

Guevara, Martina; Vilaríño, Andrea

**De Sherlock a Marlowe : elementos del género negro en el policial argentino temprano**

*Études romanes de Brno.* 2023, vol. 44, iss. 2, pp. 193-207

ISSN 1803-7399 (print); ISSN 2336-4416 (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/ERB2023-2-13>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/digilib.78718>

License: [CC BY-SA 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)

Access Date: 28. 03. 2024

Version: 20231103

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

## De Sherlock a Marlowe. Elementos del género negro en el policial argentino temprano

### From Sherlock to Marlowe. Elements of the Hard-Boiled in the Early Argentinean Crime Fiction

MARTINA GUEVARA [guevaramartina@gmail.com]

UBA-CONICET, Argentina

ANDREA VILARIÑO [vilarinoandreadiana@gmail.com]

UBA-UNAJ-CONICET, Argentina

#### RESUMEN

La crítica coincide en datar el inicio del *hard-boiled* en 1922 con la publicación del relato “El falso Burton Combs”, de Carroll John Daly. En Argentina, la recepción y consolidación del género se afianzan durante la década de 1960. Sin embargo, es posible rastrear en un conjunto de relatos de comienzos del siglo XX una serie de rasgos que más tarde se constituirían para la crítica especializada como distintivos del *hard-boiled*. Entendemos que no se trata de leer estos textos como meros “precursores” de las narraciones del negro, sino revisar las maneras en las que en el policial argentino se comienzan a cuestionar ciertos modos de pensar el género y sus convenciones. En esta búsqueda, el policial se cruza (y apropia) de elementos de la prensa, el cine y otros lenguajes masivos que proporcionan temáticas y procedimientos estilísticos novedosos para el período.

#### PALABRAS CLAVES

literatura argentina; policial temprano; *hard-boiled*

#### ABSTRACT

Literary critics agree in dating the beginning of the *hard-boiled* in 1922 with the publication of the story “The False Burton Combs”, by Carroll John Daly. In Argentina, the reception and consolidation of the genre was stipulated during the 1960s. However, it is possible to trace in a set of stories from the early twentieth century several features that would later become, for specialized critics, the distinctive mark of *hard-boiled*. We aim not to read these texts as mere “precursors” of *hard-boiled* narratives, but to review the ways in which Argentine detective fiction began to question certain ways of thinking about the genre and its conventions. In this search, the detective story interacts (and appropriates) elements of the press, cinema and other mass languages that provide novel thematic and stylistic procedures for the period.

## KEYWORDS

Argentinian literature; early crime fiction; *hard-boiled*

RECIBIDO 2022-12-24; APROBADO 2023-05-14

## 1. Introducción

En 1920, se funda la revista *Black Mask* bajo dirección de H. L. Mencken y George Jean Nathan. Dos años después, se publica “El falso Burton Combs” de Carroll John Daily. Este relato marca un punto de quiebre respecto del predominio de la ficción policial británica como exponente del género policial (Ruhm 1981). El género negro, que inaugura la vertiente norteamericana, se distingue, como ha indicado de manera extensiva la crítica especializada (Hoveyda 1967; Boileau-Narcejac 1968; Grella 1980; Piglia 1979, 1991, 2003, 2006; James 2010; Giardinelli 2013), por representar una sociedad caótica donde la restitución de un orden moral es irrealizable. De ahí que, a diferencia del modelo clásico, sea imposible para el detective alcanzar una verdad reparadora. El crimen deja de ser una anomalía para formar parte de un entramado más amplio que abarca al Estado y a la ley.<sup>1</sup> Esta característica principal es acompañada de otros rasgos distintivos: la preeminencia de la acción por sobre la razón para dilucidar el enigma, la centralidad del dinero en los intercambios sociales, encadenamientos de crímenes en los que predomina la violencia, urbanidades sombrías, ambivalencia entre lo onírico y lo real, una estructura narrativa de tipo prospectiva (Todorov 2003) y la preocupación por un verosímil de corte más “realista”, que repercute en la incorporación de un lenguaje que pretende aproximarse “al de la calle” (vernáculo, tajante, conciso) y de representaciones del crimen y la violencia urbana provenientes del cine.

En la Argentina, la recepción y consolidación del género negro se ha estipulado mucho tiempo después, al comienzo de la década de 1960, año que, según Piglia, marca una “escisión que enfrentaba, también aquí, al policial de enigma con la violencia social de la serie negra” (1993: 8). Así se traza una historia del género policial de nuestro país que se resume, como indica Setton, de la siguiente manera: la literatura de enigma desde 1940, con algunos antecedentes significativos en la década de 1930, que se desarrolla y extiende con vigor hasta fines de la década de 1950, y la literatura policial negra, que empieza a desarrollarse hacia 1960 y llega a su cumbre hacia 1970 (Setton 2020: 84).

Como consecuencia de esta cronología, las décadas del 10 y 20 adolecen de un estudio sistemático de su literatura policial, si bien, en el último tiempo, se produjeron varios trabajos (Ponce 2001; Setton 2018, 2019; Campodónico 2001, 2004; Pérez 2015) que empiezan a suplir esta falta. Dentro de estas aproximaciones, algunas señalan la presencia de elementos que podrían vincularse con el género negro en la literatura anterior a la década del 20 (Setton 2014; Pérez 2015). Bajo una aproximación similar, en este artículo, nos proponemos mostrar que en narraciones

1 Sam Spade, el detective de Hammett, lucha contra la corrupción social “pero con un pesimismo derrotista, con el convencimiento de que no podrá cambiar nada, reintegrándose al final a ella, como a su desesperada y brutal procedencia” (Del Monte 1962: 175).

publicadas durante el primer decenio del siglo XX, en revistas como *Sherlock Holmes*, *Caras y Caretas* y *PBT*, se presentan varios de los rasgos con los que la crítica ha caracterizado la literatura policial norteamericana recién desde la década del 20 y argentina posterior a los 70. Nos interesa, entonces, en primer lugar, relevar los elementos que consideramos propios de la serie negra en estas narraciones para, luego, en segundo lugar, aventurar algunas conclusiones tentativas que nos permitan problematizar el desarrollo del género en la Argentina en su etapa temprana<sup>2</sup>. Para ello, dividiremos el artículo en seis apartados cada uno vinculado a los diversos rasgos característicos del *hard-boiled*, ya mencionados.

## 2. Descomposición del sistema de justicia y del orden moral

La incapacidad del aparato de justicia y de la institución policial es un tópico que se instaura desde los orígenes del género. Los primeros detectives del policial clásico (fundamentalmente, en la tradición anglosajona), Dupin y Holmes, se burlan constantemente de la policía y sus métodos. Esto constituye un motivo esencial para un género que se basa en las cualidades extraordinarias tanto del detective como del criminal. Ambos escapan a los saberes ordinarios de los agentes estatales. Como señala De Rosso, “la excepcionalidad del investigador sugiere también la excepcionalidad de los criminales” (De Rosso 2012: 36).

No obstante, en estos relatos que seleccionamos, la apuesta va más allá. No solo la investigación se desarrolla en franca competencia con la policía, a la que se cuestiona por incompetente, sino que, además, se reemplaza el aparato de justicia estatal o se discute su valor.

En el número 221 de *PBT*, datado en 1909, se presenta a Cherlock, detective que, además de emplear su experiencia pasada como delincuente para resolver los crímenes (a la manera del detective francés y creador de la *Sûreté Nationale*, Eugène-François Vidocq), sigue usando sus conexiones con el hampa para pasar información y obtener tajadas de futuros golpes: “pa vos yo siempre soy el mismo, y si alguna vez, entendeme bien, te se presenta la oportunidad de algún golpecito seguro, me llamás en la seguridad qui te via a ayudar con todo el alma (sic)” (Allende 1909: 96). Así, quien es o no castigado depende de una decisión que se basa en una discrecionalidad corrupta. De todas formas, todavía en este relato, la corrupción del representante de la ley se matiza por el tono paródico y costumbrista presente desde el sobrenombre del investigador (mezcla del vocativo característico argentino “Che” y el nombre del detective de Arthur Conan Doyle).

En cambio, en la revista *Sherlock Holmes*, se deja de lado el humor para narrar historias en las que la incompetencia de la policía y la ineficacia del sistema jurídico conducen a que tanto el desenmascaramiento del criminal como su castigo queden a cargo del detective y sus colaboradores. En los relatos de la saga *Altos y bajos fondos porteños* (una serie de narraciones protagonizadas por una pareja de detectives Derutieres y Sweet, que investigan sobre casos criminales

2 Para Román Setton (2012, 2014) el policial argentino temprano se inicia a fines del siglo XIX con la publicación de la novela *La huella del crimen*, de Raúl Waleis (seudónimo de Luis Varela) y se extiende hasta la década de 1940. Durante este período, el investigador vislumbra dos etapas del género: la primera, de 1877 a 1910, que engloba a las producciones realizadas por los escritores de la generación del 80, cuyos modelos narrativos se aproximan al folletín policial, y la segunda etapa, de 1910 a 1940, en la que coexisten diversas vertientes literarias.

ocurridos en Buenos Aires), de Pablo Daronel, la ciudad se ha desbordado y es necesario implementar instancias de control de otro orden que posibiliten preservarla del crimen. Frente a esto, los detectives se convierten en la única garantía de justicia, ya que no solo asumen la investigación del caso, sino que desplazan el sistema jurídico estatal por una justicia de índole privada. Son investigadores que actúan como jueces de instrucción, forenses y jueces del proceso. En general, una vez identificados los criminales, resuelven expulsarlos del país como castigo. Dicha medida se justifica en el hecho de que los criminales involucrados constituyen, según su parecer, una amenaza social y un foco de corrupción. De esta forma, los detectives aplican, sin el debido proceso, la Ley de Residencia, vigente en ese momento en el país.<sup>3</sup> Por ejemplo, en “Los encajes de la condesa”, Derutieres y Sweet descubren a una asesina, Francisca de Buire, cuyos crímenes nunca podrán ser probados por la ley. Para evitar que queden impunes y prevenir futuros delitos, se la expulsa del país: “Y al fin y al cabo estoy decidido a suprimir de Buenos Aires un foco de corrupción, una incubadora de suicidios, infanticidios y lo demás” (“Los encajes de la condesa”, *Sherlock Holmes*, n° 7: 19). Lo que aparece como indicador de la deportación es, en definitiva, la potencial peligrosidad del personaje y no los crímenes efectivamente cometidos.

Si bien transcurre en Barcelona (y no en Buenos Aires), en “Los misterios de Barcelona” publicado en el año 1916 en *Caras y Caretas*, un periodista se interna junto a un policía amigo en la vida nocturna de esa ciudad. La crónica describe un entramado criminal que atraviesa a toda la sociedad e incluye a los organismos de control: “Este espectáculo [...] se repite cien, doscientas veces [...], con su obscenidad grosera y con su timba descarada. Pero la policía, por el momento, necesita callarse. Toda esa gente de vicio, todos esos tahúres y tenebrosos, están protegidos por caudillos políticos sin escrúpulos” (“Los misterios de Barcelona”, *Caras y Caretas*, n° 936: s.p.). De hecho, el policía que guía al periodista no es solo su amigo, sino que lo es también de aquellos que transgreden la ley: “en el montón de hombres malfachados hubo un principio de inquietud [...] Fue necesario que el dueño de la taberna los tranquilizase con unas palabras en lenguas catalanas: —continúen señores, son amigos” (“Los misterios de Barcelona”, *Caras y Caretas*, n°936: s.p.).

También en *Caras y Caretas* se publica por entregas *El anarquismo en París*. En esta saga escrita por Hamlet Gómez, la desconfianza tanto en la justicia estatal como en los organismos de control se transforma en cinismo respecto de cualquier ordenamiento social. Las historias son protagonizadas por William Wallace, un investigador privado que, en una primera instancia, se inscribe en el paradigma clásico del detective inglés. Sin embargo, a diferencia de este, no responde a ningún principio moral. Para Wallace, los límites del bien y del mal, de lo legal y lo ilegal son lábiles; según él: “ángeles o demonios, santos o criminales, héroes o fieras, ¿qué más da? La pólvora es la misma. Lo único que nos diferencia es la puntería” (Gómez 1910: s.p.). Esta frase escrita en 1910 no es muy lejana de la descripción que, en su renombrado estudio sobre el género policial, realizan Pierre Boileau y Thomas Narcejac sobre los personajes del *hard-boiled*: “El detective privado y el asesino son prácticamente dos perfiles de un mismo hombre. Los dos son instrumentos; solo cuenta su eficacia” (1968: 90).

3 La Ley de Residencia (Ley N° 4144) entró en vigencia en Argentina, en 1902. Basada en el escrito de Miguel Cané *Expulsión de extranjeros* (1899), esta ley prescribía, en su artículo 2°, que el Poder Ejecutivo Nacional podría ordenar la salida de todo extranjero “cuya conducta comprometa la seguridad nacional o perturbe el orden público”.

### 3. Búsqueda de un verosímil más realista

Si la ley procesal penal no puede reparar ni impedir el delito es, en gran medida, porque los crímenes dejaron de guiarse por una causalidad deducible. Estos ya no responden a una anomalía, sino que son parte del caos social que representan cotidianamente la prensa y el cine. El verosímil realista que buscó el *hard-boiled* se alimenta de esta nueva caracterización del hecho criminal. Para ejemplificarlo, basta recordar el clásico ensayo de Raymond Chandler *The Simple Art of Murder*. Entre otras cuestiones, el escritor afirma:

Los muchachos que apoyan los pies sobre el escritorio saben que el caso de asesinato que más fácil resulta solucionar es aquel en el cual alguien ha tratado de pasarse de listo; el que realmente les preocupa es el asesinato que se le ocurrió a alguien dos minutos antes de llevarlo a cabo. Pero si los escritores de este tipo de ficción escribieran sobre los asesinatos que suceden en la realidad, también estarían obligados a escribir sobre el auténtico sabor de la vida, tal como es vivida. Y como no pueden hacerlo, simulan que lo que hacen es lo que se debería hacer [La traducción es nuestra] (Chandler 1988: 6).

En sintonía con esto, en algunas de las páginas de *Sherlock Holmes* y *Caras y Caretas* se lee, de manera temprana, la preocupación por propiciar nuevas fórmulas para el género. Se observa una búsqueda por reemplazar aquellas ya transitadas y conocidas por el público por otras que expresen un grado de veracidad mayor respecto de lo narrado.

En el primer episodio de la ya mencionada saga *Altos y bajos fondos porteños*, Amorena, colaborador y empresario que acompaña a los detectives Derutieres y Sweet en sus investigaciones, realiza una crítica a toda aquella literatura que se vende en los quioscos, a la que denomina “pobre e inverosímil” y que involucra “pesquisantes que se meten por el ojo de una llave, otros que saltan de una azotea a otra como gatos, otros que hacen gasto de Browning y de tiros tal que su armero agotaría su stock en dos días” (“Las misas negras”, *Sherlock Holmes* n° 4: 21).

En el mismo período, encontramos otro relato: “El método Dever contra el método Holmes”, de Jack Lumen, que se inscribe en la serie de relatos apócrifos que se escribieron en nuestro país y que incluyen a la figura de Sherlock Holmes como personaje de una serie de aventuras en la ciudad de Buenos Aires. En el relato, Dever, un asesino serial, decide desafiar el método de Holmes y para ello plantea lo siguiente:

¿Sabe usted el secreto de los triunfos de Holmes? La existencia de un acontecimiento anterior al crimen mismo. Proponga usted a su ciencia profesional el siguiente problema: un asesino vulgar, dos hombres se encuentran casualmente en una calle a altas horas de la noche; no se conocen, pero chocan y uno de ellos mata al otro. El fracaso de Holmes es seguro; no hay novela preexistente y no cabe el caso de aplicar ese sistema de retroinspección (sic), favorito del héroe de Conan Doyle. El fiasco, entonces, es seguro. Holmes es una sistemista (sic), nada más [...] El ladrón libresco ajusta perfectamente dentro de los recursos del detective de novela. Pero el crimen, el crimen corriente, la obra de un “biabista” anónimo es un teorema sin solución para Holmes. (“El método Dever contra el método Holmes”, *Sherlock Holmes* n° 11: 47).



El “método Holmes” ha dejado de ser efectivo para resolver los crímenes que se cometen en una Buenos Aires moderna en la que el azar, el asesinato corriente (la obra de un “biabista anónimo”) tornan indescifrable el caso, hasta para el propio Holmes. De alguna manera, es el propio modelo de detective del policial clásico el que queda impugnado. Este reclamo, puesto en boca de Dever por Jack Lumen, es recurrente en la revista *Sherlock Holmes*, en la que aparecen estos relatos. El propio semanario había publicado una reseña de carácter laudatorio de la obra de Alberto Dellepiane *Memorias de un detective*. En ella, se reivindicaba una escritura basada en la experiencia del comisario y se transcribían algunos párrafos del prólogo en el que Dellepiane expone sus concepciones del género. Allí, el escritor deploraba la influencia de las novelas de Doyle por su “singular derrotero que tiene mucho más de fantástico que de real” (“Un libro interesante de pesquisas policiales/Memorias de un detective”, *Sherlock Holmes* n° 8: 17).

En “Los cronistas pintorescos” de *Caras y Caretas*, la prosecución realista del relato policial se presenta como motivo de preocupación. Más que como una transformación intrínseca del género literario, se percibe como una exigencia del público masivo que puede apreciarse especialmente en las crónicas policiales publicadas en la prensa de gran alcance. Esta nota de opinión de 1915 es especialmente interesante porque no solo se inmiscuye en la construcción de un tipo de detective y criminal que resulten más creíbles, sino en el lenguaje que se emplea para ello. La transformación en el lenguaje de las crónicas policiales se distingue como un giro inevitable en la prensa popular. Mientras que en “los rotativos serios” la prosa de la crónica policial emula el “estilo conandoylesco”, los diarios de la tarde reclamaban un tono más “ligero” que reflejara el “léxico del bajo pueblo” y que, según se expresa en la nota, trajo como consecuencia la creación de una “novísima literatura” (“Los cronistas pintorescos”, *Caras y Caretas* n° 891: s.p.).

Junto con la incorporación del habla popular, la cinematografía también se describe, en algunas de las publicaciones analizadas, como una de las nuevas vertientes tendientes a modificar la representación del crimen. Si la literatura policial negra se suele pensar imbricada con el *noir* cinematográfico, ya que, como señalan Boileau y Narcejac, este último modifica la sensibilidad del público al brindar una fuente de emociones fuertes, nunca antes experimentadas (1968: 91-92)<sup>4</sup>, en las antesalas de su consolidación se empieza a advertir la influencia del cine en los imaginarios del delito. Las crónicas y relatos de *PBT* y *Caras y Caretas* tematizan esta transformación con historias que describen personajes afectados por lo que ven en una “esplaznante cinta cinematográfica” (Granada 1908: s.p.) e imaginan actos criminales, con críticas de arte que destacan la réplica de una película policial en la vida real (“Cinematografía”, *Caras y Caretas*, n° 868.)<sup>5</sup>, con ciudades en las que el público colma las salas para ver películas de “de-

4 Boileau y Narcejac describen un escenario de retroalimentación entre el cine y la literatura. Según los teóricos franceses, el cine asimila la estética de Dashiell Hammett y, a su vez, genera obras que influyen sobre la novela policial. Como consecuencia, el público comienza a exigirle a la novela las mismas emociones fuertes que experimenta en el cine y se “acostumbrará a la brevedad de la imagen, a la simplicidad del decorado y a la variedad de los personajes”. Este nuevo horizonte de expectativas “apresuró la decadencia de la novela problema” (Boileau-Narcejac: 91-92).

5 “La vida de un ladrón’ [...] aún cuando a ratos se inclina hacia el género policial, no me atrevo a llamarle abiertamente de este modo, porque al decir ‘policial’ parece que implícitamente dijéramos inverosímil, fantástica, caprichosa, y esta nueva producción notable de la Caesar film no tiene nada de eso, cosa que doy fe; tan de la vida real es su argumento que conozco personalmente, –y hasta hace poco vivía en Buenos Aires–, una familia que ha sido protagonista de historia casi idéntica” (“Cinematografía”, *Caras y Caretas*, n° 868).

tectives y asesinatos” (“Los misterios de Barcelona”, *Caras y Caretas*, n° 936: s.p.) y que están corrompidas por el delito o con notas que advierten con preocupación un recrudecimiento de la violencia representada en las pantallas: “los cinematógrafos prefieren asuntos fuertes [...] que los mismos apaches<sup>6</sup> se quedan maravillados ante la veracidad de ciertas escenas en que ellos figuran. Ahora bien, muchos creen que tanto lujo de detalles concluirá por transformar el cinematógrafo en una verdadera escuela de delincuencia” (“El problema cinematográfico”, *Caras y Caretas*, n° 892.).

#### 4. Reconfiguración de la ciudad como espacio del crimen

Como señalamos, la búsqueda de un verosímil más realista implicaba la representación de crímenes en cuya resolución queda impugnado “el método Holmes”. La ruptura de este paradigma se da en consonancia con una ciudad que ha perdido su lógica.

Si bien la configuración del espacio urbano es uno de los motivos centrales del policial (Frisby 2007: 73-74), ya en los inicios del siglo XX, como señalan Boileau-Narcejac a propósito del surgimiento del personaje de Nick Carter, el escenario ciudadano en el género se transforma en “una jungla temible, donde todo es posible, y sobre todo lo extraordinario. Pero queda muy poco para los juegos de inteligencia” (1968: 78-79)<sup>7</sup>. En efecto, la pura deducción cede ante la aventura. Si bien ni Dupin ni Holmes han abandonado las calles, el cambio de siglo trae aparejado un nuevo tipo de detective cuya legibilidad del espacio urbano se funda más en su experiencia que en su racionalidad. Es posible leer en este contexto una serie de narraciones que se publican en Buenos Aires en las primeras décadas del siglo XX. En ellas, el detective emprende la persecución de criminales que acechan continuamente en cada esquina.

En “Descubriendo un crimen”, su investigador, White, advierte: “La ciudad moderna se eslabona tan diabólicamente complicada, que, tomando el extremo de un hilo, en la pesquisa de un delito, raro es que, en el desenvolvimiento de un ovillo, no aparezcan otros delitos relacionados en forma de causas y efectos de un motivo común” (Sherlock Holmes n° 33: 57). Situaciones similares desencadenan una serie de persecuciones que parecen no tener fin y que toman como escenario las calles porteñas. En el transcurso de estas “cacerías”, se delinearán itinerarios que configuran una cartografía imaginaria del crimen en la ciudad.

En “Los misterios de Barcelona” (“Los misterios de Barcelona”, *Caras y Caretas*, n° 936: s.p.), como dijimos, un periodista se interna junto a un policía amigo en la vida nocturna de esa ciudad plagada de crímenes para descubrir unos “cuantos capítulos de novela detectivesca”. La ciudad produce un diagrama confuso que se asemeja a “un laberinto de callejones angostos y sucios” (“Los misterios de Barcelona”, *Caras y Caretas*, n° 936: s.p.). La configuración de

6 Se denominaba así a un tipo de delincuencia urbana que actuaba en los barrios del este de París a comienzos del siglo XX. Posteriormente, la figura es incorporada al imaginario social de la prensa y la literatura francesa. Dominique Kalifa (2005) señala que este personaje conjuga una aureola romántica, vinculada a la aventura, y la frialdad de un criminal inescrupuloso. Aunque proveniente del imaginario del crimen urbano francés, es frecuente encontrar a este criminal en las narraciones del policial argentino entre 1900 a 1920.

7 Nick Carter “encarna por primera vez cierto tipo de aventurero que más tarde adquirirá más envergadura hasta convertirse en [...] el detective privado” (Boileau-Narcejac 1968: 78).



estos itinerarios del crimen continuará, como ha señalado Horacio Campodónico (2001), en las narraciones policiales que serán publicadas más adelante en *La novela semanal*<sup>8</sup>.

La representación de una ciudad violenta cuyas calles albergan cotidianamente el crimen anticipa, de alguna manera, las ficciones del *hard-boiled* –relatos marcados por la acción pura, en los que la intriga sale a la calle y se enfrenta a la realidad (Vázquez de Parga 1981)–. En estas narraciones la ciudad se ha convertido en un espacio ambiguo, caótico y contradictorio, que ya no puede ser leído (a la manera en que lo proponía la ficción clásica) debido al difuso desorden imperante. Desde esta mirada, se diluye la posibilidad de recomponer el orden: la restauración cede el paso a la fuga hacia adelante, transformando el relato en pura acción.

## 5. La figura del detective como héroe solitario y la estructura del género

La pura acción es encarnada no ya por la dupla clásica del policial, sino por un investigador que recorre solo las calles de la ciudad, a la manera de las narraciones del *hard-boiled*. Un ejemplo interesante de esto son las crónicas apócrifas publicadas en el semanario *Sherlock Holmes* entre 1911 y 1913. Se trata de relatos que parten de un caso criminal de trascendencia en la prensa, pero que abren una línea narrativa en la que se produce una reelaboración del misterio en clave ficcional. En ellas se incorporan procedimientos y formas de organización que, de alguna manera, anticipan los relatos de la serie negra. Si bien cada historia se despliega en torno a un enigma, no se circunscribe a la investigación sobre el misterio aún no resuelto, como sucede en los relatos clásicos del género, sino que prioriza las peripecias vividas por el periodista-detective, quien, sin ningún ayudante, realiza la investigación. De esta manera, la acción vertiginosa se impone al juego intelectual. Como los detectives del negro, se trata de personajes solitarios, duros, aventureros que “solo confían en sí mismos” (Giardinelli 2013: 36), luchan siempre en desventaja y emergen victoriosos debido a su ingenio, su valentía y su audacia para sobrevivir. En tanto periodistas, su principal cualidad es un conocimiento cabal de las calles devenido de la experiencia adquirida en el ejercicio de su profesión. Desde esta perspectiva, los alcanza la caracterización que realiza Ricardo Piglia en relación con los detectives del negro: “el investigador se lanza, ciegamente, al encuentro de los hechos, se deja llevar por los acontecimientos y su investigación produce, fatalmente, nuevos crímenes. El desciframiento avanza de un crimen a otro; el lenguaje de la acción es hablado por el cuerpo y el detective, antes que descubrimientos produce pruebas” (Piglia 2003: 80).

Dicho comportamiento se revela claramente en los relatos protagonizados por White y Sifro, en la revista *Sherlock Holmes*. En “El rapto sensacional”, White se enfrenta a unos criminales, supuestamente integrantes de la organización “Mano Negra”, responsables, según el relato, del secuestro del niño Paulino Vitale (caso vigente en la prensa del período). Durante la investigación, el detective es golpeado y secuestrado por miembros de esta banda y, solo después de atravesar estas circunstancias, logra descubrir qué ha ocurrido con el niño:

8 A propósito de las narraciones publicadas en *La novela semanal*, Campodónico señala: “los relatos policiales argentinos publicados durante la década del ‘10 y del ‘20 inevitablemente localizaban sus acciones en el ámbito de Buenos Aires. En estos, el espacio urbano juega un rol principal. Las descripciones de Buenos Aires nocturno son casi un punto obligado, como así también las nuevas prácticas sociales que acarrea la irrupción de la modernidad” (2001: s.p).

A las siete y media de la noche salía yo de la hospitalaria vivienda de Bastiano, sin sospechar siquiera, que, a pocos pasos de ella, iba a caer en manos del bárbaro Ercoli. No había caminado dos cuadras, cuando un golpe feroz recibido de incógnito tumbó mi pobre humanidad pesquisante en un charco feroz en Nueva Pompeya, ya ni garrotazos cómodos se pueden recibir “sin caer en el barro”.

Cuando volví en mí –me desmayaron de un garrotazo– me encontré en presencia de un sujeto de 45 años, de regular estatura, más bien grueso, moreno, de ojos pequeños vivaces y nariz de águila (*Sherlock Holmes*, “El rapto sensacional”, n° 28: 5).

En otro relato, otro detective-periodista, Sifro, acorralado, se enfrenta a sus dos perseguidores y asesina a uno de ellos para poder escapar:

Suponiendo que mi amigo no llevaba armas consigo, pues nunca los vi llevarlas, con un movimiento rápido, me interpuse entre los dos, y desnudando mi revólver, le descerrajé un tiro casi a quemarropa, en el instante que oía otra detonación, y veía a mi amigo hacer lo propio, con un arma humeante aún (*Sherlock Holmes*, “Una terrible banda de apaches en pleno Buenos Aires”, n° 48: s/n).

Al tratarse de un detective solitario, accedemos a la historia a través de la narración del propio investigador y esto impacta en el modo de organizar el relato. Se trata de narraciones que, en principio, adoptan el modelo del folletín: una serie de episodios encadenados que se enlazan teniendo como eje las aventuras vividas por el personaje central. Esta estructura sinusoidal (Eco 2013: 67) –en la que los hechos se articulan de manera tal que confluyen en una tensión narrativa que se resuelve momentáneamente para dar lugar, a partir de un nuevo giro de la historia, a otro momento de tensión– genera una preeminencia de la acción por sobre el enigma. Este se desplaza dando lugar a una organización de carácter prospectivo (Todorov 2003), ya no es prioridad develar el misterio (de hecho, los responsables se conocen prácticamente desde el inicio del relato), sino atrapar a los criminales. En efecto, en el último relato mencionado, Sifro, luego de escapar de una secta conformada por ladrones, es perseguido y llega a la estación de trenes de Constitución. En este lugar, debe enfrentarse nuevamente a varios miembros de la organización de la que está huyendo. Producto de la lucha, mata a un adversario, por lo que es detenido por la policía y, de esta manera, evita ser capturado por sus perseguidores. Cuando cree estar seguro, dos apaches se inmiscuyen en la comisaría para acabar con su vida. Sifro logra escapar una vez más y alcanza un tren que lo lleva al interior de la provincia. Se hospeda en un hotel de una ciudad alejada del centro para descansar y escribir lo que ha sucedido, pero cuando se dispone a hacerlo ve por la ventana que sus enemigos lo han localizado y comienza, entonces, una nueva persecución. De esta manera, la construcción de la intriga, que genera suspenso y hace avanzar el relato, se cimienta, como en el *hard-boiled*, en la posibilidad de que el lector experimente, junto con el héroe, las situaciones de peligro que debe atravesar (Palmer 1983).

En síntesis, se trata de ejercicios ficcionales en los que se privilegian las formas abiertas e intrincadas del folletín en desmedro de las formas narrativas cerradas del relato policial clásico, circunscriptas en torno de la resolución del enigma. Sobre la reelaboración de esta fórmula, se incorporan nuevos elementos en la construcción de la trama que alimentan la intriga y el interés de

los lectores. De ahí que el énfasis está puesto más en la articulación de aquellos puntos de quiebre que permiten impregnar un ritmo vertiginoso al relato, que en el desarrollo de los personajes o en las instancias de deducción del enigma llevadas a cabo por el detective. Por el contrario, el misterio se devela rápidamente al lector, quien conoce prácticamente desde el inicio la identidad de los criminales, y, debido a esto, la narración se orienta al enfrentamiento con ellos y al juego que se establece entre perseguidor-perseguido. El encadenamiento de estas situaciones de acción en las que el periodista-detective se ve involucrado constantemente otorgan, como señalamos, ese carácter prospectivo al relato policial y lo aproximan al *hard-boiled*.

## 6. Mediación del dinero

Otra de las cuestiones que aparecen en este encadenamiento de aventuras que experimenta el detective es el dinero. En algunas ficciones de las primeras décadas del siglo XX, comienza a emerger un investigador que ya no es un aficionado o un detective consultor a la manera de Sherlock, ni tampoco un oficial de justicia como en la tradición del policial francés, sino un investigador que realiza su tarea debido a que es financiado. El caso más interesante de estos relatos lo constituye la pareja ya aludida de detectives Derutieres y Sweet.

En estos relatos de *Altos y bajos fondos porteños*, la dupla de detectives lleva a cabo sus investigaciones gracias al financiamiento que reciben del empresario millonario porteño Amorena, aficionado a la resolución de crímenes. Este personaje, al que denominan en ocasiones “el patrón”, es un hombre moderno, que encarna a su tiempo y que se aburre con los modos de diversión de su clase social a la que describe como parasitaria y decadente. Por ello, decide financiar los trabajos de los detectives. Esto implica un cambio relevante respecto de las tradiciones del género, tanto europeas como americanas. En general, el detective del policial clásico, a excepción de aquel que participa en la institución policial, ha sido definido como un *amateur* que investiga por “diversión”<sup>9</sup>. No significa que el dinero no medie en las investigaciones, pero, al menos, en la tradición nacional del género, este hecho nunca es aludido con tanta claridad como en las narraciones de Daronel. La relación mercantil entre detectives y empresario se explicita desde el primer relato: “Señor Derutieres, aquí tiene un cheque de diez mil pesos a su orden, y antes de que se agoten esos fondos no tiene más que avisarme” (“Las misas negras”, *Sherlock Holmes*, n° 4: 24) y se reafirma en el último caso, “El apache”, cuando Amorena presenta al grupo como “Detective business-agency” (“El apache”, *Sherlock Holmes*, n° 42: 14).

El carácter empresarial de la agencia permea la investigación de los detectives y se concreta en el intercambio de dinero. La circulación pecuniaria atraviesa varios episodios debido a que las acciones que posibilitan la investigación suponen su mediación: se paga por información, se entrega dinero para alquilar determinadas locaciones a fin de realizar diversas tareas de espionaje, se costean viajes al interior y al exterior del país como, por ejemplo, en “El misterio de Villa

9 Incluso un personaje como el de William Wallace, que, como observamos, explicita su cinismo con respecto a la ley y a la justicia, se define como “sportman” (Gómez 1910: s.p.) –lo que lo diferencia de policías y jueces a los que denomina mercenarios– y desconfía de aquellos que obran guiados por el dinero: “Para mí la piedra de toque de las acciones humanas es el desinterés. Todos los hombres capaces de acciones desinteresadas son honrados” (Gómez 1910: s.p.).

Satsuma”, relato en el que los detectives deben trasladarse a Francia para perseguir a la principal sospechosa de asesinato. Esto da cuenta de un cambio de época en la percepción de la figura del investigador, ya que anticipa lo que va a suceder con el *hard-boiled* americano una década después. El detective deja de ser aficionado y su tarea depende del dinero. Asimismo, la figura de Amorena prefigura a algunos contratistas del *hard-boiled* como, por ejemplo, al General Sternwood, el millonario que contrata a Philip Marlowe en *The Big Sleep*, la novela de Raymond Chandler.

## 7. Elementos oníricos

Si la búsqueda de un verosímil más realista es una de las facetas del *hard-boiled*, la otra es, paradójicamente, la de la fantasía. Aunque enfocado en el cine *noir*, quien explica esta suerte de contradicción del género es Norbert Grob (2008). Para Grob, los *films noir* se conforman de un lado trágico y de un lado onírico. Este último, “descansa en el sueño sobredimensionado de lo completamente diferente –de una vida mejor, de una nueva mujer, de grandes cantidades de dinero–. Se despliega hasta el extremo aquello que de repente aparece como posible, por ejemplo, alcanzar una gran meta, pero pronto esto se desenmascara como una ilusión, una quimera” (2008: s.p.). Ese desmoronamiento de las ambiciones del héroe se generaliza en la materia social que adquiere tintes pesadillescos. La ciudad se tensa entre peligros y tentaciones. Su representación acentúa los claroscuros y se inclina “por difuminar (o incluso por disolver) los límites entre realidad y fantasía” (Grob 2008: s.p.).

Este despliegue compositivo se lee en “Una terrible banda de apaches en pleno Buenos Aires”. En el relato ya mencionado, acontece una escena particular en el interior de una comisaría a la que ha llegado el periodista-detective luego de asesinar, mientras huía de una persecución, a uno de los apaches a los que remite el título. Tras permanecer un día detenido, encuentra entre la comida que le sirven una carta con un mensaje en clave enviado por la banda de apaches. Con la ayuda de unos fósforos, descifra la nota en la que le revelan que será asesinado. Al finalizar la lectura, escucha ruidos en la celda contigua. Dos de sus perseguidores habían logrado infiltrarse en la prisión e intentaban, a través de un boquete, penetrar en el cuarto para cumplir con su misión. Alertado, Sifro intenta llamar a los guardias, pero sin éxito. Busca algún objeto para enfrentar a los intrusos. Sin embargo, la oscuridad no le permite hallar nada: “Como un loco, como un verdadero inconsciente, corría de un lado a otro; como un individuo rodeado de llamas, y que no encuentra salvación posible, en aquella desesperada carrera por el suelo húmedo de mi prisión” (n° 49: 53). A continuación, uno de los criminales ingresa al cuarto. La irrupción tiene lugar en un entorno en el que se escenifica el horror a través de la representación de un espacio húmedo, malsano, envuelto en luces extrañas. En ese ambiente solo se vislumbra, entre luces y sombras, el arma “puntiaguda y brillante” del asesino, que precipita la acción. Sifro logra arrebatarla y lo mata. Pero inmediatamente ingresa a la celda un segundo asesino que vuelve a insertar en la historia una atmósfera onírica:

estaba ante mí, como un fantasma, como una aparición de otro mundo [...] Inmóvil, con la mirada extraviada, los puños crispados, sentí su respiración junto a mí. Entonces fue cuando desperté



de ese sueño de instintos. Sentí la misma impresión que un dormido en el lecho, y que, al despertar, se encuentra con la mano fría de un criminal que aprieta su garganta (“Una terrible banda de apaches en pleno Buenos Aires”, *Sherlock Holmes*, n° 49: 54).

Un ambiente similar se describe en la crónica ya referida “Los misterios de Barcelona” en la que se suceden escenas de un *in crescendo* tinte pesadillesco: “Subimos una escalerilla crujiente y ruinoso. Y por todas partes siempre la misma visión dantesca de aquellos hombres” (“Los misterios de Barcelona”, *Caras y Caretas*, n° 936: s.p.). Para el cronista que recorre la ciudad, los hombres inmersos en “las casas de dormir” son apenas visibles, al punto de confundirse con cadáveres: “la luz de quince proyectaba en los rostros vagas ráfagas de luz; [...] uno de los durmientes estaba tendido a la larga, desnudo del todo, como un cadáver” (“Los misterios de Barcelona”, *Caras y Caretas*, n° 936: s.p.). Este imaginario onírico es explicitado al final de la crónica. Al abandonar el recorrido nocturno, el cronista señala que se siente “librado de una pesadilla”.

En “El cadáver sin cuerpo”, otra historia policial “escrita especialmente” (Lenguas 1912: s.p.) para *Caras y Caretas*, anterior también al año 1920, se diluyen los límites de lo real y se percibe la fisura de conciencia característica de los protagonistas del género negro. Esta vez en clave ficcional y narrado desde el punto de vista de un asesino porteño, un hombre dispara contra una silueta tenebrosa sin saber si se trata de una persona o un árbol. Un juego expresionista de luces y sombras genera la confusión criminal de un hombre que se encuentra atravesado por “una locura pavorosa” (Lenguas 1912: s.p.).

Por su parte, en el último episodio relatado de “Una terrible banda de apaches en pleno Buenos Aires”, luego de la escapatoria del detective, se presenta una escena narrada con un tono de exacerbada crudeza. En ella, el detective asesina a su captor:

Nerviosamente, instintivamente, en la desesperación del naufragio que solo ve una tabla de salvación en un trozo de mástil que sacude violentamente las olas, me arrojé como un tigre, sobre el viejo sorprendido. Con la mano izquierda, sujeté fuertemente el brazo que me tendía, mientras que, con la derecha, apoderándome del yunque abandonado, asesté un golpe formidable sobre la cabeza del viejo, que crujió con un ruido sordo, único, seco y fue a caer a mis pies, como una masa informe, sanguinolenta y deshecha (“Una terrible banda de apaches en pleno Buenos Aires”, *Sherlock Holmes* n° 48: s.p.).

Después de esta primera acción en la que el protagonista se sitúa en los márgenes de la ley, comete un segundo delito: roba un automóvil en el que escapa a toda velocidad: “el pobre conductor no advirtió, al separarse unos metros de su máquina que yo, posesionándome de ella, le hice tomar una velocidad tan espantosa, que la hilera de árboles que costean el camino me pareció un bosque espeso y compacto” (*Sherlock Holmes*, “Una terrible banda de apaches en pleno Buenos Aires”, n° 48: s/n).

En esta secuencia con la que elegimos cerrar el artículo, observamos sintetizada la doble adscripción que definirá al *hard-boiled* unos años después: la imbricación entre un realismo crudo y un imaginario onírico. Esto se expresa en la doble transgresión que comete Sifro. Por un lado, los métodos que decide emplear para combatir a los criminales quiebran límites sociales y lo sitúa, en tanto detective, en los márgenes de la ley. Por el otro, estos métodos conducen a transgredir

también los límites de lo real; al huir con un automóvil robado que le requiere pilotear a alta velocidad se abre paso a una percepción engañosa: al igual que los claroscuros, la persecución final produce un efecto óptico que difumina los contornos que diferencian la realidad de la fantasía.

## 8. Algunas consideraciones

La observación de elementos y procedimientos que más adelante serán atribuidos al género negro en una etapa temprana del policial argentino nos habilita a pensar los modos en los que se configuran los géneros históricamente (Steimberg 2013; Schaffer 2017). En este sentido, entendemos que más que una cronología clara y organizada de matrices que se suceden en momentos determinados, la historia de un género contempla, en realidad, una serie de transformaciones complejas que se van configurando a partir de un conjunto de cambios que, a simple vista resultan imperceptibles, pero que emergen con fuerza en determinados períodos. Consideramos que no se trata de leer las producciones del policial argentino de las primeras décadas del siglo XX como meros relatos “precursores” –*avant la lettre*– de las narraciones del *hard-boiled*, sino, más bien, revisar las maneras en las que, en diversos lugares y con contextos diferentes, se comienza a cuestionar ciertos modos de pensar el género y sus convenciones, en virtud de transformaciones sociales que ponen en discusión la propia eficacia de estos relatos.

En estas cuestiones, intervienen influencias de otras formas de narrar el crimen urbano provenientes de la prensa, el cine y otros lenguajes masivos que proporcionan temáticas y procedimientos estilísticos novedosos. Dichos procedimientos permean estas narraciones y reconfiguran la matriz del género policial. Entendemos que, en la Argentina, esto fue posible debido a las condiciones propias de circulación de estos relatos. Al formar parte de los circuitos de lectura de la prensa masiva, incorporaron nuevas fórmulas narrativas. Esto da cuenta de una etapa que, si bien podríamos caracterizar de mayor “inestabilidad”, se destacó por la búsqueda de nuevos modelos para el género que permitieran convocar y sostener a un público lector ávido de estas producciones. Tal vez, conscientes de esta necesidad y desde los márgenes –es decir, distanciados de los circuitos de la literatura “cultura”– los escritores de estos textos se permitieron diversos grados de experimentación que posibilitaran la renovación del policial.

## 9. A modo de cierre

La emergencia de rasgos típicos del *hard-boiled* en el policial argentino temprano constituye un ejemplo interesante de cómo se transforman los géneros literarios históricamente. En nuestro artículo, nos propusimos analizar estas narraciones y contribuir al conocimiento de un período del policial argentino escasamente explorado. Queda pendiente realizar, en futuros trabajos, un rastreo más exhaustivo de qué líneas de continuidad tuvieron estas narraciones en las décadas siguientes.



## Referencias bibliográficas

- Allende, G. (1909). La pesquisa. *PBT. Semanario infantil ilustrado*, 221, 96.
- Anónimo. (1915). Los cronistas pintorescos. *Caras y Caretas*, 891.
- Boileau, P.; & Narcejac, T. (1968). *La novela policial*. Trad. B. Papastamatín. Buenos Aires: Paidós.
- Campodónico, H. (2001). Los rastros previos: a propósito de las narraciones policiales publicadas en *La Novela Semanal* (1917-1926). In *Actas del 1º Congreso Internacional CELEHIS de Literatura*. Mar del Plata, 6 al 8 de diciembre de 2001.
- . (2004). Los rastros previos: a propósito de las narraciones policiales en *La Novela Semanal*. In M. Pierina (Comp.), *La Novela Semanal (Buenos Aires, 1917-1927): un proyecto editorial para la ciudad moderna* (pp. 125-145). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Chandler, R. (1988). *The Simple Art of Murder*. Nueva York: Knopf Doubleday Publishing Group.
- Del Monte, A. (1962). *Breve historia de la novela policiaca*. Madrid: Taurus.
- De Rosso, E. (2012). *Nuevos secretos. Transformaciones del relato policial en América Latina. 1990-2000*. Buenos Aires: Liber.
- Eco, U. (2013). *El superhombre de masas. Retórica e ideología de la novela popular*. Trad. T. de Lozoya. Buenos Aires: Sudamericana.
- Frisby, D. (2007). *Paisajes urbanos de la Modernidad*. Trad. L. Mosconi. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Gardinelli, M. (2013). *El género negro. Orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia en Latinoamérica*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Gómez, H. (1910). El anarquismo en París. *Caras y Caretas*, 611.
- Granada, N. (1908). La pesadilla. *PBT*, 197.
- Grella, G. (1980). The Hard-Boiled Detective Novel. In R. Winks (Ed.), *Detective Fiction. A Collection of Critical Essays* (pp. 103-120). Nueva Jersey: Prentice-Hall, Englewood Cliffs.
- Grob, N. (2008). Einleitung. Kino der Verdammnis. Trad. R. Setton. In N. Grob. *Filmgenres. Film noir*. Stuttgart: Reclam.
- Hoveyda, F. (1967). *Historia de la novela policiaca*. Trad. M. Acheroff. Madrid: Alianza.
- James, P. D. (2010). *Todo lo que sé sobre la novela negra*. Trad. M. Alonso. Barcelona: Ediciones B.
- Kalifa, D. (2005). *Crime et culture au XIX siècle*. París: Perrin.
- Lenguas, C. (1912). El cadáver sin cuerpo. *Caras y Caretas*, 714.
- León de Aldecoa. (1915). Cinematografía. *Caras y Caretas*, 868.
- Manfredi, H. (1915). Caras y Caretas en Italia. El problema cinematográfico. *Caras y Caretas*, 892.
- Palmer, J. (1983). *La novela de misterio. Génesis y estructura de un género popular*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Pérez, M. L. (2015). Víctor Guillot: una aproximación temprana al policial negro. *PhiN*, 73, 101-118.
- Piglia, R. (1979). Introducción. In R. Piglia (Comp.). *Cuentos de la serie negra* (pp. 7-14). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- . (1991). “La ficción paranoica”. *Clarín. Suplemento “Cultura y Nación”*, 4-5.
- . (2003). Lo negro en el policial. In D. Link (Comp.). *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P. D. James* (pp. 78-83). Buenos Aires: La Marca.
- . (2006). Sobre el género policial. In *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Anagrama.
- Ponce, N. (2001). *Diagonales del género. Estudios sobre el policial argentino*. París: Éditions du temps.

- Ruhm, H. (1981). Introducción. In C. Hammersmith, & S. Gardner, *Detective privado. Antología de Black Mask Magazine* (pp. 9-21). Barcelona: Bruguera.
- Schaeffer, J. M. (2017). *¿Qué es un género literario?* Trad. J. Bravo Castillo, & N. Campos Plaza. Madrid: Akal.
- Setton, R. (2014). Los relatos policiales de Víctor Juan Guillot. *Anclajes*, 18, 47-60.
- . (2018). La literatura policial argentina entre 1910 y 1940. In *Fuera de la ley. 20 cuentos policiales argentinos (1910-1940)*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- . (2019). Vicente Rossi y la historia del género policial en Argentina. In *Estudio crítico. Rossi, Vicente Casos policiales de William Wilson* (pp. 241-255). San Andrés: Ignoras.
- Setton, R. P. (2020). Noir/Noire: recepción y transformación del cine criminal en la literatura y el cine argentinos. *Eu-topías*, 20, 83-94.
- Steimberg, O. (2013). Proposiciones sobre el género. In *Semióticas. Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición* (pp. 45-96). Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Salaverría, J. M. (1916). Los misterios de Barcelona. *Caras y Caretas*, 936.



This work can be used in accordance with the Creative Commons BY-SA 4.0 International license terms and conditions (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>). This does not apply to works or elements (such as images or photographs) that are used in the work under a contractual license or exception or limitation to relevant rights.

