial, que llega hasta comienzos de 1940, momento en que se logra imponer un modelo de literatura policial culto, decoroso, preciosista en la construcción del argumento y negador de la vertiente norteamericana surgida hacia 1922 y consolidada en 1930. Este año es empírica y simbólicamente un año de quiebre en el mundo, en la literatura policial y en la representación del crimen. En el ámbito mundial, y fundamentalmente en los Estados Unidos, la gran depresión, el crack bursátil, la Ley de Prohibición –que criminalizaba a buena parte de la sociedad–, la aparición en el imaginario colectivo de la figura del *gangster* construida como enemigo público (WARSHOW, 1964) crearon un imaginario de caos. En la Argentina, el comienzo de la Década Infame es un punto de infle-

xión para el imaginario político; pero también lo es para el imaginario del crimen y para la representación de los delitos. Esto se debe a razones de índole muy diversa que van desde la popularidad que cobran por esa época algunos bandidos locales –Chicho Chico, Chicho Grande, Mate Cosido–, pasando por los cambios en el ámbito de la prensa gráfica –y especialmente en relación con las agencias de noticias locales, que comienzan a nutrirse cada vez más de agencias estadounidenses en lugar de francesas (CAIMARI, 2012, p. 70)–, hasta los cambios en el paisaje urbano que reconfiguran zonas de la ciudad como los parques, los suburbios, el centro y, de este modo, inciden de manera determinante en el imaginario del crimen urbano (GORELIK, 2010). Por estos motivos, pierde importancia en la prensa un modelo de delito que podemos calificar como *nocturno*, en muchos casos *rural*, y fundamentalmente *vinculado con la vida doméstica*. Esto trae aparejado, entre otras cosas, un desplazamiento en la representación del crimen y del criminal, ya que ahora en el centro de la escena es colocado el *gangster*, que se mueve en automóvil y utiliza el arma a repetición –la ametralladora– (CAIMARI, 2012, p. 70), y queda desplazado de este modo el cuchillero, que había sido el criminal por excelencia que poblaba el discurso de la prensa a comienzos de siglo (GORELIK 2010, p. 273-310). La figura del cuchillero deja de participar del imaginario urbano de la criminalidad, y es relegada al ámbito nostálgico de la literatura, el tango y el cine, que se lamentan por su ausencia en el paisaje citadino, motivada por el desplazamiento progresivo de los mataderos hacia los márgenes –y luego hacia las afueras– de la ciudad. Pero junto con esta representación nostálgica del maleante, surgen otras configuraciones del criminal más modernas (en diferentes sentidos): la primera coincide con un moderno criminal empírico, el gánster, el asesino serial, el asesino a sueldo; la segunda, con un moderno criminal literario, el del policial de enigma, el artista –sofisticado, exquisito, coleccionista, aristocrático–. En contraste con la indicación de Arlt en el prólogo a *Los lanzallamas*, vemos que en esta época sí hay quienes pueden “pensar en bordados”, “entre los ruidos de un edificio social que se desmorona inevitablemente” (ARLT, 1997, p. 386).

Hasta comienzos de la década de 1910 la literatura policial-criminal entonaba en gran medida con las crónicas policiales de los periódicos, pues ambas concebían el crimen a partir de una mirada en que el espíritu detectivesco se unía a una concepción medicalizada de la sociedad y del hombre.⁵ De allí que buena parte de lo que fue desde fines de la década de 1870 la literatura policial en la Argentina estuviera marcada por esta doble característica: una concepción patológica del criminal y de la sociedad y una concepción de la detección ligada a un modelo de conocimiento tomado de las ciencias aplicadas: la medicina, la biología, la química.

Desde 1910, en cambio, la diversidad de las representaciones de criminales, la incorporación del imaginario cinematográfico al imaginario criminal, la recepción de diversas tradiciones de la literatura criminal —la novela de enigma de la *edad de oro*, las películas de *gangsters*, los relatos de la Serie Negra—, todo esto genera una proliferación de modelos de literatura policial, que fueron acompañados por nuevas publicaciones y por la expansión de los *pulps*.

Con estos cambios, se produce una modificación significativa en el panorama literario. Comienza a desarrollarse una serie de relatos que se diferencian nítidamente de las crónicas policiales, influidas cada vez más por el imaginario cinematográfico. Se produce así una mayor divergencia entre la serie de relatos policiales de enigma y la representación de las crónicas policiales de la prensa. Las crónicas se van aproximando cada vez más al cine, mientras que esta literatura se aleja cada vez más de ellas y, por lo tanto, del cine. Esta serie se aproxima cada vez más, en cambio, al modelo de la novela de enigma de la época áurea,⁶ en la misma medida en que la prensa se vuelca a la representación del crimen estruendoso y ofrece una buena cantidad de muertes, de sangre y de acción.

⁵ “[C]omo en otras sociedades latinoamericanas, médicos e higienistas trasladaron la distinción entre lo normal y lo patológico a la sociedad nacional en su conjunto, estableciendo de ese modo fronteras imaginarias entre un Yo sano y un Otro enfermo”; “Este inmenso proyecto de regulación del cuerpo y la enfermedad se sustentó en una utopía científica que presentaba al médico como profeta iluminado de una cruzada secular inspirado por la fe positivista en la cura absoluta de todas las enfermedades” (NOUZEILLES, 2000, p. 20-21).

⁶ Sobre las diferentes etapas del policial inglés y especialmente sobre la “Golden Age”, véase BUCHLOH; BECKER, 1990, p. 69-80.

Dentro de esta serie que se aproxima al modelo dorado y promueve el detective intelectual de sillón –el *armchair detective*– al estilo de Hercule Poirot, podemos situar como uno de los primeros ejemplares al detective Gamboa, de Enrique Anderson Imbert: “En primer lugar, odiaba los interrogatorios, pues éstos le quitaban la pureza al deporte, que consistía en observar, asociar las observaciones con un riguroso concepto de causalidad hasta llegar a la causa que, naturalmente, era el delincuente” (ANDERSON IMBERT, 1930, p. 8). En el mismo sentido, lo vemos actuar durante los primeros pasos de la investigación: “su cerebro iba encasillando datos, reservándose preguntas, preparando investigaciones” (ANDERSON IMBERT, 1930, p. 8). Así, hacia 1930, cierta literatura policial se aleja de los parámetros del realismo y se inserta en una serie que tiende a la brevedad, al enigma y a la autorreferencialidad propia de la novela problema. En esta primera serie, podemos integrar también “El detective magnífico”, “El misterio de los tres suicidas”, de Víctor Guillot (ca. 1935, p. 125-140 y 115-124), relatos que siguen el camino que va desde “El triple robo de Bellamore” (1903), de Horacio Quiroga, pasando por el “El botón del calzoncillo” (1918), “Las maravillosas deducciones del detective Gamboa” (1930)⁷ y hasta “El hombre del turbante verde” (1939), de Roberto Arlt. Los textos que integran esta serie coinciden en sus características con los relatos de la tradición de la novela policial clásica, y en ellos pueden detectarse los siguientes elementos comunes: 1) la fortuna como condición de posibilidad de una vida libre de preocupaciones, que fomenta el juego intelectual y el perfeccionamiento de las capacidades espirituales; 2) el retiro –de cuño aristocrático– que sustrae al individuo particular de la vorágine de la ciudad populosa, que ya estaba presente en los relatos de Dupin y que luego Chandler criticará en su célebre ensayo “The Simple *Art of Murder*”; 3) los gustos intelectuales y las actividades improductivas como formas de distinción –la filosofía, el coleccionismo, el cultivo de rosas, la música, la

⁷ Gamboa utiliza un método centrado en la deducción y en un privilegio del sentido de la vista, tal como ya lo encontrábamos en el Dupin de “La carta robada” y en la larga disquisición sobre la percepción visual presente en *Los crímenes de la calle Morgue*. Asimismo, la idea del puro deporte, del amateur que ejerce la investigación solamente como un pasatiempo intelectual, es parte de una tradición que ya había comenzado con Holmberg, continuado en Groussac y persistido en Rossi.

literatura, las matemáticas–; 4) la idea –de origen romántico, tal como fue estudiada por Richard Alewyn (1974)– del detective como *outsider* y lector privilegiado del mundo, alguien que puede descifrar los secretos esenciales escondidos en las engañosas apariencias; 5) el robo de la pieza artística y, en general, las batallas detectivescas vistas como batallas dentro del campo artístico, tal como ya aparecen en *The Man Who was Thursday* (1908), de Chesterton; 6) un distanciamiento respecto de estas ideas, que son tomadas en solfa (esto se ve, por ejemplo, en la ironía respecto de los gustos de Polidoro por la música –“El botón del calzoncillo”–, el gusto de Schlosser por la filosofía –“Las deducciones del detective Gamboa”–, la honestidad y el *fair play* llevados hasta el absurdo –en “El detective magnífico”, de Guillot, y “Una retirada a tiempo (Memorias de Nelson Cólman)” (1923), de Julián J. Bernat–. Muchas de estas ideas van a determinar la concepción de la literatura policial y de la literatura fantástica de Borges durante las décadas de 1930 y 1940 –tal como aparecen por ejemplo en su polémica con Roger Caillois (BORGES, 1999, p. 248-252)–. Por otra parte, son también las ideas que integraban la concepción de la literatura de algunos de los miembros del grupo de Florida, y que se expresan en el prólogo de Eduardo González Lanuza a su *Aquelarre*: rechazo de la realidad y del realismo, recusación de la novela psicológica, exaltación de la literatura como una operación de la imaginación.

Quiero dejar sentado aquí, que ni por asomo, he pretendido sostener en mis cuentos ninguna idea filosófica, ética ni de cualquier clase de inquietudes ajenas a la literatura. Son cuentos literarios, nada más ni nada menos [...] No se vaya a interpretar tampoco mi actitud como un repudio a la novela psicológica. Me explico: Creo que tanto el cuento como la novela psicológica, que personalmente me entusiasman cuando el autor es un Jack London o un Góncarov; caen más bien dentro de la monografía científica, del documento antropológico, que en el campo puramente literario (GONZÁLEZ LANUZA, 1928, p. 9-10).

Son ideas afines a las reflexiones de Víctor Guillot sobre el policial durante la década de 1920 y que luego encontrarán su desarrollo más consecuente y sólido en los tex-

tos programáticos de Borges (1953; 1986, p. 40-41; 1999, 18-23 y 126-129), de Bioy Casares (1967, 7-14 y 15-18) y de Borges y Bioy Casares (2002).

Otra vertiente del género sigue ligada al modelo del policial decimonónico con fuerte anclaje en la medicina y ribetes folletinescos. Tal es el caso de buena parte de las producciones que se publican en *La novela semanal –El crimen de la mosca azul* (1919), de Enrique Richard Lavalle, *El misterio del dominó* (1921), de Aristides Rabello–, en que proliferan los disfraces de carnaval, las confusiones y los médicos o estudiantes de medicina, tal como ya sucedía en las narraciones policiales de Eduardo L. Holmberg y Raúl Waleis.⁸ En consonancia con aquella tradición, también aquí la víctima es una mujer y los motivos son los celos y las infidelidades. Desde 1870 aproximadamente, el femicidio ha sido un motivo central del género en estrecha relación con una configuración del cuerpo de la mujer como peligro, que atenta contra la institución familiar y mina la solidez de los vínculos afectivos. Esta representación del “peligro femenino” es un motivo común de las crónicas periodísticas y de la literatura de la época. En este sentido y ese contexto, puede ser situado un relato como “La Bianchi”, que se encuentra a medio camino entre la crónica y la narración literaria y deja sin despejar una cantidad de incógnitas por demás inquietantes.⁹ Sin embargo, dentro de esta serie se incorporan ahora muchos elementos propios de una nueva imaginación técnica, que –como ha señalado Beatriz Sarlo (1988, p. 16)– estableció una relación de continuidad con las publicaciones folletinescas. “El crimen de la Safo de terracota”, de Alfonso Ferrari Amores, y “El crimen de la mosca azul”, de Enrique Richard Lavalle, presentan como víctima a una mujer y como victimario a un hombre, a medio camino entre el brujo y el científico. Así, estos cuentos policiales se integran

⁸ El modo de ocultar un cadáver en *El misterio del dominó* anticipa el procedimiento utilizado años después en “La muerte y la brújula”, un carnaval y un presunto borracho. Por otra parte, existe también una similitud con el modo en que en “El hombre del turbante verde” los contrabandistas de armas hacen pasar a un muerto por uno vivo.

⁹ El relato narra el apresamiento de una prostituta, el ataque inexplicable de esta a los empleados de la policía dentro de la comisaría, y la muerte final de La Bianchi. La falta de explicación del ataque sugiere –y el texto remarca esta insinuación– un posible intento de abuso e incluso un femicidio por parte de los empleados de la policía.

dentro de una tradición en que hipnotismo, mesmerismo, radio y diversas tecnologías imaginarias y reales son parte de los sueños y las fantasías con la comunicación inalámbrica.¹⁰ El peligro del cuerpo femenino se combina entonces con la posibilidad de dominar y movilizar este cuerpo a la distancia, y tanto el detective como el criminal se acercan aquí al científico en igual medida que al mago. De allí se explica que el apodo de Carrel – detective en “El crimen de la mosca azul”– sea El Brujo.

Asimismo, una tercera serie se aproxima al policial duro y a los relatos de *gangsters*, que hacia 1930 proliferaban en la prensa. En parte debido a los cambios en las agencias proveedoras de noticias, en parte por la influencia del cine y la difusión de celebridades criminales, en parte también debido a la publicación desde 1929 del Magazine Sexton Blake, los muchachos duros y los asesinatos fríos, sin pasión ni fervor, van arraigándose en tierra argentina. En sintonía con este conjunto de relatos se encuentran, por ejemplo, “En la costa” (GUILLOT, 1920, p. 61-67) retrata los crímenes de contrabando en la frontera entre Argentina, Brasil y Uruguay y la connivencia de la política y las fuerzas de la ley; “Un asesino” (GUILLOT, 1925, p. 235-242) y “La pierna de plomo” (OLIVARI, 1933) narran un crimen desde la perspectiva del asesino; *El robo del collar de perlas* narra cómo el detective Durandal incrimina a Ernesto Díaz por una cuenta pendiente entre ambos, y le adjudica un crimen que no cometió.¹¹

Junto a estas tradiciones se encuentran, por último, las representaciones de los crímenes vinculadas a los orígenes de los casos célebres. Entre estos relatos podemos contar muchos de los textos de la revista *Sherlock Holmes*, basados en caos reales más o

¹⁰ “Como innovación [la radio] realiza fantasías que no son sólo tecnológicas: la comunicación inalámbrica a distancia, la captación de ondas invisibles, la manipulación de la recepción sobre todo en los aparatos a galena, la presencia de la voz y la música sin cuerpo, que remite a la desmaterialización y al tránsito de una cultura basada en la visión no mediada a una cultura sostenida sobre la mediación. En años preocupados por las transmisiones telepáticas, el hipnotismo, la recepción de mensajes transnaturales [...], la radio es una revolución cultural por lo que directamente representa como medio de comunicación y como espacio de una cultura industrial massmediática [...] pero también, y más profundamente, como milagro técnico: el recurso material que hace posible lo imposible” (SARLO 1992: 16-17). En sintonía con esta tradición, en “Una retirada a tiempo” (1923), Nelson Coleman logra resolver, a la distancia y a través de un dictófono –es decir, mediante la actualización de su voz a la distancia–, una situación que pone en riesgo su vida.

¹¹ Por un análisis detallado de la tradición de la serie negra en este relato, véase Horacio Campodónico (2004).

menos famosos, así como los relatos escritos por los comisarios Alberto Dellepiane y Laurentino C. Mejías (por ejemplo, “Carta acusadora”, de Dellepiane, o “Isidora López”, Mejías). Con un contenido moralizante o pedagógico, estas narraciones ofrecen versiones literarias de casos reales con un sesgo crítico de la justicia impersonal y burocrática y una versión celebratoria de una ley de tipo paternalista.

V

La nueva representación del crimen en la prensa no fue acompañada consistentemente por una única literatura policial, consonante en el tratamiento y representación de los criminales. Por lo tanto, podemos advertir una gran diversificación de lo policial, que no existía en el género hasta el momento: hasta 1912 la literatura policial había sido a grandes rasgos consonante con las ideas –y las variaciones– de la Generación del 80. Desde 1912 y hasta 1940 el género deja de presentar un perfil tan claro y nítido, pues las narraciones y los medios de difusión se diversifican. Hemos tratado de esbozar de manera bastante esquemática esa diversidad a partir de una categorización tentativa en diferentes series.

De manera complementaria, se puede comprender la diversidad del género en esos años a partir de las representaciones que encontramos de los lectores de novelas policiales. Ezequiel De Rosso (2009) ha indicado acertadamente la representación de estos lectores de policiales como viciosos en uno de los *Cuentos de oficina*, de Roberto Mariani. A esta caracterización podemos sumar la de los lectores con pocas luces –como Polidoro (“El botón del calzoncillo”)– o los lectores refinados y concedores del mundo –como los lectores de policiales aludidos en “El detective magnífico”–, o la propia construcción que hace Borges de sí como lector de ficciones detectivescas. Desde el vicio y la estupidez hasta el refinamiento y la inteligencia el arco comprende casi la totalidad de las representaciones posibles de los modos de lectura.

Ya en el año 2004 el inestimable trabajo de Horacio Campodónico había demostrado con toda claridad que “las narraciones policiales argentinas publicadas durante las

décadas del '10 y del '20 en *La novela semanal* localizaban el grueso de sus acciones en el ámbito de Buenos Aires, delimitando sobre este espacio urbano un ámbito privilegiado para la intriga” (145). A partir de esta constatación, Campodónico afirmaba que este hecho debería abrir “las puertas para una revalorización del itinerario del policial en la Argentina” (*ibid.*: 145). Aportar una primera aproximación a esta tarea tanto tiempo relegada por la crítica ha sido el objetivo de este trabajo.

PARA UMA CARACTERIZAÇÃO DO GÊNERO POLICIAL NA ARGENTINA NA ERA DO SURGIMENTO DO ESCRITOR PROFISSIONAL (1910-1940)

RESUMO

O presente artigo pesquisa os diversos fatores que favoreceram as mudanças na produções argentinas pertencentes ao gênero policial de 1910 e até 1940 – um intervalo de tempo que até agora tem sido negligenciado quase inteiramente pelos críticos, com exceção de alguns núcleos muito específicos – e a diversificação dessas histórias de detetive em diferentes subgêneros. Argumentamos que dentro da extensa produção desses anos podem ser distinguidas, em geral, quatro tendências ou subgêneros de histórias de detetive: uma série que segue o modelo da *detective story* da *golden age* (1914-1939); um grupo de textos que possuem características muito semelhantes aos textos dos romances *Noir*; uma série tributária da tradição das *causes célèbres* e *intéressantes*; e uma série final que mistura elementos do policial folhetinesco do século XIX, com novos elementos da imaginação técnica das décadas 1920 e 1930.

PALAVRAS-CHAVE: História do gênero policial; Cidade; Literatura da Argentina, 1910-1940; Surgimento do escritor profissional.

REFERENCIAS

- ALEWYN, Richard. Ursprung des Detektivromans. En: *Probleme und Gestalten. Essays*. Frankfurt am Main: Insel, 1974. p. 341-360.
- IMBERT, Enrique anderson. Las deducciones del detective Gamboa. En: *La Nación. Revista semanal*, domingo 28/09, 1930. p. 8.
- ARLT, Roberto. *Novelas. Obras. Tomo I*. Buenos Aires: Losada, 1997.
- _____. *Aguafuertes. Obras. Tomo II*. Buenos Aires: Losada, 1998.
- _____. *Cuentos completos*. Buenos Aires: Seix Barral, 1997.
- BAJARLÍA, Juan Jacobo. *Cuentos de crimen y misterio*. Buenos Aires: Jorge Álvarez, 1964.
- _____. *Historias de crimen y misterio*. Buenos Aires: Fraterna, 1990.

- _____. La enigmática novela de Borges. En: *La Nación*, 13 de julio de 1997a.
- _____. La novela que Borges sí escribió. En: *La Nación*, 26 de octubre de 1997b.
- BARCIA, Pedro Luis. Los orígenes de la narrativa argentina: la obra de Luis V. Varela. *Cuadernos del Sur* 21/22 (1988/1989), p. 13-24.
- BIOY CASARES, Adolfo. Prólogo (1940) y Posdata (1965). En Borges, Jorge Luis, Bioy Casares, Adolfo y Ocampo, Silvina. *Antología de la literatura fantástica*. 3ª edición. Buenos Aires: Sudamericana, 1967, p. 7-14 y 15-18.
- BORGES, Jorge Luis. *Borges en Sur (1931-1980)*. Buenos Aires: Emecé, 1999.
- _____. Prólogo (1940). En: Bioy Casares, Adolfo. *La invención de Morel*. Buenos Aires: Emecé, 1953, p. 11-15.
- _____. *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en El bogar (1936-1939)*. Edición de Enrique Sacerio-Garí y Emir Rodríguez Monegal. Barcelona: Tusquets, 1986.
- BORGES, Jorge Luis y BIOY CASARES, Adolfo. Modesta apología del argumento. En: *Museo. Textos inéditos*, ed. por Sara Luisa Del Carril; Mercedes Rubio De Zocchi. Buenos Aires: Emecé, 2002, p. 138-139.
- BORRÉ, Omar. Prólogo. Roberto Arlt. *Estoy cargada de muerte y otros borradores*. Buenos Aires: Torres Agüero Editor, 1984, p. 9-25.
- _____. Noticia. Roberto Arlt. *El crimen casi perfecto*. Buenos Aires: Clarín/Aguilar, 1994, p. 109-115.
- BUCHLOH, Paul G. y Becker, Jens P. *Der Detektiv-Roman. Studien zur Geschichte und Form der Englischen und Amerikanischen Detektivliteratur*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990.
- CAIMARI, Lila. *Mientras la ciudad duerme. Pistoleros, policías y periodistas en Buenos Aires, 1920-1945*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2012.
- CAMPODÓNICO, Raúl Horacio. Los rastros previos. A propósito de las narraciones policiales en *La novela semanal*. En: Pierini, Margarita (coord.), *La novela semanal (Buenos Aires, 1917 – 1927). Un proyecto editorial para la ciudad moderna*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2004, p. 125-145.
- _____. Los rastros previos: a propósito de las narraciones policiales publicadas en *La Novela Semanal* (1917-1926). Disponible en: <http://celehis.webs.com/actas2001/mesas.htm#MApLA.r>. Acceso: 3 de diciembre de 2012.
- CASTELLINO, Marta Elena. Borges y la narrativa policial: teoría y práctica. *Revista de Literaturas Modernas* 29 (1999), p. 89-113.

CHANDLER, Raymond. The Simple Art of Murder. En: *Later Novels and Other Writings*, ed. de Frank MacShane. New York: The Library of America-Literary Classics of the United States, 1995, p. 977-992.

DE DIEGO, José Luis. Editores, libros y folletos. En: Noé Jitrik (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina. Vol. 7 Rupturas*, dir.: Celina Manzoni. Buenos Aires: Emecé, 2009, p. 265-283.

DE ROSSO, Ezequiel. Lectores asiduos y viciosos: la emergencia del caso policial en la ficción. En: Noé Jitrik (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina. Vol. 7 Rupturas*, dir.: Celina Manzoni. Buenos Aires: Emecé, 2009, p. 311-341.

DOMÍNGUEZ, Marta. Chesterton en Borges. *Revista de Literaturas Modernas* 35 (2005), p. 83-108.

El asalto. En: *Gran Guiñol*, núm. 2, 8 de septiembre de 1922, p. 3-7.

Fontana, Patricio. *Arlt va al cine*. Buenos Aires: Librería, 2009.

GIL GUERRERO, Heminia. *Poética narrativa de Jorge Luis Borges*. Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana /Vervuert, 2008.

González Lanuza, Eduardo, 1928. *Aquelarre*. Buenos Aires: J. Samet.

Guillot, Juan Víctor. *El alma en el pozo. Cuentos*. Buenos Aires: Cooperativa Editorial; Agencia de Librería y Publicaciones, 1925.

_____. *Historias sin importancia*. Buenos Aires: Agencia General de Librería y Publicaciones; Cooperativa Editorial, 1920.

_____. *Terror: cuentos rojos y negros*. Buenos Aires: Claridad, s. d. (circa 1935).

JUÁREZ, Laura. Historias infames y ficciones criminales. *Roberto Arlt en los años treinta*. Buenos Aires: Simurg, 2010, p. 207-282.

La Bianchi (La tragedia del martes). *Sherlock Holmes*. Buenos Aires. Año 2, núm. 102, 10 de junio de 1913, s/p.

LAFFORGUE, Jorge; RIVERA, Jorge B. (comps.). *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires: Colihue, 1996.

LAFLEUR, Héctor R., Provenzano, Sergio D. y Alonso, Fernando P. *Las revistas literarias argentinas*. Buenos Aires: El 8vo loco, 2006.

LAGMÁNOVICH, David. *La narrativa policial argentina*. Köln: Universität zu Köln, 2007.

_____. Perfil de la narrativa policial rioplatense. *Semiosis*, Nueva época 2/7 2001. p. 46-57.

LUDMER, Josefina. *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Libros Perfil, 1999.

MEJÍAS, Laurentino C. Isidora López. En: *La policía... por dentro. Mis cuentos*. Barcelona: Imprenta Viuda de Luis Tasso, 2 tomos, t. 1 (1911), t. 2 (1913); t. 1, p. 89-99.

MATTALIA, Sonia. *La ley y el crimen. Usos del relato policial en la narrativa argentina (1880-2000)*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2008.

NALÉ Roxlo, Conrado. Jim el sonriente o la pista de las bananas (Un cuento policial a la manera de Chesterton). En: *Crítica*, 17 de abril de 1936, p. 20.

NOUZEILLES, María Gabriela. *Ficciones somáticas: naturalismo, nacionalismo y políticas médicas del cuerpo (Argentina 1880 – 1910)*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2000.

PELLICER, Eustaquio. El botón del calzoncillo. En: *El Cuento Ilustrado*, año 1, núm. 5, 10 de mayo de 1918.

PIERINI, Margarita. Los orígenes de *La novela semanal*. En: _____ (coord.). *La novela semanal (Buenos Aires, 1917 – 1927). Un proyecto editorial para la ciudad moderna*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2004, p. 59-72.

PONCE, Néstor. *Diagonales del género. Estudios sobre el policial argentino*. París: Éditions du temps, 2001.

Prieto, Adolfo. *Estudios de literatura argentina*. Buenos Aires: Galerna, 1969.

Rabello, Aristides. *El misterio del dominó*. Buenos Aires. *La Novela Semanal*, núm. 186, 6 de junio de 1921.

RICHARD Lavalle, Enrique. *El crimen de la mosca azul*: romance científico-policial. Buenos Aires. *La Novela Semanal*, núm. 85, 30 de junio de 1919.

RIVERA, Jorge. La forja del escritor profesional (1900-1930). Los escritores y los nuevos medios masivos. En: *Capítulo. Historia de la literatura argentina*, tomo 3, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, , 1981-2000, p. 361-384.

SAÍTTA, Sylvia, 1996. Informe sobre *El enigma de la calle Arcos*. En: Jorge Lafforgue y Jorge B. Rivera (comps.), *Asesinos de papel*. Buenos Aires: Colihue, p. 234-246.

_____. *Regueros de tinta. El diario Crítica en la década de 1920*. Buenos Aires: Sudamericana, 1998.

_____. Recorrido. En: Nicolás Helft (ed.), *Crítica: Revista Multicolor de los Sábados, 1933-1934*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1999, p. 10-37.

_____. Nuevo periodismo y literatura argentina. En Noé Jitrik (coord.), *Historia crítica de la literatura argentina. Vol. 7 Rupturas*, dir.: Celina Manzoni. Buenos Aires: Emecé, 2009. p. 239-264.

SALAS, Horacio, *Conversaciones con Raúl González Tuñón*. Buenos Aires: Ediciones La Bastilla, 1975.

Saldías, José Antonio. *La inolvidable bobemia porteña. Radiografía ciudadana del primer cuarto de siglo*. Buenos Aires: Freeland, 1968.

_____. Ina pesquisa fracasada, per il pueta Giovanni Pecaporte. En: *Scherlock Holmes*, año 1, núm. 18, Buenos Aires, 31 de octubre de 1911, p. 21-22.

Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.

_____. *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1992.

TASSARA, Mabel. *El policial: la escritura y los estilos*. En Sergio Wolf (comp.), *Cine Argentino. La otra historia*. Letra Buena, Buenos Aires, 1992, p. 147-167.

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

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

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

Recebido em 23/11/2013
Aprovado em 28/04/2014.