

Sherlock Holmes en Buenos Aires

Crónica y relato policial en la revista Sherlock Holmes (1911-1913)

Autor:

Vilariño, Andrea Diana

Tutor:

Settón, Román

2020

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Magister de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Estudios Literarios

Posgrado

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Secretaría de Posgrado

Maestría en Estudios Literarios

TESIS DE MAESTRÍA

Sherlock Holmes en Buenos Aires. Crónica y relato policial en la revista
Sherlock Holmes (1911-1913)

Tesista: Andrea Diana Vilariño

Director de Tesis: Dr. Román Setton

2020

A mis padres

A Jorge y Ximena

Índice

Agradecimientos	3
Introducción	4
Consideraciones teóricas en torno al estudio del policial	7
Organización de la tesis	16
Capítulo 1: Contribuciones al campo de estudio del policial de entresiglos	17
1.1. El policial temprano en Argentina	17
1.2. Periodismo y literatura: los estudios sobre la crónica policial de entresiglos.....	24
1.3. Crimen y cultura en la Buenos Aires del Centenario.....	30
1.4. La revista <i>Sherlock Holmes</i>	33
Capítulo 2: Detectives por <i>sport</i>. Los relatos de Pablo Daronel en <i>Sherlock Holmes</i>...	36
2.1. Introducción.....	36
2.2. Derutieres, un detective gitano	42
2.3. “Detective business-agency”	50
2.4. De confidente a cronista.....	54
2.5. Apaches y asesinos seriales: las figuras del crimen.....	57
2.6. Del detective privado a la justicia personal	63
2.7. Buenos Aires, laberinto del crimen.....	71
Capítulo 3. De periodistas a detectives. Las crónicas de White, Sifro y Arsenio Holmes	
3.1. Introducción.....	77
3.2. De la redacción a las calles: el periodista como un nuevo héroe del policial.....	92
3.3. Sectas, logias y corporaciones: “nuevos” criminales en la ciudad	99
3.4. Itinerarios y reductos del crimen en la Buenos Aires del Centenario.....	105
Conclusiones	115
Bibliografía	123

Agradecimientos

Esta tesis ha sido posible gracias al acompañamiento y sostén de numerosas personas. En primer lugar, y especialmente, a Román Setton por su dedicación y compromiso en las lecturas del material, por sus observaciones y propuestas siempre iluminadoras y por posibilitar el encuentro con la revista *Sherlock Holmes*. De la misma manera, agradezco las correcciones, sugerencias e ideas de Gerardo Pignatiello y de mis compañeros del grupo de investigación Ubacyt: Hernán Maltz, Leticia Moneta, María Laura Pérez, Pablo Debussy, Martina Guevara, Carolina Fernández y Natalia Capusotto. Sin su contención y aliento hubiera sido imposible transitar este camino.

Agradezco también a los docentes de la *Maestría en Estudios Literarios*, que guiaron los primeros pasos de esta experiencia. A los colegas con quienes pudimos intercambiar reflexiones e ideas en las jornadas organizadas por este espacio y en otros encuentros informales. A los compañeros de trabajo de la Universidad Arturo Jauretche por el sostén brindado en todo este tiempo.

A mis amigos y amigas de siempre por la escucha y el ánimo. A Viviana Reynoso y Lionel Saint-Marc, quienes posibilitaron el acceso a bibliografía tan necesaria. A Axel Horn por los intercambios siempre alentadores. A María del Carmen Velázquez, Karina Pettigrew y Marcela Abbona por su acompañamiento entusiasta. A quienes pacientemente me escucharon y me brindaron confianza cada vez que lo necesité: Leticia Otazúa, María Cristina Alonso, Carolina Seoane, Mónica Codecido, Paula Tomassoni, Miryam Pirsch, Julieta Bellazzi, Graciela Sandoval y Vilma Petisce.

A mi familia. A mis hermanas, Sandra y Cintia, por sus lazos incondicionales; a Flavia Traversa por su interés y su apoyo. A Nico Benítez y a mis sobrinos Josefina y Nahuel por estar siempre.

Y, sobre todo, a mi compañero Jorge Traversa por sus lecturas, sus observaciones siempre acertadas y por su persistente respaldo a lo largo de todo este recorrido; y a mi hija, Ximena, por su sonrisa en todo momento, a pesar de las horas robadas. Sin ellos, nada de esto hubiera sido posible.

Introducción

El presente trabajo se propone analizar una serie de ficciones policiales publicadas en la revista *Sherlock Holmes* entre 1911 y 1913 y, a través de ellas, indagar acerca de las vinculaciones entre crónica y narrativa policial a comienzos del siglo XX. Nuestra tesis se inscribe dentro del campo de los estudios del policial argentino de entresiglos y se orienta en dos sentidos: por un lado, nos interesa revisar las filiaciones que estos relatos establecen con las tradiciones previas del género en nuestro país; y, por otro, en tanto fueron publicadas en una revista dedicada al policial, nos importa relevar los vínculos que se establecen entre ellas y el material periodístico que allí se publica. Al respecto, guiaron la investigación los siguientes interrogantes: qué continuidades y/o rupturas se dieron entre estas producciones y las ficciones policiales de la Generación del 80; cómo dialogan los relatos analizados con otras vertientes de la serie literaria nacional; qué intercambios se propiciaron entre periodismo y literatura, y de qué modo dichos intercambios propiciaron o no desplazamientos estéticos y formales. Asimismo, retomando tres elementos claves del género –la figura del detective, las representaciones del criminal y la configuración de la ciudad en tanto ámbito del delito–, nos interesa observar qué modelo de investigador proponen estas narraciones y qué imágenes en relación con la ciudad y el crimen construyen.

Teniendo en cuenta estas consideraciones, hemos seleccionado un corpus de veintiséis relatos; dieciocho pertenecientes a la saga Altos y bajos fondos porteños, de Pablo Daronel, y ocho episodios ficcionales, en los que se reelaboran elementos de la crónica policial contemporánea. Los criterios que definieron dicha elección se basan en que se trata de ficciones que se estructuran en torno de los principios centrales del policial clásico –tal como se presentan en ese momento histórico– y tienen como escenario la Buenos Aires del Centenario, lo que habilita un cruce productivo en relación con el imaginario social del crimen urbano del período. Para atender a este aspecto, hemos llevado a cabo nuestro análisis teniendo como referencia permanente las crónicas y notas que circulaban en *Sherlock Holmes*, un semanario que irrumpe en el mercado periodístico contemporáneo con una propuesta dedicada exclusivamente a “lo policial” (Albornoz 2016; Caimari 2018). En relación con esto, la revista plantea en su primer número que su propósito es responder a la demanda de un público interesado en leer ficciones y crónicas vinculadas al crimen. En este

sentido, la revista constituye un escenario privilegiado a través del cual observar los cruces, desplazamientos y apropiaciones que las narraciones estudiadas establecieron con las crónicas allí publicadas; como así también para recomponer el contexto de lectura en el que estos relatos se inscribieron.

Por otra parte, nos interesa contribuir a la caracterización de una etapa del policial argentino que ha sido escasamente explorada. En efecto, todavía son insuficientes los estudios sobre la producción del género en las décadas del '10 y del '20 en nuestro país. A excepción de las aproximaciones de Horacio Campodónico (2004), Ezequiel de Rosso (2009) y Román Setton (2012, 2014, 2016, 2018 y 2019), no existe aún un análisis sistemático de este momento del género que permita rastrear sus elementos constitutivos y el modo en el que dichas producciones dialogaron con la tradición precedente y con el periodismo. En términos de Román Setton:

Más allá de 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 y excomisarios durante la década de 1910, las primeras incursiones en el género de Enrique Anderson Imbert, 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 Coleman*, las parodias del género de Conrado Nalé Roxlo y las de José Antonio Saldías, etc. (2014: 40-41).

Como ha planteado Setton (2012), dicha situación se debe a dos cuestiones centrales: el seguimiento por parte de los especialistas de ciertas concepciones canónicas respecto del origen del género hasta avanzado el siglo XX y la dificultad para acceder a las fuentes – diarios y revistas– en las que se publican la mayor parte de la producción de esa etapa. En relación con la primera, en general, los estudios sobre literatura policial argentina situaron sus comienzos hacia 1940, con los relatos de Jorge Luis Borges y el grupo de escritores reunidos en torno a la revista *Sur* (Adolfo Bioy Casares, Manuel Peyrou, Leonardo Castellani, entre otros). La operación fundacional del género fue realizada por Rodolfo Walsh

en 1953¹ y aceptada desde entonces por los críticos que le sucedieron: Yates (1960), Bajarlía (1964), Lafforgue y Rivera (1977, 1996) y Lagmanovich (2007). Dicha operación permite, por un lado, soslayar a los autores anteriores a la década del cuarenta y relegarlos al sitio de “antecedentes y precursores”; y, por otro, exaltar un modelo canónico para el género basado en el paradigma propuesto por la novela-problema por sobre las vertientes del policial más ligadas al folletín. Si bien estas cuestiones han sido saldadas en los últimos años gracias a las investigaciones de Néstor Ponce (2001), Mattalía (2008) y Setton (2012, 2013, 2014, 2016), aún falta revisar una porción importante de la producción del género. Respecto de la segunda cuestión, más solapada, supone llevar a cabo una serie de investigaciones en las fuentes periódicas de la época, algunas de las cuales todavía resultan de difícil acceso². Tal es el caso de *Sherlock Holmes*³, cuyo estudio sistemático se encuentra pendiente.

Nos proponemos, a través de esta tesis, contribuir al incompleto estudio de esa etapa y situar los cuentos de Daronel y las crónicas ficcionales analizadas en el campo del policial del período; así como dar cuenta de las relaciones que establecen con los géneros periodísticos que se publicaron en el semanario *Sherlock Holmes*. Al respecto, consideramos que estos relatos participan de los rasgos que caracterizaron a las producciones tempranas realizadas por los escritores de la Generación del 80, incorporan motivos de la literatura de entresiglos (la novela naturalista, la fantasía científica), a la vez que establecen un vínculo estrecho con la crónica roja contemporánea que se expresa a través de la inclusión de

¹ Walsh, en su nota preliminar a la antología *Diez cuentos policiales argentinos* (1953), data el inicio del policial en nuestro país en los primeros años de la década del '40, a propósito de la publicación de tres obras a las que considera fundacionales del género: *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942), de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares; *Las muertes del padre Metri* (1942), de Leonardo Castellani; y *La espada dormida* (1944), de Manuel Peyrou (Walsh 1953: 7).

² Esto está cambiando en los últimos años gracias al trabajo de digitalización de revistas y periódicos realizado desde diversas instituciones. Entre estos proyectos, cabe destacar especialmente el de AHIRA (Archivo histórico de revistas argentinas) en el que un grupo de investigadores ha facilitado el acceso a colecciones digitalizadas de revistas y publicaciones. La página (<https://www.ahira.com.ar/>), además, es actualizada periódicamente e incorpora las contribuciones críticas vinculadas a dicho material.

³ En relación con esta cuestión, la aproximación a *Sherlock Holmes*, donde se encuentran los relatos que analizamos, ha sido posible gracias a que la revista nos fue proporcionada por Román Setton, quien, a su vez, la había recibido de Lila Caimari. Agradezco la generosidad de ambos ya que, cabe mencionar, aún resulta difícil el acceso público al material. Pudimos encontrar, sin embargo, un ejemplar en la Biblioteca Nacional (n° 57) y otro (n° 65) en el Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas (CEDINCI). Asimismo, se puede acceder a varios ejemplares digitalizados en el sitio Revistas Culturales 2.0 (<https://www.revistas-culturales.de/es>) y en la colección de la Biblioteca Iberoamericana: <file:///C:/Users/vilar/Zotero/storage/TVVD7ENJ/1.html>

procedimientos, temáticas y representaciones sobre la ciudad y el crimen presentes en la prensa.

Por su parte, los cruces, préstamos y subversiones que se realizan entre estas series posibilitan la emergencia de elementos novedosos en el policial de comienzos del siglo XX. Dichos elementos, devenidos del entrecruzamiento fructífero entre periodismo y literatura, se manifiestan tanto a nivel de la sintaxis de los relatos, como de sus aspectos semánticos (la configuración de un tipo de detective que se desmarca de sus predecesores en la tradición nacional del género y una reformulación de la imagen de la ley y del crimen urbano, en consonancia con el imaginario de la época), algunas de las cuales persistirán en producciones posteriores.

Consideraciones teóricas en torno al estudio del policial

Nuestra tesis se sitúa en el área de los estudios del género policial temprano. Concebimos a la literatura policial como un “campo de problemas” (De Rosso 2012, Maltz 2018)⁴ que se redefine en cada momento histórico, en vinculación con las condiciones de producción y circulación en el que tiene lugar. De ahí que partimos de una concepción dinámica e histórica del género (Schaeffer 2017⁵). En este sentido, retomamos aquellas contribuciones teóricas que nos permiten reflexionar en torno a los modos en los que cada

⁴ Las cuestiones que se debaten en torno al género son diversas y responden al modo en el que la crítica se posiciona en cada etapa. Entre ellas, podemos mencionar el debate suscitado en torno a su origen. En relación con esto, es posible delimitar dos perspectivas (Setton 2012): la primera que sostiene que el género surge a partir de una serie de transformaciones sociales y culturales que tuvieron lugar entre fines del siglo XVIII y principios del XIX –la conformación de las metrópolis modernas, la aparición de las policías secretas, la consolidación de la prensa masiva, entre otras (Caillois 1942; Benjamin 2012; Mandel 2011)–; y la segunda que, teniendo en cuenta ciertos tópicos y motivos propios del género, retrotraen su origen a diversas tradiciones culturales muy antiguas –esta segunda posición es la esbozada por Rodolfo Walsh (1987), quien consigna el inicio del género en el Libro de Daniel–. Román Setton (2012) observa que quien plantea una solución plausible a este problema es Ernst Bloch (1988). El crítico alemán concilia ambas posturas al distinguir entre los textos “protopoliciales” y los policiales. En los primeros, se encuentra “lo detectórico”, aquello que posibilita descifrar la prehistoria de un crimen; mientras que las narrativas policiales propiamente dichas se caracterizan por desplegar “lo detectivesco”, es decir, se arriba a la resolución del enigma a partir del empleo del procedimiento de pruebas indiciario surgido a fines del siglo XVIII.

⁵ Schaeffer considera que el género varía según el contexto en el que la obra se escribe. La dificultad del problema de la identidad genérica de las obras literarias plantea el autor no deriva solamente de su condición de actos semióticamente complejos, sino que también se vincula con el hecho de que las obras tienen un modo de ser histórico (2017).

texto dialoga con las convenciones genéricas de su época (qué continuidades y rupturas se producen, qué interpretaciones habilitan y, en función de esto, qué resulta novedoso en estas transformaciones) y con las de géneros discursivos –en términos de Bajtín (2005)– próximos, como el de la crónica roja. Para abordar estos vínculos, tendremos presente especialmente la concepción de género formulada por Todorov (2012) y la esbozada por Oscar Steimberg (2013). Para el primero, el género constituye una codificación de propiedades discursivas que remiten a cuatro aspectos del texto: semántico, sintáctico (la relación de las partes entre sí), pragmático (la relación entre usuarios) y verbal (materialidad estricta de los géneros). Desde esta perspectiva, los géneros existen como institución y funcionan como “horizontes de expectativa” para los lectores y como “modelos de escritura” para los autores (2012: 66). Por su parte, Steimberg (2013), a partir de Bajtín, define a los géneros como:

clases de textos u objetos culturales, discriminables en todo lenguaje o soporte mediático, que presentan diferencias sistemáticas entre sí y que en su recurrencia histórica instituyen condiciones de previsibilidad en distintas áreas de desempeño semiótico e intercambio social (2013: 49).

El semiólogo argentino sugiere atender al conjunto de regularidades que permiten asociar los componentes del género con otros productos culturales. En este sentido, y a partir de la reformulación de las nociones de Todorov, Steimberg plantea que las descripciones de género exigen tener en cuenta tres dimensiones a partir de las cuales se constituyen en cada momento histórico: la retórica, la temática y la enunciativa⁶. La diferencia entre un género y otro puede situarse en cualquiera de estos niveles de discurso. Dado que, en nuestro caso, estamos trabajando con dos modalidades genéricas próximas, la diferenciación entre estos niveles posibilita identificar cruces, préstamos y apropiaciones entre ambas.

Para ello, es necesario revisar las convenciones que son reconocidas como distintivas del policial entre fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX. Esto supone recuperar una serie de investigaciones que dan cuenta de los rasgos recurrentes en esa etapa histórica.

⁶ En términos de Steimberg, la primera concierne a todos los mecanismos de configuración de un texto; la segunda, de índole temático, remite a la cultura y solo puede definirse en función de los sentidos que la obra adquiere en su globalidad; y la tercera refiere al efecto de sentido de los procesos de semiotización por los que en un texto se construye una situación comunicacional (2013: 52-54).

Dichos rasgos permiten diferenciar las formas que el policial adoptó, desde su surgimiento a mediados del siglo XIX, en las diferentes tradiciones en las que se desarrolló (anglosajona, francesa y alemana). Sin embargo, a pesar de esta delimitación histórica, las aproximaciones al género están lejos de ser homogéneas. Debido a esto, hemos recortado una serie de nociones y aproximaciones teóricas que consideramos significativas y esclarecedoras para reflexionar sobre diversos aspectos del policial.

Boileau-Narcejac (1968) señalan que la novela policial es “indudablemente una investigación, que tiene como objeto aclarar un misterio aparentemente incomprensible, inexplicable para la razón” (1968: 14). El misterio es un elemento que el policial comparte con otros géneros⁷, no obstante, es la vinculación con la razón la que le proporciona su carácter distintivo: misterio e investigación constituyen dos aspectos complementarios y relacionados dialécticamente de una misma ficción. Asimismo, plantean que aquello con lo que se conforma dicho misterio se vincula con el miedo o, mejor dicho, con lo que en cada cultura intranquiliza. El objetivo de la investigación, llevada a cabo por el detective, es hacer desaparecer ese miedo a través de la revelación racional del misterio, que es condición del género en sus primeras etapas: la novela policial, afirman los autores, avanza infaliblemente hacia su resolución. De ahí que sea intencionalmente deductiva⁸ y que pueda prescindir de la realidad (su ambición no es reproducirla, sino, más bien, rehacerla, destacan). Boileau-Narcejac, luego de realizar una comparación entre la investigación policial tal como se presenta en la realidad y la construida por la ficción, advierten que dicha realidad, rica, múltiple, concreta, caótica, no podría ser controlada por la lógica como pretenden los relatos ficcionales.

⁷ Ezequiel de Rosso (2012), señala que el misterio es un componente común a varios géneros como el policial, el fantástico, el terror y la ciencia ficción. La diferencia radica en su tratamiento. En el policial clásico, el misterio siempre es esclarecido a través de la razón.

⁸ Thomas Sebeok y Jean Umiker-Sebeok (1994) han caracterizado el “método” basado en la observación y deducción con el que trabaja Holmes como el tipo de razonamiento al que Peirce denominaba abductivo. El razonamiento abductivo consiste en la adopción de una hipótesis o una proposición que pueda llevar a la predicción. Es más bien un “instinto” que se apoya en la percepción inconsciente de conexiones entre aspectos del mundo o, en otros términos, una comunicación subliminal de mensajes. Asimismo, produce, según Peirce, un cierto tipo de emoción, que lo diferencia tanto de la inducción como de la deducción. Es, como señalan los autores, el primer paso del razonador científico. De ahí que Peirce se refiera a este tipo de razonamiento como “argumento original” (1994: 34-38).

Esta condición del relato policial clásico posibilitó que varios críticos dieran cuenta del carácter reglado del género (Brecht 1984; Naumann 2009; Heißenbüttel 2008)⁹. En relación con esto, François Fosca postula una serie de normas constitutivas: 1) El caso que constituye la anécdota es un misterio aparentemente inexplicable; 2) La presencia de uno o varios personajes que, en el inicio, son considerados culpables erróneamente porque los indicios superficiales parecen incriminarlos; 3) La observación minuciosa de hechos materiales y psicológicos, a la que sigue la discusión de los testimonios y, ante todo, un riguroso método de razonamiento que se impone sobre teorías apresuradas; 4) Una solución imprevista, aunque coincidente con los hechos; 5) la emergencia del caso extraordinario; 5) Y, finalmente, una resolución justa, aunque en un primer momento increíble (en Boileau-Narcejac 1968).

Este modelo del relato policial, reducido a una fórmula narrativa que se sostiene en la preeminencia de la razón, es percibido por Kracauer (2010) como el emergente de un mundo desencantado de la Modernidad. El pensador alemán ve en la novela clásica detectivesca la clave para interpretar una sociedad que, despojada de realidad, ha roto su vinculación con las esferas trascendentes y ha reemplazado un tipo de relación comunitaria por otra de carácter societario. La única condición de posibilidad para esclarecer el secreto de la vida moderna, de esta sociedad “desrealizada”, cuyo carácter se afirma absoluto, es la razón, una facultad encarnada por el personaje del detective.

Distantes de la mirada impugnadora del género esbozada por Kracauer, otros críticos han llamado la atención respecto de las vinculaciones que el policial establece con la Modernidad. En este sentido, Benjamin (2012) correlaciona la conformación de las ciudades modernas con el inicio del género: “El contenido social original de la historia de detectives es la borratura de las huellas del individuo en la multitud de la gran ciudad” (2012: 108),

⁹ Además de las referencias críticas, durante las primeras décadas del siglo XX proliferan una serie de catálogos y textos prescriptivos sobre el género propuestos por diferentes escritores. Sin duda, las que mayor difusión han tenido fueron las de S. S. Van Dine y Ronald Knox, ambas de 1928 (Dove 1987). Por ejemplo, “Las veinte reglas” esbozadas por S. S. Van Dine presentan al relato policial como un tipo de juego intelectual, un evento deportivo, sujeto a reglas precisas. Estas reglas, constitutivas de la novela problema, establecen entre otras cuestiones que las pistas deben estar expuestas y ser claras para el lector, que el culpable nunca debe ser el propio detective y que el método del asesinato y los medios para detectarlo deben ser racionales y científicos, entre otras. En nuestro país, Jorge Luis Borges, en “Leyes de la narración policial” ([1933] 2002), ha desarrollado una serie de prescripciones a tener en cuenta para la escritura del policial que tienen como modelo el esquema de la novela problema inglesa.

asevera el autor; y muestra cómo se plantea esto en “El misterio de Marie Roget”, de Edgar Allan Poe. La literatura detectivesca recurre a los aspectos inquietantes y amenazadores de la vida urbana moderna vinculados con su capacidad para dar asilo al criminal. El género es posible gracias a la interacción entre el individuo y la multitud anónima que habita la metrópoli y que confiere nuevas formas de percepción basadas en el “shock”. Los cambios que derivaron en la conformación de la sociedad burguesa, ya iniciado el siglo XIX, fueron también tenidos en cuenta para el análisis del policial por Ernst Mandel (2011). Desde una perspectiva social del relato policíaco, Mandel estudia los vínculos entre las transformaciones del capitalismo a mediados de dicho siglo y la emergencia de ciertos motivos que atraviesan las ficciones del género. En este sentido, observa la modificación en la percepción de la figura del bandido que pasa de ser representado como un héroe en la literatura popular tradicional (desde Robin Hood y Till Eulenspiegel hasta Mandrin y Cartouche) a cumplir el rol de villano; mientras que el villano, representante de la autoridad en la literatura de bandidos, se convierte en el héroe de esta nueva sociedad¹⁰.

Las mutaciones emanadas de la instauración de las sociedades capitalistas son retomadas por Ernst Bloch (1988) para explicar el surgimiento del género. Entre ellas, el pensador alemán destaca, principalmente, los cambios que, hacia mitad del siglo XVIII, se producen en relación con los métodos asumidos por el sistema judicial para la obtención de pruebas. Dichos sistemas dejan de lado la confesión (obtenida la mayor parte de las veces bajo tortura), para incorporar el procedimiento indiciario, técnica que habilitó el camino hacia la investigación policial y permitió la consolidación del derecho burgués, originado en el pensamiento ilustrado, que entiende a la razón como único modo de acceso a la verdad. Asimismo, Carlo Ginzburg (2013) estudia la emergencia del paradigma indiciario como modelo de la indagación jurídico-policial en el siglo XIX. Para ello, examina el método (basado en la observación de indicios) desarrollado por Giorgio Morelli para distinguir, en pintura, las obras originales de las falsificaciones; como así también los trabajos seminales de Sigmund Freud en torno al psicoanálisis y los relatos detectivescos escritos por Arthur

¹⁰ También Michel Foucault (1992) ha señalado de qué forma, en el siglo XIX, se produce un cambio sustancial en las representaciones sociales del criminal. Hacia 1840 surge la figura del héroe criminal que ya no es ni un aristócrata, ni un bandido popular. En este sentido, señala el pensador, la burguesía proporciona sus propios héroes criminales que responden a una estética diferente vinculada con la consideración del crimen como una de las bellas artes, pero, a la vez, como un enemigo de la sociedad.

Conan Doyle. Si bien el paradigma indiciario se remonta al arte de la cinegética, es decir, al reconocimiento de huellas por parte del hombre cazador en los tiempos primitivos, también ha sido durante siglos el modelo epistemológico de la medicina. Tanto Morelli, como Freud y Conan Doyle eran médicos y en los tres casos, advierte Ginzburg, se entrevé el modelo de la semiótica médica: “la disciplina que permite diagnosticar las enfermedades inaccesibles por medio de la observación directa en base a síntomas superficiales, algunas veces irrelevantes a los ojos de un profano: el doctor Watson, por ejemplo” (2013: 182). El modo de acceso a la “verdad”, que postula el policial clásico decimonónico, es inescindible de este paradigma gnoseológico de la Modernidad avanzada.

Por su parte, un sector de la crítica se ha centrado en los aspectos estructurales del género. De entre ellos, quien ha postulado una descripción más precisa de su organización ha sido Tzvetan Todorov (2003). El autor da cuenta del carácter dual que subyace a la narrativa policial clásica que se compone de dos historias: la del crimen y la de su investigación. Desde el punto de vista discursivo, estas historias no tienen puntos en común. Es decir, la primera ha concluido antes de que empiece la segunda. Para Todorov la primera historia se desentiende de la realidad narrativa, la ignora “no se reconoce nunca libresco” (2003: 66), en tanto la segunda es la garantía de la reconstrucción narrativa de la primera. Es decir, la historia A solo existe y se verifica en la historia B¹¹. Teniendo en cuenta esto, Todorov diferencia estructuralmente el policial clásico de la serie negra: en esta última, las dos historias se fusionan ya que se suprime la primera y se da existencia a la segunda. En este sentido, el relato coincide con la acción. La distinción respecto de las formas de organización conlleva dos consecuencias centrales para ambas vertientes: por un lado, la orientación prospectiva del negro sustituye a la retrospectiva del relato clásico; por otro, se modifica la forma de construcción de la voz narrativa. La figura del narrador confidente, uno de los hallazgos centrales del policial clásico para Piglia (1991) a través del cual el lector accede al conocimiento sobre el caso (Palmer 1983) se desplaza hacia un narrador que, en la mayoría de los casos, es asumido por el personaje protagonista, el detective.

¹¹ En este sentido, se puede advertir el paralelismo con la crónica policial ya que las coordenadas serán las mismas: el asesino y el asesinado pertenecen desde el momento en que el crimen acontece, a tiempos y espacios que serán necesarios reconstruir y que, en consecuencia, estarán en la esfera de lo que habría podido suceder.

La caracterización realizada por Todorov (2003), si bien, en principio, resulta de utilidad para pensar las formas de organización que estructuran el género, no está exenta de aspectos discutibles. A diferencia del teórico búlgaro, Piglia (2013) postula para el cuento moderno la noción de “doble plano” para dar cuenta de la forma en la que este relata dos historias como si fueran una. No se trata de una historia presente y otra ausente en la narración, como sostenía Todorov, sino, más bien, de la presencia de un “relato visible” que “esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario” (2013: 106). Desde esta concepción, el desarrollo de la segunda historia se constituye mediante dos planos: la primera historia emerge a la superficie narrativa mediante el discurso del detective y alcanza su culminación cuando este devela el enigma. Por su parte, Colmeiro (1994) señala que el propósito clasificatorio de Todorov, más allá de lo acertado de su planteamiento general, no consigue cuajar de manera satisfactoria ya que realiza una tipología en base a un criterio teórico único como el de la estructura narrativa y deja de lado aspectos relevantes como temáticas, tono e intención. No obstante, consideramos que la aportación teórica de Todorov (2003), a pesar de que debe ser complementada con otras concepciones, brinda categorías valiosas para dar cuenta de uno de los elementos distintivos del relato policial.

Teniendo en cuenta esto, consideramos necesario recuperar otros aportes que nos posibilitan iluminar diferentes aspectos del género¹². Varios críticos han señalado como tópicos frecuentes del policial: su relación con la verdad, así como con el Estado y la ley. En relación con la primera cuestión, Link (2003) indica que el policial es una ficción que parecería desnudar el carácter ficcional de la verdad. La verdad, para el autor, pertenece al mismo universo que las acciones del relato; es decir, es de carácter enunciativo. No hay verdad más allá de las acciones y del enigma desarrollado en la trama¹³. En una línea similar, De Rosso (2007; 2012) observa que la verdad que se revela en el policial es de índole

¹² Entendemos la noción de género como una entidad dinámica y en constante cambio. Seguimos aquí a Jonathan Culler (2005) quien ha planteado que los géneros “ya no son clases taxonómicas, sino grupos de normas y expectativas que ayudan al lector a asignar funciones a varios elementos de la obra, y así los géneros ‘reales’ son aquellos conjuntos de categorías o normas requeridos para dar cuenta del proceso de lectura” (2005: 137) –“Genres are no longer taxonomic classes but groups of norms and expectations which help the reader to assign functions to various elements in the work, and thus the ‘real’ genres are those sets of categories or norms required to account for the process of Reading” [la traducción es nuestra]–. Esto implica tomar en consideración aquellos motivos, temáticas, tópicos recurrentes que son asociados por los lectores al género en cada momento histórico. Su tratamiento, en ocasiones, permite deslindar también diferencias entre las diversas variantes del policial.

¹³ También Piglia (1991) advierte sobre el carácter narrativo de la verdad del género.

“cartesiana”: la razón revela la cosa, no la construye. En este sentido, el detective no ofrece una versión de los hechos, sino lo que “realmente” sucedió. La doble historia que articula el relato es la garantía ética, política y epistémica de dicha verdad.

La confianza en una verdad que puede ser develada supone también confianza en que dicha revelación restituya el orden social alterado por el crimen. Al analizar el policial clásico anglosajón, Miguel Vedda (2009) sostiene que el género propone un modelo ilusorio en el que se apela a un orden social justo y natural. En otros términos, se crea la ilusión de que existe un mundo sometido a leyes racionales, cuyo mero cumplimiento garantizaría una estructura armónica de la sociedad. El crimen implica la alteración de ese mundo que conlleva al caos; de ahí la importancia de atender en las producciones del género a las relaciones que se establecen entre quien debe restituir ese orden –en general, el detective profesional o amateur, especialmente en el policial anglosajón¹⁴–, la ley y el Estado. Ezequiel de Rosso (2007; 2012) señala, al respecto, que, en tanto el crimen se presenta como una infracción a la ley, convoca –desafía– al Estado y, al hacerlo, pone en marcha una investigación. El género policial, advierte el investigador, habla siempre de una crisis de Estado: “existe una violencia que ha escapado a su monopolio¹⁵ entre otras cosas porque el Estado no posee un relato que haga inteligible esa violencia” (2012: 34). El relato del que carece el Estado será proporcionado por el detective al finalizar la narración. Desde esta perspectiva, el policial instituye, de este modo, una duplicidad debido a que el criminal instaura una violencia fuera del monopolio estatal, mientras que el detective instaura un relato por fuera de la legitimidad del Estado.

Por su parte, Palmer (1983) estudia, como variaciones de un mismo tema, la novela de misterio “dura” y la historia detectivesca y señala que uno de los componentes básicos de ambas es el de la conspiración ya que en ella reside la fuente de la maldad criminal. La presencia de la conspiración supone una alteración “antinatural” o “patológica” del mundo que de otra forma estaría en orden. Asimismo, Piglia (1991) caracteriza al policial como un género que gira en torno de la amenaza, el complot, la conspiración, la conciencia paranoica.

¹⁴ La crítica ha señalado reiteradas veces la conflictiva relación que el detective (sobre todo en el policial anglosajón) mantiene con las instituciones estatales e incluso su carácter de *outsider* que lo distingue de otros miembros de la sociedad (Allewyn 1982).

¹⁵ Para este análisis, De Rosso (2007; 2012) retoma la definición clásica de Max Weber (1966) que entiende al Estado como la organización que reclama el uso legítimo de la fuerza en un territorio determinado.

Esta conciencia paranoica se expresa no solo como motivo del relato, sino que se explicita también en el delirio interpretativo que instala: una interpretación que trata de borrar el azar y lee cada caso como un mensaje cifrado.

Estas consideraciones, si bien resultan aportes centrales para reflexionar sobre la narrativa policial, no son definatorias ya que es necesario, también, tener en cuenta, al abordar sus producciones, los rasgos particulares que el género adoptó en las principales tradiciones en las que proliferó. Además de la tradición anglosajona (la más estudiada), consideraremos las peculiaridades de la francesa (Boileau-Narcejac 1968; Hoveyda 1967; Priestman 1990; Stableford 2008) y la alemana (Heißenbüttel 2008; Nauman 2009; Vedda 2009). Como ha demostrado Román Setton (2012; 2013; 2016; 2019), las tres han influido de distintas formas en los orígenes del policial argentino. Para el investigador, las primeras producciones del género en nuestro país¹⁶ reelaboran los modelos narrativos de estas tradiciones y, a la vez, retoman tópicos de la literatura nacional decimonónica.

En paralelo con estas tradiciones, se desarrolla en el siglo XIX la crónica policial. Las relaciones entre crónica y ficción policial han sido estrechas y han adoptado diversas formas según el momento histórico y la tradición en las que se inscriben. En el período estudiado, en nuestro país la crónica se delinea en un cruce permanente con la ficción. Ya Antonio Gramsci (2006) llama la atención sobre los vínculos que la nota roja decimonónica mantiene con la literatura. Sobre estas matrices se consolida, a mediados del siglo XIX, en Francia, el *fait-divers* (Kalifa 1995; Barthes 2003; Ambroise-Rendu 2004; Feyel 2005; Rotker 2005), fórmula que fue adoptada rápidamente, en nuestro país, en los periódicos de entresiglos. El modelo del *fait-divers* se orienta hacia el entretenimiento y se ocupaba, en su origen, de hechos curiosos y variedades (Rotker 2005). Barthes (2003) lo ha definido como un relato que se caracteriza por su inmanencia ya que contiene en sí mismo todo su saber y se articula a través de una trama de elementos narrativos relativamente estables: una apertura que funciona como resumen de lo que se desplegará, la narración del suceso (asesinatos, robos, raptos, catástrofes naturales, etc.) y la descripción de sus protagonistas, para finalizar con un breve comentario en torno a los hechos narrados. No obstante, más allá de la pertinente

¹⁶ Nos referimos a las obras de Luis V. Varela, Eduardo Holmberg, Paul Groussac, Carlos Olivera y Carlos Monsalve.

caracterización de Barthes, nos interesa recuperar también las consideraciones de Kalifa (1995; 2005), Ambroise-Rendu (2004) y Feyel (2005), quienes proporcionan una mirada histórica y dinámica del género.

Para relevar las modalidades de la crónica policial en el período estudiado, tuvimos en cuenta los trabajos de Saítta (2013), Rogers (2008); Caimari (2012a) y especialmente Paulina Brunetti (2006). Brunetti da cuenta de la organización que asumió la crónica del delito en los diarios cordobeses de principios del siglo XX (1900-1914). Señala que dichas crónicas se componen de una secuencia de apertura y el cuerpo de la crónica misma. La secuencia de apertura –de naturaleza paratextual– contiene, por un lado, el resumen que anticipa aspectos centrales del relato; y, por el otro, da cuenta de la tarea de investigación del periodista. Brunetti señala que los componentes de la nota roja, tal como se presenta en esa época, son recuperados de fórmulas narrativas vinculadas con la literatura popular. La incorporación de estos elementos posibilitó la consolidación de un nuevo lector en el marco del pasaje del periodismo de opinión al de información.

Organización de la tesis

Nuestra tesis se articula en tres capítulos: en el primero, desarrollaremos un panorama de los estudios que fueron de referencia para el análisis de nuestro corpus. En relación con esto, hemos priorizado tres ejes centrales: los trabajos sobre el policial temprano, las investigaciones que dan cuenta de las relaciones entre periodismo y literatura a comienzos de siglo, y las vinculadas al imaginario social sobre la ciudad y el crimen de la época. En el segundo capítulo, examinaremos los relatos de Pablo Daronel que conformaron la saga Altos y bajos fondos porteños –probablemente, la serie de relatos protagonizados por el mismo detective más extensa de la etapa temprana del género en nuestro país–. En el tercer capítulo, nos dedicaremos al estudio de una serie de episodios ficcionales, que se presentan como crónicas y que reelaboran en clave ficcional casos policiales vigentes en la prensa del período.

Capítulo 1: Contribuciones al campo de estudio del policial de entresiglos

Un estudio de las narraciones policiales de comienzos del siglo XX exige observar el complejo campo en el que estos relatos se inscriben y atender a los modos en los que dialogan y se traman tanto con las producciones previas y contemporáneas del género, como con la serie literaria en general; pero también con un género discursivo cercano como el de la crónica roja. A su vez, tanto las crónicas como las ficciones policiales abrevan en una vertiente común: el mundo del crimen. Comparten, además, procedimientos y tópicos, que se relacionan y modifican a través de una serie de préstamos y cruces.

Considerando lo anterior, desarrollaremos en este primer capítulo los aportes centrales de las tres líneas de investigación que son de referencia para nuestra tesis: los estudios sobre el policial temprano, los aportes de los trabajos sobre crónica policial a comienzos del siglo XX –enmarcados en una zona más amplia que comprende las vinculaciones entre periodismo y literatura–; y las investigaciones sobre la cultura criminal de entresiglos. Por último, consideramos pertinente, teniendo en cuenta que analizaremos narraciones que fueron publicadas en la revista *Sherlock Holmes*, relevar los estudios realizados sobre dicha publicación.

1.1.El policial temprano en Argentina

El campo de estudios del policial en nuestro país ha tenido un derrotero dispar, a pesar de que el interés por el género ha estado presente de manera continua desde épocas tempranas. En efecto, podemos rastrear ya hacia fines del siglo XIX una serie de textos de carácter programático que acompañan a las primeras producciones del género¹⁷. Se trata de “prólogos, introducciones, cartas de presentación, dedicatorias” que acompañan a los relatos policiales de Luis V. Varela, Eduardo Holmberg, Paul Groussac y Carlos Monsalve (Setton

¹⁷ Nos referimos al conjunto de obras vinculadas al policial que produjeron los escritores de la Generación del 80, cuya serie se inicia con la novela de Luis Varela (bajo el seudónimo de Raúl Waleis) *La huella del crimen*, publicada en 1877.

2016: 57)¹⁸; y que, de diversas maneras, esbozan una serie de cuestiones que se retomarán en varios momentos de la historia del policial como las filiaciones con las tradiciones decimonónicas del género, la demanda en torno a su nacionalización, sus vinculaciones con la realidad, entre otras (Setton 2016). Estas cuestiones continúan en las primeras décadas del siglo XX en los ensayos de Vicente Rossi y Alberto Dellepiane¹⁹, quienes coinciden en postular un policial de corte realista, que se desprenda de los elementos propios del folletín francés, al que consideran “artificioso”, para construir textos que se presenten como “trozos de vida” (Dellepiane 1912: 6). A comienzos de la década del '20, el reclamo por mayor realismo en el género comienza a ser desestimado para dar lugar a la formulación de un paradigma puramente literario en el que se priorizan las formas cerradas por sobre los modelos del folletín decimonónico. Esta perspectiva se plantea por primera vez en un texto de Víctor Guillot (1925) y será continuada por Eduardo González Lanuza (1927)²⁰ y desarrollado en la década del '30 por Jorge Luis Borges, quien escribe una serie de reseñas, prólogos, notas y preceptivas sobre el tema. Entre estos se destaca “Leyes de la narración policial” ([1933] 2002), reformulada y publicada años más tarde con el título “Los laberintos policiales y Chesterton” ([1935] 1999)²¹. Allí, el escritor esboza un conjunto de reglas que debería cumplir toda narración del género: a) límite discrecional de los personajes; b) declaración de todos los términos del problema; c) avara economía de recursos; d) primacía del cómo sobre el quién; e) pudor de la muerte; f) necesidad y maravilla de la solución (Borges 2002: 36-39). El modelo postulado por Borges, en el que se prioriza una construcción estricta de la trama orientada hacia un final lógico y sorpresivo, se constituirá en el programa literario del grupo de escritores que lo acompañan en la revista *Sur* y que incursionarán en el

¹⁸ De entre estos materiales, podemos mencionar: “Carta al editor para que conozca el lector”, prólogo a *La huella del crimen* y “Una anécdota de Vidocq”, de Luis Varela/Raúl Waleis (esta última publicada en *Sherlock Holmes* n° 10: 9-13); los textos que funcionaron como introducción a relatos como “La bolsa de huesos” y “Nelly”, de Eduardo L. Holmberg; “La pesquisa”, de Paul Groussac; o los prefacios de compilaciones u obras como *Páginas literarias* (1881), de Carlos Monsalve. Algunos de estos textos fueron recuperados y reeditados por la crítica. Tal es el caso de los artículos de Varela (Lafforgue y Rivera 1996; Setton 2016) y de Vicente Rossi (Setton 2016).

¹⁹ Se trata de los prólogos que acompañan la publicación de *Casos policiales* (1912), de Vicente Rossi, y *Memorias de un detective* (1912), de Alberto Dellepiane. El texto de Rossi ha sido incluido en la última reedición del libro, que lleva un estudio crítico de Román Setton (2016).

²⁰ Aludimos aquí a las notas introductorias a *El alma en el pozo* (1925), de Víctor Guillot, y a *Aquelarre* (1927), de Eduardo González Lanuza.

²¹ Para una reconstrucción pormenorizada de estos textos y un análisis de las vinculaciones entre las ideas que allí se vierten y las ficciones policiales de Borges, véase especialmente Moneta (2015; 2016) y los trabajos de Fernández Vega (1996); Castellino (1999) y Setton (2012).

policial como Adolfo Bioy Casares o Manuel Peyrou²². Podríamos cerrar estas incursiones tempranas con la primera polémica concreta en torno al género entablada entre el propio Borges y Roger Caillois a través de las páginas de la revista *Sur* (1941 y 1942). Entre los meses de marzo y mayo de 1941, el crítico francés publica en el diario *La Nación* una serie de artículos, a manera de anticipo de su estudio sobre la novela policial²³. En ellos, entre otras cuestiones, Caillois señala la importancia de la tradición francesa del policial y da cuenta de las condiciones históricas que posibilitaron el origen del género (surgimiento de las metrópolis modernas, la masividad de la prensa, los cambios en los paradigmas científicos y jurídicos y, especialmente, el malestar generado en la sociedad francesa debido a la creación de la policía secreta por parte de Joseph Fouché). Borges impugna ambos postulados al considerar que el inicio del género debe buscarse solo en la literatura –específicamente en los cuentos de Poe– y exalta la tradición de la literatura inglesa por sobre la francesa²⁴. De alguna manera, en dicha polémica subyacen dos concepciones opuestas en torno a la literatura policial: una centrada más en la forma y la construcción de la trama (orientada hacia un efecto estético), que recupera la fórmula de la novela-problema; frente a otra que precisamente denuncia el esquematismo de ese modelo²⁵

Desde el campo de la crítica nacional, es posible rastrear algunos trabajos –todavía de carácter marginal y fragmentario– que analizan parte de la obra de los escritores del período temprano. En 1956, Luis Soler Cañas (bajo el seudónimo de Miguel Ferrán) publica “Dos ignorados precursores de la narrativa policial rioplatense”²⁶ en la que hace referencia a

²² Para profundizar en el programa literario del grupo *Sur* y su relación con el policial, véase Setton (2012). Por otra parte, hemos analizado con María Laura Pérez las concepciones de Peyrou y su adhesión a dicho programa en “*El estruendo de las rosas* de Manuel Peyrou. La denuncia política entre el relato policial y la novela de espionaje” (en prensa).

²³ Se trata de “La novela policial. Evolución”, “La novela policial. Juego” y “La novela policial. Drama” que serán el adelanto de su estudio sobre el género editado en francés con el título de *Le roman policier* y en castellano integra la segunda parte del libro como *Sociología de la novela* (1942) con el título “La novela policial”.

²⁴ Al respecto, señala Borges: “El género policial tiene un siglo, el género policial es un ejercicio de las literaturas de idioma inglés, ¿por qué indagar su causalidad, su prehistoria en una circunstancia francesa” (2002: 36:39).

²⁵ Esa crítica llevará a Caillois a celebrar el surgimiento de la serie negra porque recupera la relación con la realidad extraliteraria. Para un análisis minucioso de la polémica entre Borges y Caillois, véase Capdevila (1996) y Setton (2012; 2016).

²⁶ Dos años antes, en 1954, Soler Cañas había editado en la revista *Esto es* “La novela policial argentina. Los escritores hablan del género y sus posibilidades en nuestro país”. Se trata de dos entrevistas realizadas a los escritores Alfonso Ferrari Amores y Rodolfo Walsh en el que se discute, entre otras cuestiones, la necesidad de nacionalizar el género y la compleja relación que se establece entre el policial producido en el país y las

las ficciones policiales de Paul Groussac y Vicente Rossi. A este análisis, siguieron “Orígenes de la literatura policial” (1959) y “Mr. Le Blond” (1965), textos que recobran para el campo de estudio del género a sus primeros escritores. En la misma línea, podemos mencionar los estudios preliminares incluidos en las compilaciones de narraciones de autores como Paul Groussac, Eduardo Ladislao Holmberg, Horacio Quiroga y Vicente Rossi realizadas por Antonio Pagés Larraya (1957), Juan Jacobo Bajarlía (1964) y Fermín Fèvre (1974)²⁷. Las introducciones de dichas antologías reconstruyen parte de la historia del policial temprano y proporcionan datos que permiten retrotraer el género hacia finales del siglo XIX. En el caso de Fèvre, menciona, además, los títulos de las primeras ficciones policiales de Raúl Waleis (Luis V. Varela). Estos primeros estudios de los iniciadores de la narrativa policial²⁸, aunque todavía esporádicos y escasos²⁹, permiten vislumbrar la existencia de una producción prolífica en relación con el género. Este campo, prácticamente inexplorado, comenzará a reconstruirse recién en 1977 con la publicación de *Asesinos de papel*³⁰, de Jorge Lafforgue y Jorge Rivera, la primera aproximación, de carácter integral, a la historia del género policial en nuestro país que, como señala Ezequiel De Rosso, “cambia para siempre el modo de entender las relaciones entre relato policial y literatura general” (2012:80). Con *Asesinos de papel* no solo se recuperan autores, obras y escritos vinculados con el policial argentino, sino

tradiciones francesas y anglosajonas. Estos dos primeros artículos de Soler Cañas fueron recobrados por Román Setton y Gerardo Pignatiello en *Crimen y pesquisa. El género policial en Argentina (1870-2015): literatura, cine, televisión, historieta y testimonio* (2016).

²⁷ Nos referimos a *Cuentos fantásticos*, compilado por Pagés Larraya, que reúne diversos relatos de Holmberg y da cuenta de la adscripción al género de algunos de ellos; *Cuentos de crimen y misterio*, seleccionados por Bajarlía, y *Cuentos policiales argentinos*, que incorpora el estudio crítico de Fermín Fèvre.

²⁸ Cabe mencionar que no todos los escritores recibieron la misma atención. Menos favorecidos han resultado, en ese sentido, Carlos Olivera y Carlos Monsalve que, a excepción de los trabajos de Roberto Giusti (1959: 369), prácticamente no han sido estudiados, a pesar de que Olivera ha sido uno de los primeros traductores y difusores de la obra de Poe en Argentina.

²⁹ Las historias y diccionarios de literatura consultados (Arrieta 1958-1960; Prieto 1967; Wright y Nekhom 1969; Orgambide y Yahni 1970; Viñas 1964, 2005) no abordan el género en su etapa temprana ni a sus escritores (los análisis de Groussac, Quiroga o Holmberg que se realizan siempre se relacionan con sus textos no policiales). Solamente Vicente Osvaldo Cutolo en su *Diccionario biográfico argentino* (1969) cita a Carlos Monsalve. Es necesario mencionar también la aparición de la primera tesis doctoral sobre el policial argentino *The Argentine Detective Story* (1960), de Donald Yates. Si bien contiene un primer capítulo, “The Early Years”, en el que Yates revisa la historia del policial y menciona algunos precursores del género, las producciones anteriores a la década del '40 (fecha en la que data el origen del género en nuestro país) son consideradas “marginal contributions” y afirma que “there is no single important title to be singled out of those we have considered here” (Yates en Setton 2012: 16-17).

³⁰ Una versión previa de la introducción de esta primera antología de Lafforgue y Rivera se publica en la revista *Crisis*, n° 33, en 1976, con el título “La morgue está de fiesta. Literatura policial en Argentina”. En 1996, el libro se reeditará no ya como antología de cuentos, sino de estudios, testimonios, notas, entrevistas vinculadas con el género.

que, además, se reconstruyen los modos de circulación en las que se inscribieron dichos textos y se abre una serie de discusiones centrales para pensar el desarrollo del género en nuestro país. De ahí que se haya convertido, desde su aparición, en una referencia obligada para todo aquel que quiera adentrarse en la reflexión crítica sobre su producción.

Esta cartografía del policial, delineada por Lafforgue y Rivera (1977/1996), proporcionó múltiples líneas para el estudio de obras hasta ese momento poco exploradas. Las ficciones policiales de Varela, Groussac y Holmberg fueron abordadas en los últimos años del siglo XX por críticos como David Lagmanovich (1982), Néstor Ponce (1997: 7-15) y Josefina Ludmer ([1999] 2011). Ya iniciado el siglo XXI, proliferan un conjunto de trabajos monográficos que vuelven sobre las producciones de algunos de los iniciadores del género³¹. Más allá de lo valioso de los aportes de estas aproximaciones, aún quedaban sin estudiar, en este lapso, las ficciones de escritores como Carlos Olivera, Carlos Monsalve o Félix Alberto Zavalía, entre otros. Por su parte, en las últimas décadas, comienzan a circular los primeros estudios sistemáticos de Néstor Ponce (2001), Sonia Mattalía (2008), David Lagmanovich (2007) y Román Setton (2012). Cada uno, desde perspectivas diferentes, realizó aportes significativos al campo de los estudios del policial temprano. Ponce, en contraposición a los estudios clásicos del género, retrotrae su origen a 1877, con la publicación de la mencionada novela de Waleis/Varela. El trabajo de Lagmanovich busca ofrecer un panorama histórico del género. Sin embargo, este objetivo es alcanzado solo de manera parcial, ya que las casi 125 páginas que abarca el libro resultan insuficientes para dar cuenta de los 150 años del género. Por su parte, la investigación de Mattalía propone una lectura del policial a través de sus usos, apropiaciones y desvíos en diversos textos literarios que no se corresponderían con su matriz genérica. Sin duda, de entre estos estudios, *Los orígenes de la narrativa policial en la Argentina: recepción y transformación de los modelos genéricos alemanes, franceses e*

³¹ Entre estos trabajos podemos destacar los artículos sobre Paul Groussac de Mortarotti (2003), Bruno (2005), Guñazú (2007), Burlot (2007); los que abordan los relatos de Eduardo Holmberg: Rodríguez Pérsico (2001, 2008), Cortés Roca (2002), Altamiranda (2004), Marún (2007), Agresti (2007), Girona Fibla (2010), Quereilhac (2016); los trabajos sobre la obra de Luis Varela: Ponce (2001), Gasparini (2010); y de Vicente Rossi: Becco (2001). Dicha bibliografía se detiene, a grandes rasgos, en tres cuestiones: la influencia de la tradición del policial inglés; las diversas conformaciones de las identidades genéricas y los modos de exclusión del Otro; y el impacto de las teorías científicas contemporáneas en dichos relatos.

ingleses, de Román Setton es el que con mayor profundidad ha reconstruido el campo del policial temprano³².

La obra de Setton (reformulación de su tesis doctoral), a contrapelo de la perspectiva ya canónica de la crítica, recupera, a través de una exhaustiva investigación, no solo las obras y escritores del inicio del género policial, sino también las condiciones históricas y sociales que posibilitaron su desarrollo. Setton parte de la hipótesis de que las narraciones policiales del período determinan ciertas líneas que consolidan algunas de las características centrales del género. Dichos rasgos, que devienen de la influencia de diversas tradiciones literarias – especialmente los modelos provenientes del folletín francés, la narrativa criminal alemana y el relato policial anglosajón–, condicionan, en buena medida, su evolución posterior al aportar temas y motivos que reaparecerán en las ficciones de las primeras décadas del siglo XX.

Por su parte, además de la multiplicidad de artículos y estudios críticos, Setton se ha ocupado de supervisar la edición de parte de estas obras para ponerlas al alcance de los estudiosos del período, como del público en general³³. A partir de este material, el investigador no solo recompone la serie literaria de un campo hasta hace algunos años soslayado, sino que configura, a través de las filiaciones que se pueden establecer entre los textos que integran dicha serie y la literatura en general, y el contexto en el que emergen estas producciones, un panorama más complejo desde donde leer los relatos del género. Esto le ha permitido establecer una constelación de temas, motivos, tópicos y procedimientos recurrentes en el período, que nos ha resultado muy fructífero para analizar las ficciones policiales abordadas en esta tesis.

³² Si bien aborda otra línea del policial diferente a la que estamos reconstruyendo aquí y se centra en un período posterior del género, no puede dejar de mencionarse la investigación llevada a cabo por Gerardo Pignatiello en su tesis doctoral *El policial campero. Historia de un género* (2012). En ella, el autor delimita lo que denomina “policial campero”, al que presenta como un subgénero del policial. Para dar cuenta de la historia de esta variante del género, traza una genealogía que se remonta al *Facundo*, de Sarmiento. La obra de Sarmiento constituiría un antecedente del subgénero ya que allí se pueden identificar los elementos centrales del policial: una víctima, un asesino, la masa que ampara el crimen y un detective que se inscribe en la figura del rastreador Calíbar.

³³ Nos referimos a la reedición de las siguientes narraciones: *La huella del crimen* (2009) y *Clemencia* (2012), de Raúl Waleis/Luis Varela; *El candado de oro. Doce cuentos policiales argentinos* (2013), que compila relatos de Groussac, Olivera, Monsalve, Zabalía, entre otros; *Fuera de la ley* ([2015] 2018) y *Casos policiales de William Wilson* (2016), de Vicente Rossi.

El panorama reconfigurado por Setton consolida un marco de referencia ineludible para el estudio de las producciones policiales de comienzos del siglo XX. Asimismo, en sus trabajos (2012, 2013, 2014a, 2014b, 2016, 2018, 2019) ha demarcado dos etapas posibles del género en su período temprano: de 1877 a 1912 y de 1912 a 1940. La primera, que coincide con el fin de la República conservadora, se inicia con la publicación de *La huella del crimen*, en 1877, y finaliza con la publicación de los *Casos policiales*, de Vicente Rossi (1912) y se centra fundamentalmente en las narraciones de los escritores de la Generación del '80. La segunda, que tiene como contexto un suceso histórico relevante como fue la sanción de la Ley Sáenz Peña comprende una mayor producción de textos, en las que conviven diversos modelos del género. A pesar de su relevancia, esta etapa no ha sido lo suficientemente estudiada, factor que ha acotado las posibilidades de relacionar nuestros hallazgos con otros análisis del período.

No obstante, además de remitirnos a los estudios de Setton, nos han resultado imprescindibles las investigaciones llevadas a cabo por Raúl Horacio Campodónico (2001/2004, 2016). Sus análisis de los relatos policiales que fueron publicados en *La Novela Semanal* entre 1919 y 1925 permitieron definir ciertos tópicos recurrentes en las narraciones de esta etapa. A su vez, el autor ha realizado una minuciosa reconstrucción del mercado editorial durante las primeras décadas del siglo XX³⁴ que aporta información imprescindible para reflexionar en torno a la conformación de un público lector vinculado al género. Parte de las narraciones abordadas por Campodónico fueron retomadas por Ezequiel de Rosso, quien analiza el caso policial como procedimiento narrativo en la ficción, en una línea que va desde fines del siglo XIX hasta la década del '30, en su artículo “Lectores asiduos y viciosos: la emergencia del caso policial en la ficción” (2009).

En relación con las décadas del '20 y '30, encontramos los trabajos pioneros de Sylvia Saítta ([1998] 2013) sobre las relaciones entre literatura y periodismo policial en el diario *Crítica* y, en particular, su análisis de *El enigma de la calle Arcos*, novela publicada en ese diario entre noviembre y diciembre de 1932 (1996; [1998] 2013). Por su parte, en el estudio preliminar a la *Revista Multicolor de los sábados*³⁵, el suplemento cultural del diario *Crítica*,

³⁴ En trabajos posteriores, Campodónico (2016) amplía esta reconstrucción a las décadas del '40 y '50.

³⁵ Cabe destacar también, en relación con la *Revista Multicolor de los sábados*, los artículos de María de los Ángeles Masciotto “La *Revista Multicolor de los sábados* como contexto formativo de un tipo de literatura

en los años '30, Saítta da cuenta de la producción, tanto nacional como extranjera, que se publicaba en la revista; cuestión que permite revisar líneas de continuidad y rupturas en relación con temáticas y motivos. Los estudios de Saítta resultan un aporte insoslayable para poder reflexionar sobre los modos en los que algunos procedimientos y tópicos que se presentan en las narraciones analizadas se continúan en las siguientes décadas. En este sentido, sus trabajos han sido centrales, además, para revisar el modo en el que el policial del período se construye en un diálogo constante con la prensa.

1.2.Periodismo y literatura: los estudios sobre la crónica policial de entresiglos

El tipo de abordaje que realizamos de las narraciones estudiadas en la presente tesis exige posicionar nuestra indagación en el marco de las relaciones entre literatura y periodismo. Gracias a los aportes de numerosos investigadores, desde mediados del siglo XX, este se ha constituido en un campo de estudios prolífico e ineludible para quienes deciden adentrarse en la literatura producida entre fines del siglo XIX e inicios del XX. Debido a que las referencias son innumerables, retomaremos aquí aquellas que fueron tenidas como referencias en el trabajo realizado y que se circunscriben, especialmente, a las relaciones entre crónica y relato policial.

Estudiar las ficciones que circularon en las revistas publicadas a comienzos de siglo XX implica considerar los contextos de producción y de circulación de dichas narraciones. Debido a esto, es necesario iniciar este recorrido por las investigaciones que vuelven sobre el inicio de la prensa masiva con el fin de indagar cuestiones como las condiciones que posibilitaron la ampliación del público lector, en un contexto de modernización y expansión de la esfera pública; así como las relaciones entre prensa y consumos culturales (Prieto [1988] 2006; Eujenian 1999). De estos estudios, cabe destacar los trabajos de Adolfo Prieto, fundamentalmente *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna* ([1988] 2006), estudio seminal que permite recomponer las condiciones de producción y circulación

policial de enigma” (2016) y “Pistas del *Detection Club* en la sección ‘Cuento policial’ de la *Revista Multicolor de los Sábados*: entre Borges y *Crítica*” (2017), en los que la investigadora analiza las ficciones policiales de esa vertiente publicadas allí.

de la literatura popular a comienzos de siglo y de la emergencia de un nuevo lector entre 1880 y 1930. El análisis pone en relación el imaginario del criollismo inscripto en discursos periodísticos y folletines, que circularon en el entresiglos, con las prácticas culturales que le asignaron sentido. Por su parte, los estudios de Jorge Rivera, en primer lugar, y de Eduardo Romano, luego, señalan el lugar insoslayable de revistas y diarios en el entramado cultural de la época, deteniéndose a analizar las condiciones de profesionalización del escritor en los comienzos de la industria cultural (Rivera 1968; 1980; 1986 y Rivera y Romano 1987). En los últimos años, los aportes de Saítta (1999, 2009, [1998] 2013), De Diego (2009, 2014), Román (2010), Pastormelo (2014), Merbilháa (2014) y Delgado y Espósito (2014) resultan claves para entender los cambios en la configuración del campo periodístico a comienzos del siglo XX que impactaron en las modalidades de difusión y comercialización de periódicos y revistas.

En continuidad con estas intervenciones, se desarrollaron múltiples estudios que intentaron dar cuenta del entramado complejo de relaciones entre la prensa gráfica (diarios, *magazines*, revistas culturales) y la literatura. En este sentido, resulta de referencia ineludible el panorama histórico que realiza Aníbal Ford ([1971] 1985) en torno a los modos en los que se constituyó el periodismo y de qué manera su emergencia posibilitó el surgimiento de nuevas formas literarias. A través de sus textos, Ford da cuenta de las diversas relaciones que se establecen entre la cultura popular y los medios masivos. Ya en los últimos años del siglo pasado Julio Ramos, en su libro *Desencuentros de la modernidad en América Latina* (1989), también ha reparado, entre otras cuestiones, en la relación entre periodismo y literatura centrándose en la crónica modernista. En términos del crítico, en este género se representa el encuentro y la lucha de la literatura con los discursos tecnologizados y masificados de la Modernidad. Bajo estas condiciones, la crónica modernista habilitó la conformación de una literatura autónoma en América Latina y ofreció una serie de posibilidades discursivas en las que se plasman la experiencia de la Modernidad³⁶. En una línea de continuidad con el estudio de Ramos, se inscribe el ensayo de Susana Rotker *La invención de la crónica* ([1992] 2005). Allí, la autora lee la crónica modernista como una forma narrativa novedosa que se configura a partir del encuentro entre el discurso literario y el periodístico. Asimismo, los modos de

³⁶ Entre estas posibilidades, Ramos señala la renarrativización de la vida fragmentada de la ciudad, el archivo de los peligros de la experiencia urbana y la retórica del consumo y el paseo urbano.

intersección complejos –no exento de tensiones– entre el periodismo y la literatura han sido abordados, desde diversas perspectivas, de manera fructífera por la crítica en los últimos años³⁷. Estas investigaciones nos han proporcionados marcos de referencia centrales para pensar las modalidades de vinculación entre la prensa masiva y la literatura en los inicios del siglo XX.

No obstante, nuestra investigación interpela una zona particular dentro del vasto campo de mediaciones entre el discurso periodístico y el literario del período: las vinculaciones entre crónica y relato policial. La crítica ha señalado en varias oportunidades que el nexo entre ambas formas discursivas se origina en el nacimiento mismo del género (Piglia 1991; Link [1992] 2003). A pesar de que estos vínculos –por la naturaleza propia de los géneros involucrados– han sido dinámicos e inestables, es posible examinar ciertos elementos constantes. Respecto del recorrido de las crónicas que circularon en nuestro país entre fines del siglo XIX e inicios del XX uno de sus rasgos más destacados ha sido el cruce con la ficción. En efecto, las narraciones policiales y las crónicas de crímenes mantienen una frontera lábil, de retroalimentación constante con ella; lo que llevó a que parte de la crítica las abordara como parte de una misma esfera³⁸. Al respecto, los trabajos de Saítta ([1998] 2013), Caimari ([2004] 2012a), Rogers (2008) dan cuenta de los modos en los que la prensa policial se construyó sobre modelos más literarios que informativos. En dichos estudios se

³⁷ Nos referimos a trabajos como los de Alejandra Laera (2004, 2008, 2010), Verónica Delgado (2006) y Fabio Espósito (2005, 2006, 2010), por mencionar solo algunos. Nos interesa destacar especialmente, en esta línea, el estudio de Soledad Quereilhac *Cuando la ciencia despertaba fantasías. Prensa, literatura y ocultismo en la Argentina de entresiglos* (2016). En esta obra, reformulación de su tesis doctoral, la autora analiza –a partir de un corpus amplio que comprende tres zonas de la cultura del período: la de divulgación periodística de temas científicos, el ámbito de los espiritualismos con ambiciones científicas y la literatura fantástica de tópico científicista– las representaciones que se conjugan a través de lo que denomina “lo científico”: “una dimensión del imaginario científico generada y retroalimentada por ámbitos no científicos” (2016: 20). Su investigación constituye una referencia insoslayable que permite reflexionar sobre el entramado inextricable que liga a la literatura con la prensa en ese momento histórico.

³⁸ En esta línea, han sido frecuentes las referencias a la crónica policial como literatura popular en las primeras aproximaciones al género. El propio texto de Aníbal Ford, ya aludido, está incluido en un volumen que lleva por título *Literaturas marginales*, dando cuenta de una operación a partir de la cual se presenta a la crónica como parte de la literatura popular. Por su parte, Fermín Fèvre incluye en su antología *Cuentos policiales argentinos* (1974) el artículo periodístico de José Hernández “Revelación de un crimen”, que se había publicado por primera vez en 1863 en *El Argentino*, de Paraná. El artículo se propone como una denuncia político-periodística “pero se acerca sugestivamente a un cuento policial: crea involuntariamente una solución imaginaria para un crimen y un ocultamiento también imaginarios” (Setton 2013: 23-24). El texto de Hernández podría tomarse como uno de los primeros ejemplos en los que se advierten los cruces entre ficción y crónica. Fue incluido también en las compilaciones *El candado de oro* (2013) y *Antología del cuento policial argentino. Escritores ajenos al género* (2014).

muestra de qué forma la crónica de delitos apela a procedimientos y motivos provenientes de la literatura y a la reelaboración de diversos géneros literarios para, paradójicamente, “hacer verosímil su narración” (Saítta 2013:196)³⁹. En el capítulo “Por el mundo del crimen”, parte de la investigación sobre el diario *Crítica*, Saítta (2013) realiza un análisis pormenorizado de las estrategias que despliega el diario para representar, de diversas maneras, aquellos aspectos amenazadores devenidos de la vida urbana moderna. La crónica policial concentró, a través de diferentes fórmulas, tales representaciones tomando modelos que iban desde el tango, la novela semanal y el folletín hasta la literatura policial anglosajona. Precisamente, los procedimientos de este último no solo permiten narrar zonas del imaginario popular urbano porteño de forma eficaz, sino que emparenta la figura del detective inglés con la del periodista moderno. En esta misma línea, Caimari (2012a) advierte cómo este nuevo periodismo, que se servía de las instituciones policiales para obtener la “noticia del día”, por momentos intervenía en la construcción de la pesquisa entrando en clara competencia con la policía. En este tipo de crónicas, se proponían incógnitas copiadas de los modelos de intriga racional de las ficciones policiales clásicas. La incorporación de estos procedimientos explicitaba el deseo de satisfacer el interés de los lectores en relación con las historias de crímenes. En consonancia con este postulado, el trabajo de Geraldine Rogers sobre *Caras y Caretas* (2008) describe las numerosas estrategias a través de las cuales la revista se propuso complacer dicho interés.

Además de estos estudios, imprescindibles para entender los modelos de crónica que circularon en la etapa estudiada, hemos tomado como referencia la tesis doctoral de Paulina Brunetti *La crónica policial en los diarios cordobeses de comienzos del siglo XX 1900-1914* (2006). En este trabajo, Brunetti realiza una minuciosa investigación que toma como corpus las crónicas rojas publicadas en un conjunto de diarios de la ciudad de Córdoba entre 1900 y 1914 y, para ello, realiza una reconstrucción del campo periodístico de esa ciudad en ese lapso, momento en el que se produce el pasaje del periodismo de opinión al de información. Su objetivo es dar cuenta del cambio en las prácticas y escrituras profesionales en dicho

³⁹ En sentido inverso, cabe mencionar los estudios que analizan el modo en el que las crónicas criminales proporcionan un repertorio de personas y temas que son reelaborados en clave ficcional dando lugar a la producción de “ficciones liminares” (Laera 2004) que se producen en una zona de negociación entre lo real y lo ficcional. Juan Pablo Canala (2014) realiza un análisis interesante de estos cruces a partir del estudio de los folletines de Eduardo Gutiérrez.

período. En este sentido, una de las innovaciones más significativas devenidas de esta transformación, según la investigadora, es la que se produce en la crónica policial –o “crónica roja” como la denominaban los diarios de la época– como consecuencia del nuevo contrato de comunicación, que la emergencia de la prensa informativa instaaura.

Nos interesa particularmente del estudio de Brunetti (2006) el análisis exhaustivo que realiza de la crónica policial a partir de la caracterización de un conjunto de rasgos diversos y constantes que se proyectan en diferentes niveles (estructura del relato, construcción de la voz narrativa, configuración retórica, etc.). Estos rasgos constituyen, en términos de la autora, una matriz narrativa en la que se recrean antiguos modelos de la tradición popular. A través de dicha matriz, la crónica policial apela a una compleja red de relaciones intertextuales con la finalidad de captar el interés de un nuevo lectorado conformado a partir de la irrupción de la prensa masiva. Si bien Brunetti no ahonda en las vinculaciones de la crónica con la literatura popular contemporánea –entre las cuales el policial ocupa un lugar relevante– entendemos que se trata de un trabajo de referencia ineludible ya que constituye la primera aproximación rigurosa al análisis de las formas que el género adoptó durante las primeras décadas del siglo XX⁴⁰.

Por último, en relación con la crónica cabe mencionar dos antologías que aparecieron casi simultáneamente. Nos referimos a la realizada por Ariela Schnirmajer *¡Arriba las manos! Crónicas de crímenes, “filo misho” y otros cuentos del tío* (2010) y a la compilación de los artículos de Benigno B. Lugones a cargo de Diego Galeano, *Crónicas, folletines y otros escritos (1879-1884)*. Ambos son contribuciones valiosas que nos permite adentrarnos en un conjunto de producciones significativas de diversos momentos del género. La antología de Schnirmajer aborda los múltiples modos de narrar el delito –desde el crimen “sangriento” hasta el asesinato político– en América Latina, especialmente entre los años 1880 y 1930⁴¹ en crónicas que se publicaron en distintos diarios de esta región del continente. La investigadora, desde la selección realizada, establece un cruce atractivo entre las

⁴⁰ Hemos tenido en cuenta también los trabajos sobre crónica policial realizados por Link ([1992] 2003); Atorresi (1995); Ford ([1971] 1985); Fernández Pedemonte (2001) y Martini (2002). No obstante, a pesar de algunas líneas de continuidad, dichos estudios analizan solamente la crónica policial contemporánea, que se distancia significativamente de la abordada en nuestra tesis.

⁴¹ Si bien incluye a dos autores contemporáneos –“Un día en la vida de Pepita la pistolera”, de Cristian Alarcón y “De archivos y policías”, de Lila Caimari–, la obra recopila diversas crónicas producidas entre fines del siglo XIX y comienzos del XX.

producciones de cronistas modernistas, como José Martí o Rubén Darío, con las de, en términos de la autora, “cronistas toderos” como Last Reason o Luis Reissig (2010: 26)⁴² para mostrar las particularidades que presentaban las narraciones no ficcionales del delito de entresiglos. La libertad ficcional de la crónica policial durante el período habilitó un punto de encuentro con la crónica modernista. En ambas, la ficción funcionaría como un modo de develar la verdad. Asimismo, Schnirmajer presta atención a la experiencia periodística de estos cronistas y aporta valiosos datos sobre el proceso de profesionalización del escritor. A su vez, las condiciones de escritura de estos textos, que establecen una mayor proximidad entre las instancias de producción del acontecimiento, su relato y su recepción, impactan de diversas maneras sobre la construcción del género. Por su parte, Diego Galeano (2011) también analiza, en el estudio preliminar a su antología, el contexto en el que se desempeñaban los cronistas de policiales a partir de la figura de Benigno Lugones⁴³. La trayectoria de Lugones posibilita al investigador dar cuenta de cómo era encarado el trabajo periodístico en un momento histórico en el que ser “*reporter*, folletinista, corresponsal y cronista no eran excluyentes” (2011: 59)⁴⁴. Galeano reconstruye el mundo en el que se desempeñaba no solo Lugones, sino también colegas como Pedro Bourel (redactor de *La Prensa* y luego director de *La Revista Criminal* y *La Ilustración Argentina*) y Osvaldo Saavedra (cronista policial de *El Nacional*, novelista y dramaturgo); y da cuenta de los vínculos estrechos entre la escritura originada en las instituciones policiales (a la que el mismo Lugones perteneció durante un lapso de su vida) y el periodismo policial como espacios de profesionalización de estos escritores⁴⁵.

⁴² También se incorporan algunos escritos de comisarios del período estudiado como Manuel Barrés, Antonio Ballvé y Laurentino Mejías.

⁴³ Como antecedente al estudio de Galeano, podemos mencionar el análisis de Eduardo Romano (1980) sobre Fray Mocho, también cronista de policiales. No obstante, no lo incluimos en el apartado debido a que dicho estudio se centra en los aspectos costumbristas de su obra, más que en los vinculados al género.

⁴⁴ Laura Juárez realiza un análisis similar cuando estudia las relaciones entre las crónicas policiales de Roberto Arlt y sus ficciones entre 1937 y 1942 (2010).

⁴⁵ Teniendo en cuenta un contexto más amplio, Alejandra Laera estudia estos espacios en “Cronistas, novelistas: la prensa periódica como espacio de profesionalización en la Argentina (1880-1910)” (2008).

1.3.Crimen y cultura en la Buenos Aires del Centenario

La estrecha relación entre el periodismo policial y las instituciones del orden ha sido descrita en varios estudios (Caimari [2004] 2012a, 2009, 2012b; Galeano 2009, 2017, 2018). De entre ellos, cobra especial relevancia la investigación de Diego Galeano, publicada por la Biblioteca Nacional con el título *Escritores, detectives y archivistas. La cultura policial en Buenos Aires 1821-1910* (2009), que se convierte en una referencia imprescindible para conocer los modos en que los agentes de la fuerza “escribieron” el delito urbano. El saber acumulado a través de la experiencia que otorgaban las calles trascendió la escritura burocrática⁴⁶ para instalarse de a poco en la prensa masiva y otras publicaciones⁴⁷. Galeano analiza estas escrituras y las correlaciona tanto con la prensa contemporánea como con los folletines y ficciones del género que circulaban en el período. A través de la recuperación de las memorias de policías y otros escritos emerge la mirada que la “familia policial” construye tanto hacia adentro de la institución como hacia las formas que asume la criminalidad urbana. En la misma línea, Caimari (2017) aborda las narrativas tempranas de la investigación policial del crimen para indagar sobre los modos en los que la institución construyó una “voz profesional” en la que se entrelazaron tanto saberes devenidos de la experiencia como de la escritura literaria y burocrática (sumarios, informes de pesquisa, etc.). Las narrativas de investigación –germen, en muchos casos, de las memorias de comisarios que se publicarían más adelante– comparten con las ficciones del género un espacio no exento de tensiones. En esa zona, en la que conviven y se cruzan literatura, crónica y relato autobiográfico se instalan las narraciones analizadas en nuestro trabajo.

Estas diversas modalidades narrativas construidas en una constante negociación entre lo ficcional y lo factual comparten un tema: el crimen urbano. En ese espacio común se plasma una tipología de la delincuencia que se expresa a través de una topografía de los espacios del crimen en la metrópolis. Esta cartografía particular, en la que se inscriben las zonas amenazantes de la gran ciudad, es configurada a partir de una serie de discursos que

⁴⁶ Nos referimos a los escritos relacionados con documentos u notificaciones oficiales (reglamentos, manuales, informes, etc.).

⁴⁷ Hacemos alusión aquí a las publicaciones propias de la institución policial (boletines, Anales y fundamentalmente las diversas ediciones de la *Revista de Policía*).

son multiplicados por la prensa y mediante los cuales se delinea un imaginario social del crimen urbano. Para analizar de qué modo las ficciones policiales participan de dicho imaginario resultan centrales los aportes de Lila Caimari ([2004] 2012a; 2009; 2012b), Máximo Sozzo (2007; 2017), Diego Galeano (2017; 2018) y Pablo Ansolabehere (2007; 2010). Desde una perspectiva enmarcada en la historia cultural, dichos trabajos abrevan en discursos tanto especializados como “profanos”⁴⁸ para dar cuenta de saberes, miradas y representaciones sobre la cuestión criminal en un período que abarca desde mediados del siglo XIX hasta las primeras décadas del XX.

De entre estas aproximaciones, resulta fundamental la investigación de Caimari plasmada en *Apenas un delincuente. Crimen, castigo y cultura en la Argentina, 1880-1955* ([2004] 2012a), texto que se estructura a partir de dos ejes conceptuales. El primero, dedicado a explorar las formas de castigo instituidas por el Estado Moderno y las representaciones de ese castigo; el segundo, orientado al análisis de la vinculación entre el crimen y la cultura, especialmente a través del estudio de crónicas periodísticas, pero también de otras expresiones culturales como los textos literarios, el teatro e incluso las audiciones radiales de la década del treinta. Caimari plantea que a partir de estos discursos se conforma un imaginario social –no exento de contradicciones– sobre el crimen, la ley, el delincuente y las formas de castigo. La tesis central de la investigadora es que en esa trama de discursos sociales (en los que el periodístico desempeña un rol central) se configuran las condiciones de posibilidad de una “cultura penal” compartida en la sociedad que legitima las prácticas punitivas diseñadas por el Estado. En esta misma línea se inserta el ensayo *La ciudad y el crimen. Delito y vida cotidiana en Buenos Aires, 1880-1940* (2009) en el que se indaga sobre las zonas de cruce entre periodismo, literatura y transformaciones urbanas. A partir de dicho análisis, emergen los componentes de un sentido común sobre el delito y el delincuente vehiculizado especialmente a través de la prensa. Allí se multiplican aquellas figuras que componen una galería que va desde el punquista hasta el *scruchante* y el estafador. Los grandes diarios, pero también las revistas misceláneas y los suplementos, advierten sobre los peligros que acechan a los habitantes de la ciudad: el robo cotidiano y las diversas formas de

⁴⁸ Con el término, la investigadora se refiere a los discursos de aquellos que –“en el sentido bourdieusiano” (Caimari 2012a: 23)– están excluidos de los espacios consagrados a los que pertenecen los expertos en la materia.

la estafa, la falsificación, los cuentos del tío y los de “filo misho”. Estos abrevan en la cultura del invento y del sueño tecnológico⁴⁹. Son relatos en los que se retoma el tópico de la gran urbe como escenario del crimen. Buenos Aires, señala la investigadora, se ha vuelto un escenario propicio para el desarrollo de dicho tópico debido a su acelerado crecimiento demográfico y a una serie de transformaciones que la han convertido en una metrópolis vertiginosa. En ese contexto, las identidades se tornan elusivas y emerge el tema del simulador y del advenedizo. De ahí que desde diversos discursos se intente hacer inteligible un espacio que se presenta como caótico y peligroso. Entendemos que el trabajo de Caimari proporciona un marco fructífero para analizar cómo dialoga la literatura policial del período con dicho imaginario⁵⁰.

Desde una misma perspectiva, las investigaciones de Sozzo (2007) y Ansolabehere (2007; 2010) dan cuenta de las formas en las que se construyó al criminal como un “otro”, enajenado de la sociedad, pero pasible de ser identificado y, gracias a ello, controlado. Partiendo de las teorías criminológicas vigentes en ese momento histórico, Sozzo analiza las representaciones profanas y expertas del delincuente en el contexto de entresiglos, que se difundieron especialmente a través de la *Revista criminal*. Por su parte, Ansolabehere estudia de qué manera estas teorías se aplicaron a los anarquistas, considerados criminales tanto por especialistas como el médico Francisco de Veyga, como por novelistas como Francisco Sicardi.

Asimismo, las prácticas delictivas y el modo en que dichas prácticas fueron representadas por la prensa a comienzos de siglo, estudiadas por Galeano (2007; 2018), han sido un elemento más a tener en cuenta en el complejo entramado sobre el que se configura el imaginario del crimen a comienzos del siglo XX.

⁴⁹ En relación con el tema, véase Sarlo (1992).

⁵⁰ En su trabajo posterior, *Mientras la ciudad duerme. Pistoleros, policías y periodistas en Buenos Aires, 1920-1945* (2012b), la historiadora estudia la cuestión del orden durante el período de entreguerras. En este momento, se produce un cambio en la criminalidad tanto en relación con las prácticas cotidianas, como en las formas en que el crimen es representado por los medios de comunicación masiva. Entre otras cuestiones se abandona algunas representaciones sobre los delincuentes y emerge la figura del pistolero que es alimentada desde la prensa con los rasgos con los que dichos personajes se construyen en el cine y en la historieta contemporánea.

1.4. La revista *Sherlock Holmes*

Si bien el presente trabajo no se centra en la revista *Sherlock Holmes*, sino en un grupo de narraciones publicadas en ella, consideramos que es importante relevar el estado de estudios sobre este semanario debido a que la tomaremos como marco de referencia constante para nuestro análisis. Un marco de referencia ineludible teniendo en cuenta que se trata de una publicación que se presenta como la primera orientada hacia lo policial⁵¹. En efecto, en su primera editorial, “Sus propósitos”, *Sherlock Holmes* señala “Basta el nombre para definir la índole de esta publicación” (n° 1: 1). La revista se proponía satisfacer la demanda de un público que mostraba cada vez mayor interés en la narración policial (la elección del nombre constituía una clara estrategia para convocar a dicho público⁵²). No obstante, a pesar del material fructífero que allí se publica, no se han realizado estudios sistemáticos sobre este *magazine*.

La primera referencia a la revista *Sherlock Holmes* la encontramos en *La inolvidable bohemia porteña*, publicada en 1928. En ella, el periodista y escritor José Antonio Saldías, asiduo colaborador de la publicación, señala, a propósito del inicio del diario *Crítica* en septiembre de 1913, que para ese momento el semanario, editado por Coltella y dirigida por Juan B. Clara, hacía varios meses que no salía. Este dato es recuperado por Jorge B. Rivera

⁵¹ La recepción de la revista en el campo periodístico contemporáneo da cuenta del carácter original de su propuesta. En el segundo número de *Sherlock Holmes* se recuperan las reseñas publicadas en diversos diarios y revistas a propósito de su aparición. Dichas reseñas destacan la originalidad del proyecto editorial. Por ejemplo, el periódico *El Diario* consigna lo siguiente: “SHERLOCK HOLMES, como su título lo indica, es una revista destinada á ocuparse preferentemente de la nota policial, nota que interesa como ninguna otra y que es, como ninguna otra, siempre nueva, emocionante, palpitante y de intensísima y profunda emoción”. Otros periódicos siguen una línea similar: “Trae además —y en esto ya muestran sus uñas los detectives periodistas que forman parte de la redacción de SHERLOCK HOLMES— varias primicias policiales, que han de ser leídas con gusto por los infinitos aficionados á las crónicas de la delincuencia, primicias meritorias, en este ambiente metropolitano donde puede decirse ningún secreto permanece X para los chinos profesionales” (*La Razón*); “Todo lo más horripilantemente policial que exista se encuentra en SHERLOCK HOLMES. Crónica, novela, información gráfica. Original la cosa y de muy buena originalidad” (*Sarmiento*); “Tal es el epígrafe con que se presenta al público una nueva revista semanal ilustrada de índoles completamente desconocida hasta el momento por nosotros, pero que sin duda ha de llenar el vacío que sienten los espíritus ávidos de lo interesadamente sensacional” (*La Gaceta de Buenos Aires*) [“Nuestro primer número”, n° 2: 53-54].

⁵² Desde el comienzo la revista perfila un lector particular, el conocedor del género, al que convoca a participar de una compleja red de relaciones intertextuales que remiten al policial. Hemos analizado esta cuestión en el artículo “La revista *Sherlock Holmes* y la configuración del lector de policial” (Vilariño 2019).

en “La forja del escritor profesional (1900-1930)”, pero simplemente para mencionar la vinculación de Saldías con la revista y analizar su posterior desempeño como cronista de policiales de *Crítica*.

Son las investigaciones de Lila Caimari, ya mencionadas, las que recobran *Sherlock Holmes* como una de las fuentes de estudio para sus trabajos⁵³ (2004; 2009; 2012). En los últimos años, el semanario comienza a tener cierta difusión gracias a la inclusión de algunos de los relatos⁵⁴ que allí aparecieron en la antología *Fuera de la ley* ([2015] 2018), compilada por Román Setton. Como parte del prólogo a dicha antología, Caimari escribe “Lecturas policiales porteñas” en la que realiza una semblanza de la publicación y da cuenta del contexto en el que se inscribe. Asimismo, señala la vinculación tensa, pero necesaria, que la revista mantuvo con la institución policial y enumera parte del material ecléctico que ofrecía. En sus páginas se publicaron, en términos de la investigadora, piezas de la “sherlocklogía” sudamericana similares a las que proliferaron en otras regiones. Algunas de ellas fueron recopiladas en la antología *Sherlock Holmes en Argentina y otras aventuras apócrifas* (2019).

Por su parte, Martín Albornoz dedica a la revista un capítulo en el libro *Policías, escritores, delitos impresos. Revistas policiales en América del Sur* (2016), bajo el título “Periodistas y policías en Buenos Aires. *Sherlock Holmes. Revista Semanal Ilustrada* 1911-1913”. El trabajo explora las representaciones de Buenos Aires que emergen de la publicación y las formas en las que se presenta en ella a las instituciones policiales de la ciudad. Con este propósito, analiza, por un lado, las miradas positivas en torno a la cultura policial que se configuran en la revista a través de homenajes, visitas a la comisaría, información sobre jubilaciones y ascensos, etc., y, por otro, los momentos de desencuentro entre periodistas y policías, dando cuenta de una relación cercana, pero no exenta de contradicciones.

Por último, cabe mencionar la edición, a cargo de Oscar Conde, de *La muerte del pibe Oscar (célebre escuchante)*, de Luis C. Villamayor, en 2015, considerada la primera novela lunfarda y cuyos primeros capítulos habían sido publicados en la revista. La reedición cuenta

⁵³ Lo mismo ocurre con las investigaciones de Martín Sozzo (2007; 2017) y Diego Galeano (2007; 2018).

⁵⁴ Se trata de “La Bianchi (la tragedia del martes)”, “Las adivinas de Buenos Aires” y “Ina pisquiza fracasada, por el pueta Giovanni Pecaporte” publicadas originalmente en los números 102, 93 y 18 respectivamente.

con una introducción de Conde en la que realiza una referencia a la revista y agrega un apéndice en el que se reproducen imágenes facsimilares de algunas páginas de *Sherlock Holmes*.

Capítulo 2: Detectives por *sport*. Los relatos de Pablo Daronel en *Sherlock Holmes*

2.1. Introducción

El 25 de julio de 1911 comienza a publicarse en la revista *Sherlock Holmes* la sección Altos y bajos fondos porteños. Bajo este título se sucedieron una serie de relatos policiales firmados por Pablo Daronel⁵⁵ y protagonizados por dos detectives, Derutieres y Sweet, quienes en el primer episodio de la saga reciben la oferta de un millonario porteño, Amorena, interesado en contratar sus servicios para llevar a cabo una serie de investigaciones detectivescas. La propuesta se origina en la necesidad del empresario de superar su aburrimiento, ya que se encuentra “cansado de las carreras, mujeres á la moda, yachting, volación, etc.” (“Las misas negras” n° 4: 21) y decide practicar un nuevo “*sport*”: el de la pesquisa. A partir de allí, estos “*sportman* detectives”, como se denominan a sí mismos, se dedicarán a develar una serie de misterios que tienen como escenario la Buenos Aires de comienzos del siglo XX.

La saga se compone de dieciocho relatos que fueron publicados como folletín entre el 25 de julio de 1911 y el 16 de abril de 1912. En orden de aparición, los cuentos que integran la serie –la más extensa del género durante el período– son los siguientes: “Las misas negras”, “Los encajes de la condesa”, “El beso del loco”, “El lote 194”, “El misterio de Villa Satsuma”, “Cómo se escribe la historia”, “Abraham, Jacob, Salomon, Sky y Wich & Cía. O El calote del día”, “El ladrón del Gentry Hotel”, “En casa de Camonini...están de baile!!!”, “Nuestros gitanos”, “Un crimen científico”, “El ojo de Agua”, “Los crímenes sádicos en Buenos Aires”, “Una pesquisa imposible”, “Los que perdonan”, “Un suicidio misterioso”, “La mujer encomienda” y “El apache”⁵⁶. El inicio de los cuentos es similar: se presenta un

⁵⁵ No hemos podido encontrar referencias sobre Pablo Daronel, a pesar de haber revisado en diversas fuentes y de indagar en los elencos de escritores/periodistas que participaron en las publicaciones contemporáneas.

⁵⁶ La referencia de cada episodio de la saga es la siguiente: “Las misas negras. El brazo del cochero Madeiro. La religión de Satanás en Buenos Aires” (n° 4, 5 y 6); “Los encajes de la condesa” (n° 7); “El beso del loco” (n° 8 y n° 9); “El lote 194” (n° 10, n° 11 y n° 12); “El misterio de Villa Satsuma” (n°13, n°14, n°15 y n°16); “Cómo se escribe la historia” (n°17 y n° 18); “Abraham, Jacob, Salomon, Sky y Wich & Cía. O El calote del día” (n° 19); “El ladrón del Gentry Hotel” (n° 20 y n° 21); “En casa de Camonini...están de baile!!!” (n° 22 y n° 23); “Nuestros gitanos” (n° 24 y n° 25); “Un crimen científico” (n° 26 y n° 27); “El ojo de Agua” (n° 29); “Los crímenes sádicos en Buenos Aires” (n° 30, n° 31 y n° 32); “Una pesquisa imposible” (n° 33); “Los que perdonan” (n° 34); “Un suicidio misterioso” (n° 36); “La mujer encomienda” (n° 38, n° 39 y n° 40); “El apache” (n° 41 y n° 42). No incluimos en el análisis aquellos relatos que transcurren fuera del espacio urbano. Hicimos tal recorte por dos motivos: en primer lugar, debido a que nuestro propósito es detenernos en el cruce entre

hecho curioso (en general, se trata de un caso extraordinario que no ha podido ser resuelto por la policía o que ha pasado desapercibido por esta), se plantea el interés de dicho caso y, a continuación, se desarrolla la investigación. En cada uno de ellos, se apela al misterio, concepto clave que atraviesa la cultura popular de entresiglos⁵⁷ y que se explicita en algunos episodios: “A mí me parece que efectivamente este último [en referencia al caso que se está investigando] va a enriquecer la lista de los ‘inexplicados’... ¿Qué importa? ¿Acaso se queja el público? ¡Al contrario: un poco de misterio al medio de las realidades patentes, engalana la vida!” (“Los crímenes sádicos en Buenos Aires” n° 30: 42). De todas formas, en tanto son historias que se inscriben dentro del género policial, ese misterio, devenido enigma, desencadena una investigación orientada a su resolución⁵⁸. Sobre este esquema se despliega la estructura dual del policial clásico tal como la presenta Todorov (2003). Es decir, una trama narrativa en la que se articulan dos historias: la historia del crimen y la historia de la investigación que, siguiendo a Piglia (2013), constituyen dos planos⁵⁹ del relato. La primera historia emerge mediante el discurso narrativo del detective y concluye cuando este revela el enigma.

relato y crónica urbana, y uno de los rasgos centrales sobre el que nos interesa reflexionar es la representación de la ciudad moderna en relación con el crimen; y en segundo lugar, porque dichos relatos –“El beso del loco”, “El ladrón del Gentry Hotel”, “El ojo de Agua”, “Una pesquisa imposible” y “Los que perdonan”– abren otras líneas de indagación que exceden el marco del presente trabajo.

⁵⁷ Como ha señalado la crítica, la noción de misterio es constitutiva de varios de los géneros surgidos en el siglo XIX: el policial, el relato fantástico y de terror, y la ciencia ficción. Véase para un mayor tratamiento del tema “The literature of mystery: some reconsiderations”, de John Cawelti (2004) y “Roots of Mystery and Detective Fiction”, de Randy Abbott (2008).

⁵⁸ Ezequiel de Rosso en *Nuevos secretos. Transformaciones del relato policial en América Latina 1990-2000* señala que lo que distingue el uso del concepto de misterio en el policial de su empleo en otros géneros es que en aquél su resolución es racional. En esta línea, señala el autor “La sutura, imposible hasta el siglo XIX, entre misterio y razón será el enigma” (2012: 24). En este sentido, el enigma constituye un ‘falso misterio’ dado que, como indica De Rosso, “la solución consiste precisamente en demostrar que existía solo la apariencia de un misterio”; o, en otras palabras: “lo que distingue a géneros como la adivinanza o el relato policial es el hecho de que, aun antes de intentar ‘resolverlos’, sabemos que existe una solución cuya evidencia ha sido ‘desfigurada’ para producir un misterio. Esa ‘desfiguración’ es una de las garantías de la novela policial: el enigma tiene una solución que está contenida en los términos de su formulación” (2012: 25).

⁵⁹ A diferencia de Todorov (2003) que considera que la primera historia se desentiende de la realidad narrativa, Piglia plantea, en relación con el cuento moderno, la noción de “doble plano” para dar cuenta de la forma en la que este relata dos historias como si fueran una. No se trata de una historia narrada y otra, no; sino de la presencia de “un relato visible” que “esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario” (2013: 106).

En los relatos analizados, el develamiento del enigma es asumido por la pareja de detectives A. Derutieres⁶⁰ y John/Frantz Sweet⁶¹. La elección de los nombres inscribe a los personajes en las tradiciones francesa y anglosajona del policial. La biblioteca de Amorena, el lugar en el que está situado el primer encuentro entre los detectives y el empresario, da cuenta de esta filiación, ya que ella contiene: “Algo de todo, desde el Zend-Avesta hasta la gramática del Esperanto; desde Lucrecia hasta Campoamor; y por otra parte las obras de Gaboriau, Mauricio Leblanc, Conan Doyle, etc., etc.” (“Las misas negras” n° 4: 22), escritores ya conocidos por el público contemporáneo⁶². Dichas tradiciones están presentes en los cuentos a partir de la recurrencia de ciertos elementos constitutivos del género: entronización de la razón, encarnada en el detective; preeminencia del paradigma indicial como modo de conocimiento y de acceso a la verdad; el crimen como amenaza del orden social; el tratamiento del delito como un problema matemático; las ciencias naturales como modelo de indagación científica; competencia intelectual entre el criminal y el investigador; habilidad del detective para el disfraz, la ciudad moderna como escenario del crimen y el espacio urbano presentado como una red de signos, que solo el detective es capaz de descifrar, etc.⁶³ No obstante, esta matriz es atravesada por otros modelos narrativos. En continuidad con las líneas centrales del policial argentino temprano, que se inicia a fines del siglo XIX con las obras de Raúl Waleis, seudónimo y anagrama de Luis V. Varela, y que,

⁶⁰ Hay variantes en la escritura del apellido. En algunos relatos, se lo menciona como “Deroutieres”, tratando de asimilar su escritura a la ortografía francesa. De todas formas, la forma más frecuente, y la única desde los relatos I a VIII, es “Derutieres”.

⁶¹ El único relato en el que se recuperan los nombres completos de los personajes protagonistas es el último, “El apache”. No obstante, en relación con el detective principal, Derutieres, solo se proporciona la inicial de su nombre: “A”. En el caso de Sweet, se lo alude como “John”, aunque en otros relatos aparece mencionado como “Frantz”. En este último relato, también se alude a Amorena como “Martín”, además de “Juan” que es el nombre que figura desde el inicio de la saga.

⁶² La circulación de relatos policiales se inicia en 1860 con la edición, en formato de folletín, de dos cuentos de Edgar Allan Poe: “El escarabajo de oro” y “Los dos crímenes de la calle Morgue”. Hacia fines del siglo XIX, se publican, en su idioma original o en traducción, gran parte de la obra de Gaboriau: *Les esclaves de Paris* (1875); *El derrumbamiento* (1879); *El crimen de Orcival* (1880); *El expediente número 113* (1881); *Monsieur Lecoq* (1883); *La gente de oficina* (1884); *El proceso Lerouge* (1881), entre otros. Con respecto a Conan Doyle, las historias de Sherlock Holmes comienzan a circular en los primeros años del siglo XX. La mayoría de ellas editadas por la *Biblioteca La Nación: El sabueso de los Baskerville* (vol. 39); *La mancha de sangre* (vol. 111); *La señal de los cuatro* (vol. 119) *Las aventuras de Sherlock Holmes* (vol. 217 y 218). Asimismo, la propia revista *Sherlock Holmes* traduce, a meses de su aparición en el Reino Unido y Francia, relatos de Conan Doyle y de Maurice Leblanc.

⁶³ Los elementos constitutivos del policial decimonónico han sido relevados por la crítica especializada. Véase, en este sentido, Boileau-Narcejac (1968); Benjamín (2012); Bloch (1988); Ginzburg (2013); Brecht (1984); Mandel (2011); Stableford (2008); Hoveyda (1967); Link (2003); Piglia (1991), entre otros.

además de reformular motivos y tópicos de los modelos ingleses, franceses y alemanes⁶⁴, abordan, desde la literatura, cuestiones vigentes en la Argentina contemporánea (Setton 2012b), la saga Altos y bajos fondos porteños incorpora elementos del folletín, el melodrama, la novela de aventuras y de misterio, la fantasía científica y el relato naturalista, a la vez que reescribe relatos clásicos del género e incorpora procedimientos, temáticas y representaciones en torno de la ciudad y el crimen propios de la prensa masiva del período.

En la tradición clásica del género, encontramos cuentos como “El misterio de Villa Satsuma”, una reformulación de *Le Mystère de la chambre jaune*, de Gastón Leroux o “El lote 194”, que tiene como intertexto “The Golden Bug” de Edgar Allan Poe. En el primer caso, como en la novela francesa, se retoma el tópico del cuarto cerrado: un hombre es encontrado muerto en el interior de una vieja casona deshabitada de un barrio residencial de Buenos Aires. La puerta de la habitación en la que se ha encontrado el cadáver se encuentra cerrada por dentro y las ventanas no muestran evidencia de haber sido abiertas. Las diferencias y semejanzas con la obra de Leroux se señalan en el mismo relato:

- Por mi parte –decía Amorena– no puedo menos que constatar lo parecido que es este hecho de la vida real con las peripecias fantásticas que ustedes habrán leído en la célebre novela “El cuarto amarillo”.
- Hasta cierto punto tiene usted razón, pero me permitiré hacerle notar más diferencias que semejanzas. La supuesta casa del drama, en la novela de la referencia, es una casa *habitada*, y la Villa Satsuma es *deshabitada*⁶⁵. La víctima del “cuarto amarillo” *no* muere, y esta sí. Otra diferencia muy desagradable: la víctima, en “El cuarto amarillo”, es ya conocida: falta únicamente identificar al criminal, mientras que, en el misterio de Villa Satsuma, tenemos dos incógnitas en vez de una. ¿Qué le parece? ¿La policía encontrará? (“El misterio de Villa Satsuma” n° 13: 10).

Tal como se expresa en la cita, se trata de la reelaboración de un modelo del que luego la trama se aleja, pero que podría funcionar como alusión y homenaje al género. Algo similar ocurre con “El lote 194”. En este relato, los detectives encuentran, por azar, un documento cifrado que contiene las instrucciones para recuperar un tesoro enterrado perteneciente a Francisco Solano López. El hallazgo y desciframiento del documento constituyen, a la

⁶⁴ Román Setton ha estudiado de manera exhaustiva las influencias de las tradiciones inglesa, francesa y alemana en el inicio de la literatura policial argentina en *Los orígenes de la narrativa policial en Argentina. Recepción y transformación de modelos genéricos alemanes, franceses e ingleses* (2012).

⁶⁵ En cursiva en el original.

manera del cuento de Poe, la primera parte de la historia, que concluye con la narración del hallazgo del tesoro escondido en una estancia de la provincia de Buenos Aires.

En otras narraciones, la ligazón más evidente se realiza con el melodrama y los tópicos del folletín. Tal es el caso de los cuentos “El beso del loco”, “Cómo se escribe la historia”, “Un suicidio misterioso”, “El ojo de Agua” y “La mujer encomienda” en los cuales se asiste a historias de amores desencontrados, personajes con pasados oscuros e indescifrables, malentendidos, identidades cruzadas, confusiones trágicas; elementos que se reconfiguran y se integran en la trama policial. En los tres primeros, las historias se centran en parejas que, por condicionamientos sociales o personales, deben separarse (en el caso del primero las diferencias sociales; en el segundo, un supuesto parentesco entre los enamorados que al final se devela que no es tal; y, en el tercero, un triángulo amoroso que lleva a uno de los involucrados al asesinato). Por su parte, en “El Ojo de Agua” y “La mujer encomienda” se abordan temáticas vinculadas a identidades cruzadas y malentendidos que derivan en tragedias. En ambos relatos, las víctimas son mujeres que han debido ocultar su identidad (la viuda Eugenia de Pradel en “El Ojo de Agua”) o que directamente desconocen su origen (Delfina Barbeira, en “La mujer encomienda”).

En otras ocasiones, los argumentos giran en torno a hechos delictivos presentes en la prensa de comienzos del siglo XX y que la revista reproduce semanalmente: la falsificación en “Abraham, Jacob, Salomon, Sky y Wich & Cía. O el calote del día”; la estafa, en “En casa de Camonini...están de baile!!!”; el chantaje en “Los encajes de la condesa” o el secuestro de niños en “Nuestros gitanos”. No obstante, el misterio con el que se trabaja en los relatos no tiene como fuente únicamente la literatura popular o la crónica policial, que tan fructífera ha sido al respecto, sino que también proviene de temáticas presentes en la imaginación científica contemporánea⁶⁶. Ya en el primer relato, “Las misas negras” los personajes se enfrentan a una secta satánica que opera en pleno centro de la ciudad de Buenos Aires y que utiliza el magnetismo para cometer sus crímenes. Más adelante, en “Un crimen científico”,

⁶⁶ En su libro *Cuando la ciencia despertaba fantasías*, Soledad Quereilhac ha rastreado los modos en los que se constituye una visión acerca de “lo científico” hacia fines del siglo XIX y comienzos del XX. Luego de analizar una profusa cantidad de discursos provenientes tanto del ámbito científico, como de la prensa y la literatura señala la persistencia de una predisposición a aceptar la explicación de lo sobrenatural a través de la ciencia. Esto habilitaba la construcción de un imaginario acerca de la ciencia en el que confluían “las novedades que llegaban desde las academias y universidades con los temas de las ciencias ocultas, los espiritismos y el magnetismo” (2016:14).

Derutieres y Sweet son convocados para resolver un homicidio aparentemente inexplicable. Los investigadores, luego de un complejo análisis en el que se mezclan sus conocimientos de medicina y química con el de las pseudociencias, descubren que se trató de un caso de galvanización. Los cruces con la prensa en general y con la crónica en particular no se agotan en un conjunto de temas recurrentes vinculados al crimen; sino que también se extienden a la incorporación de procedimientos y estrategias consolidadas en la crónica contemporánea, como veremos en el desarrollo del capítulo.

Los cuentos de Daronel, en su mayoría, se localizan en un espacio urbano reconocible y están atravesados por el humor y la parodia⁶⁷. Estos elementos, presentes en el policial argentino de la generación del 80 y en la prensa periódica, se profundizan en las ficciones policiales de la primera mitad del siglo XX. Respecto de esto, si la premisa de Waleis/Varela el iniciador de la literatura policial argentina era la de “deleitar e instruir”⁶⁸, la premisa de los relatos de Daronel parecería ser la de entretener y para ello incorpora estrategias y procedimientos frecuentes en la literatura y la prensa contemporánea. Escritos en un momento de cambio, en relación con la tradición del género tal como se lo concibió a fines del siglo XIX, las ficciones de Daronel presentan filiaciones y rupturas con la literatura policial precedente y anticipan rasgos que se continuarán en narraciones posteriores.

Román Setton (2012) ha caracterizado exhaustivamente el surgimiento y la primera etapa de la tradición policial nacional; etapa que se inicia en 1877 con la publicación de *La huella del crimen*, de Raúl Waleis, seudónimo de Luis V. Varela, y culmina en 1912, con la edición del libro *Casos policiales*, de William Wilson, seudónimo de Vicente Rossi. Los escritores de esta primera etapa pertenecieron a la Generación del 80 y sus figuras más destacadas fueron Luis V. Varela, Carlos Olivera, Carlos Monsalve, Paul Groussac, Eduardo Holmberg, Horacio Quiroga. Las ficciones de Daronel participan de algunos de los rasgos de este período (un detective que, además de capacidad intelectual, posee una considerable destreza física y es hábil en el disfraz, un investigador que se delinea como un “héroe mediano”, pero mantiene –como los personajes canónicos del género, Dupin y Holmes– una

⁶⁷ Entendemos parodia en el sentido dado por Linda Hutcheon. Esto es, aquello que representa la desviación de una norma literaria y, simultáneamente, la inclusión de esta norma como material interiorizado. Un modelo en el que el texto parodiado es evocado positivamente (2000).

⁶⁸ “Carta al editor para que la conozca el lector”, en *La huella del crimen*, de Raúl Waleis/Luis Varela (2009: 23-24).

cierta afinidad con la figura del artista, la vinculación de los extranjeros con el crimen, la crítica al sistema jurídico o régimen vigente y, en consecuencia, el rechazo del camino regular de la justicia y un *happy ending* propio del folletín). Sin embargo, los relatos aquí trabajados incorporan motivos que los diferencian de esta tradición: la inclusión de tópicos provenientes de la imaginación científica de la época; en consonancia con esto, la configuración de un detective que es a la vez científico y mago; la presencia de un empresario que financia las investigaciones llevadas a cabo por el protagonista y transforma al detective en un empleado que no pertenece al aparato de justicia, pero tampoco es un *amateur*; una galería de delincuentes que se conforma en consonancia con un imaginario del crimen difundido por la prensa masiva; criminal y detective involucrados en una serie de juegos de simulaciones; la representación de Buenos Aires como una ciudad que alberga la amenaza latente de la conspiración criminal.

2.2. Derutieres, un detective gitano

El detective protagonista de la saga Altos y bajos fondos porteños es Derutieres, un personaje que participa de algunos de los rasgos prototípicos de los detectives clásicos del género, como Dupin, Holmes o Lecoq: una extraordinaria capacidad deductiva y de observación, maestría en el disfraz, conocimientos científico-técnicos propios de las ciencias empíricas, destreza física y afinidad con la figura del artista. Francés de origen, porteño por adopción, ha convivido –es reconocido como parte– de la comunidad gitana. Este origen le otorga al personaje un halo de misterio que lo convierte en “raro”: “Tanto el juez como los compañeros de Derutieres tenían la impaciencia de conocer la opinión de tan raro detective” (“Un crimen científico” n° 27: 14). El vínculo de Derutieres con los gitanos se da a conocer en el relato “Nuestros gitanos”. En este episodio de la saga, los detectives deben investigar el secuestro de un niño, hijo de un conocido de Amorena. Los gitanos son los principales sospechosos para Amorena, pero Derutieres convence al empresario de la inocencia de sus antiguos camaradas y los lleva a su campamento donde es recibido como uno más del grupo.

La convivencia con la comunidad gitana, que lo considera parte de ella, le ha conferido al detective ciertas habilidades que se manifiestan en el modo de observación que

asume el personaje en algunas investigaciones. En efecto, Derutieres conjuga en sus procedimientos diversos modos de ver. Por un lado, aquel que lo liga al policial clásico: el detective que “lee” las huellas del crimen en la gran ciudad (Allewyn 1982; Frisby 2007). Esa habilidad en la lectura de indicios lo aproxima a la figura de Sherlock Holmes y enrola al personaje en la tradición de los detectives “descifradores de cenizas y examinadores de rastros”, desdeñados por Borges⁶⁹, como los de Gaboriau, Leroux o Waleis. Al igual que Lecoq, Rouletabille o L’Archiduc, Derutieres es capaz de notar aquellos indicios que conducen al develamiento del misterio. En “Un crimen científico” se plantea la muerte de un acaudalado hombre de negocios, don Pacheco Sánchez y Mármora, dueño de minas y estancias, en circunstancias extrañas, en una habitación de un hotel céntrico de Buenos Aires. En el relato se retoma el tópico clásico del cuarto cerrado: la policía ha revisado el lugar, pero no ha podido hallar nada que explique la muerte del estanciero. Consultado por el juez de instrucción, el investigador ingresa al cuarto y hace una inspección minuciosa a la manera del detective del clásico: “Derutieres pidió una escoba y procedió á un barrido meticuloso del dormitorio, recogió con esmero los polvos reunidos por la escoba, los examinó con lupa y puso aparte cierto número de ellos” (“Un crimen científico” n° 26: 11). No obstante, por otro lado, ejerce un modo de observación que lo vincula con su pasado en la comunidad gitana: es capaz de percibir la resolución del misterio, más allá de la realidad empírica. Se trata de una mirada cercana a lo oracular y que se manifiesta en, prácticamente, todos los relatos. Precisamente, es la misma mirada que le permite aclarar el caso del secuestro del niño en “Nuestros gitanos”. En el cuento, el enigma se resuelve gracias a la intermediación de una sibila gitana, quien revela, en estado de trance, los datos para encontrar a la víctima y al responsable del crimen. Esta especie de pitonisa ingresa al estado hipnótico por una ceremonia en la que el humo tiene un papel central: posibilita el acceso a la visión que devela la verdad sobre los hechos ocurridos. Este ritual, que habilita el pasaje a otra dimensión del conocimiento, se traslada al mundo secularizado del detective transformado en el humo de

⁶⁹ Borges afirma: “En algún cuento de Poe, el obstinado jefe de policía de París, empeñado en recuperar una carta, fatiga en vano los recursos de la investigación minuciosa: del taladro, de la lupa, del microscopio. El sedentario Auguste Dupin, mientras tanto, fuma y reflexiona en su gabinete de la calle Dunot. Al otro día, ya resuelto el problema, visita la casa que ha burlado el escrutinio policial. Entra, e inmediatamente da con la carta. Desde entonces, el incansable jefe de la policía de París ha tenido infinitos imitadores; el especulativo Auguste Dupin, unos pocos. Por un “detective razonador” [...] hay diez descifradores de cenizas y examinadores de rastros” (Borges 2007: IV. 350).

los habanos que Derutieres fuma cada vez que debe dilucidar un caso. De esta forma, esa experiencia se transforma en un elemento clave para el acceso a la verdad y se recupera en los diversos episodios:

Antes de todo permítame pescar uno de aquellos habanos, cuya tez bronceada ejerce poderosa acción sobre mi mente. Alguna vez habrá oído hablar de faquires, quienes, mirando la superficie pulida de un espejo de cobre, ven los sucesos á gran distancia; pues, para mí, que no soy ni un conato de faquir, las espirales de humo de un buen Upman me sirven de espejo mágico, y veo en las caprichosas volutas el desarrollo de sucesos pasados, presentes y futuros con una nitidez que dejaría “bizca” á la mejor adivina de la calle San Juan (“El misterio de Villa Satsuma” n° 13: 11).

Más allá del humor y la referencia paródica a la pipa de espuma de mar de Dupin o a la refinada pipa de Holmes, el habano opera como el humo en la ceremonia gitana y amplía la mirada del detective que se vuelve omnisciente –capaz de vislumbrar tanto el pasado, como el presente y el futuro– y transforma el momento de reflexión (aquel en el que el personaje recupera la historia del crimen) en una revelación. En este sentido, lejos de la personificación de la *ratio* moderna, como lo interpreta Kracauer (2010)⁷⁰, Derutieres encarna a un detective que apela a diversos modos de acceso a la verdad. Un detective que, sin desconfiar de los paradigmas científicos de la modernidad⁷¹, apela a otro tipo de acceso al conocimiento que lo vincula con un campo más amplio de saber que va desde las ciencias consolidadas hasta las aproximaciones pseudocientíficas y las ciencias ocultas. En efecto, Derutieres domina tanto la química y la medicina, como la alquimia y el sonambulismo. A los saberes técnico-científicos usuales en los investigadores del policial clásico –capacidad para interpretar

⁷⁰ En su obra *La novela policial. Un tratado filosófico (Der Detektiv Roman. Ein philosophischer Traktat)*, Siegfried Kracauer entiende a la novela detectivesca como el emergente de un mundo desencantado de la modernidad, en el que se han disuelto las relaciones comunitarias para ser suplantados por relaciones societarias. De ahí que el héroe de la novela policial, el detective, se presente como la encarnación absoluta de la *ratio*: “El detective no se dirige a la *ratio*, sino que la personifica; no obedece a lo ordenado, como criatura suya, sino que es la propia *ratio* quien cumple su cometido en la no-persona del detective, porque probablemente la disminución del estado de tensión entre el mundo y aquello que lo condiciona no puede demostrarse en el plano estético de manera más dramática que mediante la identificación de la figura con el principio que se impone de manera absoluta. Así como Dios crea al hombre a su imagen, la *ratio* se crea a sí misma en las sombras abstractas del detective, el cual, en lugar de desvanecerse en ella en virtud de la misma dedicación, es desde el principio su real representante” (Kracauer 2010: 75).

⁷¹ Nos referimos aquí a los dos modelos científicos que emergen y se consolidan durante el siglo XIX en Europa: el derivado de las ideas mecanicistas acuñadas a fines del siglo XVII (matemática, física, geometría y astronomía) y el de las ciencias aplicadas (medicina, biología, química).

exámenes médicos y forenses, desciframiento de códigos cifrados, interpretaciones grafológicas, análisis de diversos componentes químicos, entre otros⁷²— Derutieres incorpora sus conocimientos de magnetismo, palingenesia, espiritismo y diversas pseudociencias.

De esta manera, a través de la figura del detective, los relatos de Daronel se aproximan a las ficciones que conforman la denominada fantasía científica del período⁷³. Soledad Quereilhac (2016) ha caracterizado de manera exhaustiva a esta modalidad del fantástico riplantese, que participa de la imaginación científica propia de la cultura de entresiglos. Se trata de ficciones que, inscriptas dentro de lo fantástico, “construyen sus casos sobrenaturales o anormales sobre la base de la inseparable hibridación de la ciencia con los ocultismos, de lo material con lo espiritual y, por, sobre todo, se nutren del heterogéneo, laxo e inestable imaginario de lo científico vulgarizado” (2016: 162). En este cruce, reelaboran, en términos de la autora, la sensibilidad de la época en relación con la maravilla-secular moderna. A partir de la categoría de *ideologema* de Jameson (1989), advierte que estos relatos resolvieron simbólicamente la relación conflictiva entre ciencia y espíritu presente en el plano no literario. En este sentido, señala: “Aquello que en otros campos de la cultura del período se presentaba de manera polémica, utópica o, a lo sumo, como hipótesis aún inverificables, en la literatura fantástica aparecía representado bajo el ideologema de lo material-espiritual *verificado, indisoluble, real*” (2016: 164). Estas ficciones recuperan un acontecimiento de síntesis espiritual-material que es sometido a diversos modos de verificación empírica a través de la cual era factible develar lo oculto y explicar lo misterioso. En el policial, esto es posible hallarlo en los relatos de Holmberg como “Nelly” o “La casa endiablada”, relatos que se construyen en cruce con el fantástico y en los que el discurso científico se hilvana con el ocultista. En esa misma línea se presenta el primer cuento de la saga “Las misas negras”. Como señalamos en la introducción del capítulo, en este episodio los detectives y Amorena

⁷² El despliegue de estos saberes se reitera en varios relatos. Además del uso de la criptografía en “El lote 194”, que hemos mencionado al inicio del capítulo, encontramos la aplicación de la grafología en “Los encajes de la condesa”; la química en “Cómo se escribe la historia” (en la que aplica una fórmula propia para el análisis de diversas manchas de sangre) y conocimientos de tipo forense en “Un crimen científico”(relato en el que discute con dos médicos forenses sobre el resultado de una autopsia), por mencionar solo algunos ejemplos.

⁷³ Nos referimos a una serie de relatos pertenecientes a escritores como Eduardo Holmberg (*Filigranas de cera, Viaje al maravilloso mundo de Nic-Nac, Nelly, La casa endiablada*); Leopoldo Lugones (*Las fuerzas extrañas*); Atilio Chiappori (parte de los relatos incluidos en *Borderland, La isla de las rosas rojas*); y Horacio Quiroga (“El almohadón de plumas”, “Un caso raro”, “Las rayas”, “La gallina degollada”, “Otra víctima de la ciencia”, “Los guantes de goma”, “El mono que asesinó”, “El retrato”, entre otros). Seguimos aquí el corpus delimitado por Quereilhac (2016).

son testigos de cómo la secta del “Cirio Negro” apela al magnetismo para asesinar a uno de sus miembros que los ha traicionado. Si bien los tres personajes presencian el episodio escondidos en una casa lindera a la que se está efectuando el proceso, solo Derutieres puede dar cuenta de lo que está sucediendo y dar una explicación detallada del fenómeno:

La cadena que formamos en este momento, se llama la cadena dinámica. *Fuerzas* que ustedes todavía no conocen y comparables á las fuerzas eléctricas, emanan del hombre y casi siempre inconscientemente; lo mismo que “Luciérnaga” emite luz sin saberlo, ó al menos, sin saber cómo. ¡Si un gran número de luciérnagas pudieran unirse como se unen las pilas eléctricas y á una sola voz de mando emiten la luz...ya no sería una chispita, sería un relámpago! Con el ejercicio, ustedes sabrán cómo desarrollar la fuerza *motriz exteriorizable* que todo hombre puede engendrar, y entonces serán eslabones *útiles* de nuestra cadena; hoy no pasarán de eslabones conductores de fuerza, como el hilo que lleva la corriente eléctrica pero no la engendra. ¿A dónde irá la corriente dinámica que vamos á engendrar? ¡A nuestro gran acumulador, el eslabón final de nuestra cadena al muy Sabio Pontífice!, y este “Príncipe de la Ciencia”, hará de la colosal energía acumulada un instrumento de vida ó un instrumento de muerte (“Las misas negras” n° 6: 31).

La explicación, impregnada de una serie de términos provenientes del discurso de la física mecánica⁷⁴ (“fuerzas”, “cadena dinámica”, “pilas eléctricas”, “motriz exteriorizable”, “conductores de fuerza”, “energía”), se mezcla con el ocultismo y la magia con la intención de transformar lo sobrenatural en natural para, de esta manera, racionalizarlo y volverlo inteligible. Son estrategias que habilitan el cruce con la racionalidad del policial finisecular, pero, que, en un mismo gesto, la cuestionan. Dicho cuestionamiento se evidencia en el modo en que el detective incorpora esos saberes como procedimientos para resolver los casos. De manera similar, en “La mujer encomienda”, una mujer aparece encerrada en un baúl en las calles céntricas de Buenos Aires. Un marginal se adjudica el crimen, pero los detectives desconfían de esta versión, por lo tanto, inician una ardua investigación. Sin embargo, la pesquisa no ofrece los resultados esperados: no pueden hallar ni a un solo testigo de lo que

⁷⁴ En relación a *Kalibang o los autómatas*, de Eduardo Holmberg (1879), Quereilhac remarca un procedimiento que, de alguna manera, parece retomarse en este relato de Daronel: “La lógica mecánica que rige esta fantasía no solo está en sintonía con una cosmovisión decimonónica, sino también, en particular, con el tipo de argumentos con que los espiritualismos con pretensiones científicas buscaban sostener la realidad de lo paranormal [...] Holmberg vuelve a dar forma literaria a un tópico de la imaginación de la época: concebir con lógica mecánica auténticos fenómenos híbridos entre lo natural y lo sobrenatural” (2016: 189).

ha sucedido. Por lo tanto, en determinado momento, piensan en recurrir al sonambulismo y la palingenesia para obtener información:

Cuando tenemos un sujeto en estado de sonambulismo lucido como la gitana que usted se acordará, el cuerpo astral es el que «va y viene», mientras que el cuerpo puramente material queda sentado ó acostado en compañía de los experimentadores. Bueno, suponga que en vez de estar al lado del sujeto, esté lejos y que desde acá mismo lo ponga en estado de sonambulismo, lo que es de práctica corriente, como usted sabe, entonces en vez de conversar con el cuerpo astral por intermedio del cuerpo material, conversaré directamente con el cuerpo astral, sin más intermediario que mi propio cuerpo astral, el cual á mi «material», obligará á apuntar las notas que necesitare después de mi vuelta á la dualidad normal (“La mujer encomienda” n° 39: 2).

Las referencias al “ocultismo práctico, cuerpo astral y desdoblamiento de la personalidad⁷⁵”, como modo de acceso a la verdad, atraviesan todo el relato. Aunque, finalmente, logran identificar al criminal por los procedimientos usuales en la literatura del género (engañan al culpable, mediante una trampa, para que confiese) la alusión a estos saberes desmarca al detective de las figuras clásicas del género. No hay contradicción entre este paradigma que se propugna y el paradigma científico positivista recurrente en el policial clásico; sino que, acorde con el imaginario de la época, todo parece estar englobado desde un concepto de ciencia más amplio propio de la cultura científica de entresiglos en el que la ciencia se hibrida con el ocultismo. En este sentido, el ejemplo más claro de esta sutura entre lo espiritual-material verificado –tal como ocurre en la fantasía científica– se presenta en el relato ya mencionado “Un crimen científico”. Aquí, un estanciero, Sánchez y Mármora, muere en una habitación de hotel ante la vista de una serie de testigos que no pueden hacer nada para impedirlo. El juez de instrucción que lleva la causa solicita la ayuda del detective, debido a que ni la policía, ni los médicos forenses pueden explicar su muerte: no se trata de una muerte natural y, aparentemente, menos aún de un suicidio u homicidio. Luego de examinar el cadáver, Derutieres llega a la conclusión de que la víctima ha sido “embalsamada

⁷⁵ Es en relación con esto que se mencionan los estudios en torno a la palingenesia. Derutieres realiza una síntesis de esta teoría en los siguientes términos: “Verdaderamente, se trata del gran milagro del ocultismo práctico que se enseña á todos los neófitos en los templos de la India. La palingesis (sic) consiste en tomar una planta cualquiera, encerrarla en un vaso de cristal, especie de athanor, reducirla á cenizas, y las cenizas á humo ó gas como quiera y dejarla en este estado hasta el día que le dé á usted por devolver á la planta su estado anterior” (“La mujer encomienda” n° 39: 2)

en vida” debido a un procedimiento de “galvanización”⁷⁶. Ante la incredulidad y el asombro del juez quien señala: “Dígame, Derutieres: ¿estamos despiertos o estamos soñando?, el detective responde:

Las dos cosas á la vez, señor. Estamos despiertos y en presencia de la más espantosa pesadilla que jamás haya concebido el cerebro humano. El hombre ha sido embalsamado en plena vida, y cuando se dió cuenta del espantoso crimen es cuando ya demasiado tarde la sangre se inmovilizaba en sus venas; el sistema nervioso se galvanizaba; las carnes se endurecían, y, hablando vulgarmente, todo su ser se cuajaba (“Un crimen científico” n° 26: 14).

Más adelante, para demostrar su hipótesis, Derutieres repite lo sucedido a través de un experimento con ratones. El detective, a la manera del narrador de “La bolsa de huesos”, se comporta aquí como un hombre de ciencia. Pero un hombre de ciencia moldeado en torno de un imaginario en el que se mezclan las ciencias positivistas con la alquimia, el magnetismo, la magia, el espiritismo y el ocultismo. Daronel retoma y subvierte, por momentos en clave paródica, una serie de discursos que circulan tanto en la prensa masiva como en la literatura a partir de complejas apropiaciones de terminología, argumentos, principios teóricos e incluso refiriendo a diversos científicos reconocidos del período para construir la figura de un detective que domina un espectro amplio de saberes. De esta manera, en consonancia con ciertas figuras del sabio de las narraciones esta etapa, en el detective se explicita el oxímoron espiritual-material que caracteriza la imaginación científica contemporánea. El científico deviene investigador, no a la manera del narrador de “La bolsa de huesos”, de Holmberg, sino, más bien, como la síntesis entre el científico y el mago. Y la clave para resolver simbólicamente esto en el mundo del policial propuesto está en la pertenencia del personaje a dos mundos: por un lado, el de la modernidad europea y, por otro, el de la comunidad gitana. Esto es posible porque los saberes ancestrales de los gitanos se vislumbran en los relatos como precursores de la ciencia moderna. Su pertenencia a la comunidad le permite conocer todo el espectro de lo científico, pseudocientífico y del

⁷⁶ Más allá de que se lo denomine como tal, la noción de galvanización que se presenta aquí no se corresponde a lo que se entiende por galvanismo tal como lo ha definido el médico y fisiólogo Luigi Galvani. Según su teoría, el cerebro de los animales produce una electricidad que se transfiere por los nervios, se acumula en los músculos y al dispararse provoca el movimiento de los miembros (Capanna 2018).

ocultismo; lo que se explicita, respecto de la grafología, en el episodio “Un suicidio misterioso”. En el relato, cuando Amorena le pregunta a Derutieres de dónde provienen sus conocimientos en la disciplina, este responde: “Del arte gitano, de adivinación grafológica”. Luego, al ser interpelado por el empresario quien señala que es el abate Michon a quien se le atribuye la invención de ese arte, el detective responde:

Perfectamente, por el hilo se saca el ovillo. El Quiromántico Desbarolles escribió una obra en colaboración con Juan Hipólito, la obra se llama “Los misterios de la escritura”. Juan Hipólito es simplemente el abate Michon con el seudónimo literario. Desbarolles era como Vd. sabe un *Iniciado*, (como su servidor) de las sectas «Roma y Kola», así que las revelaciones del abate Michon no tienen otro origen que la que ya les asignaba desde un principio (“Un suicidio misterioso” n° 36: 52).

Derutieres es un detective que, en consonancia con la tradición del género, asume las disciplinas de las ciencias forenses propiciadas desde sus ficciones; pero, al mismo tiempo, se ha apropiado de los saberes de la comunidad gitana, que exceden los preceptos estrictamente positivistas. De esta manera, ciencia-ocultismo quedan imbricados en su figura.

Por último, esto se articula con otra serie de saberes mundanos que desborda la clásica figura del detective especialista. A diferencia de Sherlock Holmes, quien posee conocimientos sesgados⁷⁷ sobre el mundo, Derutieres es un lector experto en una variedad de temas, capaz de combinar un saber erudito, devenido de su conocimiento libresco⁷⁸, con el propio de la experiencia que le ha dado su actividad. La imagen del detective abstraído de la vida mundana y concentrado solamente en aquellos saberes vinculados con su *metier* se

⁷⁷ En *Estudio en Escarlata*, Watson señala: “Su ignorancia era tan notable como su sabiduría. De literatura contemporánea, filosofía y política aparentemente no sabía casi nada. Cuando cité a Thomas Carlyle, me preguntó con gran ingenuidad quién era y qué había hecho. Mi mayor sorpresa fue cuando, por casualidad, me di cuenta de que desconocía la teoría de Copérnico y la composición del sistema solar. Que cualquier ser humano civilizado del siglo XIX ignorara que la Tierra gira alrededor del Sol me parecía algo tan extraordinario que apenas sí podía creerlo” (Conan Doyle 2006: 32) [His ignorance was as remarkable as his knowledge. Of contemporary literature, philosophy and politics he appeared to know next to nothing. Upon my quoting Thomas Carlyle, he enquired in the naivest way who he might be and what he had done. My surprise reached a climax, however, when I found incidentally that he was ignorant of the Copernican Theory and of the composition of the Solar System. That any civilized human being in this nineteenth century should not be aware that the earth travelled round the sun appeared to be to me such an extraordinary fact that I could hardly realise it Conan Doyle 2007: 19-20].

⁷⁸ En “El lote 194”, a propósito de la lectura de un tratado de química y alquimia, explicita esa voracidad por la lectura: “...me pasé la vida leyendo y, francamente, no lo siento”.

revierte en el detective de la saga. Como señala en una oportunidad: “un pesquisante debe profundizarlo todo”⁷⁹ (“Los encajes de la condesa” n° 7: 17). A los conocimientos ya mencionados, se suman los relacionados con la criminología (“Los crímenes sádicos en Buenos Aires”), el arte (“La mujer encomienda”), las creencias orientales (“Las misas negras”), la historia (“El lote 194”). Con Derutieres se introduce en el policial argentino temprano un detective que compendia prácticamente todos los saberes que circulan en una ciudad moderna que cambia y se transforma constantemente y que se perciben como significativos para combatir el crimen.

2.3. “Detective business-agency”

Si bien Derutieres es el personaje central y quien asume el rol del detective, no actúa solo. Lo acompaña su colaborador Frantz Sweet y el empresario Juan Amorena, quien financia las investigaciones de las “pesquisas” que emprenden. Los tres personajes conforman un grupo cerrado que parecería participan de las costumbres y hábitos de cierta comunidad masculina de la época. A pesar de que no pertenecen al mismo ámbito social, su relación está atravesada por vínculos de camaradería: comparten almuerzos y cenas⁸⁰, participan de la vida de los clubes de caballeros⁸¹, frecuentan la noche, salen con diversas mujeres y conocen los espacios recreativos de la Buenos Aires del Centenario. En este sentido, se encuentran lejos de la tradición del detective solitario y misántropo a la manera de Dupin o Holmes y, si bien no tienen familia, a diferencia de otras parejas del policial clásico, no renuncian a ella.

En relación con Sweet, este es presentado como el “ayudante, secretario y amigo de Derutieres”. Ocupa el lugar del compañero de aventuras del detective, personaje típico en el policial clásico desde el narrador de Dupin o el célebre Watson. En ocasiones, el detective lo

⁷⁹ Este gesto de confianza en el conocimiento universal y totalizador, a la manera de Bouvart y Pécuchet – pero sin la mirada irónica de Flaubert– impregna los relatos.

⁸⁰ En todos los relatos, se describen momentos en los que la narración se detiene para dar cuenta del encuentro de los personajes en un almuerzo o una cena. Estos eventos funcionan como marco de apertura y cierre de los relatos. En general, casi todos ellos se inician con una conversación en la que los personajes discuten sobre casos policiales de interés y se plantea el enigma a investigar; y finalizan con los protagonistas compartiendo un espacio de tertulia en el que reflexionan sobre la investigación realizada.

⁸¹ “El apache” (n. ° 41 y n° 42).

destaca como “el discípulo ideal, que dejaré detrás de mí cuando deje la carrera” (“Los encajes de la condesa” n° 7: 13). Desde esta perspectiva, la relación que establece con el investigador de origen francés se asemeja a la de la pareja creada por Conan Doyle (conocen la calles y los espacios del crimen, comparten valores y tienen un estilo de vida similar). Nunca se explicita el origen de su vínculo, pero sabemos que hace un tiempo que trabajan juntos. Es el personaje que funciona como “contrapunto” del detective⁸². A la manera de L’Archiduc, ambos combinan la capacidad deductiva y la destreza física. Entienden que participan de una profesión de riesgo y la asumen como tal⁸³. Por eso, no dudan en hacer uso de la fuerza cuando consideran que las situaciones así lo ameritan. Relatos como “En casa de Camonini...están de baile!!!”, “Las misas negras” o “Los crímenes sádicos en Buenos Aires” son ejemplos en los que Derutieres y Sweet derrotan a los criminales ya sea a través del boxeo, las artes marciales o las armas.

La pareja del detective, que encarna Sweet, remite a un elemento clave del policial decimonónico, tal como es concebido desde los relatos de Poe. No obstante, en estas narraciones se produce una reelaboración novedosa: la presencia de un tercer personaje, Amorena, que se hará cargo de financiar la investigación. Este empresario, al que llaman “el patrón”, es un hombre moderno, de su tiempo, que se aburre con los modos de diversión de una clase social a la que se la describe como parasitaria y decadente; pero, cuyo dinero posibilita llevar a cabo el quehacer del detective⁸⁴. Esto implica un cambio importante

⁸² En “Cómo se escribe la historia”, Sweet le dice a Derutieres: “Tiene usted razón, pero me gusta hacerle de contrapunto, así más se luce el payador” (“Cómo se escribe la historia” n° 17: 25).

⁸³ En “Abraham, Jacob, Salomon, Sky y Wich & Cía. O El calote del día”, Amorena les pide que abandonen el asunto de la “banda de falsificadores de billetes” debido a su peligrosidad. No obstante, Derutieres le responde: “Ya no es posible. Sería confesar que tememos á las consecuencias de nuestra profesión. El detective debe estar siempre listo á exponer su vida. No le hablaría de estas cosas, pero como usted desea conocer á fondo nuestro arte, no puedo dejar de ignorar los pequeños inconvenientes que suele a veces suministrar sus fervientes” (“Abraham, Jacob, Salomon, Sky y Wich & Cía. O El calote del día” n° 19: 37).

⁸⁴ Además de ser el empresario que posibilita las investigaciones, Amorena desempeña lo que tradicionalmente se conoce como la “figura de Watson”. El escritor Ronald Knox, miembro, junto a Agatha Christie, Dorothy Sayer y G. K. Chesterton, del *Detection Club*, estableció en la antología *Best Detective Stories 1928-1929*, que él mismo editó, una serie de normas que debía respetar todo aquel que quisiera incursionar en el policial. La regla Nro. 9 establecía que el amigo estúpido del detective, su Watson, tendría que poseer una inteligencia ligeramente (aunque no más que ligeramente) inferior a la del lector medio, y sus pensamientos nunca deberían ocultarse (“The stupid friend of the detective, the Watson, must not conceal any thoughts which pass through his mind; his intelligence must be slightly, but very slightly, below that of the average reader. This rule is only one of perfection; it is not of the esse of the detective story to have a Watson at all” (1980: 202). Al analizar esto, P.D. James señala que en la llamada época de la edad de oro del policial: “los escritores sentían la necesidad de tener un personaje al que el detective pudiera informar, aunque fuese de manera somera, del progreso de su investigación, tanto por el bien del lector como por el suyo propio, y por lo general encontraban

respecto tanto de las tradiciones europeas del género, como de las nacionales. Es la primera vez en la literatura policial argentina temprana que se presenta una figura como Amorena. El detective del policial clásico, a excepción de aquel que participa de la institución policial, ha sido definido como un *amateur* que investiga como diversión y, en todo caso, como se ve en el personaje de Sherlock Holmes, bajo el rótulo de “consultor”. No significa que el dinero no medie en las investigaciones, pero, al menos en los relatos de la tradición nacional del género, nunca es aludido con tanta claridad como en las ficciones de Daronel. La relación mercantil entre detectives y empresarios se explicita desde el primer relato: “Señor Derutieres, aquí tiene un cheque de diez mil pesos á su orden, y antes de que se agoten esos fondos no tiene más que avisarme” (“Las misas negras” n° 4: 24) y se reafirma en el último caso, “El apache”, cuando Amorena presenta al grupo como «Detective business-agency» (“El apache” n° 42: 14). Este personaje prefigura a algunos contratistas del Hard-Boiled, como, por ejemplo, la del General Sternwood, el empresario millonario que emplea a Phillip Marlowe en *The Big Sleep*⁸⁵, la novela de Raymond Chandler.

Paradójicamente, se trata de una compañía de negocios que no tiene como finalidad hacer negocios. Para Amorena, la investigación constituye un “*sport*”⁸⁶ que lo aleja del aburrimiento y que se define en boca del personaje como: “la caza al hombre y al misterio, por los métodos más modernos y científicos al alcance del detective” (“Las misas negras” n° 4: 21). Para Derutieres, en cambio, además de un *sport*, constituye una práctica artística, un arte “con mayúsculas”, “tan arte como el arte de la guerra, del ajedrez y tutti quanti” (“Las misas negras” n° 4: 21). Puede considerarse, entonces, que hay dos miradas contrapuestas en relación con la tarea del detective: por un lado, la mirada de Amorena, que entiende la investigación como mero entretenimiento, un *sport* para paliar las horas de ocio de un millonario aburrido; por otro, la visión de los detectives, que configura la pesquisa como un

ese ventajoso recurso en la figura del ayudante” (2010: 59). En esta línea, Amorena es el narratario de las explicaciones de Derutieres tanto en relación con aquellas vinculadas al avance de la investigación, como las exposiciones científicas, históricas, o de saberes especializados que se desarrollan en los relatos en boca del investigador. De esta manera, la figura de Amorena permite el lucimiento del detective ya que se muestra “maravillado” por sus hallazgos y sabiduría.

⁸⁵ Agradecemos la observación de esta relación a Román Setton.

⁸⁶ La referencia a la investigación detectivesca como un *sport* no es original de estas narraciones en el policial argentino. Wilson, el detective protagonista de los casos policiales de Vicente Rossi, también alude de esta manera a su afición por la investigación policial. En el cuento “El asesinato de Greifen” plantea en relación con su tarea detectivesca: “Mis tareas en este sentido son un *sport*, porque no tengo el deber ni la obligación de satisfacer a la vindica pública” (Rossi 2019: 93).

arte al que hay que dedicarle tiempo para superarse cada día. Lo que permite articular ambas aficiones es el dinero. Aquí se inserta el carácter de empresa que permea la investigación de los detectives y se concreta en el intercambio monetario⁸⁷ al que se alude en los relatos. Esto podría dar cuenta de un cambio de época en la percepción de la figura del investigador⁸⁸ ya que, de alguna manera, anticipa lo que va a suceder en el hard-boiled americano, el detective deja de ser un aficionado para transformarse en un empleado. Asimismo, a la manera de Marlowe y Sternwood, hay entre ambos, detective y empresario, una relación próxima, casi de complicidad, construida a partir de valores y miradas compartidas.

Por último, este nuevo vínculo en el género está atravesado fuertemente por la condición social del detective. En este sentido, se diferencia de sus antecesores en el policial argentino temprano. No es un hombre perteneciente a una clase acomodada como el narrador de “La bolsa de huesos”, ni un *amateur* como Wilson o el inmigrante Zaninski; y está muy lejos de los oficiales que pertenecen a la institución policial como L’Archiduc, Enrique M., o Benito Lauches o Mr. Le Blond⁸⁹. Derutieres se aproxima más a la representación de un nuevo sujeto social que ha venido a conformar las capas medias de la ciudad. Es un inmigrante⁹⁰ que se ha integrado perfectamente al país, culto y con capacidades extraordinarias en relación con su profesión. No se trata de un aristócrata, pero depende de uno para poder desarrollar su *métier*. De alguna manera, esta peculiaridad daría cuenta de un desdoblamiento de la figura clásica del *amateur* que expresaría la separación entre capital y

⁸⁷ La circulación del dinero atraviesa varios episodios ya que las acciones que posibilitan la investigación suponen intercambios mercantiles: se paga por información, se alquilan diversos espacios para espiar determinadas locaciones, se costean viajes al interior o exterior del país, etc. Por ejemplo, en “El misterio de Villa Satsuma”, los detectives deben trasladarse a Francia para perseguir a la principal sospechosa de un asesinato.

⁸⁸ P.D. James señala que el cambio del detective aficionado al trabajador comienza a percibirse en la novela problema inglesa de las primeras décadas del siglo XX y que da cuenta de un cambio de época en la percepción del público. Al respecto afirma: “El aficionado multifacético que parece no tener nada que hacer en todo el día salvo resolver los asesinatos por simple interés pasó de moda, pues su vida acomodada y privilegiada empezó a ser menos admirable, y la actitud condescendiente de la policía al aceptarlo menos creíble en una época donde se esperaba que los hombres trabajaran” (2010: 63).

⁸⁹ Nos referimos aquí a los investigadores de los principales relatos del género en nuestro país: L’Archiduc, protagonista de los relatos de Raúl Waleis/Luis Varela, *La huella del crimen* y *Clemencia*; Enrique M, comisario protagonista de “El candado de oro”/“La pesquisa”, de Paul Groussac; Benito Lauches, figura central de “Más allá de la autopsia” y “Don José de la Pamplina”, de Eduardo Holmberg; Zaninsky, de “El triple robo de Bellamore”, de Horacio Quiroga; Mr. Le Blond, el detective de la saga creada por Félix Alberto de Zabalía; y Wilson, protagonista de los relatos de Vicente Rossi.

⁹⁰ En “El misterio de Villa Satsuma”, se hace referencia a su origen francés y que ha vivido su infancia y juventud en Marsella.

trabajo a comienzos del siglo pasado. La división del detective en dos podría estar en sintonía con los cambios en las condiciones económico-políticas que se estaban produciendo en la metrópolis (como si el artesano se escindiera en el capitalista y el empleado)⁹¹. En este sentido, Derutieres configura un tipo de detective que no tendrá continuación en el policial argentino ulterior, que volverá a dirimirse entre *amateurs* y oficiales de justicia.

2.4. De confidente a cronista

La figura del confidente constituye un elemento central de la fórmula del policial clásico. En las primeras expresiones del género, asume la voz narrativa y la perspectiva a través de la cual el lector accede a la historia. Esto constituye una pieza clave para el funcionamiento del relato desde su nacimiento, debido a que el desdoblamiento entre el detective y el narrador en las ficciones de enigma garantizan la restricción de información que se necesita para sostener la intriga. Como plantea Piglia (1991), la aparición del caballero Dupin, un personaje que no solo se diferencia del narrador, sino que cuestiona su omnipotencia ha sido uno de los hallazgos de Poe, ya que distancia al detective del lector. Por su parte, Palmer (1983) advierte que la conjunción narrador/confidente responde a una necesidad estructural de este tipo de ficciones, pues esta mirada parcial del ayudante garantiza que las deliberaciones del detective sean secretas y, a la vez, accesibles al lector: “Al narrador se le muestran todas las pistas, pero carece de discernimiento para apreciar su significado y transmitirlo al lector” (1983: 164). No obstante, el investigador plantea que esto cambia en las obras del género, ya que ni la fórmula del confidente, ni el hecho de que este asuma la voz narrativa y su perspectiva constituyen una función necesaria en el policial⁹². En los relatos del Daronel, el lugar del confidente es compartido por los personajes de Sweet y Amorena, pero ninguno de los dos se transforma en narrador; la historia, en cambio, es mediada por una figura que no forma parte del mundo narrado, pero participa de él como un testigo privilegiado de los hechos. Es decir, se instala como un cronista que sigue a los

⁹¹ Agradecemos la observación a Román Setton.

⁹² Esta operación le permite a Palmer homologar la novela de misterio “dura” con la historia detectivesca tradicional, a las que estudia como variaciones sobre un mismo tema (1983).

personajes y observa la investigación, pero, a la vez, toma distancia, conjetura, saca conclusiones y las comparte con los lectores.

El episodio que inicia la saga, “Las misas negras”, se abre con el diálogo entre los personajes protagonistas de la historia, Derutieres y Sweet, que discuten en torno a la carta en la que Amorena les ofrece contratar sus servicios como detectives. Luego de esta larga conversación, emerge por primera vez la voz narrativa para presentar a los protagonistas, pero en dicha presentación el narrador toma distancia de la escena y despliega una serie de interrogantes que retomarían las posibles preguntas del lector:

¿Quiénes eran estos personajes? Con toda seguridad podemos contestar que eran verdaderos Gentleman detectives. No de aquellos buscadores de changas, de mal fama adquirida y profesores de chantaje como los hay á granel detrás del nombre de detective, sino dos verdaderos maestros en materia de pesquisas.

Ahora bien, ¿serían definitivamente Derutieres y Sweet estos caballeros?

La conversación se hace más difícil: tenemos sospechas al respecto y, “bona fine”, confesamos que lo mismo pueden ser Jaume, Berthoy, Scwartz, Muller, Lytton ó Pionignol, Requin ó Don Pepe, pero no tenemos más remedio que aceptarlos bajo nombres que ellos se dan y comprueban ser verdaderos en sus papeles, pasaportes, certificados, etc. Si bien es cierto que...eso de los papeles!... (“Las misas negras” n° 4: 21).

El narrador se configura como testigo de la investigación llevada a cabo por los detectives, pero que se interroga acerca de lo que observa y lo transmite al lector casi en confidencia. Esta estrategia de distanciamiento respecto de lo narrado –que permite sostener la mirada parcial del género–, pero de aproximación y apelación al lector, recupera un recurso frecuente en la crónica periodística de comienzos del siglo XX. Paulina Brunetti (2006) plantea que una de las condiciones básicas del pacto que el periodismo de información construye con sus lectores, en ese momento, es la presencia del cronista en el lugar de los hechos. La observación directa (“Lo vi con mis propios ojos”) era la garantía de verdad de lo narrado, pero debía ser legitimada a través de un vínculo con el lector, que se construía en este género a partir de la implementación de ciertas estrategias de intercambio para generar un efecto de proximidad con los lectores. En este sentido, Brunetti sostiene que la escritura de la crónica policial recrea condiciones de familiaridad, de interlocución oral que reducen

las distancias impuestas por el orden de la escritura impresa y los registros formales. La voz que asume esta participación se coloquializa y parece adoptar la actitud narrativa de quien cuenta “algo” en una conversación de barrio. Al respecto, la investigadora señala:

En continuo diálogo con su lector, el cronista se dirige a él, lo interpela, como si se tratara de una interacción cara a cara en las calles del barrio, para contarle una historia que no solo satisface su curiosidad, la despierta, la exaspera y la mantiene viva. Omnipresente en la crónica roja, la función de comunicación se inscribe a través de múltiples y complementarias operaciones de la superficie textual en las que es posible observar las gestualidades del relato oral, o más precisamente la actitud de un murmurador del barrio que pone en escena la función fática de manera explícita o recurre a una red de procedimientos (exclamaciones, interrogaciones, comentarios, etc.) que ya animan y sostienen su ansiedad por conocer la vida de los otros, ya estimulaban antiguos imaginarios, ya se anticipaban a los interrogantes del interlocutor (2006: 159).

Desde esta perspectiva, la crónica policial de comienzos de siglo XX toma la forma de un diálogo permanente con el lector. Esta dimensión pragmática se plasma en los diarios de la época y en las crónicas publicadas en *Sherlock Holmes*, las cuales apelan al público a través de un vínculo de familiaridad y cercanía. Para construir dicha cercanía, se utilizan recursos como los señalados por Brunetti a partir de los cuales el periodista reproduce la actitud del “murmurador del barrio” que dialoga con los lectores, a los que convoca a través de un conjunto de referencias compartidas y con los que comparte una serie de interrogantes. Es el caso de “Una explosión formidable”, una nota que da cuenta del recorrido del periodista por un barrio de la ciudad en el que había detonado un artefacto explosivo. Al llegar al lugar, éste entrevista a varios testigos y reproduce la escena casi en tono de “chisme”: “El panadero Francisco Chau, de la calle Mansilla, sintió la cosa hacia el Sud; las de Benítez, de la calle Agüero, están con el panadero y disienten con la opinión. Emilio Montes, almacenero, jura y perjura que fué hacia el Norte” (nº 2: 26); y, más adelante, agrega “El carnicero José Gorsigna nos ofrece cortarse el pulgar derecho para convencernos de que la explosión fué en los terrenos baldíos de la calle Charcas y Agüero” (nº 2: 26). Las declaraciones se suceden y, a través de estas escenas, se intenta establecer una cercanía con el lector. De todas formas, no logran dilucidar lo ocurrido: “nada sacamos en limpio después de 70 casas revisadas minuciosamente. Solo vimos vidrios rotos, comentarios picarescos y actitudes indiscretas

sorprendidas con nuestra visión intempestiva” (n° 2: 26). Esto posibilita el despliegue de una serie de conjeturas que se expresan como interrogantes compartidos a los lectores: “¿Se tratará de una nueva fábrica de monedas falsas, volada en momento propicio para borrar testigos? ¿Habrá sido alguna explosión subterránea de los gases de las cloacas?” (n° 2: 26-27). Más allá de las hipótesis instaladas, la nota se cierra dejando abierto el enigma: “Por ahora, el misterio sigue tal, y la causa incógnita sin develarse” (n° 2: 27)⁹³. Esta dinámica persiste en los relatos de Daronel; en ellos, en los comentarios del narrador, se recuperan –e intensifican– instancias de interacción con el lector, a través de la evocación de un mundo de referencias compartidas que van desde alusiones a acontecimientos contemporáneos o a personajes conocidos por el público⁹⁴. En relación con esto, en “Los crímenes sádicos en Buenos Aires”, el narrador hace referencia al aumento del costo de vida en ese momento: “Los tres detectives llegaron al Recreo y, cosa de no creer, tratándose de un recreo en Buenos Aires hicieron un almuerzo bueno, con vino excelente, servicio esmerado [...] y lo que en estos días raya en lo inverosímil, por poca plata” y, a continuación, menciona “Parece que la SUBA del Riachuelo, es la única que á estos parajes llega” (n° 31: 26). La incorporación de estas estrategias permite configurar al narrador como cronista, pero, a la vez, remitir, desde las instancias de enunciación, al contexto extraliterario de los relatos. Esta intertextualidad manifiesta propicia una lectura en contigüidad entre las ficciones y las crónicas publicadas en la revista; lo que posibilita dotar de mayor verosimilitud a lo narrado.

2.5. Apaches y asesinos seriales: las figuras del crimen

Derutieres y Sweet se cruzan con diversos tipos de delincuentes en el desarrollo de sus aventuras: estafadores, criminales, chantajistas, ladrones e, incluso, miembros de sociedades secretas y asesinos seriales. A excepción de uno de los casos abordados, la mayoría termina siendo sometida al castigo que les imponen el detective y sus ayudantes. En las ficciones, esto se fundamenta en dos cuestiones: por un lado, el tipo de criminal con el

⁹³ En ocasiones, si el interés por la noticia continuaba, la investigación se sostenía.

⁹⁴ Referencias a eventos que se estaban transitando en el momento, como la Guerra Ítalo-turca, la asunción de Alfredo Palacios o las predicciones de Martín Gil, un abogado que se dedicaba a la divulgación científica y era consultado frecuentemente por la prensa.

que se enfrentan, capaz de eludir la acción policial; y, por otro, la propia ineficacia del aparato judicial del Estado. En ambos casos, podemos rastrear, como veremos a continuación, motivos residuales provenientes del policial clásico y de la novela naturalista de fines de siglo XIX; pero también ciertos elementos emergentes⁹⁵ que plantean variantes respecto de las ficciones policiales precedentes y anticipan algunos rasgos que se retomarán en las narraciones posteriores del género.

En línea con la tradición de la narrativa policial desde sus orígenes, el detective se enfrenta a un criminal de características extraordinarias⁹⁶, que funciona como su contracara. Como señalamos, la galería de delincuentes que circula en las ficciones de Daronel es variada. Se trata de hombres y mujeres peligrosos que transitan a diario la metrópoli, pero, si bien son muy diferentes entre sí, tienen algo en común: su capacidad de simulación. Su peligrosidad radica precisamente en esta habilidad para “camuflarse” que les permite deambular anónimamente por la gran ciudad y frecuentar ámbitos que, de otra forma, les estarían vedados. Esto aparece claramente instalado desde el primer relato, “Las misas negras”. No se trata aquí de un criminal en particular, sino de toda una sociedad secreta radicada en Buenos Aires (“Cirio Negro”), vinculada a ritos satánicos, pero altamente peligrosa por el tipo de acciones capaces de ejecutar. Derutieres descubre que sus integrantes son personajes destacados de la sociedad porteña (jueces, funcionarios del Estado, políticos, mujeres aristocráticas, etc.), pero no puede determinar hasta dónde llegan sus ramificaciones. Cualquiera podría ser miembro de la secta, ya que “se confunden con la gente común”. De ahí proviene su amenaza. Otro caso similar aparece en el relato “Abraham, Jacob, Salomon, Sky y Wich & Cía. O El calote del día”. En esta ocasión, no es una secta satánica, sino un “*trust* internacional”, con influencia en los grandes círculos de poder, dedicada a la estafa y

⁹⁵ Retomamos las categorías de residual y emergente esbozadas por Raymond Williams. El crítico inglés concibe “lo residual” como aquello que ha sido formado en el pasado, pero todavía se halla en actividad dentro del proceso cultural; mientras que caracteriza a “lo emergente” en relación con los nuevos significados y valores, nuevas prácticas, nuevas relaciones, y tipos de relaciones que se crean continuamente (2009).

⁹⁶ Foucault ha señalado de qué forma a mediados del siglo XIX se produce un cambio sustancial en las representaciones sociales del criminal: “Hacia 1840 aparece el héroe criminal, héroe criminal que no es ni aristócrata ni popular. La burguesía proporciona sus propios héroes criminales. Esto sucede en el mismo momento en que se produce esta ruptura entre los criminales y las clases populares: el criminal no debe ser un héroe popular sino un enemigo de las clases pobres. La burguesía por su parte constituye una estética en la que el crimen ya no es popular sino una de las bellas artes de la que solamente ella es capaz [...] En la novela policíaca nunca un criminal es popular. El criminal es siempre inteligente, juega con la policía una especie de juego de igualdad” (1992: 97).

la falsificación de billetes. Una especie de logia que tiene ramificaciones en diversos países, cuyo jefe supremo es una especie de archivillano de “una inteligencia muy grande” y de “una prudencia y de una crueldad á toda prueba” (“Abraham, Jacob, Salomón...” n° 19: 38). La concepción de una banda internacional de falsificadores no constituye solo un motivo literario. En efecto, era usual en la revista y en la prensa del período la circulación de crónicas que advertían acerca del peligro de estos personajes. De hecho, la prensa reproducía, periódicamente, notas⁹⁷ sobre red de falsificadores que tenían conexiones en Argentina, Brasil y Uruguay⁹⁸. Las representaciones sobre estos estafadores oscilaban entre el repudio y la admiración, debido tanto a la maestría de su arte, como a su habilidad para evadir a la justicia. Tal es lo que sucede en la narración de Daronel, ya que tanto la red de falsificadores como la secta que opera en Buenos Aires poseen un poder de tal dimensión que sus crímenes quedan impunes⁹⁹.

No obstante, integrantes de sectas satánicas y falsificadores no son los únicos criminales peligrosos que habitan la Buenos Aires de los relatos. En los cuentos se presenta otro modelo de criminal a quienes sí se juzga y se castiga. Una figura particular que responde a un tópico devenido de la literatura naturalista del siglo XIX¹⁰⁰: el advenedizo. En general, un inmigrante o hijo de inmigrantes que simula ser quien no es para ocupar un lugar “que no le pertenece” en la escala social¹⁰¹. Protagonista central de relatos como “Nuestros gitanos” o “El apache”, el advenedizo se convierte en el tipo de criminal más frecuente en las ficciones de Daronel. En el primero relato, el caso gira en torno del secuestro de un niño, hijo de una familia que pertenece al círculo social de Amorena. En principio se culpa del hecho a los gitanos, pero, gracias a la intervención del detective y de la propia comunidad gitana, hallan

⁹⁷ En relación con *Sherlock Holmes*, podemos mencionar: “Anarquistas y falsificadores” (n° 2), “El falsificador más hábil del mundo ha operado en Buenos Aires” (n° 10), “Algo más sobre la falsificación Raimbault” (n° 12).

⁹⁸ Para un análisis de las formas en las que actuaban estas redes de falsificadores en la región y su repercusión en la prensa, véase Galeano (2017; 2018).

⁹⁹ Abordaremos esto más adelante cuando analicemos las representaciones de la ley y la impartición de justicia que se configura en los relatos.

¹⁰⁰ Nos referimos a la obra de Cambaceres, Martel, Argerich, entre otros.

¹⁰¹ El modelo más conocido en la literatura argentina ha sido el de Genaro Piazza, protagonista de *En la sangre*, de Eugenio Cambaceres. Como señala Fabio Espósito: “Genaro Piazza es el hijo de un inmigrante italiano y se abre paso a través de la ciudad sorteando barreras y obstáculos hasta alcanzar sus sueños de ascenso social que el narrador presenta como de condenable e injustificada ambición” (2010: 292).

al verdadero responsable que no era otro que el padrastro del niño¹⁰². El descubrimiento por parte del empresario de la identidad del criminal lo consterna, ya que socava su confianza en el propio espacio de pertenencia: “Amorena miró un largo rato. El aire estaba bastante fresco en el interior del rancho, sin embargo, Amorena sacó su pañuelo y por dos veces tuvo que secarse la frente empapada en sudor”, y, a continuación, agrega: “¡Qué cosa espantosa!” (“Nuestros gitanos” n° 25: 45). En el último episodio de la saga, “El apache”, se recurre nuevamente a la figura del advenedizo, pero esta vez se trata de un joven inmigrante italiano, Mamerto Bertolozzi¹⁰³, que intenta ingresar a una comunidad a la que no pertenece. Ha podido acceder a ser miembro del “Florida Club”, un “selecto club de caballeros”, que tiene como socio a Amorena. Para desenmascararlo, otro miembro del club, “un perfecto caballero”, decide asustarlo, haciéndose pasar por apache¹⁰⁴. Finalmente, los detectives descubren lo sucedido, pero avalan la conducta del caballero y logran expulsar al advenedizo del club. Con esta decisión se reafirman los vínculos comunitarios del grupo de pertenencia

¹⁰² En este relato, Daronel se aleja, por primera vez, del imaginario construido desde la prensa en relación con los gitanos. Cabe mencionar, como ejemplo, la crónica “Diez días entre gitanos”, en la que se los caracteriza como “sucios sujetos que hacen vida nómada a las puertas de esta gran metrópoli”; más adelante se agrega: “son los encargados de retribuir con algún dinero el vago ó vaga que les lleva un chico robado” (“Diez días entre gitanos” n° 15: 2-4). La vinculación entre los gitanos y el secuestro de niños es una constante en la revista. No obstante, esto es cuestionado en el relato del Daronel, cuya primera parte es un alegato, por parte de Derutieres, a favor de dicha comunidad.

¹⁰³ En relación con el nombre del personaje, consideramos interesante vincular esto con lo señalado por Graciela Villanueva respecto de la identificación de los personajes extranjeros en la literatura naturalista. La autora advierte sobre la manera en la que el nombre contribuye a la formación del estereotipo del inmigrante. En efecto, los nombres, en estos casos, no solo dan cuenta de una identidad, sino que delimitan claramente la representación del otro. “En gran parte de los textos del siglo XIX en que se representan extranjeros, es hiperbólica la manera en que se pone de relieve su origen. Los nombres y apellidos de los personajes no dejan lugar a dudas acerca de la procedencia de cada uno de ellos. Son, en efecto, nombres y apellidos *muy* italianos, *muy* vascos, *muy* españoles, *muy* franceses: Nicola, Luiggini, Bianchetto o Pascalino; Don Pietro o Angelina [...]” (2010: 513-514).

¹⁰⁴ Una reformulación de este motivo se encuentra también en el cuento “Cómo se escribe la Historia”. Aquí ya no se trata de un individuo, sino de toda una estirpe. En efecto, el relato narra la muerte en circunstancias extrañas de la esposa de un hombre de fortuna, el señor Mabulow, y de su hermano, sospechoso de ser su amante. Todo parece indicar que el responsable es efectivamente Mabulow, un personaje enigmático que no pertenece por linaje a la aristocracia porteña y que descende de una familia que ha gestado su fortuna debido al engaño y la usura. Efectivamente, el criminal descende de un inmigrante judío, convertido en católico, que ha obtenido su riqueza en la época de Rosas aprovechando la persecución política de este: “El viejo Mabulow, aunque muy católico, fué el primer judío de la época; prestaba dinero á sus amigos que las persecuciones obligaban á prestar refugio en Montevideo ó en otros países, y de dos cosas una; ó el Dictador confiscaba sus bienes de los emigrados, y entonces Mabulow compraba por poca plata; ó después de la caída de Rosas negó simplemente la devolución de los bienes á los amigos que los habían puesto al nombre de Mabulow para evitar la confiscación. ¿Comprende usted, que sencilla resultaba la operación? Agregue á eso el aumento colosal de las propiedades desde esta época, y se comprende cómo sin trabajo ni inteligencia se puede llegar á ser un Rey de los Dólares, aunque no sean más que de papel” (“Cómo se escribe la Historia” n° 17: 27).

de Amorena. Dichos vínculos dan cuenta de una identidad colectiva, de carácter criollista, similar a la que se presenta en la novela de Cambaceres, *En la sangre*.

No solo los hombres ocupan este rol: la “condesa” Francisca de Buire, en “Los encajes de la condesa”, Zaira Bellucini, en “Un crimen científico” y la viuda de Vulcanizza, en “El misterio de Villa Satsuma” también se inscriben dentro de la figura del advenedizo. La primera es una camarera francesa, Mariana Cligneaux, “también conocida como Marianita de Chateaudeau”, que se hace pasar por una condesa para acceder a lugares de privilegio y encubrir sus crímenes, que van desde el proxenetismo hasta el chantaje. En relación con la viuda de Vulcanizza y Zaira Bellucini, se trata de dos mujeres ambiciosas, “de origen oscuro”, quienes han logrado ascender en la escala social debido al casamiento con hombres adinerados. Ambas son extranjeras y “artistas”¹⁰⁵ y no pueden dejar atrás ese pasado. Las tres son capaces de instigar el crimen o directamente cometerlo. En relación con la primera, Francisca de Buire, es una mujer que conduce al suicidio a una joven, Marta Werner, a la que chantajeaba¹⁰⁶. En el segundo caso, Zaira Bellucini es la responsable, en complicidad con su amante, de proporcionar el “ácido ósmico” a su esposo que muere prácticamente “embalsamado en vida” (“Un crimen científico” n° 26). Por último, la viuda de Vulcanizza es presentada como la más astuta de todas, “un talento para el mal”. No solo “pone a su marido en el manicomio”, sino que también “se hace querida de su cómplice y después lo hace matar por su portero”, declara Sweet. El ayudante del detective la define como “un monstruo, muy temible, repugnante” (“El misterio de Villa Satsuma” n° 16: 29). Las tres participan de la tradición de las “mujeres que matan” iniciada por Clara, la asesina de *La bolsa de huesos* (Ludmer 2011). Pero, a diferencia de la asesina del relato de Holmberg, ya no se trata de “neuróticas” o “histéricas” –representaciones usuales en la literatura devenidas de las teorías criminológicas positivistas de amplia difusión en la cultura de entresiglos¹⁰⁷–, sino de mujeres impulsadas por la codicia y el dinero. En este sentido, se aproximan al

¹⁰⁵ La caracterización de “artista” conlleva una impronta netamente negativa y funciona, en la mayoría de las ocasiones, como un eufemismo para prostituta.

¹⁰⁶ La joven, ya casada con un personaje prominente de la sociedad porteña, había trabajado para Buire y era chantajeada por esta debido a su pasado.

¹⁰⁷ En relación con esto, véase los trabajos de Máximo Sozzo “Retratando al ‘homo criminalis’. Esencialismo y diferencia en las representaciones ‘profanas’ del delincuente en la *Revista Criminal* (Buenos Aires 1873)” (2007) y “Los usos de Lombroso. Tres variantes en el nacimiento de la criminología positivista en Argentina” (2017); así como “Construyendo la familia degenerativa moderna”, en *Degenerados, anormales y delinquentes* (2010), de Gabo Ferro.

personaje de la *femme fatale* del hard boiled. Respecto de esto, Piglia señala que el lugar de la mujer como criminal supone una de las claves de transformación del género policial: “el pasaje de Dupin y Holmes a Marlowe y Spade” (2005:91). Hay un cambio de lugar de las mujeres en la trama: de víctimas a figuras de atracción y riesgo (Carmen Sternwood en *The Big Sleep*; Velma Valente en *Farewell, My Lovely*; Elizabeth Bright Murdock en *The High Window*, etc.). Todas ellas tienen en común su vinculación con el dinero: “La relación con las mujeres y con el dinero es la clave. Podríamos decir que la independencia del detective depende de que se mantenga apartado de ambos. La mujer ligada al mundo del dinero es la perdición absoluta y está en tensión con el hombre lúcido y decente” (Piglia 2005: 94). Estas “mujeres que matan”¹⁰⁸ en las ficciones de Daronel participan de los siguientes rasgos: son seductoras, astutas y se rigen por el interés económico. Aspectos que, como ya señalamos, las distancian de otras criminales presentes en el policial temprano.

Por último, entre los criminales representados en la saga, aparece un “otro” absoluto, un personaje que se encuentra completamente enajenado y, como tal, se presenta como uno de los mayores peligros a los que se debe enfrentar el detective. Se trata de un asesino serial al que apodan “El Salvaje”, “un eslabón de una de estas cadenas macabras al estilo de las de Jack the Ripper, de Vacher en Francia, de Gruyos en España, de Verzeni en Italia, de Gilles de Ray, y de cuantos *sádicos* andan por el mundo...” (“Los crímenes sádicos en Buenos Aires” n° 30: 45). A diferencia de los anteriores, es una persona con dinero, un personaje dual, por un lado, refinado –los objetos que encuentran en la “choza” en la que habita así lo evidencia¹⁰⁹–; por otro, “sádico”. La cualidad de “sádico” es explicada por Derutieres retomando la figura del marqués de Sade¹¹⁰. En relación con esto, señala el detective: “Lo triste del caso es que no se trata de la fantasía de un autor ignorado, sino que la tesis de Sades [sic], expresa exactamente el estado psíquico de una serie de degenerados, locos más ó menos

¹⁰⁸ Las representaciones de las mujeres como artífices del mal supera ampliamente las reelaboraciones que se desarrollan en el policial; pero esto excede nuestro trabajo. Para una genealogía de este tópico en la literatura, véase Mayer (1999).

¹⁰⁹ “Un grito de admiración se le escapó á Amorena. En el interior de la choza, la más miserable que nunca vió levantarse el barrio de la QUEMA, se encontraba todo el lujo y el confort moderno. Una lujosísima cama, con la extraña particularidad de llevar sábanas de seda negra; varios cuadros de un estilo más bien...verde, adornaba las paredes; el aparador cristallero, repleto de rica vajilla y de provisiones elegidas por un conoedor, las mejores marcas de conservas y vino” (“Los crímenes sádicos en Buenos Aires” n° 32: 34)

¹¹⁰ Derutieres plantea “La tesis favorita de Sades [sic] y á la cual debe su triste celebridad es el placer intenso que consigue un desequilibrado á la vista de los sufrimientos impuestos á ciertas víctimas” (“Los crímenes sádicos en Buenos Aires” n° 30: 47)

peligrosos y que abundan no en las novelas, sino en el mundo real que nos rodea” (“Los crímenes sádicos en Buenos Aires” n° 30: 47). Ya no se trata de un simple simulador, sino de una figura peligrosa que, a diferencia de los criminales antes mencionados, ni siquiera puede ser nombrada.

Simuladores, advenedizos y un asesino serial conforman una representación del criminal y del crimen que se distancia de los primeros exponentes del género, para aproximarse a las representaciones que circulan en la prensa. No obstante, no se evidencia en los relatos de Daronel, como en Waleis/Varela “la voluntad de comprensión de las causas últimas de la acción y las motivaciones del criminal” (Setton 2012: 161). No importa aquí la historia personal y social que los la ha llevado al crimen. Si se indaga en sus biografías, es solo para validar la caracterización negativa del personaje. No hay posibilidad para la expiación de la culpa, ni de reforma. Se trata, más bien, de individuos que pervierten a la sociedad y como tales deben ser expulsados o exterminados; decisión que será tomada exclusivamente por los detectives.

2.6. Del detective privado a la justicia personal

Como ya señalamos, en las ficciones se enfatiza la idea de que la capacidad de simulación de estos criminales, sumada a la incompetencia de la policía y un sistema jurídico ineficaz conducen a que tanto el desenmascaramiento como el castigo a los culpables queden a cargo del detective y sus colaboradores. La incapacidad del aparato de justicia y de la institución policial es un tópico que se instaura ya en 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. Motivo esencial para un género que se constituye sobre la base de las cualidades extraordinarias tanto del detective como del criminal. Ambos escapan a los saberes ordinarios de los agentes estatales: “la excepcionalidad del investigador sugiere también la excepcionalidad de los criminales” (De Rosso 2012: 36).

En el primer episodio de la serie Altos y bajos fondos porteños, “Las misas negras”, se remarca la idea de que no intervendrán con asuntos de la policía. En la carta que Amorena

envía a Derutieres y Sweet para contratarlos, se menciona claramente que “No piensa hacer competencia á la policía” (“Las misas negras” n° 4: 21). De hecho, se alude a que se tomarán solo aquellos casos que no revisten interés para esa institución. Su objetivo es el mero entretenimiento, el *sport*, por lo tanto, no se cruzarán con las investigaciones oficiales. No obstante, casi inmediatamente esto se desbarata en los relatos. Por un lado, porque las investigaciones desembocan en casos relevantes y complejos. Por otro, porque en cada uno de ellos, de manera directa o indirecta, no solo se entabla una competencia con la policía – que siempre se resuelve a favor de Derutieres–, sino que directamente el detective reemplaza al aparato de justicia estatal. La tríada sobre la que se estructura el policial clásico: Estado, criminal e investigador, tal como la caracteriza Ezequiel de Rosso (2012) queda desplazada. De Rosso plantea que lo que desencadena la investigación en la ficción policial es la irrupción de una violencia que ha escapado al monopolio del estado. Entre otras cosas, señala, debido a que el estado carece de un relato que vuelva inteligible dicha violencia. Ese relato que, por diversas razones, no puede ser restituido por la institución policial, es proporcionado por el detective. Desde esta perspectiva: “El policial instituye a partir de ese cuerpo [se refiere al cadáver que inicia el relato] una duplicidad: el criminal instaura una violencia fuera del monopolio estatal; el detective instaura un relato fuera de la legitimidad del Estado” (De Rosso 2012: 34). En las ficciones analizadas, no solo el lugar de la policía y la justicia queda deslegitimado por el *private-eye*, sino que, directamente es anulado. El detective investiga, juzga e imparte el castigo.

Los motivos que fundamentan el desplazamiento del aparato de justicia se explicitan de diversas formas en los cuentos. En relación con la policía, la objeción central está dada por el hecho de que la policía carece de las habilidades extraordinarias del detective y de las condiciones que le posibilitan actuar:

El pequeño grupo de investigadores formado por Derutieres, Sweet y Amorena tenía, frente á la policía oficial, ciertas ventajas, como también cierta inferioridad. Como ventaja se le debe reconocer: una preparación superior, la del artista que vive de la venta de sus obras sobre el artesano á tanto por mes; una independencia absoluta en el desarrollo de sus planes, no tener que obedecer al capricho de unos cuantos empleados superiores, cada cual á más superior, y por lo mismo más infalible; la despreocupación absoluta del horario y de los ascensos; el trabajo aceptado y ejecutado con pasión y

fanatismo, y por fin el prurito de no revelar sino aquello que le dicte su conciencia (“El misterio de Villa Satsuma” n° 13: 10).

La relación que se establece entre el detective privado y el oficial de policía es comparada con la diferencia entre el artista y el artesano. Las virtudes a favor del detective son múltiples: una preparación superior, independencia absoluta (pues, no depende de ninguna institución estatal que lo limite, ni debe ajustarse a horarios) y, especialmente, la vinculación con el trabajo a partir de la pasión y la libertad para actuar conforme a sus propios criterios. La homologación entre el artista y el detective ha sido abordada por Allewyn (1982), no solo por las vinculaciones de los detectives del policial decimonónico con el arte¹¹¹, sino también por las cualidades involucradas en el desarrollo de la propia tarea: destreza para leer e interpretar huellas y signos, que no pueden ser percibidos por el hombre común¹¹². No es tanto las características de Derutieres lo que lo transforman en artista, sino la forma en la que lleva a cabo sus investigaciones. Lo que se proclama como arte es la propia “pesquisa”. El artista se contrapone con el artesano, el detective profesional al burócrata. Para el detective, “la policía de Buenos Aires cuenta con elementos de competencia indiscutible, con hombres de talento y de buena voluntad, pero...” esto no es suficiente debido a que está “la burocracia de por medio, y es un lastre muy pesado; el formulario mata muchas iniciativas... felizmente para nosotros; si no el «Privat-detective» no tendría por qué existir” (“El misterio de Villa Satsuma” n° 13: 10). El detective con su actuación cubre la vacancia generada por el Estado a causa de su propia burocratización.

La mirada negativa sobre las instituciones estatales se amplía también al sistema jurídico en su totalidad, ya que no se trata solamente de una cuestión burocrática¹¹³, sino también de un Código Penal que ha quedado obsoleto para regular la ley en la metrópoli moderna, ya sea porque se han desarrollado una serie de delitos que todavía no están

¹¹¹ Al respecto, señala Allewyn en relación con los detectives: “No tienen mujer, no tienen hijos, no tienen profesión, habitan en habitaciones desordenadas, llevan una vida irregular, convierten la noche en día, fuman opio o crían orquídeas, y hasta tienen francas inclinaciones artísticas, citan a Dante o tocan el violín. Estos detectives no son almas de funcionarios ni siquiera de burgués; estos detectives son excéntricos y bohemios” (1982: 210)

¹¹² En este aspecto, estos personajes se relacionan fuertemente con aquellos creados por los románticos alemanes. En este sentido, para Allewyn, la literatura policial se vincula con el romanticismo (1982).

¹¹³ También se da cuenta del atraso de los medios y procedimientos con los que cuenta la policía. En relación con esto, en “El lote 194”, el detective señala: “¡A mí me parece que, en cuestión de policía, digan lo que digan estamos en la Edad de Piedra!” (n° 10: 53).

tipificados por la justicia o porque algunos de ellos se encuentran en una zona lável entre lo legal y lo ilegal. Por ejemplo, en “Cómo se escribe la historia”, a pesar de que el señor Mabulow es el responsable de los crímenes de su esposa y su hermano, no sería posible condenar al culpable debido a que, señala Derutieres, “La Ley le contestará que ha obrado en defensa de su honor” (“Cómo se escribe la historia” n° 17: 27). Por lo tanto, estas muertes “bien ó mal hechas” no serán castigadas. Asimismo, a esto se suma un poder judicial vetusto, incapaz de llevar a cabo una investigación forense adecuada que pueda proporcionar al juez de instrucción a cargo los elementos para la identificación e imputación de los criminales. Frente a esto, el detective plantea una “pesquisa científica”, un trabajo cercano al que realiza la ciencia forense¹¹⁴. En este sentido, el detective plantea un trabajo en dos etapas. En primera instancia, una vinculada a la recopilación de indicios y pruebas (“pesquisa de la calle”); y, en segunda instancia, una etapa ulterior en la que se analizan en el laboratorio los elementos hallados (“pesquisa de gabinete”). Esto emerge claramente en el relato “Cómo se escribe la historia”, sexto episodio de la serie, en el que Derutieres señala: “Señor Amorena, me alegro tener la oportunidad de hacerle presenciar una verdadera pesquisa de gabinete. Con los elementos reunidos en el curso de lo que llamaré los trabajos preliminares, es decir, la pesquisa en la calle, tenemos que, aprovechando científicamente estos elementos y desde nuestros asientos, dictar las conclusiones que nuestros experimentos arrojen” (“Cómo se escribe la historia” n° 18: 32). Más adelante, el propio detective explicita las bases de este tipo de investigaciones que, como señala, deberá ser científica o fracasará en sus intentos¹¹⁵:

¹¹⁴ Kaspar (2008) plantea que la apelación a las ciencias forenses como auxiliar de las investigaciones puede ser rastreada ya en el primer relato del género, *Murders in the rue Morgue*, de Poe (el cuento contiene largas declaraciones de expertos forenses que dan cuenta de las condiciones en las que se encuentran las víctimas), así como en *Bleak House*, de Dickens y especialmente en Sherlock Holmes, al que señala como el modelo del científico forense. No obstante, los detectives científicos que han llevado la investigación forense a su máxima expresión fueron el Dr. Thorndyke, de Austin Freeman y el detective Craig Kennedy, un profesor de química de la Universidad de Nueva York, creado por Arthur B. Reeve. Boielau y Narcejac (1968) también señalan a Freeman como el creador del relato policial científico. Algunas de las historias de Freeman y Reeve fueron publicadas en la revista *Sherlock Holmes* simultáneamente a la aparición de los relatos de Daronel. Ejemplos de esto son: “La tragedia del Girdler” (n° 33, n° 34, n° 35 y n° 36) y “La lentejuela azul” (n° 22), de A. Freeman; y “Combustión espontánea” (n° 7), “El terror en el aire” (n° 10), “El anillo azul” (n° 4) y “El secuestro de la hija del tenor” (n° 18), de A. Reeve.

¹¹⁵ Es notable la semejanza entre la propuesta de Derutieres y la introducción a uno de los episodios traducidos Craig Kennedy, el personaje creado por Arthur Reeve: “Craig Kennedy, –el detective científico á la moderna– ha establecido un sistema nuevo para la detención de criminales. Su fama de especialista la ha conquistado resolviendo problemas que aturdían y desconcertaban á los pesquisantes de la vieja escuela, problemas provenientes de casos en los que el criminal había empleado los métodos científicos. En el presente caso el criminal se ha guarecido tras una antigua creencia, pero, en el momento de cometer el crimen, ha dejado caer

El método nuestro será fatalmente el método de investigaciones del porvenir. La policía tendrá que ser científica, ó fracasar en la mayor parte de sus intervenciones. El agente de la calle tiene una misión muy delicada que cumplir, tiene que reunir los elementos materiales, y el resultado de lo que observa: es el explorador, el centinela avanzado. El pesquisante científico en su laboratorio es la artillería de largo alcance, cuyos proyectiles pueden hacer un blanco desastroso para el enemigo (“Cómo se escribe la historia” n° 18: 32).

Frente a la incapacidad de la policía y a la obsolescencia e impotencia del sistema judicial, en los relatos se plantea como única posibilidad para restituir un orden social alterado la actuación del detective. Este se convierte en la garantía de justicia más allá del sistema penal. Derutieres no solo asume la investigación del caso, sino que, junto con su colaborador, Sweet, desplazan el sistema jurídico estatal por una justicia de índole privada. Es decir, Derutieres asume la tarea de detective y, también, la de juez de instrucción¹¹⁶, investigador forense y juez del proceso. A diferencia de los relatos de Raúl Waleis/Luis Varela donde se llama la atención a los problemas del sistema penal, pero con la finalidad de revisar y mejorarlo, Daronel desconfía del aparato de justicia e instala una lógica jurídica – de carácter privado– que remite al propio cuerpo social, sin intermediación de ninguna institución oficial. Es el detective, quien a partir de sus principios morales –compartido por sus ayudantes– impone, dentro de esta ley personal, el castigo. Su accionar se configura, entonces, en una tríada que se sostiene en investigación, persecución del criminal e imposición de la pena.

Si bien en dos de los episodios de la saga se habilita el accionar policial¹¹⁷, en el resto de los relatos presentados los casos se resuelven de tres formas: el criminal resulta impune,

una gota de sangre, que basta á Kennedy como rastro inicial de la averiguación” (Arthur Reeve, “Combustión espontánea” n°7).

¹¹⁶ En relación con esta tarea, queda explicitada en el cuento “Cómo se escribe la historia”: “Plantearemos el problema en la forma siguiente, exactamente como si fuésemos jueces de instrucción: 1° Decir si las manchas que se encuentran en una sábana y una funda de almohada son de sangre; 2° En caso de ser de sangre, si es sangre humana. 3° Si es sangre humana, si es de adulto, ó de feto, ó de recién nacido. 4° Si es de adulto, informar si es sangre de hombre o de mujer. 5° Informar si se ha podido encontrar en la sangre particularidades químicas fisiológicas, patológicas, que permitan oportunamente identificar dicha sangre con la de una persona determinada” (“Cómo se escribe la historia” n° 18: 33)

¹¹⁷ Se trata de “En casa de Camonini...están de baile!!!” en el que una banda de falsificadores de moneda, delincuentes ya conocidos por la policía, son entregados por el investigador a la justicia; y en “Un crimen científico”, relato en el que el propio juez de instrucción le pide ayuda a los detectives para resolver el caso.

es expulsado del país o de la comunidad de pertenencia de Amorena, o directamente es exterminado. La impunidad se relaciona con aquellos criminales que pertenecen a las clases altas o constituyen un grupo poderoso (sectas o logias) que evade o tiene influencias en el sistema político y judicial, tal como sucede en “Las misas negras” y “Abraham, Jacob, Salomon, Sky, Wich & Cía. O el calote del día”. La capacidad del detective le permite descubrir el crimen, pero no puede infringir el castigo: en el primer caso, por la naturaleza misma del delito (se trata de “un crimen a distancia” llevado a cabo por una secta a través del magnetismo) y por la condición social de los miembros (jueces, políticos, personajes destacados de la sociedad porteña); en el segundo caso, debido a las ramificaciones internacionales que posee la logia de falsificadores de dinero involucrada. Aparece aquí un motivo que se reiterará en relatos posteriores del género: la vinculación entre poder, riqueza e impunidad.

En la mayoría de los cuentos, Derutieres logra, debido a diversos ardides, expulsar al criminal del país. En todos los casos, son extranjeros: la viuda de Vulcanizza (“El misterio de Villa Satsuma”), la condesa de Buire (“Los encajes de la condesa”); Mamerto Bertolezzi (“El apache”)¹¹⁸, Schwartz (“La mujer encomienda”) y Mabulow¹¹⁹ (“Cómo se escribe la historia”). La relación entre el crimen y el extranjero se encuentra tanto en los orígenes del género y en la literatura argentina del siglo XIX¹²⁰ como en el imaginario social de la época. Respecto de lo primero, Piglia da cuenta del vínculo entre el prejuicio y la sospecha: “El primer sospechoso es el otro social, aquel que pertenece a la minoría que rodea al mundo blanco, dentro del cual se están desarrollando las versiones paranoicas de lo que supone la

¹¹⁸ En este último caso, el delito es menor en comparación con los anteriores, pero funciona de manera similar. Bertolozzi es un advenedizo que, haciéndose pasar por quien no es, participa de las reuniones sociales de un club de caballeros exclusivo. El castigo finalmente es el desenmascaramiento y la expulsión del club: “Complicaría inútilmente sus asuntos en vista que por una parte el señor Sweet aquí presente lo denunció en oportunidad á la dirección del club como ladrón en el juego y lo tomó infraganti en presencia de cinco miembros de la comisión, no quisimos entonces hacer otra cosa que pedirle la renuncia, y que, finalmente, por otra parte, hace tiempo que el señor Derutieres también presente, comprobó que el joven y elegante clubman sorprendió nuestra buena fe con cartas de presentación serio inventando un estado civil ajeno á su verdadera personalidad, lo que sería fácil comprobar por las oficinas de dactiloscopia policiales, así que no se aflija, don Graciana, antes de cuatro días el tal Bertolezzi estará bogando en demanda de tierras más hospitalarias” (“El apache” n° 42: 16).

¹¹⁹ Cabe aclarar que Mabulow no es extranjero, pero desciende de un inmigrante judío que se apropió durante la época de Rosas de la fortuna de varios aristócratas de manera espuria.

¹²⁰ Al respecto, encontramos descripciones de índole xenófoba en algunas novelas naturalistas de fines del siglo XIX: *Música sentimental* (1885) y *En la sangre* (1887), de Eugenio Cambaceres; *La bolsa* (1891), de Julián Martel; *¿Inocentes o culpables?* (1884), de Antonio Argerich, entre otras.

amenaza” (2006a: 85). Esto está presente en *Murders in the rue Morgue*: el sospechoso siempre es un extranjero. Allí se puede percibir un imaginario del crimen que comienza a gestarse en las grandes ciudades hacia mediados del siglo XIX y que vincula crecimiento del delito e inmigración¹²¹. Pero se puede ver, especialmente, en los discursos que atraviesan la tradición criminológica argentina desde fines del siglo XIX hasta comienzos del siglo XX. En ellos se recurre al fenómeno inmigratorio para explicar las causas del aumento de la criminalidad local. Pablo Ansolabehere (2010) rastrea estas ideas en los textos de Luis María Drago, Alberto Dellepiane¹²² y fundamentalmente en el texto escrito por Miguel Cané en 1899 para acompañar y justificar su proyecto de *Expulsión de extranjeros*, que luego se convertirá en la Ley de Residencia (N° 4144/1902). El artículo 2° de esta ley prescribía que el Poder Ejecutivo podría ordenar la salida de todo extranjero “cuya conducta comprometa la seguridad nacional o perturbe el orden público”¹²³. Precisamente, es la Ley de Residencia la base jurídica en la que se apoya el detective para ejercer una justicia de índole privada. En “Los encajes de la condesa”, cuando Amorena le pregunta a Derutieres cómo se librará de la condesa de Buire, el detective responde “Le voy a aplicar la Ley de Residencia” (“Los encajes de la condesa” n° 7: 18) y, efectivamente, mediante el chantaje la obliga a embarcarse nuevamente hacia Europa. Algo similar ocurre en los otros relatos mencionados. La expulsión constituye la forma de castigo que implementa el investigador frente al criminal.

Esa expulsión se justifica en el hecho de que los criminales involucrados constituyen una amenaza social. En relación con Francisca de Buire, se señala: “Y al fin y al cabo estoy decidido á suprimir de Buenos Aires un foco de corrupción, una *incubadora* de suicidios, infanticidios y lo demás” (“Los encajes de la condesa” n° 7: 19). Lo que aparece como indicador de expulsión es, en definitiva, su potencial peligrosidad. No se trata solamente de alguien que ha infringido la ley y, por ende, es pasible del castigo que la sociedad determine, sino, más bien, de alguien que debe ser eliminado para poder garantizar el orden futuro. En el caso de la condesa, como así también en el de la viuda de Vulcanizza no han sido ellas las que han cometido el crimen. Su delito, en todo caso, no puede ser comprobado, por lo tanto, no deberían ser expulsadas, pero son vistas como “focos de corrupción”. En este sentido, el

¹²¹ Véase en esta línea el trabajo de Dominique Kalifa “L’imaginaire du crime”, en *L’encre et le sang* (1995)

¹²² En *Los hombres de presa* (1888), de Luis María Drago y *Las causas del delito* (1892) y *El idioma del delito* (1894), de Alberto Dellepiane.

¹²³ Esto se profundiza con la sanción, en 1910, de la Ley de Defensa Social (N° 7029).

detective no solo restituye el orden social alterado por la acción del criminal, sino que se asegura de resguardarla de potenciales acciones. Se trata del ejercicio de un control que no solo se separa del aparato estatal, sino que, además, opera más allá de la legislación establecida. La ley procesal penal no puede reparar ni impedir el delito de este tipo de criminal. En definitiva, no pueden establecer el orden derivado del pacto social en el que se fundan. Se ha colocado fuera del espacio de la legalidad, por eso debe ser expulsado de dicho espacio. El carácter de la pena se funda en la expulsión y, en esta lógica, lo que el detective garantiza es que el individuo no tenga la posibilidad de reincidir en el delito.

Por último, en relación con el tercer tipo de castigo, solo dos de los criminales a los que se enfrenta el detective mueren. En primer lugar, Nemus, el amigo de Amorena, responsable del secuestro de su hijastro que, habiendo sido descubierto, se suicida. En segundo, “El salvaje”, protagonista de “Los crímenes sádicos en Buenos Aires”, muere en una pelea con los detectives. Ambos pertenecen a una clase acomodada y no se menciona si se trata de inmigrantes. El suicidio de Nemus deja la posibilidad al criminal de redimirse. Solo los detectives saben lo que sucedió ya que la prensa publica que su muerte se debió a su imposibilidad de afrontar el dolor por su hijo. Distinta es la situación de “El Salvaje”, ya que aquí estamos en presencia del “Otro” absoluto, un asesino serial, un monstruo que debe ser eliminado. No tiene voz, ni siquiera identidad, es, en ese sentido, constituye la dimensión más abyecta de lo monstruoso. Piglia señala que la tensión entre el enigma y el monstruo es trabajada continuamente por el género: “En el interior de una cultura, dice el género, existe una doble frontera señalada por el enigma y el monstruo. El enigma se pregunta desde adentro por el sentido de la cultura. El monstruo marca la frontera y la amenaza externa” (2006a: 85-86). En la ficción de Daronel, la cualidad de monstruo está dada por su naturaleza híbrida del personaje que conjuga una naturaleza salvaje con el refinamiento de la cultura aristocrática. Un personaje que parecería remitir por su simbiosis particular a los dos primeros criminales del policial clásico: el orangután de *Murders in the rue Morgue*, y el ministro D., de *The Purloined Letter*.

La desestimación del sistema de justicia –debido a su inoperancia y la precariedad de los métodos policíacos frente a los nuevos crímenes que “asolan” la metrópoli moderna– legitima el accionar del detective privado. La ciudad se ha desbordado y ante la multiplicidad

de peligros que la atraviesa es necesario implementar instancias de control de otro orden que posibiliten preservarla del crimen.

2.7. Buenos Aires, laberinto del crimen

Buenos Aires, sin duda, es uno de los elementos centrales en los relatos de Daronel en consonancia con el género, que surge ligado a la configuración de la metrópoli moderna (Benjamin 2012). Como indica Heißenbüttel: “El entramado topográfico resulta hasta hoy una de las características sobresalientes del género [...] la familiarización con escenarios es una familiarización con los lugares del crimen” (2008: 39). En este sentido, la reconstrucción de la huella de lo no narrado, principio estructurador del policial –en términos de Bloch (1988)–, emerge vinculada al espacio urbano. La incorporación de Buenos Aires como escenario del crimen aparece ya en el policial temprano. Relatos como “La bolsa de huesos”, de Holmberg o “La pesquisa”, de Groussac trazan itinerarios reconocibles de la ciudad. No obstante, esto se intensifica en el siglo XX. Al respecto, 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” (Campodónico 2001 s/n). En esta línea, los relatos de Daronel conjugan espacios conocidos por el público lector (Constitución, Retiro, el Paseo de Julio, Olivos, plaza de mayo, etc.)¹²⁴ con otros imaginarios. No obstante, a través de uno y de otro se recupera la imagen de una ciudad moderna, cosmopolita, que alberga en sus calles el crimen y delinea una cartografía del delito que atraviesa toda la metrópoli.

¹²⁴ La elección de Buenos Aires como espacio del crimen se continuó, asimismo, en narraciones posteriores como, por ejemplo, “El crimen de la mosca azul” (1919), de Enrique Richard Lavalle; “Una mancha de sangre” (1919), de Joaquín Belda; “Mi crimen” (1920) y “El robo del collar de perlas” (1921), de Rolando Durandal (seudónimo de Josué Quesada); “El ladrón de Trigo, Limpio & Cía.” (1923), de Bernardo González Arrili; “La complicidad del canario” (1924), de Carlos Ocampo; “El crimen de la Safó de Terracota” (1934), Alfonso Ferrari Amores. Estas narraciones convivían con otras en las que la acción transcurre en otros ámbitos como la serie publicada por la revista *Nuestro detective*, *Martin Wilson* (1911-1912), firmados por Robert Pemberton o las *Memorias de Nelson Coleman*, de J. Bernat, aparecidos en *El Cuento Ilustrado* y *La Novela Semanal*; o relatos como “El segundo misterio del club nocturno”, “La segunda pista”, de John Moreira; “Las perlas grises” (1917), de Adalberto St. John, entre otros.

El crimen se instala tanto en zona norte, en el vecindario de casonas acaudaladas en donde vive Amorena (“En casa de Camonini...están de baile!!!), como en pleno centro de la ciudad (“Un crimen científico”, “La mujer encomienda”) o en los márgenes del espacio urbano (“Los crímenes sádicos en Buenos Aires”). En ocasiones, el crimen simplemente surca toda la ciudad. Los recorridos que se realizan en el relato “Abraham, Jacob, Salomon, Sky y Wich & Cía. o El Calote del día” son un ejemplo representativo del modo en cómo el delito atraviesa Buenos Aires. El relato comienza en Olivos, en la villa perteneciente a Amorena, para luego trasladarse a los cafés de los “bajos fondos”, lugar que se muestra como el epicentro en el que circulan los billetes falsificados por una logia secreta. El crimen multiplicado en el espacio urbano morigera la fragmentariedad y estratificación de la ciudad moderna. El delito cruza zonas y clases visiblemente diferenciadas y, al hacerlo, despliega un mapa de límites borrosos que solo el detective puede leer. Un mapa en el que se cifran no solo los espacios visibles, sino los escondidos, lugares intrincados que posibilitan el ocultamiento del crimen.

La imagen de la ciudad moderna como un laberinto es recurrente en la literatura folletinesca del siglo XIX¹²⁵, devenida de un tópico surgido en las novelas de misterio góticas¹²⁶. La ciudad configurada en la saga se inscribe dentro de esta línea. Efectivamente, a lo largo de los relatos asistimos a una caracterización de la metrópoli que adquiere connotaciones intrincadas y laberínticas. En “Las misas negras”, la casa en la que se realizan las reuniones de la secta “Cirio Negro” se encuentra situada en la intersección de tres calles cortadas que no tienen salida. El edificio presenta una entrada por dos de ellas, que se conectan en el punto de cruce proporcionado por la propia la casa. En ese sentido, la casona se describe como una especie de vórtice que constituye un centro en el cual acontecen las

¹²⁵ A propósito de esto, señala Lacassin: “aujourd’hui refuge du crime, celles-ci n’enveloppent plus la forêt mais un Nouveau labyrinthe surgit son espace inquiétant: la ville” (Lacassian 1974:21).

¹²⁶ Allewyn, quien vincula la emergencia del género con el romanticismo, plantea de manera lúcida este vínculo: “Es el escenario el que diferencia la novela de misterio de la novela policíaca. Esta no aleja a su lector en una tenebrosa Edad Media. Se anida ciertamente de manera ocasional todavía en lejanas casas de campo y, en ciudades adormiladas de provincia, pero gustosamente se domicilia en las modernas grandes ciudades y se da el placer de convertir sus conocidas calles y edificios en escenario de acontecimientos altamente insólitos y con ello de hacerlos extraños de una manera siniestra. Pero también este procedimiento tiene su prehistoria. Ya hacia mediados del siglo diecinueve se habían desplazado los *mysteries* «góticos», cuando los *Mystères de Paris* (1842-1843) de Eugène Sue desataron en toda Europa una nueva ola de novelas de misterio, a cuya fascinación tampoco pudieron sustraerse Balzac y Dickens. En ellos se mostró la cotidianidad aparentemente más prosaica segura de la moderna gran ciudad como nada más que un techo delgado y frágil que estaba socavado por un laberinto de conjuraciones criminales” (Allewyn 1982: 219).

ceremonias: “Los concurrentes entran por el Nro. 69. Algunos, y la mayor parte por los fondos del 71, que comunican por el 70 de la calle Río Verde” (“Las misas negras” n° 4: 26). La doble entrada y las tres calles involucradas expresan lo enmarañado del espacio. En este sentido, la fisonomía de la casa se transforma en una metáfora de lo que ocurre con los miembros de la secta, quienes también se representan como seres de naturaleza bifronte: de día se presentan como personas respetables, de noche participan de una secta organizada para “hacer el mal”¹²⁷. La doble moral de la que participan los personajes queda en evidencia por el juramento que deben dar al ingresar a la secta. Al preguntar a los iniciados “¿qué es la virtud?”, éstos responden al unísono: “La máscara que siempre debemos llevar para engañar á los hombres” (“Las misas negras” n° 5: 37).

La ciudad se ha vuelto un espacio intrincado pasible, por esta cualidad, de albergar el crimen. En esta representación la metrópoli moderna esconde el delito detrás de una fachada ordinaria como se observa en “Los encajes de la condesa”. En este cuento, Derutieres comenta que ya tuvo la oportunidad de encontrarse con Francisca de Buire –la “condesa” a la que alude el episodio, que es responsable del suicidio de una joven mujer– debido a un hecho fortuito. Tiempo atrás tuvo que seguir a un sujeto porque deseaba saber “muchos detalles” de su vida. Al seguirlo, pudo ver que entraba en la “peluquería de la calle...San Telmo, diremos”. Ante el pedido de Sweet, Derutieres menciona las calles: entre Ayacucho y San Martín. El detective espera que el hombre salga de la peluquería en vano. Entonces, cree que este se ha escabullido sin ser visto y vuelve al otro día. Lo espera por tres horas y ocurre lo mismo. Finalmente, dos o tres días más tarde, decide entrar a la peluquería haciéndose pasar por un cliente. Allí ve al hombre que, en lugar de salir por la puerta por la que ingresó, entra por la trastienda del local: “ á los ocho días sabía que el primer piso del número 941, á más de su entrada por la gran escalinata de mármol, estaba en comunicación interior con el número 943, ó sea la peluquería, y con el número 939, ó sea con la gran casa de modas” (“Los encajes de la condesa” n° 7: 18). Nuevamente, emerge la dualidad de los espacios que albergan a los criminales que, de manera similar a lo que ocurre con los delincuentes, aparecen disimulados en la gran ciudad. Se replica, entonces, en el plano

¹²⁷ Al respecto, Derutieres señala: “Son hombres completamente malos. Se ríen de las lágrimas, gozan de las agonías, no saben perdonar; el odio, la venganza, la ambición son sus virtudes” (“Las misas negras” n° 5: 35).

topográfico, aquello que se presenta en la caracterización del delincuente: la posibilidad de la simulación.

Se está ante una ciudad que se ha vuelto irreconocible. Un mundo inquietante y amenazador plagado de signos confusos. Un escenario que devela y, a la vez, oculta el crimen. Espacios que esconden, bajo fachadas en apariencia ordinarias, otro mundo vinculado con el delito y la degradación. El ámbito propicio para que se conforme una conspiración, aspecto clave de la literatura policial decimonónica. Palmer (1983) define a la conspiración como “la irrupción en un mundo que si no fuera por ella estaría en orden” (1983: 166). Para el autor, la conspiración es uno de los elementos sobre los que se basa la novela de misterio y la historia detectivesca clásica¹²⁸, ya que en ella reside la fuente de la maldad criminal. Una vez que el héroe/detective logra desarmarla, el mundo retorna a la normalidad. Desde esta perspectiva, la conspiración reemplaza a la selva (entendiendo la selva como un estado de salvajismo previo a la conformación de las sociedades modernas): “es la que hace que el mundo en que entra el héroe sea un mundo opaco, radicalmente incierto” (1983: 144). Pero la selva no es salvaje, agrega más adelante Palmer, porque está habitada por la simulación “los conspiradores se esconden bajo disfraces, las cosas no son lo que parecen” (1983: 144). En otras palabras, la condición de posibilidad de la conspiración es el encubrimiento. De ahí que la metrópoli sea presentada como el ámbito en el que se instala un juego de apariencias, de simulaciones que se reproducen continuamente. Solo el detective está habilitado para jugar y, a la vez, desarmar ese juego.

En efecto, el detective puede moverse por distintos puntos de la ciudad cómodamente y esto es posible debido a que, al igual que sus contrincantes, él también puede simular. No solo es hábil en el disfraz, sino que también participa y conoce diversos lenguajes que le permiten interactuar en una ciudad babélica como lo es la Buenos Aires del Centenario. De forma similar que Mr. Le Blond¹²⁹, Derutieres es capaz de conversar con todos los personajes

¹²⁸ El trabajo de Palmer al caracterizar a la novela de misterio (novela de espías) señala que esta se funda en dos componentes claves: el espíritu de competencia del héroe, quien debe probar en todo momento que es mejor que todos los que lo rodean; y la atmósfera conspirativa. Dichos elementos valen tanto para la novela de misterio como para la narrativa detectivesca tradicional que, en términos de Palmer, constituyen variaciones sobre el mismo tema.

¹²⁹ Como señala Román Setton, en relación con el personaje de Félix Alberto de Zabala, “Su pericia en la simulación se extiende hasta el dominio de los diferentes idiomas y las diversas variedades lingüísticas” (2012: 234).

que deambulan por la metrópoli, dando cuenta de su dominio de varios idiomas, así como de diversos registros, que componen el complejo lenguaje urbano. Puede participar de los clubes más exclusivos de Buenos Aires (“El apache”), como de interactuar con personajes de los bajos fondos (“Abraham, Jacobo, Salomon, Sky y Wich & Cía. O El calote del día”). La habilidad lingüística solo es comparable con su destreza en las estrategias de ocultamiento. Al igual que Holmes, pero también que Lecoq y L’Archiduc, Derutieres es capaz de cambiar su fisonomía a punto tal de no ser reconocido ni siquiera por sus colaboradores¹³⁰. Tanto el detective como su ayudante recurren varias veces al disfraz para llevar a cabo sus pesquisas: se hacen pasar por obreros, vendedores ambulantes, carpinteros (“Las misas negras”), estancieros (“El lote 194”), especialistas en enfermedades mentales (“Los encajes de la condesa”), periodistas (“El misterio de Villa Satsuma”), entre otros. Ambas destrezas son las que posibilitan la simulación. En este sentido, la simulación del detective¹³¹ opera como la contracara de la simulación del criminal. De ahí que solo él se encuentre capacitado para develarla.

La habilidad de leer los signos de la conspiración en la gran ciudad y su capacidad de simulación se convierten en las estrategias claves con las que cuenta el detective para restaurar el orden alterado por el crimen en la gran ciudad. Cada vez que lo hace vuelve a

¹³⁰ En “El misterio de Villa Satsuma”, se presenta disfrazado como un sirviente ante Amorena, quien no puede percatarse del engaño.

¹³¹ Si bien la capacidad de simulación es un motivo recurrente en el policial decimonónico, es posible en este caso vincular esto también con una serie de ideas sobre el tema de amplia difusión en el período. Como señala Ludmer (2011), habría en los textos de Ramos Mejía y sobre todo de Ingenieros una mirada ambivalente respecto de la simulación —que no fue plasmada como tal en la novela naturalista que priorizó una representación negativa sobre el tema— que se convierte en una teoría sobre la representación y la resistencia. Para Ramos Mejía, la simulación, en efecto, es sinónimo de “viveza o delito”; pero para Ingenieros puede significar también un acto de resistencia, como un recurso más en la “lucha por la vida”. En su libro *La simulación en la lucha por la vida*, recuperando la frase darwiniana, Ingenieros señala: “Donde hay vida hay ‘lucha por la vida’, concepto que debe entenderse en el sentido amplio y figurado que le atribuyó Darwin. Para esa lucha todas las especies vivientes poseen medios especiales de protección o de ofensa, que adquieren un valor psicológico cada vez más explícito desde las especies inferiores hasta el hombre. Los primitivos medios de lucha son violentos, y se complementan progresivamente con medios fraudulentos; entre éstos, uno de los más importantes en la especie humana es la simulación. En todas sus manifestaciones la simulación es útil en la lucha por la vida, y se presenta como un resultado de la adaptación a condiciones propias del medio en que la lucha se desenvuelve” (1956). Al respecto, Ludmer destaca que Ingenieros no solo relaciona la simulación con el fraude, sino que la opone a la guerra y a la violencia “es un procedimiento pacífico, dice, para no enfrentar. La muestra como resistencia. Dice Ingenieros: todos en la lucha por la vida son gladiadores que pelean o actores que recitan. Y concluye que con la revolución social (y cita a Marx), con formas venideras de organización social, la simulación parece destinada a disminuir en la medida en que se atenúe ‘la lucha por la vida’” (2011: 131). La referencia a Ingenieros es recurrente en las historias de Daronel. En varias oportunidades, el detective lo cita y retoma el precepto darwiniano. Desde esta perspectiva, podríamos concluir que la simulación del detective es una estrategia clave para la restitución del orden social.

fundar el estado y garantiza el dominio de la ley. Los relatos de Daronel –en consonancia con el policial clásico, pero, también, con las representaciones de la ciudad que emergerán en el hard boiled– presentan a la Buenos Aires del Centenario como una metrópoli amenazante e intrincada, un laberinto moderno; y al detective como el único que dispone de la clave para la salida del laberinto.

Capítulo 3. De periodistas a detectives. Las crónicas de White, Sifro y Arsenio Holmes

3.1. Introducción

Hacia fines del siglo XIX, el interés por las noticias e historias sobre crímenes parecía haberse incrementado entre los habitantes de la ciudad de Buenos Aires¹³² y la prensa del período ya se había percatado de esto. Las secciones destinadas a la crónica policial proliferaban en los periódicos de la época¹³³. Es difícil encontrar a comienzos del siglo XX un diario de amplia circulación que no cuente con una sección dedicada al delito urbano¹³⁴. De manera cotidiana, los lectores de la época consumían noticias sobre asesinatos, robos, catástrofes, incendios, accidentes, filicidios, etc. que se producían siguiendo el modelo del *fait-divers* de la prensa francesa¹³⁵.

¹³² Los editores de *Caras y Caretas* percibían ese interés claramente y escriben, a propósito de la publicación de la crónica “Fusilamiento del parricida Cháñez”, en 1899, lo siguiente: “Pero sea que semejante anhelo [...] tenga su origen en una degeneración o desequilibrio psicológico, manifestado por la necesidad de emociones fuertes; sea que esa ansiedad con que el lector de historias sangrientas espera que el criminal sea castigado, obedezca a un oscuro y no claramente definido instinto de justicia, el hecho es que todas las noticias referentes a los últimos momentos de Antonio Cháñez, han sido devoradas con el mismo interés por los lectores de todas las clases” (“Actualidad uruguaya. Fusilamiento del parricida Cháñez”, en *Caras y Caretas*, 30 de diciembre de 1899. En Rogers 2008: 179). Como señala Geraldine Rogers, para *Caras y Caretas*: “Era la malsana curiosidad del público la que obligaba al periodista a internarse en los pormenores de un crimen para escribir la crónica. Cabía preguntarse entonces –decía– si el periodismo sólo respondía a lo que los lectores deseaban o si eran éstos los conducidos a leer lo que aquel ofrecía” (2008: 178). No obstante, ya sea por uno u otro motivo, es evidente que el periodismo de principios del siglo XX ya había incorporado a sus páginas las historias vinculadas con el mundo del crimen.

¹³³ Cabe destacar, respecto de esto, la notoriedad que adquieren a fines del siglo XIX cronistas como Eduardo Gutiérrez (responsable de la sección “Variedades policiales”, publicada en *La Patria Argentina*, en 1879), Benigno Lugones (autor de los “Bocetos policiales”, aparecidos en el mismo año en *La Nación*) y José Álvarez, quien trabajó como cronista policial y parlamentario para *La Nación* y *La Patria Argentina* hasta su ingreso a la Policía de la Capital en 1886 (Galeano 2009).

¹³⁴ Como señala Lila Caimari, “Todos los diarios de circulación media o grande están representados, comenzando por *La Nación* y *La Prensa* que (contrariamente a lo que su trayectoria superior haría suponer) dedican espacio importante a la nota roja. Con sus corresponsales conviven los de *El Diario*, *Gaceta de Buenos Aires*, *Tribuna*, *La Argentina*, *El Pueblo*, y también órganos de comunidades inmigrantes, como *La Patria degli Italiani*. Allí está la cantera central de información sobre la violencia de toda la ciudad, que después cada uno desarrollará según las demandas de su diario y sus inclinaciones detectivescas y narrativas (2009: 103).

¹³⁵ Heredero de formas populares como el *canard* (Feyel 2005), el *fait-divers* se consolida en la prensa francesa durante un lapso que se extiende desde fines del siglo XIX hasta las primeras décadas del XX. Su explosión se relaciona con el advenimiento de la prensa informativa masiva de entresiglos. En Francia se sigue, a través del *faits-divers*, el caso del criminal Tropmann, un hombre que había matado a toda su familia. El diario que los publica, *Le Petit Journal*, que tenía una tirada de 3000 ejemplares en 1869, alcanza en 1870 (el momento en el que el criminal es condenado) la publicación de 300000 ejemplares, lo que atestigua la popularidad que iba adquiriendo este tipo de formato (Kalifa 1995). En tanto género periodístico, el *fait-divers* se ocupa de hechos curiosos y variedades “cuyo interés central no es informar sino divertir” (Rotker 2005:123), en un despliegue narrativo que se cruza constantemente con la ficción. Como ha señalado Roland Barthes (2003), se trata de un

En esta línea y consciente de las posibilidades que otorgaba ese mercado editorial, *Sherlock Holmes* convierte a la crónica policial en el eje central de su semanario, a un punto tal que la misma publicación daba cuenta de las condiciones en las que dicho material se producía. En la nota “El plato fuerte del diario. Cómo se hace la crónica policial”, se alude a la “pesada obra de alinear dato tras datos” por parte de los periodistas que se reúnen en la Guardia del Departamento de Policía “desde las 8 de la mañana”, para obtener la primicia del día y satisfacer a un público ávido de estos relatos. Como se señala a continuación, la tarea es emprendida porque los periodistas “saben que al público le gusta la crónica de policía” porque “han visto que los más refractarios al rojo y al lunfardismo abren el diario por la página de las crónicas, y echan colas de pavo real cuando han salido las noticias de un tamaño satisfactorio”. Pero, para que esto sea posible, los cronistas, “meritorios cocineros del plato fuerte del diario”, deben producir con los datos obtenidos un relato lo suficientemente entretenido. Al respecto, señala el autor “los mejores cuentos policiales se incuban en las tertulias de los cronistas, alrededor de una mesa antediluviana que pomposamente se ha bautizado con el título de ‘Oficina de Periodistas’” (“El plato fuerte del diario” n° 58: s/n). Cada primicia podía convertirse en un material atractivo para los lectores, si se lo reelaboraba de manera adecuada¹³⁶. Dicha reelaboración suponía la utilización de una serie de recursos provenientes de la literatura para dotar a estas historias de los ingredientes necesarios con los que satisfacer estas expectativas. Sylvia Saítta señala que la prensa de comienzos del siglo XX ensaya la narración de sucesos delictivos recurriendo a diversos géneros literarios. En este sentido, afirma: “La construcción de un referente junto con la necesidad de relatar hechos realmente sucedidos, convierten a la crónica policial en un género que apela a procedimientos ficcionales, típicos de la prosa literaria o los versos costumbristas,

relato que se caracteriza por su immanencia (contiene en sí mismo todo su saber) y se construye a través de una trama de elementos narrativos elementales: una apertura que funciona como resumen de lo que se desplegará, el relato del suceso (asesinatos, desastres, raptos, agresiones, catástrofes naturales, accidentes, robos o simplemente hechos curiosos, extravagantes o misteriosos) y el retrato de sus principales protagonistas, para finalizar con un breve fragmento comentativo (Kalifa 1995). Para profundizar sobre la estructura, función y dinámica del *faits divers* véase Ambroise-Rendu, Anne-Claude (2004) *Petits récits des dédordres ordinaires: Les faits divers dans la presse française des débuts de la IIIe République à la Grande Guerre*. Sobre las relaciones entre los *faits-divers* y la literatura, véase “Faits divers et romans criminels au XIX siècle”, Dominique Kalifa (2005).

¹³⁶ La crítica coincide en destacar la fuerte preocupación de la prensa masiva en la captación del público lector. Al respecto, Paulina Brunetti señala, a propósito de la crónica policial de comienzos del siglo XX en nuestro país, “La antigua nota roja se sostiene en la relación con su lector precisamente en un trabajo de seducción cuyo objetivo es la compra de una mercancía, que genera y complace expectativas” (2011: 5).

para hacer verosímil su narración” (2013: 196). En sintonía con esto, José Antonio Saldías, colaborador de la revista en su doble función de escritor de ficciones y cronista, grafica estas estrategias narrativas en *La inolvidable bohemia porteña* cuando recuerda los consejos del periodista Ángel Méndez sobre la escritura periodística: “Sí, pero escúchame bien, el periodista escribe para el interés del público. Has leído diarios y novelas [...] Bueno. Ahí está la cosa, si de policía: Sherlock Holmes; si de Casa de Gobierno, recordá el cliché de esa información” (1968: 33). En estas narraciones, la frontera entre periodismo y literatura se torna difusa dando como resultado una crónica policial que se constituye en el cruce permanente con la ficción¹³⁷.

Dicho cruce es asumido desde el comienzo por la revista y se explicita no solo desde la apropiación de un nombre conocido por los lectores contemporáneos¹³⁸, sino también a partir de su editorial: “SHERLOCK HOLMES, hará su pesquisa propia, intervendrá en todas las incidencias de la vida policial metropolitana, para reconstruir con sus datos, la escena en sus más mínimos detalles; para presentarla con todos sus matices de novela” (“Sus propósitos” n°1: 1). No obstante, avanzará un poco más en su propuesta, ya que no sólo reelaborará los datos recopilados a partir de procedimientos devenidos de la ficción, sino que cultivará una serie de crónicas en las que el propio periodista asume las investigaciones. Como explica el propio semanario más adelante: “Sherlock Holmes no ha muerto. Investiga siempre. Pero ahora no es propiamente detective. Es periodista” (“Las adivinas en Buenos

¹³⁷ Ya Antonio Gramsci señalaba, respecto de la utilización de procedimientos ficcionales en la escritura de la crónica policial, lo siguiente: “Es fácil observar que la crónica de los grandes diarios se redacta como una inacabable *Mil y una noches* que se concibe con rasgos de novela por entregas. Existe la misma variedad de esquemas sentimentales y de motivos: la tragedia, el drama francés, la intriga ingeniosa e inteligente, la farsa. *El Corriere della Sera* no publica novelas por entregas, pero su página policial tiene todas sus características con el agregado de la noción, siempre presente, de que se trata de hechos verdaderos” (2006:181).

¹³⁸ Como se ha señalado, la obra de Conan Doyle circulaba entre los lectores porteños desde muy temprano. En 1902, la *Biblioteca La Nación*, prácticamente en simultaneidad con su aparición en Inglaterra, publica *El sabueso de los Baskerville*, a los que siguen *La mancha de sangre*, *La señal de los cuatro* y, en 1909, *Las aventuras de Sherlock Holmes*. El interés por Sherlock Holmes crece de tal manera que la misma colección publica en 1911 tres volúmenes apócrifos de sus aventuras (*Casos secretos de Sherlock Holmes*). Como advierte Horacio Campodónico, los relatos no pertenecían a Conan Doyle, quien durante ese período había interrumpido el ciclo protagonizado por el famoso detective para dedicarse a otro tipo de relatos (2004: 132). Esto es probablemente el inicio de lo que Lila Caimari denomina “sherlockología” sudamericana (2018:53) y que da cuenta de la popularidad del paradigmático detective. Este fenómeno se prolongará durante las primeras décadas del siglo XX en toda la región con la aparición de historias apócrifas que colocaban al personaje en diversos escenarios de América Latina: en La Habana (en la revista *Cuba y América*), en Santiago de Chile (en relatos de Alberto Edwards) y en Río de Janeiro (en cuentos de Medeiros e Albuquerque) (De Rosso 2019: 50). La propia revista publicará la serie “Sherlock Holmes en Buenos Aires” en las que Sherlock investiga una serie de casos que transcurren en el escenario porteño.

Aires” n°93: s/n). La propuesta se materializa desde el primer número en el que la revista publica la crónica “El crimen de la Quinta de Hale”. En ella se retoma un caso ocurrido en el mes de marzo de ese mismo año que había tenido una amplia difusión en la prensa: el homicidio de Vicente (o Giordano o Jorge) Capelloti, alias “Piagentín”, ocurrido en los terrenos de la “Quinta de Hale”, un espacio circundado por las calles Alvear, Las Heras y Laprida. El crimen había quedado sin resolver, más allá de –como enunciaba la publicación– “las activas diligencias practicadas por la Policía de Investigaciones de esta Capital”. La víctima había sido encontrada “en un estado agónico por el personal de la Comisaría 17ª y esa misma noche expiró en el Hospital Juan Fernández, sin poder articular una sola palabra que sirviera de base á los pesquisantes para sus futuras deducciones” (n°1: 2). “Nuestro reporter”, señala la nota, se dirige a la zona donde fue encontrada la víctima en la búsqueda de indicios que le permitieran descubrir al asesino. Si bien no logra hallar ninguna pista relevante, el relato sigue el recorrido del periodista que lo lleva a un despacho de bebidas en los márgenes de la ciudad. Sin identificarse, entabla un diálogo con el dueño del bar, un inmigrante italiano, quien le ofrece más información sobre la víctima y sobre otro italiano con el que aquél se veía frecuentemente, ‘Barrabin’. En esa instancia, la crónica señala “La conversación con don Giacomo fue motivo suficiente para que nuestro reporter tuviese muchas ilusiones en dar con el ‘Barrabin’, posible autor ó cómplice del homicidio” (n°1: 3). Luego de varias noches y de “muchas “planchas” en sus continuas excursiones por la Rivera de la Boca, Paseo de Julio y Paseo Colón”, la noche del 23 de junio, mientras comía en una “trattoria” del Paseo de Julio, “nuestro ‘Sherlock’ se puso sobre la pista de un individuo que coincidía con la filiación que del ‘Barrabín’ tienen en el Departamento”. El periodista se acerca al personaje, logra entablar una conversación con él y, ya ganada su confianza, se descubre y lo acusa directamente del asesinato. Si bien no confiesa, el sospechoso muestra indicios de ser el responsable del crimen. A continuación, le pregunta si se podrá mantener cierta discreción porque ya ha estado detenido en varias oportunidades y no quiere ser apresado nuevamente, a lo que el periodista responde: “No soy de la policía, amigo... Soy detective de una publicación... Aquí está mi tarjeta... Usted no corre ningún riesgo... Yo pesquiseo por afición”. La crónica se ilustra con una supuesta fotografía del sospechoso, cuyo epígrafe señala: “Barrabín, matador de ‘Piagentin’, que aún no ha sido apresado, y á quien entrevistó nuestro *reporter*” (“El crimen de la Quinta de Hale” n°1: 2-3).

Este tipo de crónica no era inusual en la prensa contemporánea¹³⁹. Como señala Lila Caimari, era frecuente que “los cronistas intervinieran en la construcción de la pesquisa, adoptando roles diferenciados de los de la policía, o incluso en competencia con ella” (2012a: 173). En la construcción de tales narraciones, que la investigadora identifica como “crónicas de pesquisa”, el periodista adoptaba atributos de detective inglés “proporcionando pistas sobre el principal sospechoso y proponiendo incógnitas calcadas de los modelos de intriga racional de la novela policial anglosajona” (2012a: 173). Estos modelos son retomados numerosas veces en *Sherlock Holmes* y, en todos los casos, el esquema es similar: el periodista asume la investigación de un caso no resuelto, recorre los espacios en los que este ha tenido lugar, se entrevista con posibles testigos y establece una serie de hipótesis y conjeturas que, en ocasiones, contradicen la versión oficial. Si el caso suscita interés, la investigación se prolonga durante varias emisiones. En los episodios sucesivos se agrega información nueva a lo ya conocido, que era acompañada por fotografías, ilustraciones, reconstrucciones gráficas y otros recursos proporcionados por estos nuevos medios masivos. Incorporando estrategias del folletín, cada entrega reelabora elementos centrales del policial decimonónico (centralidad del enigma, presencia de la figura del detective encarnado por el periodista, la ciudad como espacio del crimen, etc.), pero sin desatender el suceso que ha originado la investigación. Este tipo de crónicas surcan todo el período de publicación de la revista¹⁴⁰ con un derrotero dispar. En ocasiones, simplemente la historia desaparecía y era reemplazada por otras que convocaban mayor interés o, como en el caso de la Quinta Hale, la revista resolvía para los lectores el misterio, pero sin que esto tuviera ninguna consecuencia

¹³⁹ Antes de la aparición de *Sherlock Holmes*, la *Revista de Policía* ya publicaba crónicas informales realizadas por distintos miembros de la fuerza que daban cuenta de sus investigaciones. Como ejemplo de estas narraciones, podemos mencionar “Mi primera pesquisa. Éxito y fracaso”, *RP* [Revista de Policía], 16 de junio de 1903; “Los hurtos de una devota”, *RP*, 16 de julio de 1903, p. 39 (Caimari 2017: 10).

¹⁴⁰ Entre las crónicas que siguen este formato, podemos mencionar: “Una explosión formidable. ¿Quién tiró la piedra?” (n° 2); “Anarquistas y falsificadores” (n° 2); “Los narcotizadores y su manera de operar” (n° 3); “La siniestra sombra de Mussolino se yergue” (n° 18); “La sombra de Mussolino” (n° 19); “15000 tenebrosos en Buenos Aires. Un gran triunfo de *Sherlock Holmes*” (n° 30); “Los tenebrosos” (n° 31); “Los tenebrosos” (n° 33); “Un robo extraordinario” (n° 43); “Enigma. El bárbaro crimen de la calle Sarmiento” (n° 51); “El enigma de la calle Sarmiento” (n° 52); “Esto de Tosi” (n° 55); “La muerte de Luis Tosi. Apuntes de la pesquisa” (n° 56); “El asesinato del almacenero Pissano. Pesquisas de *Sherlock Holmes*” (n° 58); “Con el Jefe de Policía. El asunto Tosi” (n° 59); “La tragedia de la semana. Un drama en el silencio. ¿Quién mató a quién?” (n° 60); “La muerte de Pissano” (n° 60); “El asesinato de la calle Venezuela” (n° 61); “Las campañas de *Sherlock Holmes*” (n° 72); “Los misterios del hogar. La codicia que llega al crimen” (n° 73); “Un nuevo crimen misterioso” (n° 92); “Las adivinas en Buenos Aires” (n° 93); “Las Misas Rojas en Buenos Aires” (n° 95); “El crimen de la Floresta” (n° 97); “Los menores delincuentes” (n° 98).

judicial. Paulina Brunetti (2006) señala que este tipo de textos proponen un diálogo entre narrativas populares y mediáticas que sólo puede ser analizado atendiendo a las condiciones de producción, circulación y recepción en las que se inscribían. En este contexto, se presentan al lector como información periodística cuya legitimidad emana de la presencia del detective en el lugar de los hechos, sin que fuera necesaria la constatación de los datos que allí se vertían. Las crónicas publicadas en *Sherlock Holmes* se instalaban en esta frontera porosa entre el relato factual y la ficción que, a partir de información y personajes verídicos que poblaban cotidianamente la crónica roja de la prensa masiva, apelan a un perfil configurado a partir tanto de la información como del entretenimiento. Esto les permite posicionarse en un mercado editorial competitivo a través de la construcción de una primicia amena destinada a satisfacer las expectativas del lector de la revista¹⁴¹. Es un modelo que, como muestran los

¹⁴¹ Uno de los ejemplos más interesantes de este tipo de crónicas aparece en el segundo número, cuando la revista publica una serie de notas que enlazan la noticia del hallazgo de un artefacto explosivo, en un lugar donde se falsificaba dinero, con el destino de uno de los anarquistas más conocidos de la época. La primera crónica, “Anarquistas y falsificadores” (n° 2, Suplemento Anexo II-VII), parte de este hecho y narra cómo la policía detiene a dos de los responsables, gracias a una denuncia anónima. En la primera parte del texto, se describe, de manera minuciosa, lo actuado por la fuerza, pero se señala que permanecen sin resolver dos incógnitas: ¿quién había realizado la denuncia del complot?, y ¿quién era el tercer hombre, al que los vecinos veían frecuentemente en el lugar y que no se hallaba cuando la policía allanó la casa? En la segunda parte, *Sherlock Holmes* emprende la investigación y, a partir de una serie de indicios y de información brindada por los vecinos, infiere que entre los dos personajes que han podido escapar se encuentra un anarquista que, según las conjeturas de la revista, “no quiso desfigurar lo que en el lenguaje sectario se llama ‘la misión’ y se apartó de la conspiración”. El periodista llega a la conclusión, además, que este personaje es quien había realizado la denuncia. Unas semanas más adelante, el semanario publica una segunda crónica, “La primera captura de Sherlock Holmes en Buenos Aires”, en la que anuncia que ha encontrado e identificado al “tercer anarquista”. Se trata de nada menos que de Salvador Planas Virella. La figura de Planas Virella era conocida por los lectores debido a que fue quien intentó asesinar al presidente Manuel Quintana en 1905. Se había escapado de la Penitenciaría Nacional en enero de 1911, junto con otro anarquista Francisco Solano Regis, el autor del atentado contra José Figueroa Alcorta y otros once presos más. *Sherlock Holmes* asegura que el tercer anarquista era realmente Planas Virella. Asimismo, afirma que Planas Virella trabajaba de incógnito como cochero en la ciudad de Buenos Aires e, incluso, la noche que es identificado, había trasladado al agente José Rossi, jefe de la Sección de Investigaciones (Comisaría de Pesquisas), sin que este sospechara absolutamente nada. Esta versión es suministrada por un canillita, quien había advertido a la policía, pero sin éxito. La crónica se cierra dando cuenta de que Planas Virella “el anarquista que atentó contra la vida de un Presidente de la Nación; el director de la evasión de la Penitenciaría; el más peligroso de los fugados estuvo en nuestro poder y ahora anda en libertad” y agrega “SHERLOCK HOLMES ha hecho, pues, su más inteligente pesquisa” (n°6: 64). Sin embargo, la historia no termina aquí. Meses después, un corresponsal de la revista en Río de Janeiro señala en una nueva crónica (“Muerte de Solano Rejis y Planas Virella” n° 42) que Planas Virella y Solano Regis, quienes se habían refugiado en Brasil y trabajaban en una plantación de caucho, fueron asesinados por un grupo de “indios *bugres*” en la región de Acre, cerca del Amazonas. La información desarrollada en estas crónicas era imposible de ser comprobada. Esto da cuenta de la manera en que la revista recuperaba temas de interés y, a partir de ciertos datos y personajes verídicos, construía una primicia que, desde procedimientos de ficción, resultaba entretenida. En ese sentido, la misma revista señalaba “A *Sherlock Holmes* le toca en suerte la publicidad de esta primicia, verdadera página emocionante y amena” (n° 42: 28).

trabajos de Sylvia Saítta, tendrá su continuación en la página de policiales del diario *Crítica*¹⁴² años después.

En paralelo con estas crónicas, y en este contexto constituido por una vinculación sostenida entre las ficciones policiales, los sucesos criminales y las noticias que dan cuenta de ellos, *Sherlock Holmes* comienza a publicar, en sus primeros meses, otro tipo de relatos que extreman la propuesta anterior. Dichas narraciones se configuran sobre la base de un modelo narrativo que, si bien conserva alguno de los rasgos de la “crónica de pesquisa”, se diferencia de aquella en varios aspectos. Se trata de narraciones que también 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 este sentido, dichas narraciones, que analizaremos en el presente capítulo, ensayan una fórmula que mantiene filiaciones tanto con las crónicas mencionadas como con las ficciones del género e incorporan elementos de diversas vertientes de la literatura y del periodismo contemporáneo. Publicadas como episodio único o retomando el formato del folletín, estos ejercicios ficcionales abordan casos publicados en la prensa contemporánea vinculados con robos: “Las alhajas del Sr. Catelín” (n° 9), “El robo a la sastrería Royal” (n° 13); secuestros: “El secuestro del niño Vitale/El rapto sensacional” (n° 28, n° 31); crímenes irresueltos: “Descubriendo un misterio” (n° 33), “La chacra misteriosa” (n° 96, n° 97, n° 98, n° 99) o “Gli amici della chiave” (n° 11); casos provenientes del archivo policial: “La victoria Nro. 2349” (n° 60); o simplemente narraciones desarrolladas alrededor de diversos personajes de esa galería del delito urbano que periódicamente contribuía a construir la revista: “Una terrible banda de ‘apaches’ en Buenos Aires” (n° 46, n° 47, n° 48, n° 49, n° 50). Las historias se publicaban mientras estos sucesos estaban siendo investigados. En ocasiones, incluso, el misterio se resolvía y *Sherlock Holmes* daba cuenta de esto sin aludir a lo narrado en estos episodios o tratando de deslizar

¹⁴² Al respecto, la investigadora señala “En los años veinte, *Crítica* ensaya un modelo de crónica policial que busca adaptar los datos suministrados por la policía o las investigaciones del periodista a los procedimientos de la literatura policial clásica. En la estructura de la nota, al igual que en la literatura, el personaje que articula los diferentes tramos del relato es el detective, función asumida por el periodista [...] En la resolución de los casos, el cronista se enfrenta a hechos sin causas aparentes, eventos cronológicamente mezclados, pistas significativas ocultas. En su búsqueda de información, suele hacer explícitas las estrategias para obtener datos (por ejemplo, el pago de un ‘copetín’ a cambio de una historia de vida) y recorre los bajos fondos de la ciudad, se interna en *cabarets* y hoteles ‘de un peso’, demostrando los riesgos que asume al internarse en la investigación. De este modo, la crónica policial se inscribe en un modelo genérico ya conocido y utiliza sus procedimientos centrales: la figura de un narrador-personaje, la transcripción de los diálogos, la creación de un suspenso, el uso de la descripción en la construcción de los personajes y la organización interna del relato” (Saítta 2013:198).

cierta ambigüedad en relación con los hechos acaecidos, lo que habilitaba la coexistencia de ambas soluciones. Esto se observa, por ejemplo, en “Las alhajas del Sr. Catelín” que aborda el caso de un robo de joyas ocurrido en la casa de una familia acaudalada de la ciudad. En el relato ficcional, el periodista (transformado en detective) “descubre”, luego de una “compleja pesquisa”, que el robo había sido llevado a cabo por una sofisticada y peligrosa banda (integrada por un anciano de origen judío alemán, un joven francés y una mujer) que, a través del ejercicio de la hipnosis, somete a jóvenes inocentes para que realice los asaltos. La narración adquiere connotaciones fantásticas, tanto por la forma de cometer los delitos, como por los personajes que integran dicha banda. A la semana siguiente, el semanario publica la crónica “El robo del Sr. Catelín” en la que se informa que los responsables del delito “resultan ser dos pájaros de cuenta y viejos conocidos de las celdas de la Penitenciaría Nacional” (n° 10: 71): Julián Mendoza y Pedro López. Los personajes fueron descubiertos, gracias a la intervención del cocinero de la casa que los había reconocido en “la galería”¹⁴³. Nada se aclara en la crónica respecto del episodio ficcional, pero, en todo caso, esto ya no era relevante porque en todos estos relatos, el énfasis ya no estaba puesto en la investigación realizada por el *reporter*¹⁴⁴ para dilucidar un misterio no resuelto, sino, más bien, en acompañar las aventuras de este periodista-detective, cuya misión es seguir las huellas del crimen en la gran ciudad.

Se trata de relatos apócrifos que, no obstante, se presentan al lector, a partir de una serie de operaciones, como crónicas periodísticas reales vinculadas con episodios delictivos que circulan en la prensa contemporánea¹⁴⁵. Los relatos se inician de manera similar: se presenta un misterio –en ocasiones, surgido de la prensa diaria, en otras, a partir de una carta

¹⁴³ Se refiere a la *Galería de ladrones de la Capital*, libro de dos tomos, preparado por el comisario de pesquisas José S. Álvarez y que fue publicado en el año 1887 por la Imprenta del Departamento de Policía de Buenos Aires. En la primera edición, el libro contenía las fotografías y datos particulares de más de doscientos delincuentes de la ciudad (Rogers 2009). La Galería fue actualizada en los años siguientes con la inclusión de datos antropométricos de los delincuentes, a la que se sumará también la *Galería de Sospechosos* (1894-1898), aunque este último constituía información reservada para el personal policial (Galeano 2009).

¹⁴⁴ Retomamos el galicismo que con mayor frecuencia es utilizado en la revista.

¹⁴⁵ En ese sentido, no estamos en presencia de relatos basados en casos policiales ocurridos en el pasado y reversionados como ficción (solamente en el relato “La victoria 2349” se recupera la historia del crimen de un cochero sucedido en 1908, pero se realiza debido a que surgen nuevas pistas que podrían localizar a la mujer de uno de los victimarios, cómplice del asesinato), como sucede en algunos de los folletines de Eduardo Gutiérrez o en ciertos cuentos de Vicente Rossi, sino que se abordaban casos que formaban parte de la actualidad de la prensa contemporánea.

de denuncia “anónima”¹⁴⁶ recibida en la redacción– y se explicita el pedido de investigación que el director de la revista realiza al cronista quien, a partir de ese momento, oficiará de detective. Su estructura, a simple vista, remite a la de las crónicas periodísticas contemporáneas, que estaban compuestas por una secuencia de apertura, de naturaleza paratextual –en la que se realizan tanto las operaciones ligadas al resumen, que funciona como anticipación de lo que se va a relatar, como a narrar la tarea del periodista– y el cuerpo de la crónica misma, en el que se desarrolla el suceso mencionado (Brunetti 2006). No obstante, en las producciones analizadas, esta doble articulación se reformula en función de una propuesta que instala otro tipo de acto comunicativo. La secuencia de apertura se transforma en un marco de lectura a partir del cual interpretar la historia narrada, y el cuerpo de la crónica es reemplazado por una carta, que es enviada por el periodista-detective al director, con el fin de dar cuenta de las circunstancias en las que desarrolla la investigación¹⁴⁷. El formato epistolar habilita un modelo narrativo más fructífero para el tipo de relato propuesto ya que, por un lado, escinde la narración del contexto inmediato –el de la primicia cotidiana por la que disputan los diarios¹⁴⁸– y posibilita la construcción de una unidad narrativa de otro orden más adecuado para el despliegue ficcional; y, por otro, insta una juego de correspondencias muy preciso entre dicha historia ficticia y el contexto de enunciación en el que se inserta la revista. Esta especificidad de la organización narrativa la distingue de los otros modelos de crónica que circulan en el semanario –como los descriptos

¹⁴⁶ Es el caso de “El rapto sensacional”; allí, en la bajada, se narra que ha llegado a la revista una carta de la organización “Mano Negra” en la que la desafía a encontrar a los bandidos que han secuestrado al niño Vitale. La presentación del caso se realiza en los siguientes términos: “Habiendo recibido una galante invitación de los bandidos que raptaron al niño Paulino Vitale, para que el reporter de Sherlock Holmes se encargara de encontrarlos, nuestro detective White, después de laboriosas gestiones, nos envía su primera correspondencia” (n°28: 2).

¹⁴⁷ Del corpus delimitado, solamente hay dos relatos que no se presentan como discurso epistolar: “Las alhajas del Sr. Catelín” y “Gli amici della chiave”. De todas formas, los hemos incluido en el análisis porque comparten con el resto de las narraciones ciertos elementos constitutivos: el desplazamiento de la figura del periodista a la del detective, el desarrollo de un relato ficcional alternativo al caso factual y la apelación a procedimientos tanto de la crónica como del relato policial para la construcción de la narración.

¹⁴⁸ En este sentido, cabe señalar el lugar central que ocupa la primicia en la construcción de la crónica ya desde sus comienzos. Como señala Paulina Brunetti “El crimen es un hecho que ocurre inesperadamente en una sociedad y que hay que difundir de inmediato [...] El periodismo activo, dispuesto a recoger la novedad rápidamente, también es una autoconstrucción constante durante los primeros años del siglo XX” (2006: 120). En esta línea, la primicia otorga un plus muy significativo en el mercado periodístico: “Ser el primero que informa es algo que se valora intrínsecamente” (Mc Quail 1983: 144).

anteriormente–; y construye un entramado de mayor hibridación entre la narración periodística y el relato ficcional.

Dicho entramado se evidencia, especialmente, en las operaciones que se establecen entre los elementos paratextuales y la carta, destinadas a generar un efecto de verdad sobre los acontecimientos desarrollados en ella. En este sentido, la secuencia de apertura, como ya señalamos, se presenta como un marco probatorio¹⁴⁹ en el que se ponen en escena diversas estrategias de verosimilización. Dentro de estas estrategias, además de la presencia del periodista, que funciona como legitimación de los hechos narrados¹⁵⁰, cabe destacar el uso de deícticos que remiten a un contexto témporo-espacial compartido con el lector¹⁵¹, la apelación a referencias socioculturales contemporáneas al contexto de lectura¹⁵² y la incorporación de fotografías, que pretenden avalar lo narrado por el periodista en su carta¹⁵³.

¹⁴⁹ La crítica narratológica coincide, en general, en distinguir dos tipos de marcos: aquellos que tienen una funcionalidad práctica y los que se orientan a una función probatoria. Ejemplo del primer tipo se observa en *Las mil y una noches*. Allí el marco se presenta con un propósito concreto es dar cuenta de la historia de Sherezade, quien debe narrar para evitar ser asesinada. En relación con el segundo tipo, lo que se busca es probar la legitimidad de la narración. Este último es el utilizado en las crónicas y la clase de encuadre frecuente en la novela corta alemana (Vedda 2001).

¹⁵⁰ Abordaremos esta cuestión más adelante cuando analizamos específicamente la figura del periodista-detective.

¹⁵¹ Nos referimos aquí a todos aquellos indicadores de *deixis* (demostrativos, adjetivos, adverbios) que organizan las relaciones temporales y espaciales en torno a un contexto de enunciación determinado (Benveniste 2004: 183), y que inscriben los acontecimientos narrados en la carta en categorías temporales que pertenecen a un plano de la realidad concreta y escapan, por tanto, al mundo imaginario del relato. Es posible observar esto en “Una terrible banda de ‘apaches’ en Buenos Aires” cuando desde la bajada se señala: “La interrupción sufrida en la carta anterior, no ha sido obstáculo para que ‘Sifro’ continúe su relación, detallada y minuciosa, de la persecución que es objeto por parte de los ‘apaches’. *Ayer*, y cuando menos lo esperábamos, recibimos la presente correspondencia, que después de traducida transmitimos gustosos á conocimiento de nuestros lectores” (n°49: s/n) [El destacado es nuestro].

¹⁵² Como en los cuentos de Pablo Daronel, es frecuente en los relatos analizados la mención de referencias socioculturales contemporáneas al contexto de lectura. En este sentido, cabe señalar no sólo la referencia a espacios conocidos de la ciudad de Buenos Aires, sino también a acontecimientos y personajes de la vida contemporánea.

¹⁵³ En relación con el uso de fotografías, podemos mencionar las cuatro fotografías que acompañan el relato “El rapto sensacional” y que remiten a los retratos de las víctimas del hecho (el niño y sus padres) y de la casa de la que había sido secuestrado. En “Una terrible banda de apaches en Buenos Aires”, se señala en el paratexto que antecede a la crónica: “Sifro, pone, en esta peligrosa aventura, todo su talento y despierto, y con grave riesgo de su vida, llega á conocer el refugio de los malhechores, individualizando á sus jefes, y llevando su temeridad, al extremo de fotografiar á su principal ‘accionista’, con el objeto de presentarlo á los lectores, como prueba irrefutable de la veracidad de la pesquisa” (cabe aclarar que dicha fotografía no es publicada). Esta estrategia de verosimilización aparece, aunque con menor frecuencia, en los relatos de la saga Altos y bajos fondos porteños, ya analizada. En “Los crímenes sádicos en Buenos Aires”, se acompaña el relato con varias fotografías en las que se reproducen los márgenes de la ciudad, el espacio en el que opera el asesino serial apodado “El salvaje”. Ambas series replican una práctica frecuente en la prensa de entresiglos: el uso de fotografías acompañando a narraciones ficcionales; prácticas que expresan que las fronteras entre “verdad” y “ficción” eran difusas. En 1903, *Caras y Caretas* publica “La muerte de Juan Moreira”: “El texto, ilustrado con

No obstante, la estrategia más interesante de las implementadas es aquella en la que la revista habilita un cruce entre lo que se presenta como ficcional y el contexto de enunciación construido en el marco. Por ejemplo, en “El rapto sensacional”, White, el periodista-detective a cargo del caso, inicia su carta dando cuenta de su situación en el momento de la escritura: se encuentra secuestrado en un reducto de la organización “Mano Negra”, responsable de haber secuestrado al niño Vitale. En los apartados que siguen, el periodista reconstruye los episodios que lo han llevado a esa situación y, al finalizar la narración, le comunica al director que le hará llegar la carta por intermedio de una joven, Carola, quien se encuentra en el lugar para vigilarlo, pero, por compasión, decide colaborar con él. Sin embargo, a continuación de esto, le solicita que no publique la noticia todavía porque su vida corre peligro: “¡No la vaya a publicar, señor Director, si antes no recibe un expreso urbano, en el cual le dé cuenta de que estoy libre! Por favor” (“El rapto sensacional” n°28: 6). El episodio que continúa la saga comienza con White, ya en libertad, narrando las circunstancias que le permitieron escapar “de las garras de Hercoli”, su secuestrador. En este segundo relato, “El secuestro del niño Vitale”, el periodista da cuenta del temor que sintió al enterarse de que su secuestrador había visto publicada la carta en la revista y, debido a esto, había descubierto su verdadera identidad. Después de un breve diálogo, Hercoli, finalmente, le advierte veladamente que será asesinado: “yo sé cómo lo haré callar, pero eso será más tarde; luego, de noche, tal vez. Entretanto, oiga la historia del niño Vitale para que la publique en el otro mundo” (“El rapto sensacional” n°31: 12). A continuación, lleva ante su presencia a un niño que se presenta como Paulino Vitale. White conversa con él y consigna el diálogo que devela cómo fue llevado al lugar. Aprovechando que Hercoli ha salido, decide escapar y llevarse al niño, pero Carola se lo impide. Le plantea que, si se lleva al niño, ella sufrirá las consecuencias. Entonces, huye solo, no sin antes enfrentarse a los cómplices de Hercoli: “Media hora después tomaba el 47 en Puente Alsina... Con tres disparos de revólver ahuyenté a los ‘malos’ de Hercoli”. La crónica se cierra con una nota de la redacción que señala: “Hasta aquí lo ocurrido a nuestro detective. El martes a las siete de la mañana llegaba poco menos que

veinte fotografías a lo largo de cuatro páginas, se presentaba como la verdadera historia del bandido, a diferencia de las versiones puestas a circular por el folletín de Eduardo Gutiérrez y por la pantomima teatral de José Podestá” (2008: 190). Más adelante, la autora plantea que “a pesar de la distinción y de la aparente preeminencia de lo verídico sobre lo ficcional, el concepto de verdad que ahí funcionaba era incierto: la nota no dejaba de evocar los aspectos espectaculares de la historia, ni renunciaba al artificio explícito de ‘representar’ momentos irrecuperables del pasado” (2008: 190).

escueto á nuestra redacción. Ese mismo día aparecía el chico Vitale en un almacén de La Boca. Todo lo demás lo saben nuestros lectores ya” (“El rapto sensacional” n°31:13). En este segundo episodio, son especialmente sugestivos dos cruces que vuelven más complejo este entramado literario y periodístico particular. Por un lado, un tratamiento de la intriga singular, que se construye dando cuenta al lector del peligro al que es expuesto el periodista por la publicación de la carta (giro que imprime una fuerte tensión narrativa y que se resuelve con la huida del protagonista¹⁵⁴). Por otro, la hábil resolución del episodio que permite cerrar la línea ficcional y vincularla, de alguna manera, con los acontecimientos reales. La misma crónica da cuenta, en el comentario final, del verdadero desenlace del caso, que está completamente alejado de lo que se ha narrado en la saga; en realidad, la policía descubre que el responsable del secuestro era el propio padre: “La conciencia plena de que la delincuencia ha llegado á sutilizarse hasta el extremo en Buenos Aires. Ya no es el *chantage* burdo, secuestra á su hijo con la santa intención de conmover la opinión pública y la caridad cristiana” (“El rapto sensacional” n°31:13)¹⁵⁵.

Las operaciones de verosimilización, que se despliegan con el objetivo de generar diversos efectos de lectura, se refuerzan con una serie de procedimientos devenidos de la crónica contemporánea que tensionan la estructura propia del género epistolar y establecen una relación particular entre la instancia de enunciación y la recepción: la división del texto en apartados, tal como se presentaban los relatos periodísticos contemporáneos¹⁵⁶; la

¹⁵⁴ Umberto Eco, retomando la teoría de la intriga esbozada por Aristóteles, señala que en la literatura popular dicha intriga deriva de las múltiples peripecias que atraviesa el héroe del relato. La empatía con el héroe genera en el público lector una mezcla de temor y piedad que posibilita construir la tensión narrativa. Cuando ésta se vuelve extrema, se hace intervenir “un elemento que deshace el nudo inextricable de los hechos y de las consiguientes pasiones” (Eco 2013: 17). Esto conduce a una catarsis que, en la novela popular, se presenta siempre, según el autor, como “consolatoria”: todo acaba como se quería que acabara.

¹⁵⁵ Si bien el caso se resuelve –de hecho, la crónica es acompañada por una serie de fotografías de los protagonistas del suceso (policía, testigos, inculcado)– dos semanas más tarde, *Sherlock Holmes* vuelve sobre los personajes de la saga construida alrededor de la investigación de White. En “Descubriendo un crimen”, se afirma que a la revista llega una carta sin firma similar, según la publicación, a la que dio origen a la investigación sobre la desaparición del niño Vitale. En esta ocasión, se solicita que investiguen sobre el asesinato de Vicente Zoccoli, natural de Aspromonte. La víctima ya había sido mencionada en la revista a propósito de sus supuestas vinculaciones con la Camorra italiana. Esto posibilita retomar la historia de los integrantes de la “Mano Negra”, en especial del personaje de Hércoli, señalado, en la crónica apócrifa, como el responsable del secuestro de Vitale y que, en su oportunidad, “había podido escapar”. Se delega la investigación a White, quien, luego de una serie de peripecias, conjetura, a partir de diversos indicios que Zoccoli ha sido asesinado por la banda de Hércoli, el Palermitano. Estos eventos posibilitaban un cruce constante con la ficción que era utilizado por el semanario para producir nuevos relatos.

¹⁵⁶ Es el caso, por ejemplo, de “La chacra misteriosa”, relato que narra la investigación de una serie de muertes inexplicables en una ciudad del interior de la provincia. En el primer episodio de la saga, la carta se presenta

introducción de enunciados interrogativos –una estrategia frecuente en la crónica roja del período destinada a cumplir diversas funciones: estimular el suspenso, retardar los detalles, pero sobre todo para compartir la experiencia con el lector (Brunetti 2006)¹⁵⁷–; o la inclusión de comentarios del periodista. Los comentarios incorporados al relato suponen una ruptura con la narración y vinculan al texto con el contexto de enunciación. El episodio más interesante, en este sentido, se despliega, también, en “El rapto sensacional”. Como ya señalamos, en este se plantea que el secuestro de Paulino Vitale (un niño que había desaparecido hacía unos días en Buenos Aires) era responsabilidad de la organización “Mano Negra”. Si bien todo el relato ficcional abona esta teoría, en un momento determinado, el periodista-detective, White, se pregunta si existen en Buenos Aires sociedades organizadas de delincuentes internacionales. Esto deriva en el siguiente comentario, que desestima la presencia de dichas sociedades:

Opino que no. Los Estados Unidos de Norte América arrojan sobre esta margen del Plata los detricus sociales que á su vez recibe de Europa, en particular de la Italia meridional, pero los arroja no agrupados sino individualmente, obedeciendo á un sistema de selección lenta y poco eficaz. Llegan acá esos malos elementos, y desorientados al principio, poco á poco se agrupan de á cuatro ó de á cinco, estableciéndose en los barrios suburbanos y operando aisladamente, por así decirlo, sin vinculaciones directas con los grandes centros de New York y San Francisco de California (“El rapto sensacional”, n°28: 2).

El pasaje de la narración al comentario se instala a través de la irrupción del “Opino que no” que orienta el relato hacia el sujeto de enunciación del discurso y crea la ilusión de que el cronista redacta su historia en el lugar de los hechos (Atorresi 1995). Asimismo, tales apreciaciones reaparecen en las crónicas que circulan en *Sherlock Holmes*. En efecto, en “Los crímenes de la Mano Negra”, el semanario vuelve sobre la pregunta de la existencia de esta

dividida en apartados cuyos subtítulos, a la manera de la crónica policial del período, dan cuenta de los elementos constitutivos del caso: “Quién es Rosa Sabino”, “El primer misterio”, “Un enamorado”, “Un nuevo presidente”, “Un sobrino que aspira a la chacra” (n° 96: s/n).

¹⁵⁷ En “La chacra misteriosa”, las preguntas permiten dosificar la información y establecer la duda en relación con la “versión oficial”: “¿Cómo es que Gallo pudo huir? Esa es la pregunta que se le impone. Un hombre en cuyas declaraciones estriba el éxito de la pesquisa, desde que es el único sobreviviente de la larga serie de maridos de la Rosa, y que dadas las relaciones que tuvo con ésta nada de difícil tuviera que se hallara al tanto del misterio de la desaparición de los anteriores maridos, que se escape de entre las manos de sus guardianes, con la misma facilidad que se escapara de un calabozo con las puertas abiertas, ¿no es cierto que tiene mucho de fábula?” (“La chacra misteriosa”, n° 96: s/n).

banda y, si bien, en el inicio, la respuesta es afirmativa¹⁵⁸, luego se mitiga señalando que su presencia aún no había llegado a tener la dimensión que tenía en otros países: “La Mano Negra, tal y cómo está constituida en Italia y en Norte América, casi seguro que aquí no existe; pero es evidente que sobre la seguridad y el orden metropolitano pesa, con influencias desgraciadamente determinantes, la existencia de una ó varias asociaciones de bandidos” (“Los crímenes de la Mano Negra” n°33: 10). Esto da cuenta de la fluctuación de temas y miradas entre las crónicas cotidianas y los diversos episodios ficcionales que se publican en la revista.

Más allá del empleo de estos procedimientos vinculados con el periodismo, el cuerpo de la carta se desarrolla como ficción policial. Sin embargo, si bien cada historia se despliega en torno a un enigma, dichas narraciones no se circunscriben a la investigación sobre el misterio aún no resuelto, como sucede en los relatos del género y en las crónicas de pesquisa, sino que priorizan las peripecias vividas por el periodista-detective en su búsqueda de la verdad. En este sentido, son narraciones que siguen el modelo del folletín: una serie de episodios encadenados que se enlazan teniendo como eje las aventuras vividas por el personaje central. Debido a esto, las narraciones adquieren una estructura “sinusoidal” (Eco 2013: 67), es decir, 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. Un ejemplo significativo es “Una terrible banda de ‘apaches’ en ‘pleno’ Buenos Aires”. Allí el detective, Sifro, luego de escapar de una secta conformada por ladrones, es perseguido y llega a la estación de trenes de Constitución. En ese lugar, sin embargo, debe enfrentarse nuevamente a varios miembros de la organización de la que está huyendo. Producto del enfrentamiento, 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 a salvo, 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 para descansar y escribir lo que le 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

¹⁵⁸ “La mano negra existe. Existe y es necesario extinguirlo, empleando medios severos y mucha inteligencia. Porque inteligencia se necesita para luchar contra la delincuencia, cuando ésta tiene por base de su prosperidad una fraternidad llevada, al sacrificio á veces, á veces al crimen” (“Los crímenes de la Mano Negra” n.º33: 7).

avanzar el relato, se cimienta, como en el relato de aventuras, en la posibilidad de que el lector experimente, junto con el héroe, las situaciones de peligro que éste debe atravesar (Palmer 1983). Los relatos se extendían a través de varios episodios conformando una saga, utilizando como procedimiento el suspenso al final de cada entrega –comúnmente conocido en inglés como *cliffhanger*–. En este sentido, 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. La fórmula adoptada posibilitaba la incorporación de nuevos elementos en la construcción de la trama que alimentaban 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 narrativo 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 a la persecución de los sospechosos 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 un carácter prospectivo al relato policial y lo aproximan tanto a la novela de aventuras como al *hard-boiled*¹⁵⁹

Considerados desde una perspectiva literaria, estos relatos reelaboran modelos narrativos de amplia difusión en el período. En este sentido, además de los componentes propios del policial clásico en su vertiente anglosajona, es posible rastrear procedimientos del folletín policial francés, la novela de misterio decimonónica y del relato gótico y, como se ha señalado, del relato de aventuras, en diálogo con las tradiciones del policial argentino temprano y la novela naturalista. Pero, a la vez, ensayan nuevas fórmulas, orientadas a sostener el interés del lector, en las que se reelaboran recursos de la crónica contemporánea y se incorporan representaciones en torno al crimen urbano consolidadas en la cultura masiva

¹⁵⁹ Todorov señala que, a diferencia del policial de enigma en el que se presentan dos historias: la historia del crimen y la de la investigación, la novela negra (*Hard-boiled*) la segunda desplaza a la primera. Ya no se trata de narrar un crimen anterior al momento del relato, sino que el relato coincide con la acción. En este sentido, afirma: “Ninguna novela negra ha sido presentada en forma de memoria: no hay punto de llegada a partir del cual el narrador abarcará los acontecimientos pasados, ni sabemos si llegará vivo al final de la historia. La prospección sustituye a la retrospección” (2003: 67-68). En este aspecto, la novela negra se asemeja a la novela de aventuras.

de comienzos de siglo. Dicha conjunción da como resultado una propuesta narrativa en torno al policial novedosa que anticipa modelos genéricos que se establecerán en la década siguiente. A continuación, desarrollaremos esta propuesta a partir del análisis de las figuras del detective, del criminal y de la configuración de la ciudad, en tanto espacio del delito, que se delinea en estos relatos.

3.2. De la redacción a las calles: el periodista como un nuevo héroe del policial

Desde sus inicios *Sherlock Holmes* establece un juego interesante a partir de la homologación de su nombre con el del personaje de Conan Doyle. En este juego, se puede leer no sólo la evocación de un detective paradigmático de la literatura policial, ampliamente conocido por el lector, sino también la entronización de una nueva figura para encarnar al investigador moderno: el periodista. Dominique Kalifa (1995) señala que, a partir de la segunda generación de escritores del género, se produce una transformación significativa en el folletín policial francés ya que el protagonista de estos relatos, el detective, es desplazado por el periodista, quien se convertirá en un actor decisivo de estas historias durante las primeras décadas del siglo XX¹⁶⁰. En estas narraciones, el periodista es presentado como una figura moderna y dinámica, dotado de inteligencia práctica, audacia e iniciativa y que, debido a esto, se convierte en un agente privilegiado para reponer el orden social alterado por el crimen. Las crónicas apócrifas analizadas son protagonizadas por cuatro personajes que asumen este lugar: Sherlock Holmes, Arsenio Holmes, White y Sifro. Los dos primeros son periodistas que actúan como detectives, mientras que los dos últimos son detectives que asumen el rol de periodistas¹⁶¹. No obstante, más allá de estas particularidades, se perfilan de manera similar ya que se delinean como investigadores próximos a los detectives del folletín francés en una línea que se inicia con Vidocq y continúa con el inspector Javert (Víctor

¹⁶⁰ Como afirma el investigador francés, el caso más ilustre ha sido el personaje de Joseph Rouletabille, protagonista de *Le Mystère de la chambre jeune*, creado por Gastón Leroux (1907); al que se puede sumar el aprendiz de periodista Isidore Beautrelet, que aparece en *L'aiguille creuse*, de la saga de Arsène Lupin, de Maurice Leblanc (1910) y especialmente, Fandor, personaje de la serie de *Fantômas*, iniciada por Pierre Souvestre y Marcel Allain (1911-1913). Cabe mencionar que ambos folletines fueron publicados por *Sherlock Holmes*.

¹⁶¹ White y Sifro son los detectives que protagonizan la mayor parte de estos relatos. Ambos son extranjeros y han sido contratados por la revista para oficiar como periodistas-detectives. White, es de origen australiano, un experto en resolver “enigmas indescifrables”, con pasión por el “sport detectivesco”.

Hugo), Lecoq (Gaboriau) y que, en la tradición del policial argentino temprano tuvo su mayor exponente en Andrés L'Archiduc, el protagonista de las novelas de Raúl Waleis (Luis V. Varela). En efecto, comparten con estos personajes, su capacidad de observación, la apelación a la intuición antes que, a la deducción, su habilidad en el disfraz y una audacia que le posibilitará arriesgarse y enfrentar el peligro que emerge de las calles de la ciudad. Sin embargo, se diferencian de sus antecesores en que, si bien conocen muy bien los “métodos preconizados por los modernos pesquisantes” (“Las alhajas del Sr. Catelín” n°9: 15) su objetivo principal es la búsqueda de información para cumplir con su misión periodística y, a través de ella, develar “la verdad” a los lectores. Esta misión siempre supone enfrentarse al peligro; de ahí la preeminencia de la acción por sobre el juego intelectual, en una línea que las vincula más a la novela de aventuras que al policial clásico.

Asimismo, la acción vertiginosa y la centralidad dada a la persecución y al enfrentamiento de estos periodistas-detectives con los criminales anticipan al investigador del hard-boiled. Como estos, cada uno de ellos encarna a personajes solitarios, duros, aventureros que, como señala Giardinelli a propósito del detective del negro, “solo confían en sí mismos” (2013:36), luchan siempre en desventaja y emergen victoriosos debido a su ingenio, su valentía y su audacia para sobrevivir¹⁶². En tanto periodistas, su principal cualidad es un conocimiento cabal de las calles devenido de la experiencia adquirida en el ejercicio de su profesión. No es la razón pura la que guía sus acciones, la resolución de los casos –cuando se presenta– no deriva de ninguno proceso mental, a la manera de los llamados “detectives metafísicos”¹⁶³ (Sweeney 2013), sino de la propia experiencia. Desde esta perspectiva, los alcanza la caracterización que realiza Ricardo Piglia en relación con los investigadores del negro:

¹⁶² Los rasgos sobresalientes de cada detective son explicitados en los paratextos del relato epistolar. Tal es el caso de Sifro quien es presentado de la siguiente forma: “El martes, pasado, como ya nos lo anunciaba, recibimos la segunda correspondencia de «Sifro». En ella, con la sencillez y modestia que lo caracteriza refiere a los lectores sus actos verdaderamente temerarios, llevados á cabo con el fin de penetrar al local de los afiliados de la banda, para lo cual tuvo que afrontar situaciones difíciles y peligrosas, en las cuales la más leve contracción de su cara, que denunciara su repugnancia por el oficio, le hubiera costado la vida” (“Una terrible banda de ‘apaches’ en pleno Buenos Aires” n° 47: s/n).

¹⁶³ Susan Sweeney (2013) caracteriza como “metaphysical detective” a aquellos investigadores que resuelven los enigmas que se les plantean a partir de un complejo proceso mental que incluye una extraordinaria capacidad de observación, pensamiento, lectura y análisis. La autora considera que el primer ejemplo de este tipo de detectives es el personaje de “The Man in the Crowd”, de Edgar Allan Poe.

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, cuyas sagas son más extensas y elaboradas. 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. Durante la investigación, el detective es golpeado y secuestrado por miembros de esta banda y solamente luego de atravesar estas circunstancias logra descubrir que ha ocurrido con el niño:

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 Hercoli. 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 (“El rapto sensacional” n°28: 5).

Al respecto, en estas narraciones el énfasis está puesto en los acontecimientos adversos que debe afrontar el periodista-detective en busca de las pruebas que permitan revelar lo sucedido a los lectores. Esto se observa con claridad en la presentación de “Una terrible banda de ‘apaches’ en pleno Buenos Aires”:

Sifro pone en esta peligrosa aventura todo su talento y despierto, y con grave riesgo de su vida, llega a conocer el refugio de los malhechores, individualizando a sus jefes, y llevando su temeridad, al extremo de fotografiar a su principal «accionista», con el objeto de presentarlo a los lectores, como prueba irrefutable de la veracidad de la pesquisa (“Una terrible banda de ‘apaches’ en pleno Buenos Aires” n°46: s/n).

Como ya consignamos, no es a través de la capacidad deductiva o de la lógica que se llega a la verdad¹⁶⁴, sino de una búsqueda en la que el detective se expone constantemente al peligro y, como más adelante realizarán los detectives del negro, apela a su capacidad física o al uso de armas para someter al adversario¹⁶⁵.

Por otra parte, se trata de detectives que no sólo protagonizan sus historias y ponen en riesgo su vida al hacerlo, sino que también narran dicha experiencia. A diferencia del policial clásico, en los que la historia es narrada por un ayudante del detective, lo que se configura en estos relatos son personajes que asumen la voz narrativa¹⁶⁶. Su rasgo central es su habilidad en la práctica de la escritura, una capacidad que, además, constituye una exigencia profesional. Debido a esto, la escritura se convierte en una instancia crucial del relato porque allí se torna inteligible la investigación y se despliega “la” verdad del caso¹⁶⁷. Es decir, esta verdad enunciativa no deviene de otras fuentes (partes policiales o informes de testigos), sino de su propia experiencia. Es decir, la legitimidad de su accionar se basa en su capacidad de traducir dicha experiencia en trama narrativa. Esto confiere a estas ficciones rasgos particulares: por un lado, el relato se despliega a través de una instancia escrituraria como la carta que desplaza la perspectiva del narrador omnisciente propio del género periodístico en ese período (Brunetti 2006) hacia la perspectiva del personaje protagonista, quien, además, asume la voz narrativa e instala en primer plano el propio acto de escritura;

¹⁶⁴ En relación con esto, Sifro expresa en el mismo relato: “Pero el mayor interés de mi parte estaba en penetrar á la casa, para convencerme de lo que hasta ahora no eran más que conjeturas, lógicas, es cierto, pero no por eso tan convincentes que me hicieran abandonar la misión que llevaba entre manos. ¡Tantas veces, las cosas más lógicas, resultan ser falsas” (“Una terrible banda de ‘apaches’ en pleno Buenos Aires” n°47: s/n).

¹⁶⁵ Los enfrentamientos entre el periodista-detective y los criminales sortean prácticamente todos los relatos. Son escenas que los dotan de un alto nivel de crudeza. En “Una terrible banda de ‘apaches’ en Buenos Aires”, 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 lo vi llevarlas, con un movimiento rápido, me interpose entre los dos, y desnudando mi revólver, descerrajéle un tiro casi á quemarropa, en el instante que oía otra detonación, y veía á mi amigo hacer lo propio, con un arma humeante aún” (n°48: s/n).

¹⁶⁶ Si relacionamos esto con lo que sucede en los cuentos de Pablo Daronel, podemos observar un desplazamiento del periodista como narrador-testigo al periodista como protagonista. Este pasaje de narrador heterodiegético al homodiegético supone una reelaboración estructural de los relatos ya que, con la asignación de la voz narrativa –en las crónicas apócrifas– al personaje protagonista, se sustituye una narración articulada alrededor del enigma, por una organización diegética orientada a suscitar la intriga a través del seguimiento de las peripecias del detective-protagonista. Esto invierte la secuencia lógico-cronológica que se presentan en ambas series ficcionales que, en términos de Todorov (2003), pasa del eje retrospectivo, a partir del cual se construyen los cuentos de Daronel, al prospectivo que ordena las historias de Holmes, White y Sifro.

¹⁶⁷ Como ha señalado, de forma muy atinada, Daniel Link, “lo” policial constituye un relato sobre el Crimen y la Verdad y esta dialéctica, compartida tanto por la crónica como por la ficción, es estructural al género. Desde esta perspectiva, “el cronista es uno de los héroes de la verdad moderna cuyo objeto es la imposición de sentido no sea perceptible para nadie (2003: 13).

por otro, se explicitan múltiples escenas¹⁶⁸ en las que el narrador da cuenta de las condiciones en las que escribe¹⁶⁹. En este sentido, el periodista produce su escritura inserto en situaciones de peligro ya sea porque está encerrado o secuestrado, o porque se encuentra huyendo de sus perseguidores. En una escena del relato anterior, Sifro debe concluir su carta debido a que nota que ha sido encontrado por los apaches que lo estaban persiguiendo:

Voy á terminar, señor Director. En este momento, veo por la ventana de la pieza del hotel donde paro, varios individuos mal entrados, que me miran desde la calle, con mucha insistencia. Quiero vigilarlos, me parecen enemigos. Mañana volveré á escribirle. Ruégole tenga paciencia, pero es que, ahora estoy bien seguro, que aún cuelga sobre mi cabeza la espada de Damocles” (“Una terrible ‘banda’ de apaches en pleno Buenos Aires” n° 49: s/n).

Se trata de una escritura urgente que tiene lugar en situaciones extremas y que es evocada en tanto permite que emerja la figura del periodista como elemento central del relato. En el marco de lectura propuesto, la tarea emprendida por el investigador tiene como propósito central la escritura de la primicia, lo que le confiere un rasgo distintivo en relación con el detective de las ficciones clásicas. En relación con esto, señala White: “Para que se publicara; prescindo de los peligros que podamos correr, y á esta altura ensayé un discursito sobre los deberes de la prensa y de sus representantes, epilogándolo con nociones elementales sobre la doctrina filosófica de los estoicos” (“El secuestro del niño Vitale” n°31: 9). Asimismo, en esta dinámica, los relatos tematizan las condiciones de escritura del periodista a comienzos del siglo XX, derivadas del proceso de profesionalización del escritor. A diferencia de Rouletabille o Fandor, tanto Holmes como White y Sifro no sólo investigan, sino que escriben sus historias y, además, en tanto cronistas, explicitan el rol del periodista en una prensa que se ha vuelto altamente competitiva. Como ha señalado Rivera (1986), en

¹⁶⁸ Retomamos aquí la noción de “escena de lectura o escritura” para referirnos a las representaciones discursivas de las prácticas de lectura y escritura que se insertan en la literatura. En este sentido, estas escenas proporcionan información relevante acerca de los aspectos materiales de la práctica y de los sentidos que el enunciador les atribuye (di Stefano 2013).

¹⁶⁹ Las escenas de escritura en estos relatos cobran preeminencia por sobre las escenas de lectura que se despliegan en la saga Altos y bajos fondos porteños de Daronel. Derutieres, en consonancia con el detective del policial clásico, es tanto un lector en el sentido alegórico del término –aquel que puede “leer la ciudad como un texto ordenado” (Frisby 2007: 69)–, como un lector empírico, tal como lo ha señalado Piglia (2005). De esta manera, del detective-lector, ligado a la reflexión e introspección, se pasa al detective-escritor, aquel que da cuenta de su propia experiencia.

las primeras décadas del siglo pasado, una industria cultural en crecimiento y un mercado editorial cada vez más consolidado amplían las posibilidades para el ingreso al campo periodístico de escritores provenientes de las capas medias y bajas de la sociedad. En sintonía con este nuevo tipo de trabajador intelectual, los protagonistas de estas historias son héroes medianos que dependen de su empleo, se perfilan como profesionales de su oficio, y también son capaces de arriesgarse en la búsqueda de la primicia: “De la manera más sencilla. En un periódico, nunca se toman en cuenta los compromisos particulares del reporter ó redactor. Cuando más difícil ó comprometedor es la noticia, más valor tiene como primicia” (El secuestro del niño Vitale” n°31: 9-10).

Por otro lado, la referencia a las condiciones de escritura que atraviesan estos periodistas-detectives legitima lo enunciado en sus relatos. Desde esta perspectiva, lo que allí se enuncia es la narración de su experiencia en la búsqueda de la verdad que lo ha enfrentado al peligro, pero que le ha permitido, a partir de la confesión de los culpables, brindar al lector la resolución del misterio. El investigador obtiene, debido a su habilidad discursiva, la confesión de los criminales que él reproduce en las narraciones. De esta manera, el misterio se revela no como producto de una verdad sustentada en deducciones, como en el policial decimonónico¹⁷⁰, sino gracias al ejercicio del oficio del periodista. Su autoridad es discursiva y se exhibe a partir del manejo de la palabra tanto oral como escrita. En “La chacra misteriosa”, Sifro descubre la verdad acerca de la muerte de los sucesivos esposos de la dueña de la chacra luego de entrevistar al principal sospechoso, a quien ha venido siguiendo durante un tiempo. Cuando logra su objetivo, consigna en la carta:

Para mí, la entrevista era de sumo interés. Por él, a quien creía que indudablemente se hallara complicado con la Rosa, en los distintos crímenes cometidos, podría averiguar todo el enigma de la chacra misteriosa. Él podría informarme sobre el móvil, sobre la forma en que se llevaron á cabo, y más aún, los cómplices que comprometidos, se pudieron hallar. Era, pues, el único que podría darme alguna luz en el asunto. ¿Alguna he dicho? Digo mal. Mucha, mucha luz. No había duda alguna que él era uno de los cómplices más activos (“Una chacra misteriosa” n° 98: s/n).

¹⁷⁰ Thomas Narcejac sostiene, a propósito del género, que “La veracidad, sustentada en la deducción, es el objetivo del policial clásico” (1986:27).

Sin embargo, la confesión obtenida no tendrá consecuencias jurídicas: “Rara vez me gusta dar intervención a la policía, y cuando lo he hecho, solo ha sido por orden de Ud. [...] solo, pues, me limité á interrogarle” (“La chacra misteriosa” n° 98: s/n), le comenta al destinatario de la carta, el director de la revista. Esta desconfianza frente al sistema de justicia, que atraviesa todos estos relatos –así como los de Daronel–, recupera un motivo persistente en el policial temprano¹⁷¹, pero también posibilita un cierre alternativo –y apócrifo– a casos verídicos que permanecían aún sin resolver. De esta manera, estas narraciones desarrollan una historia ficcional, sin entrar en conflicto con el marco de lectura propuesto. El episodio se cierra con el anuncio de la confesión que será develada, para sostener la intriga, en la próxima entrega: “Al fin confesóme toda la verdad. Pero...es tarde, y necesito reposo. [...] Hasta la próxima carta, que será la última” (“La chacra misteriosa” n° 98: s/n). Finalmente, el último relato se inicia con la constatación de la confesión: “Como le decía en mi anterior, Gallo confesóme, al fin, toda la verdad. Con ello pues, queda a plena luz meridiana, el misterio de la “chacra misteriosa” de Bolívar, y resueltos los enigmas de todos y cada uno de los atentados” (“La chacra misteriosa” n°99: s/n) y la reconstrucción de la historia¹⁷².

Más allá de las vinculaciones con el campo periodístico contemporáneo, desde la construcción ficcional, lo que se conforma es un modelo de detective que se aleja de los precedentes. Ya no se trata de agentes de la ley como L´Archiduc, de Waleis/Varela, Mr. Le Blond, de Félix Alberto Zabalía, o los comisarios protagonistas de los relatos de Holmberg y Groussac¹⁷³, ni de investigadores aficionados a la manera del médico de “La bolsa de huesos” (Holmberg), sino que emerge en el campo del policial argentino temprano un personaje que se configura teniendo como referencia a este nuevo periodista, actor de la

¹⁷¹Uno de los motivos que aparecen en algunas obras del policial de la Generación del 80 es el rechazo del detective del camino regular de la justicia. Esto se observa claramente en *La bolsa de huesos*, de Eduardo Holmberg (Setton 2012).

¹⁷² Seguimiento y confesión también forman parte de los relatos de comisarios que publica asiduamente la revista: “Teniendo preso al pájaro, la solución del misterio duró muy poco. Un detenido es siempre un hombre dispuesto a ‘cantar’ y á decir la verdad, si el interrogatorio á que se lo somete es llevado con habilidad, que sólo da la práctica” (“El sombrero ribeteado. Memorias de un comisario de policía” n° 19: 68-69). No obstante, los métodos involucrados, así como las consecuencias implicadas en la confesión son diferentes en función de los mundos a los que pertenece cada personaje.

¹⁷³ Nos referimos al narrador protagonista de “El candado de oro”/“La pesquisa”, de Paul Groussac y los relatos de Eduardo Holmberg protagonizados por Benito Lauches, “Don José de la Pamplina” y “Más allá de la autopsia”.

prensa masiva del período¹⁷⁴. En esta línea, si bien estas narraciones recuperan un modelo procedente del folletín francés contemporáneo que circulaba en la época¹⁷⁵, asimismo, las figuras de Arsenio Holmes, pero sobre todo las de White y Sifro se constituirán como antecedentes de Horacio Suárez Lerma, el periodista que asume la investigación en *El crimen de la calle Arcos*, de Sauli Lostal (seudónimo de Luis A. Stallo), novela que fue publicada por entregas en el diario *Crítica* a partir del 29 de octubre de 1932 y que retoma como intertexto el relato de Leroux¹⁷⁶. En la obra, el rol del detective es ejercido por el cronista, Suárez Lerma, quien, en la línea de los personajes analizados, no duda en enfrentar al peligro para develar el misterio. En términos de Sylvia Saïtta: “Un cronista policial que arriesga su trabajo y su seguridad personal, en el marco de un periodismo que desafía a la policía y al resto de sus colegas, pero que logra resolver exitosamente ante la masiva opinión pública el enigma planteado” (2013: 215). Estos rasgos, que caracterizan a Suárez Lerma, se encuentran ya, de manera embrionaria, en las narraciones analizadas. Narraciones que giran en torno a un nuevo héroe: el periodista, una figura moderna, dotada de una suerte de inclinación natural a servir a un público a partir de inteligencia práctica y, como ya señalamos, de audacia e iniciativa.

3.3. Sectas, logias y corporaciones: “nuevos” criminales en la ciudad

La contracara del héroe detectivesco en estas narraciones es asumida por quienes instalan el delito en la ciudad. En lineamiento con el policial decimonónico, los criminales

¹⁷⁴ El antecedente en el policial de un cronista como protagonista es el que aparece en “Fantasmas”, de Carlos Olivera (1883). De todas formas, se trata de un relato humorístico, en el que el personaje nunca asume el rol de detective.

¹⁷⁵ Cabe mencionar que la novela de Leroux, como las historias de Leblanc y Souvestre y Alain circulaban en durante el período. De hecho, la saga de Lupin y de *Fantômas* se comenzó a publicar en la revista *Sherlock Holmes* desde su aparición.

¹⁷⁶ Como señala Sylvia Saïtta, los vínculos entre ambas obras son evidentes: “El enigma [se refiere a la muerte de Elsa Osorio de Gálvez, la esposa de un ajedrecista, que es encontrada sin vida en un cuarto cerrado] intenta ser resuelto por un joven periodista de un gran diario (Joseph Rouletabille/Horacio Suárez Lerma) y por un policía (Frédéric Larsan/César Bramajo), que sostienen hipótesis encontradas: mientras que el policía acusa con aparente éxito a la pareja de la víctima (Robert Darzan/Enrique del Villar Mejía), el periodista, fracasado en su intento de demostrar lo contrario, parte de viaje para buscar nuevas pruebas. Por último, la resolución es la misma, ya que en las dos novelas se trata del policía a cargo de la investigación, conocido con una identidad falsa (Larsan resulta ser el conocido estafador Ballmeyer y Bramajo es, en realidad, Armando Repeport, un criminal buscado por la policía francesa)” (Saïtta 2013: 213).

que se configuran en estos relatos revisten un carácter extraordinario, pero no actúan solos, sino que se amparan en sociedades secretas, logias, sectas, corporaciones de ladrones o entidades mafiosas como “La Mano Negra” o la “Camorra”. Se trata de grupos peligrosos, cuya peligrosidad radica en su habilidad para eludir a la policía y a la justicia. Actúan amparados en el anonimato que brindan las grandes ciudades y se perfilan como una amenaza difusa, pero, al mismo tiempo, latente, que se extiende por toda la metrópoli. La sola evocación de sus nombres resulta familiar para los lectores, ya que en la prensa circulan diariamente episodios en los que se los menciona. Es decir, forman parte de un imaginario del crimen urbano que la propia revista conforma semanalmente. En la mayoría de los relatos abordados, los periodistas-detectives deben enfrentar a estas perniciosas corporaciones que asumen diversas formas ya que se metamorfosean para poder ocultarse entre los habitantes de la ciudad. En “Las alhajas del Sr. Catelín”, el *reporter* se cruza con una sociedad secreta dedicada a asaltar mansiones de familias acaudaladas; en “Gli amici della chiave”, Arsenio Holmes enfrenta a una corporación de ladrones de carácter internacional; White debe enfrentar a la “Mano Negra” en “El secuestro del niño Vitale”/“El rapto sensacional” y en “Descubriendo un crimen”; y Sifro, en un caso, logra infiltrarse en una banda de apaches (“Una terrible banda de ‘apaches’ en Buenos Aires”) y, en otro, descubre las filiaciones entre un criminal italiano, refugiado en un pueblo de la provincia de Buenos Aires, y la “Camorra” (“La chacra misteriosa”)¹⁷⁷.

Como señalamos, las referencias a estas sociedades delictivas eran profusas en *Sherlock Holmes*¹⁷⁸. De entre ellas, una de las figuras más recurrentes es la del “apache”, personaje proveniente del imaginario social de la prensa y la literatura francesa¹⁷⁹. En febrero

¹⁷⁷ Solamente en uno de los relatos quienes cometen el crimen son delincuentes comunes. Se trata de “La victoria Nro. 2349” (n° 60) que recupera un caso de archivo ocurrido en 1908.

¹⁷⁸ Desde el primer número, el semanario publica las actas del juicio a integrantes de la Camorra que se estaba celebrando en Napolés en ese momento. Por otro lado, abundan las crónicas vinculadas con organizaciones delictivas de carácter internacional: “La Mano Negra en Rosario” (n° 79); “Los crímenes de la Mano Negra” (n° 31); “La Mano Negra en acción” (n° 34); “La Maffia criolla” (n° 80), entre otras.

¹⁷⁹ Si bien es difícil rastrear el origen de esta denominación, Dominique Kalifa (2005), señala que el imaginario alrededor de la figura del apache se ha conformado a través de las crónicas policiales, pero también de la literatura, el teatro y, más tarde, el cine. Se lo presenta como un personaje ambiguo que conjuga una aureola romántica vinculada a la aventura, con la de un delincuente frío e inescrupuloso. Hacia comienzos del siglo XX, se denominaba así a un tipo de delincuencia urbana que actuaba en los barrios conflictivos del este parisino. Dicha figura es incorporada rápidamente a varios folletines del período que sitúan su acción en varias sociedades de apaches. Los dos ciclos de *Zigomar*, de Léon Sazie (1910) y de *Fantômas*, de Pierre de Souvestre y Marcel Allain (1911), que, como señalamos, se publicaba en *Sherlock Holmes*, constituían verdaderas

de 1912, la revista publica la crónica “Cómo operan los apaches en Buenos Aires”, una nota realizada “por un alto empleado de policía francés, que se encuentra incidentalmente en Buenos Aires” (n°33: 33), en la que se ratifica la presencia de estos personajes en la ciudad. Según el autor, uno de los apaches “más temibles de París”, Warzée, había huido hacía cuatro años de la capital francesa disfrazado de institutriz y se había refugiado en Buenos Aires. Su aventura cobró tal notoriedad, comentaba el cronista, “que más de un apache se largó á Buenos Aires como institutriz ó ama de llaves de alguna dama porteña” (n°33: 35). Más allá de lo inverosímil del comentario, la nota insinúa que, a partir de ese momento, todo crimen violento sin resolver había sido obra de la “banda de Warzée”. Al respecto, se consigna:

Aquellos célebres crímenes de hace dos años, que aún permanecen sin aclarar, fueron obra de la banda de Warzée. Los asaltos á los cambios, en pleno día, las muertes misteriosas en los barrios más céntricos y dentro de las habitaciones, son efectos de una misma causa. A partir de aquel día, Buenos Aires tenía apaches” (“Cómo operan los apaches en Buenos Aires” n°33: 36).

Esta representación del apache como un asaltante violento y capaz de ocultarse en pleno día reaparece en múltiples crónicas de la revista. En relación con esto, es probable que la incorporación de estas organizaciones criminales cumpliera una doble función en las historias narradas: por un lado, retomaban, como se observa a través del ejemplo, personajes conocidos por los lectores, cuya sola mención evocaba el temor y brindaba visos de verosimilitud al relato; por otro, el hecho de ubicar en el lugar de la amenaza criminal a corporaciones o sociedades secretas posibilitaba sostener el juego entre lo ficcional y lo factual propuesto por estas narraciones. Es decir, al no identificar criminales particulares¹⁸⁰, se podían establecer ciertos vínculos entre la historia apócrifa y los casos verídicos, que todavía tenían cierta resonancia en la prensa masiva. De todas formas, no eran figuras ajenas al género. Por el contrario, las sociedades secretas, así como el heroísmo del detective al enfrentarlas, constituyen dos de los componentes centrales de la novela de misterio (Palmer

enciclopedias del “apachismo” en las que se presentaba al personaje como sinónimo del vicio, el cinismo y la crueldad (Kalifa 2005).

¹⁸⁰ Del grupo de relatos seleccionados, sólo en “La chacra misteriosa” se menciona el nombre del criminal.

1983). En efecto, la conspiración representa en la tradición del policial una alteración “antinatural” o patológica del mundo que, de otra manera, estaría en orden¹⁸¹.

Por su parte, esta desestabilización del orden social, emanada del caos que trae aparejado el crimen, pone en escena uno de los motivos frecuentes en la literatura popular decimonónica –motivo que comparten tanto el gótico, como el relato de aventuras, los folletines de misterios de la ciudad y una parte de la ficción detectivesca–: la lucha entre el bien y el mal (Hoveyda 1967: 28)¹⁸². Una lucha que se entabla entre un individuo virtuoso y un orden social depravado. Naumann (2009) destaca que esta antítesis, presente en las novelas de aventuras, se convertirá en el principio organizador del policial negro¹⁸³. Desde un planteo similar, que anticipa el del hard-boiled, los protagonistas de estas narraciones se enfrentan a la conspiración criminal, que se presenta como la fuente de la maldad, en un combate que se dirime en términos éticos y morales. En “Una terrible banda de ‘apaches’ en pleno Buenos Aires”, Sifro, luego de infiltrarse en la organización, recibe, de parte del líder, el discurso de iniciación a la secta que se inscribe en los siguientes términos:

Hermano: has penetrado al recinto de donde emana toda la crónica roja de Buenos Aires. El robo y el crimen, es nuestro lema, y el que lo traiciona, paga con la muerte, la infamia de su acción [...] Fuera de esa casa, el «bien» consiste en obra de acuerdo con el cúmulo de convencionalismos y prejuicios sociales; el mal, en obrar en desacuerdo. El vicio, el robo, el crimen, no son más que palabras huecas, y á las cuales, puede llenárselas con el material que más nos guste. Pues bien: aquí dentro, la base de nuestra moral es opuesta á la de afuera: allí es la honradez y el trabajo. Aquí, son las mismas palabras, pero con un significado diferente: el robo, y el crimen. Según eso, nosotros, el que no roba, y criminal el que no mata. Tenemos nuestras leyes y nuestros códigos, nuestros jueces y nuestros castigos, para el ladrón y para el criminal. ¿Lo habéis comprendido?” (“Una terrible ‘banda’ de apaches en pleno Buenos Aires” n° 47).

¹⁸¹ “La narración criminal se asienta, inicialmente, en una visión liberal del mundo en el momento histórico en que los fundamentos mismos del capitalismo liberal están comenzando a conmoverse, es decir: a mediados del siglo XIX. La afirmación de un orden social justo y natural, y la fe en su posible continuidad indefinida, al margen de las crisis, resultan cada vez menos creíbles; de ahí que el regreso al orden “natural” se presente a menudo, en el policial clásico, como el final de un ilusorio cuento maravilloso, y –sobre todo– que la conjuración del caos requiera de la intervención de un personaje dotado de capacidades sobrehumanas” (Vedda 2009: 13).

¹⁸² También Umberto Eco (2013) señala la configuración de un universo maniqueo sometido a las actuaciones contrapuestas del bien y del mal, como una de las características de la literatura popular del siglo XIX.

¹⁸³ Los vínculos entre el policial negro y el relato de aventuras han sido destacados por una parte importante de la crítica. Véase en este sentido: Hoveyda (1967), Naumann (2009), Todorov (2003), Giardinelli (2013).

La lucha que entabla el periodista-detective excede, incluso, el marco de la mera criminalidad urbana para dirimirse en el ámbito mismo del que emerge la depravación social. En este sentido, el crimen es el resultado de una praxis social corrompida ejecutada por estas sociedades, cuyos líderes encarnan, en esta línea, al “Mal Absoluto”. Son presentados, por tanto, como personificaciones de lo perverso. Su desmesura aleja a estos personajes del criminal sofisticado y analítico, que funciona como la contracara del detective en el policial clásico’ y los aproxima a la figura del villano gótico, seres perturbados y crueles capaces de cualquier vileza que surgen a partir del siglo XVIII¹⁸⁴, pero que trascienden el género para reaparecer a lo largo del siglo XIX y XX de diferentes formas en la literatura popular¹⁸⁵. Su sola presencia instala el horror en el espacio urbano, como señala Sifro “Un suave apretón me hizo temblar de horror, y heme metido en el local de los apaches” (“Una terrible ‘banda’ de apaches en pleno Buenos Aires” n° 47). Los villanos de estas historias comparten cualidades: son figuras amenazantes, con rasgos de animalización que dan cuenta de cómo lo bestial reaparece en la ciudad moderna. Estos rasgos se expresan tanto en sus acciones como en su apariencia física¹⁸⁶, pero, a la vez, se conjugan con una alta capacidad discursiva –característica típica del villano gótico– a través de la cual simulan su condición y con una penetración en la mirada que permite develar una serie de “poderes oscuros”. En este sentido, el ejemplo más interesante se presenta en “Las alhajas del Sr. Catelin”. Allí el periodista-detective descubre a una banda de ladrones de joyas que opera en Buenos Aires. El jefe de la organización es un inmigrante judío cuyos ojos eran “sencillamente, extraordinarios; tenían algo de la atracción inexplicable de los ojos de caburé criollo que, en las selvas chaqueñas, hipnotiza a los pájaros para comérselos tranquilamente en opíparos festines” (“Las alhajas

¹⁸⁴ Como ejemplos paradigmáticos de este personaje, podemos mencionar al villano de *El castillo de Otranto*, de Horace Walpole, Manfred; a los creados por Ann Radcliffe: Montoni (*Los misterios de Udolfo*) y Schedoni (*El italiano*) e incluso a la figura de Fosco, de *La mujer de blanco*, de Wilkie Collins.

¹⁸⁵ Como señala Fred Botting (1996), gran parte de las inquietudes que se articularon en el Gótico en sus inicios reaparecen en los siglos siguientes de manera multiforme en distintos géneros desde la literatura de horror popular y la novela de aventuras hasta la literatura modernista, la ficción romántica y la ciencia ficción. Desde esta perspectiva, la escritura gótica constituye una modalidad que excede géneros y categorías y que no está restringido a una escuela literaria ni a un período histórico. Para el autor, se trata de una forma híbrida que incorpora y transforma otras formas literarias y que, a la vez, desarrolla y reelabora sus propias convenciones. La figura del villano gótico es, probablemente, uno de los motivos más persistentes del género.

¹⁸⁶ Los ejemplos son abundantes: Fra Diavolo, el villano de “El secuestro del niño Vitale”, se caracterizaba por su “boca de tiburón” con la cual “rugió más que habló” (n°31:10); el jefe de la banda de ladrones de joyas de “Las alhajas del Sr. Catelin” tiene una nariz que “sobresalía del rostro á la manera de un pico de ave de rapiña” (n° 9: 15). Cabe mencionar que el adjetivo más usual asociado a estos criminales es el de “fiera”.

del Sr. Catelín” n°9: 15). Más adelante, señala el periodista “Si se los miraba fijamente, se experimentaba en el acto una sensación de malestar, una turbación acentuada que tardaba mucho en desaparecer” (“Las alhajas del Sr. Catelín” n°9: 15). La narración se centra en el accionar de este personaje, quien hipnotiza a jóvenes inocentes y los utiliza para ingresar a las casas de familias adineradas con el fin de robar sus joyas. El procedimiento para reclutar a sus víctimas se reitera en cada caso: la joven, que integra la banda, sale a la calle y seduce a algún paseante desprevenido. Lo lleva, engañado, al lugar donde opera el líder, quien, a través de la hipnosis, “domina su voluntad”. El momento se describe de la siguiente manera: “El joven comenzó a temblar. A impulsos de una respiración fatigosa, su pecho se levantaba de una forma agitada. Su cuerpo, que había estado rígido, comenzó a moverse” (n°9: 17). A continuación, ya transformado en “autómata” se dirige al lugar indicado para robar las joyas. La capacidad del criminal para ejercer la sugestión y la hipnosis posibilita reelaborar en estas narraciones motivos de la fantasía científica, pero que dialogan con el ocultismo y las pseudociencias presentes tanto en las ficciones como en los discursos periodísticos de la época (Quereilhac 2016).

A pesar de las operaciones de verosimilización que se realizan en el marco de estos relatos, los criminales que circulan en estas narraciones reelaboran motivos presentes en la ficción gótica y la novela de misterio decimonónica. Son figuras ligadas a la desmesura, que personifican el mal y, en esa perspectiva, en sintonía con los relatos de Daronel, se alejan de las representaciones del policial temprano que contemplan la posibilidad de redención del criminal tal como ocurre en las novelas de Raúl Waleis/Luis Varela (Setton 2012). No hay *redención* posible porque se encuentran en el límite entre lo humano y lo inhumano; simbolizan el mal ateo que se ha instalado en la metrópoli moderna y que, configura un entramado imposible de ser desarticulado por una policía sin la habilidad para detectarlos. Sólo el periodista, este nuevo héroe y sacerdote de la ciudad moderna –recordemos la devoción a la tarea de investigación y el celibato contumaz que los caracteriza¹⁸⁷–, capaz de dilucidar la verdad en una sociedad cada vez más compleja, será el encargado de desenmascararlos para los lectores, a pesar de que ello no implique un castigo.

¹⁸⁷ Debemos esta interesante observación a Román Setton.

3.4. Itinerarios y reductos del crimen en la Buenos Aires del Centenario

Así como en los relatos de Daronel y en algunos antecedentes del policial temprano como “La pesquisa”, de Paul Groussac y “La bolsa de huesos”, de Eduardo Holmberg, en estas narraciones Buenos Aires se convierte en un escenario privilegiado de estas historias. Es, en tanto ciudad moderna, el lugar donde se asienta el crimen. De ahí que la disputa entre el periodista-detective y los criminales que la amenazan se concrete en sus calles. El espacio urbano es el lugar donde habita el periodista que, transformado en detective, sigue, a la manera de un cazador, los rastros de su presa (Frisby 2007: 73-74). El motivo de la caza en la ciudad se encuentra en el inicio del género policial; y se desplaza de la novela de aventuras a las narraciones detectivescas al trasladar al ámbito urbano las experiencias del cazador (Benjamin 2012)¹⁸⁸. Ya en los inicios del siglo XX, como señalan Boileau-Narcejac a propósito del surgimiento del personaje de Nick Carter, el escenario citadino en el policial 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). 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 necesario leer en este contexto las narraciones que nos ocupan. En ellas, el periodista, en tanto héroe del relato, es quien emprende la persecución de los criminales que acechan continuamente en cada esquina. Como señala White: “La ciudad moderna se eslabona en forma tan diabólicamente complicada, que, tomado 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” (“Descubriendo el crimen” n° 33: 57).

¹⁸⁸ Benjamin se instala con la publicación de *Los mohicanos de París*, de Alejandro Dumas, obra que remite a la novela de Fenimore Cooper *El último de los mohicanos*: “Lo interesante del influjo de Cooper es que no hay pretensión de ocultarlo, más bien de ponerlo a la vista. En los mencionados *Mohicans de París*, este acto de demostración está ya en el título; el autor promete al lector que desplegará ante sus ojos, en París, una selva virgen y una pradera. El grabado del frontispicio del tercer tomo muestra una calle con arbustos, por entonces poco transitada; el epígrafe de este escenario dice: ‘La selva virgen de la calle d’Enfer’ (2012: 105). Y más adelante, agrega, “Ya en su principio, *Mystères de Paris* hace referencia a Cooper, prometiendo que sus héroes del submundo parisino ‘están tan lejos de la civilización como los salvajes que Cooper han pintado tan bien’ (2012:106).

Esto desencadena una serie de persecuciones que parecen no tener fin y que tienen como escenario las calles porteñas. En el transcurso de esta cacería, se delinean itinerarios que configuran una cartografía imaginaria del crimen en la ciudad. Los recorridos se trazan desde el centro (San Martín, Cangallo y Cuyo en “El robo de la sastrería Royal”) hasta los márgenes de la ciudad (Puente Alsina, Paseo de Julio en “El rapto sensacional”), y atraviesan la metrópoli uniendo barrios considerados peligrosos como La Boca, Nueva Pompeya, Parque Patricios (“Gli amici della chiave”, “La victoria Nro. 2349”, “Una terrible banda de ‘apaches’ en pleno Buenos Aires”). La localización precisa de las calles dota de verosimilitud al relato y habilita la aproximación a la crónica publicada en la revista semanalmente que, en ocasiones, se escribían tomando como base los informes policiales (Caimari 2017). El ejemplo más interesante, en esta línea, se presenta en “La victoria Nro. 2349”, que recupera el caso del asesinato del cochero Lázaro Piñeyro, quien trabajaba en la ciudad, ocurrido en 1908. Si bien la policía había atrapado a los principales responsables, aún se hallaba en libertad la principal cómplice de lo ocurrido, Josefa Martínez, pareja de uno de ellos. Sifro se entrevista, de incógnito, con los criminales para encontrar pistas que le permitan encontrar a la mujer. En la primera parte del texto, el periodista-detective reconstruye lo sucedido. Para esto, recurre al material de archivo y a informes policiales¹⁸⁹ que describen de manera minuciosa los itinerarios realizados por quienes perpetraron el crimen:

De allí que se trasladaron á una casa de tolerancia situada en la calle Cangallo, entre las de Ecuador y Bermejo, pero, como les negara la entrada, se dirigieron á otra, en la calle Anchorena, casi esquina Guardiavieja. Habiendo estallado un incendio en la calle Triunvirato, salieron, y luego de permanecer observando hasta su total extinción el siniestro, regresaron por Corrientes hasta Río de Janeiro, donde entraron á un café. Después de beber unas copas se retiraron y caminaron hasta la esquina de Pueyrredón, donde Silva tomó el coche de Piñeyro, ordenándole toara la calle General Urquiza, hacia el Sud. Al llegar á la calle Estados Unidos, Camilito, quizás previendo el final del paseo, descendió en el coche, dirigiéndose á su domicilio. Guaraña y Silva siguieron en el coche, y al llegar á la esquina de Liniers y Chiclana, el segundo le pidió á Piñeyro el dinero que llevaba. Este se resistió y quiso repeler la agresión con el látigo, pero entonces Silva, que tenía un cuchillo en el cinto, lo tomó por el cuello y le infirió las heridas de que hemos hablado anteriormente (“La victoria Nro. 2349” n° 60: s/n)

¹⁸⁹ El informe policial (“Informe de pesquisa”), junto con el sumario, era uno de los escritos más frecuentes producidos en el Departamento de Policía. Al respecto, Caimari señala que se trata de un género burocrático “que subyace a las crónicas de los detectives porteños” (2017: 7).

La mención pormenorizada de las calles recorridas en el seguimiento de los criminales es retomada en todos los relatos ficcionales y permite, además de otorgar credibilidad a la historia, configurar a Buenos Aires como un espacio peligroso y violento, escenario propicio para el despliegue de un policial en el que el eje central es la lucha contra el delito. 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 también la ciudad se ha convertido en un espacio ambiguo, caótico y contradictorio que ya no puede ser leída (en la manera que lo proponía la ficción clásica) debido al difuso desorden imperante. Desde esta mirada, se diluye la posibilidad de recomponer el orden y la restauración cede el paso a la fuga hacia adelante que transforma el relato en pura acción. Si bien las ficciones analizadas comparten una configuración similar respecto del escenario urbano, en ellas, el periodista-detective aún es capaz de controlar ese mundo caótico a través del ejercicio de una vigilancia rigurosa. Y puede hacerlo porque tiene un saber sobre las calles de la ciudad forjado en el desempeño de su profesión periodística. Un saber que comparte con las fuerzas policiales, ya que vigilancia y seguimiento son los métodos que se emplean para desenmascarar el crimen en la Buenos Aires del Centenario (Caimari 2017). A esto se reduce toda la investigación, ya no hay complejas deducciones ni enigmas algebraicos, sino, más bien, el respaldo de un conocimiento que se funda en la experiencia¹⁹⁰.

El saber del periodista-detective se suma a su habilidad para infiltrarse en los mundos marginales de los bajos fondos (habilidad que comparte con Derutieres). El *bajo fondo* constituye una zona imprecisa que se configura tanto geográfica como simbólicamente y que funciona prácticamente como contracara de la metrópoli. Como plantea Kalifa, el bajo fondo implica un estado a la vez moral, social y topográfico nacido del cruce de la miseria, el “vicio” y el crimen (2013)¹⁹¹ que configura una serie de representaciones provenientes tanto

¹⁹⁰ La reivindicación de la experiencia como “impulso de la narración” está presente en los textos programáticos sobre el género escritos por Vicente Rossi y Alberto Dellepiane (Setton 2016: 62).

¹⁹¹ En relación con esto, Dominique Kalifa agrega: “Pour l’essentiel, les bas-fonds relèvent d’une “représentation”, d’une construction culturelle, née à la croisée de la littérature, de la philanthropie, du désir de réforme et de moralisation porté par les élites, mais aussi d’une soif d’évasion et d’exotisme social, avide d’exploiter le potentiel d’émotions “sensationnelles” dont, aujourd’hui comme hier, ces milieux sont porteurs” (2013: 17) [En lo esencial, los bajos fondos competen a una “representación”, a una construcción cultural,

de la literatura¹⁹², como de la prensa masiva y de los informes policiales. En términos de Lila Caimari:

En los bajos fondos sociales, en lo ínfimo, es donde resulta más intensa la explosión de las pasiones humanas. Se manifiestan sin los reatos que una educación moral más ó menos sólida opone á los gestos fieros, y dejan rastros indelebles del pasaje del hombre á bestia, á través de una etapa de la obra civilizadora moderna (2009: 56-57).

En consonancia con este imaginario, en estas crónicas apócrifas el periodista-detective se interna en los barrios “peligrosos” de Buenos Aires para cumplir con su misión. Nueva Pompeya, la zona del bajo, el puerto y La Boca se perfilan como espacios “tenebrosos y oscuros” que amparan al criminal. En “Un rapto sensacional”, White comenta al director de la revista:

En la Boca hay muchos pillos, señor Director. La afirmación precedente no tiene ni con mucho el carácter de excluyente, porque pillos se encuentran á la vuelta de cada esquina y por ende no hay necesidad de ir á la Boca para encontrarlos, pero allí, en el barrio por excelencia tenebroso y oscuro; en la ribera del riacho que á manera de un desprendimiento cenagoso del estuario se extiende como una culebra, enroscándose aquí y allá entre maleantes y barrancos, los pillos pululan y están casi en su patria. Cuando la 24^a y la 30^a en combinación organizan una batida general, los pillos con cola reciente se esconden en las mil y una cuevas que existen en las islas adyacentes, ó pasan á la provincia donde viven por un tiempo hasta que, olvidadas sus fechorías, pueden regresar á la «patria» á punjear marineros ingleses ó á robar cajones de mercaderías de los buques atracados al malecón (“Un rapto sensacional” n°28: 3-4).

Si bien en el inicio se menciona a La Boca como un “barrio por excelencia tenebroso y oscuro”, inmediatamente se aclara que “los pillos” pueden esconderse en cualquier rincón de la ciudad e, incluso, aprovechan sus márgenes para evadirse del control policial de ser

nacida en el cruce de la literatura, de la filantropía, del deseo de reforma y de moralización propio de las elites, pero también de una sed de evasión y de exotismo social, ávida de explotar el potencial de emociones “sensacionalistas” de las que, hoy como ayer, estos medios son portadores.] (La traducción es nuestra)

¹⁹² Diego Galeano señala que ya en los folletines de Eugène Sue se hablaba de los lugares más oscuros de la ciudad y de “siniestros personajes que habían creado un mundo en las márgenes de la ley, que tenían sus propios códigos y su propio lenguaje, el *argot*. Sue describía a esos personajes como los bárbaros de la edad moderna” (2009: 91).

necesario. Referencias similares son frecuentes en las crónicas que semanalmente publica la revista¹⁹³ y con las que estas narraciones establecen una serie de vínculos para dotar de veracidad a los relatos. Al conocimiento de estas zonas de peligro y de los reductos en los que confluye la delincuencia (bares y cafés diseminados por la ciudad¹⁹⁴), que deviene de su labor periodística y posibilita desarrollar la investigación, se suma un elemento clave: la habilidad en el manejo de dialectos y jergas que circulan en la metrópoli moderna y especialmente en las zonas en las que se instala el crimen. En efecto, el bajo fondo, en tanto reducto de la criminalidad, no remite solo a una topografía, sino que expresa un submundo delimitado por lenguaje y códigos compartidos. A lo largo de estas narraciones, así como en las crónicas publicadas por *Sherlock Holmes*, estas variedades lingüísticas, que se presentan como zonas de fronteras con lo marginal, permean los relatos. De ahí la diseminación de expresiones coloquiales, locuciones lunfardas y especialmente jergas como el cocoliche que denotan, en la mayoría de los relatos, la procedencia italiana de los criminales¹⁹⁵. Historias como “Gli amici della chiave” instalan desde el título dicha relación. Tanto Arsenio Holmes

¹⁹³ La Boca, el Paseo de Julio, los arrabales y los espacios del puerto y marginales son presentados como zonas peligrosas en tanto albergan, advierte la revista, a la criminalidad que circula en la ciudad. Basta los títulos de las siguientes crónicas para corroborar esto: “La República de Maciel. Escondite de delincuentes” (n°4); “Un homicidio de La Boca” (n°8); “Por los barrios tenebrosos” (n°17); “Por los barrios exóticos. El Paseo de Julio” (n°37); “Por los barrios peligrosos. Incurción armada al Paseo de Julio” (n°18), entre otras.

¹⁹⁴ Las investigaciones de cada caso se inician con frecuencia en los espacios en los que se reúne la delincuencia. Bares y cafés en los que estos periodistas-detectives tienen sus informantes. Tal es lo que sucede en “Un rapto sensacional” cuando White se dirige a un salón para buscar información sobre la organización Mano Negra: “En lo que por hipérbole pudiera llamarse «el salón» se hallaban en esos momentos alrededor de varias mesas, hasta quince sujetos de esos que llevan siempre en el rostro el estigma de sinvergüenzas, no quise llamar la atención de la «distinguida clientela» por lo cual me senté pacíficamente en una mesa y pedí á Giovanne, que tal es el nombre actual del amigo, una botella de vino y castañas. Sherlock Holmes no hubiera hecho otra cosa” (“Un rapto sensacional” n° 28: 4).

¹⁹⁵ La vinculación entre la inmigración italiana y el crimen es un motivo recurrente en el entresiglo no solo en la literatura, sino también en otros discursos sociales. Diego Galeano delinea un panorama muy preciso de cómo desde la prensa, pero también desde los partes e informes policiales y otros discursos, se plantea que el aumento de la criminalidad urbana está asociada a la llegada de los inmigrantes. Al respecto, afirma: “Aquellas ideas de la generación de 1837 sobre el ingreso de extranjeros ahorradores, laboriosos y portadores de virtudes ausentes entre los criollos, estaban siendo sustituidas por una creciente desconfianza hacia los recién llegados. El escenario babélico de la ciudad incitaba cada día mayores sospechas sobre los efectos reales de esas inmigraciones. Cualquier indicio de modernización de la vida social era resistido y se les achacaba a los extranjeros el empeoramiento material de la ciudad. Así, el incremento de las transacciones interpersonales basadas en la economía monetaria se interpretaba como un territorio colmado de estafadores y, si esto era así, se debía a la codicia y el materialismo que traían consigo los nuevos habitantes. Los rusos y los judíos eran señalados como culpables del auge de la prostitución. El aumento de los delitos de sangre se relacionaba con el temple de los españoles e italianos, mientras el alcoholismo y las riñas callejeras se habían convertido repentinamente en costumbres importadas de la Banda Oriental” (Galeano 2009: 92-93).

como White y Sifro conocen tanto los lenguajes de la ciudad, como el glosario empleado por los delincuentes.

Sin embargo, en esta topografía que se dibuja en relación con el crimen y sus lenguajes, y que claramente remite a sitios concretos de la ciudad, se abre un intersticio que habilita el misterio. En efecto, los sitios mencionados refieren, como en la crónica policial contemporánea, a la Buenos Aires del Centenario, pero en ellos se vislumbran también espacios intrincados, laberínticos, plagados de trampas que albergan al “mal” y parecen instalar la regresión a un tiempo arcaico¹⁹⁶. En la configuración de estos espacios, que se recortan de la metrópoli y funcionan como puntos de encuentro entre perseguidor/perseguido, nuevamente reaparecen tópicos y motivos del gótico y la literatura de misterio decimonónica. Como señala Fred Botting (1996), los sitios salvajes y misteriosos de la ficción gótica se transforman, en el siglo XIX, en la metrópoli moderna. La ciudad se vuelve un intrincado laberinto difícil de sortear, plagado de sombras que instalan un juego recurrente entre lo aparente y lo real. En “Gli amici della chiave”, por ejemplo, el detective debe infiltrarse en una corporación que reúne a los ladrones más destacados de la ciudad. Se trata de una organización secreta, cuyas raíces se encuentran en Italia y que funciona bajo las reglas y preceptos de una secta. Ya estando en el lugar, Arsenio Holmes vigila la cuadra en la que se localiza el espacio de reunión y señala:

Dos hombres caminaban por Pinzón en dirección a Hernandarias. De pronto desaparecieron, como obedeciendo á un pase de prestidigitación. Pero, al mismo tiempo, se insinuaron cuatro nuevas siluetas en el claro obscuro de la calleja. Mirándolos con más atención podía notarse que penetraban en un portal situado á cuarenta metros de la esquina. A los cinco minutos, dos nuevos personajes recorrieron el mismo trayecto y penetraron la misma casa (“Gli amici della chiave” n° 11: 64).

La escena delinea una atmósfera particular a través del contraste de luces y sombras que configura un escenario casi fantasmal y que atraviesa diversos sitios de la ciudad. Los

¹⁹⁶ El lenguaje que utilizan estas sectas es significativo al respecto. En “Una terrible banda de ‘apaches’ en pleno Buenos Aires”, el líder de la secta se expresa a través de un lenguaje arcaizante: “Como no teníamos gran apuro, y á fin de que no os quejaráis de nuestro proceder, quitándoos la vida que tanto os había costado...ahora, os tuteo, porque somos viejos conocidos, resolvimos dejar que la gozárais un poco, sin perderos por eso de vista. ¿Sabéis lo que quiero decir, al deciros sin perdersos de vista?” (n° 49: 55-56).

delinquentes, en un “pase de prestidigitación”, son capaces de desplazarse sin ser percibidos a través de la ciudad gracias a esos reductos que operan como un refugio. En “Una terrible banda de ‘apaches’ en pleno Buenos Aires”, dicha atmósfera se replica en el interior de una comisaría de la ciudad. Después de matar a un apache en su huida, Sifro es detenido por la policía y encerrado en “una celda oscura”. Luego de 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 ayuda de unos fósforos, logra descifrar la nota en la que le revelan que será asesinado –“Esta noche, será la última”, le advierten (n° 48: s/n)–. Al finalizar la lectura, escucha unos ruidos “sospechosos” 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 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 á otro; como un individuo rodeado de llamar, 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 en el cuarto. La escena de la irrupción tiene lugar en un escenario en el que se escenifica el horror a través de la representación de un espacio húmedo, malsano, envuelto en luces extrañas:

Al caer el último bloque de material, que se desmoronó con esa pereza de matrona molestanda, vi asomarse un brazo que empuñaba un hierro como de unos 20 centímetros, puntiagudo y brillante, al mismo tiempo que una cabeza, iluminada apenas por una suave claridad del exterior y que trataba de auscultar en el silencio misterioso de la celda (“Una terrible banda de ‘apaches’ en pleno Buenos Aires” n°49: 53).

El contraste de luces y sombras en el que sólo se vislumbra el arma “puntiaguda y brillante” en el silencio “misterioso de la celda” suspende el ritmo narrativo y genera la atmósfera adecuada para el momento de acción que se precipita a continuación:

Antes de que saliera de su justo asombro, arrebaté de su brazo inmovilizado aquella preciosa arma, al mismo tiempo que, tomándolo por los cabellos, lo atraía hacia mí, y con toda la fuerza de mis músculos, con esa fuerza nerviosa que sólo da el espanto de

la muerte, sepúltele en medio del pecho el arma que él mismo me tendiera (“Una terrible banda de ‘apaches’ en pleno Buenos Aires” n°49: 53).

A continuación de la escena de acción, próxima a la de las del policial negro, se retorna a lo fantástico, ya que inmediatamente el detective se enfrenta a un segundo asesino que, señala, “estaba ante mí, como un fantasma, como una aparición de otro mundo” (“Una terrible banda de ‘apaches’ en pleno Buenos Aires” n°49: 53), y vuelve a la atmósfera onírica: “Inmóvil, con la mirada extraviada, los puños crispados, sentí su respiración junto a mí. Entonces fué 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” (n°49: 54). La oscilación entre lo aparente y lo real impregna los relatos en un entramado que reelabora escenarios del gótico (ámbitos lúgubres y tenebrosos como catacumbas, pasadizos, sótanos del castillo gótico reaparecen en diversos sitios de la ciudad) y los asocia a la acción vertiginosa que se construye en estas historias policiales. Las persecuciones, que en las novelas de misterio se realizaban en túneles oscuros e intrincados, se trasladan a las modernas ciudades y convierten “sus conocidas calles y edificios en escenarios de acontecimientos altamente insólitos y con ello de hacerlos extraños de manera siniestra” (Allewyn 1982: 219). A través de estas caracterizaciones, se anticipan elementos que emergerán de manera más definida en el hard-boiled. En el mismo relato, Sifro ingresa al lugar de reunión de los apaches. El momento en que traspasa el umbral de entrada experimenta un escalofrío que atraviesa su cuerpo “el escalofrío que da la sensación de lo desconocido, de lo ignorado, de lo misterioso, de lo fúnebre” (n° 47: s/n). Esta atmósfera de horror se retoma en el siguiente episodio en el que, ya infiltrado en la organización, deberá ser sometido a un ritual de iniciación: “Penetré á la fragua resueltamente: era una pieza completamente oscura si no fuera que un fuego rojo y trágico, ardía impacientemente sobre un fogón de hierro, donde se hallaba descansando un pesado yunque, iluminado apenas, por un resplandor rojizo que hacía temblar mis carnes” (“Una terrible banda de ‘apaches’ en Buenos Aires” n° 48: s/n). En ese espacio de claroscuros observa la muela de hierro “destinada á servirme de tumba” (n° 48: s/n). Sabiendo que ya ha sido descubierto, y en el instante previo a ser torturado, reacciona rápidamente:

Nerviosamente, instintivamente, en la desesperación del náufrago que sólo ve una tabla de salvación en un trozo de mástil que sacuden 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 fué á caer a mis pies, como una maza informe, sanguinolenta y deshecha (“Una terrible banda de ‘apaches’ en pleno Buenos Aires” n° 48: s/n).

A continuación de esta vertiginosa escena, el detective escapa y aprovecha que un conductor ha bajado de su auto para robarlo y huir: “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 costeaban el camino, me pareció un bosque espeso y compacto” (“Una terrible banda de ‘apaches’ en pleno Buenos Aires” n°48: s/n). Este tipo de escenas se reiteran en las narraciones analizadas; escenas que conjugan el misterio a partir de la remisión a espacios sombríos y situaciones terroríficas con la acción vertiginosa que se despliega en el escenario de la metrópoli moderna. En esa conjunción, se anticipan algunos de los elementos que resurgirán en el espacio urbano, violento y peligroso, que transita el detective del policial negro¹⁹⁷; pero, también dan cuenta de los modos en los que los medios de transporte modernos, especialmente el automóvil¹⁹⁸, han impactado en la transformación urbana instalando otra dinámica en la lucha contra el delito. De ahí que, en estos relatos, las persecuciones, sobre todo en automóviles, empezarán a ocupar un lugar importante. Esto prefigura lo que ocurrirá una década después cuando comiencen a consolidarse, en el imaginario urbano, nuevas representaciones del criminal, como el

¹⁹⁷ Varios críticos dan cuenta de las relaciones que se establecen entre el gótico y la novela negra a partir del tratamiento de elementos comunes: personajes y situaciones sórdidas, terroríficas que incluyen penumbras profanaciones, torturas (Giardinelli 2013: 73); espacios cerrados e intrincados, límites difusos entre lo real y lo irreal (Hoveyda 1967: 19).

¹⁹⁸ En relación con esto, Lila Caimari da cuenta de lo que el automóvil ha significado en el imaginario construido alrededor de la ciudad moderna en las décadas siguientes. Al respecto, señala: “Las posibilidades abiertas por la automovilidad evocan la gratificación instantánea de la dudosa moralidad moderna, la tiranía del deseo que diluye el marco de autocontrol de los conductores. Y luego está, claro, la fiesta perceptiva de la velocidad, la embriagadora sucesión de luces y sombras” (Caimari 2012b: 36-37). Si bien, la investigadora percibe esto en un momento histórico ulterior (fines de la década del ’20 y ’30), en la revista ya se pueden observar las referencias a los “peligros” de una vida vertiginosa devenida de las transformaciones en los medios de transporte. Las crónicas sobre accidentes urbanos se multiplican (“Los peligros del tráfico”, n° 90, “El subterráneo trágico” constituyen algunos ejemplos de ello) e incluso se advierte sobre la amenaza del automóvil cuando es usado con fines delictivos como en “Agente raptado por una patota” (n°18). Allí se narra el “Fantástico rapto en automóvil del agente Antonio Borzis” a manos de un grupo de jóvenes “descarriados”.

gángster, vinculadas con el cine y las nuevas tecnologías, y asociadas a la temeridad y el vértigo (Caimari 2012b).

Conclusiones

En nuestra tesis hemos analizado un conjunto de narraciones policiales publicadas entre los años 1911 y 1913 en la revista *Sherlock Holmes*: la saga denominada Altos y bajos fondos porteños, de Pablo Daronel y las crónicas apócrifas protagonizadas por White, Sifro y Holmes. Nos propusimos estudiar las filiaciones que estas ficciones establecieron con el policial argentino precedente y con la serie literaria en general, y, especialmente, indagar las vinculaciones que estos relatos establecieron con la crónica roja contemporánea, en particular con la que circula en la revista. Considerando que se trata de un proyecto editorial que se articula en torno de “lo policial” –y que engloba tanto a la nota roja como a las ficciones del género–, el semanario constituyó un escenario privilegiado a través del cual observar los cruces, desplazamientos y apropiaciones que estas narraciones establecieron con dichas crónicas; esto también nos permitió recomponer el contexto de lectura en el que las ficciones estudiadas se inscribieron en el momento de su publicación.

Hemos mostrado, a través de este análisis, cómo estas narraciones retoman algunos rasgos presentes en el policial de la generación del 80, pero, a la vez, dialogan con la literatura contemporánea y sostienen un vínculo estrecho con la crónica roja del período que no solo impregna temas y representaciones literarios, sino que también incide en sus transformaciones genéricas. Entendemos que en este vínculo se delinearon los elementos a través de los cuales se conformó el género durante el período. Surgidos en un momento de auge de la prensa masiva, los relatos de Pablo Daronel y las crónicas protagonizadas por White, Sifro y Derutieres, más allá de sus particularidades, ensayaron nuevas fórmulas para el género que les permitió desmarcarse de las tradiciones anteriores y proveer modelos novedosos en la historia del policial argentino de comienzos del siglo XX.

En el estudio, pudimos observar de qué manera estos relatos incorporan elementos que caracterizaron al policial decimonónico y que fueron retomados por los escritores de la Generación del 80 (Luis V. Varela, Paul Groussac, Eduardo Holmberg, Carlos Monsalve, Carlos Olivera): un detective que, además de capacidad intelectual, posee una considerable destreza física; un investigador que se delinea como un “héroe mediano”, pero que, en el caso de Derutieres, mantiene una cierta afinidad con la figura del artista; la vinculación de los

extranjeros con el crimen; la crítica al sistema de justicia vigente y, por lo tanto, el rechazo del camino regular de la justicia. No obstante, hemos relevado que es en el cruce con la crónica donde se expresan una serie de transformaciones que propician fórmulas novedosas para el género. En este sentido, consideramos que es posible dar cuenta de estas reelaboraciones a partir de las dimensiones tanto sintácticas como semánticas de estos relatos.

En relación con los aspectos sintácticos involucrados, analizamos de qué manera ambas series incorporan, en distintos niveles, estrategias propias de la crónica periodística de entresiglos. En los relatos de Daronel, esto se expresa en la reelaboración de la perspectiva y enunciación clásica del género. A diferencia del policial decimonónico en el que el narrador es el confidente del detective, en estos relatos (Piglia 1991; Palmer 1983), tanto la perspectiva como la voz enunciativa son asumidas por un personaje que participa del mundo narrado como testigo de los acontecimientos. Dicho narrador se perfila tomando como modelo la imagen del cronista que se construye en la crónica roja de principios de siglo (Brunetti 2006). En este sentido, este personaje se presenta como un observador que toma distancia de las investigaciones llevadas a cabo por Derutieres y Sweet, y se interroga acerca de lo que observa, en una estrategia similar a las empleadas por los cronistas de entresiglos. Asimismo, incorpora ciertos recursos orientados a generar un efecto de mayor proximidad con el público a través de la evocación de un mundo de referencias comunes y del despliegue de una serie de conjeturas que se expresan como interrogantes compartidos con los lectores.

Por otra parte, a través del estudio desarrollado, hemos dado cuenta de qué manera las crónicas apócrifas –construidas a partir del modelo de la “crónica de pesquisa”, frecuente en el periodismo policial de fines del siglo XIX y comienzos del XX, y una de las formas que desarrolló asiduamente *Sherlock Holmes* (Caimari 2012a)– ensayan una fórmula novedosa que propicia una reelaboración del esquema del relato policial clásico a partir de un cruce con el periodismo. A través de una serie de procedimientos de verosimilización, estas narraciones reescriben en clave ficcional casos delictivos sin resolver que circulan en la prensa contemporánea y adoptan una organización epistolar que les permite escindir el relato del contexto inmediato; pero, incorporan, al mismo tiempo, un marco de lectura que vincula la historia ficticia con el contexto de enunciación en el que se inscribe la revista. Esta habilita una fórmula novedosa en la que modifica la estructura de la crónica (una secuencia de

apertura, de naturaleza paratextual, y el cuerpo en el que se despliegan los acontecimientos) para dar lugar a un tipo de ejercicio ficcional que se sitúa en una frontera porosa entre lo factual y lo ficcional.

Asimismo, ambas series aportan un detective que se aparta de la figura del *amateur* de las primeras ficciones del género (el narrador de “La bolsa de huesos”, William Wilson o Zaninski¹⁹⁹) o del funcionario policial como L’Archiduc, Enrique M., Mr. Le Blond o Benito Lauches²⁰⁰, para dar lugar a investigadores que dependen financieramente de un empresario. En el caso de la saga de Daronel, esto es asumido por Amorena, quien se convierte en una especie de “socio capitalista” de Derutieres y Sweet por diversión; mientras que, en las crónicas apócrifas, ese lugar es ocupado por el director de la revista, empleador de los periodistas-detectives. Entendemos que esto constituye un cambio significativo en los relatos de esa época y que, de alguna manera, van a anticipar el tipo de transacción mercantil que aparecerá más tarde en las ficciones del hard-boiled. En esta línea, es posible advertir otras vinculaciones con esta forma que adoptará el género a partir de los años treinta en Estados Unidos: la emergencia de la figura de la *femme fatale*, entendida como la representación de aquellas mujeres seductoras, capaces de asesinar por ambición, un motivo frecuente en los relatos de Daronel; y la configuración de un detective solitario que debe enfrentarse a los criminales en una ciudad cada vez más caótica. Lejos de una interpretación anacrónica de estos elementos, consideramos que estas filiaciones, en relatos que anteceden dos décadas al surgimiento del género, visibilizan los vínculos que el hard-boiled tiene con parte de la literatura popular decimonónica como el relato de aventuras o las novelas de misterio.

Por su parte, y en relación con el detective, pudimos dar cuenta del surgimiento, por primera vez en nuestro país, de la figura del periodista como héroe del relato detectivesco. Este personaje, que, en la tradición francesa, aflora prácticamente en el mismo período, se destaca no solo como un investigador dinámico y moderno, sino centralmente como un escritor. Sostenemos, como enunciamos en su momento, que estas escenas de escritura posibilitan la referencia a un marco de lectura determinado (recordemos que estas crónicas se presentan al lector como “verdaderas”), pero también funcionan como representaciones

¹⁹⁹ Nos referimos a los protagonistas de los relatos de Eduardo Holmberg, Vicente Rossi y Horacio Quiroga.

²⁰⁰ Protagonistas de las novelas de Raúl Waleis/Luis V. Varela, Paul Groussac, Félix Alberto Zabalía y Eduardo Holmberg.

literarias de la tarea del periodista en el momento de surgimiento del escritor profesional. Por otra parte, si relacionamos esto con lo que sucede en los cuentos de Daronel, es posible observar que se produce un desplazamiento del periodista como narrador-testigo de estos relatos, al periodista como narrador-protagonista de la historia. El pasaje del narrador heterodiegético (testigo) al homodiegético (protagonista) supone una reelaboración estructural de las narraciones que componen ambas series. La asignación de la voz narrativa al periodista/detective en las crónicas apócrifas sustituye una narración articulada en torno al develamiento del enigma por otra orientada a suscitar la intriga a través del seguimiento de las peripecias del detective-protagonista. De esta manera, a través de este esquema se reorganiza el eje temporal sobre el que se despliega la historia. Es decir, se pasa de una secuencia lógico-cronológica de carácter retrospectivo en las ficciones de Daronel, a una de tipo prospectiva (Todorov 2003) en los episodios ficcionales protagonizados por White, Sifro y Holmes, en una línea que, como hemos señalado, los aproxima al relato de aventuras y anticipa los textos de la serie negra.

En relación con las temáticas que nutren estas historias, dimos cuenta de los temas y representaciones ligados al imaginario del delito urbano de la época, que la revista *Sherlock Holmes* recupera a través de sus crónicas y notas (Caimari 2009, 2018; Albornoz 2016). Al respecto, Albornoz realiza una descripción muy precisa del modo en el que la revista delinea un mapa del delito de la ciudad de Buenos Aires durante el Centenario. Como señala el autor, el catastro de tipos criminales era prácticamente inabarcable y en él tenían lugar narcotizadores y apaches, pero también “*scruchantes*, asesinos tatuados, ladrones enmascarados, cuenteros del tío, falsificadores de dinero, bandidos en automóvil, opiómanos, anarquistas pone bombas, bribones aristocráticos, bandas de ‘tratantes de blancas’ y patotas” (2016: 334); como así también sectas, logias, organizaciones de ladrones o directamente corporaciones mafiosas como “La Mano Negra” o “La Camorra”. Parte de esta galería de criminales es retomada en los relatos de la saga Altos y bajos fondos porteños y en las crónicas apócrifas y, al hacerlo, se recuperan las representaciones que dichos personajes o corporaciones tenían en la revista. No obstante, el tratamiento de estas figuras está atravesado por reelaboraciones de tópicos y motivos de diversas vertientes de la literatura decimonónica: además del policial, cabe mencionar el gótico, el relato de aventuras y la novela naturalista. En relación con esta última, la alusión a la figura del advenedizo y la amenaza que estos

personajes –capaces de simular lo que no son– conllevan se presenta en varias de las narraciones de Daronel. En este sentido, ambas series recobran el tema de la simulación, cuestión que preocupaba a intelectuales como Ramos Mejía e Ingenieros (Terán 2008; Ludmer 2011) y que tiene resonante eco en la prensa del período (Caimari 2009). Nos interesó reparar también en la relación estrecha entre estas ideas y el crecimiento demográfico derivado de los procesos inmigratorios en esta etapa de modernización. La vinculación entre el inmigrante y la delincuencia constituye un tópico de la novela naturalista y un tema recurrente en los informes policiales y en la crónica roja contemporánea (Galeano 2009).

La fuerte imbricación entre periodismo y ficción dada a partir de apelación a un imaginario del delito común solo es verosímil en un espacio que pueda ser reconocido por el lector. De ahí que Buenos Aires se instale como el escenario privilegiado de estas narraciones. Los profusos itinerarios urbanos delineados en las notas rojas de la revista en su afán por dar cuenta de los lugares del crimen se trasladan a los relatos. No hay ninguno de ellos en los que no se detallan los espacios y las calles de la ciudad en las que transcurre la acción; esto posibilita al lector evocar zonas de la ciudad conocidas a través de la experiencia personal o por la configuración que de ellas realiza la prensa.

Por otro lado, toda topografía supone una tipología: “el potencial de la calle como sitio para el crimen no descansa en su mera fisonomía, sino también en su población y en la relación que esta tiene con la ciudad” (Frisby 2007: 113). De esta manera, pudimos visualizar en el análisis cómo los espacios mencionados remiten también a un modo de habitar la metrópoli. La noción que mejor expresa este cruce entre el espacio urbano y el criminal es la de “bajo fondo”, esa zona difusa que se configura tanto geográfica como simbólicamente y que funciona como la contracara de la ciudad moderna (Kalifa 2013). Dicha noción, presente en la literatura y la prensa decimonónica europea, devela un estado a la vez moral, social y topográfico que nace del cruce de la miseria, el “vicio” y el crimen (Kalifa 2013). Como señala Lila Caimari, en estas representaciones “está la clarísima emulación de la ficción del crimen y del bajo fondo de Zola, de Conan Doyle, de Gaboriau” (2009: 106); por lo tanto, “no es fácil distinguir cuánto en ella viene de la literatura y cuánto de la imitación del periodismo influido por esa misma literatura, que tan generosamente provee a las redacciones locales de sus lejanos escándalos de sangre, misterio y pasión” (2009: 106-107). Como se ha

analizado, los préstamos, en este eje, son múltiples y la nota roja está plagada de referencias a este tópico; lo que hace imposible deslindar lo factual de lo ficcional. No obstante, en lo que a nuestro trabajo se refiere, hemos consignado cómo las referencias a los bajos fondos se incorporan a las narraciones analizadas y refuerzan ese imaginario social que da cuenta de las vinculaciones entre la ciudad moderna y el crimen.

Las representaciones del crimen urbano, delineadas en consonancia con las que emergen de *Sherlock Holmes*, se plasman en un lenguaje común. En consonancia con las publicaciones de entresiglo²⁰¹, el semanario incorpora los usos coloquiales del lenguaje, así como voces y locuciones del lunfardo²⁰² y otras expresiones surgidas de la Buenos Aires babélica del Centenario. A través de la apelación a un imaginario del crimen y a un lenguaje común se trazan líneas de continuidad entre los relatos ficcionales analizados y las notas que se publicaban en el semanario dando cuenta de una intertextualidad manifiesta y consciente entre ambos. Asimismo, estas relaciones posibilitan la construcción de un verosímil que se sostiene en el entramado de discursos sobre el crimen que se despliega en la revista (Todorov 1972)²⁰³. En esta perspectiva, se apela a un verosímil más cercano a una concepción realista del género y que es una preocupación constante en algunos escritores del período²⁰⁴. Las narraciones de Daronel y, de forma más enfática, las crónicas apócrifas de White, Sifro y Holmes apelan a una serie de estrategias –la incorporación de un imaginario sobre el crimen conocido por los lectores, la elección de Buenos Aires como escenario de historias policiales– tendientes a generar un efecto de mayor veracidad y retoman un problema que reaparecerá en diversos momentos de la historia del género en nuestro país: la necesidad de la construcción de un verosímil más cercano a nuestro contexto (Setton 2016).

²⁰¹ Geraldine Rogers ilustra, en su análisis sobre la revista *Caras y Caretas*, de qué manera este *magazine* “era parte de una cultura emergente que comenzaba a incorporar tonos y formas de pronunciación del habla cotidiana” (2008: 231).

²⁰² Recordemos que en *Sherlock Holmes* se publica *La muerte del pibe Oscar*, de Luis C. Villamayor, la primera novela lunfardesca (Conde 2015).

²⁰³ Para Todorov, los dos niveles esenciales del verosímil son: lo verosímil como ley discursiva, absoluta e inevitable; y lo verosímil como máscara, como sistema de procedimientos retóricos, que tiende a presentar estas leyes como otras tantas sumisiones al referente (1972: 176).

²⁰⁴ Este reclamo está presente en el prólogo a *Memorias de un detective*, del excomisario Alberto Dellepiane, que había sido publicado, en parte, en la revista. Allí, el escritor deploraba la influencia de las novelas de Conan Doyle por su “singular derrotero que tiene mucho más de fantástico que de real” e impugnaba la falta de “veracidad de la trama” (“Un libro interesante de pesquisas policiales” n° 8: 17). En relación con estas demandas en los exponentes del género, véase Setton (2016).

En relación con esto, podemos conjeturar que la configuración de un verosímil como el analizado no solo parecería responder a la demanda de una mayor vinculación entre literatura y realidad, sino también a la necesidad de entablar un diálogo más fluido con el público. La inclusión de referencias del mundo conocido por los lectores del semanario habilita la inscripción de estos relatos en una red de significaciones más amplia con la que se establecen diversas formas de intercambio. De esta manera, dichas narraciones propician una matriz de lectura particular para el género. Queda pendiente, no obstante, profundizar cómo se plantean estos aspectos en las producciones del período y analizar si en las narraciones estudiadas se perfila un lector en sintonía con el que se construye la revista.

Nuestro propósito en esta tesis fue realizar una aproximación a una serie de ficciones que forman parte del campo del policial temprano. De esta forma, quisimos cubrir parte de una asignatura pendiente de los estudios del género en esta etapa de su historia. A través de lo estudiado, podemos situar las narraciones analizadas en un momento de transición entre el policial finisecular y las producciones que se afianzarán a fines de la década del treinta orientadas a modelos narrativos próximos a la novela-problema. Quedan pendientes múltiples líneas de análisis que se abren a partir de esta acotada aproximación²⁰⁵. Nos interesa mencionar solamente dos ejes posibles. La primera vinculada con una necesaria exploración del resto de las narraciones policiales publicadas en las décadas del diez y del veinte en nuestro país a partir de las cuales establecer relaciones más precisas con las indagadas en el presente trabajo. A través de los cruces evidenciados en nuestra tesis, consideramos que este estudio deberá contemplar, necesariamente, las vinculaciones de estos textos con las crónicas y otros discursos vinculados con el crimen urbano del período. Si bien la crítica especializada ha remarcado en diversas oportunidades (Link 2003; Piglia 2005) los vínculos profundos entre crónica y relato policial, entendemos, considerando las condiciones de producción y

²⁰⁵ Cabe mencionar que, debido a las limitaciones del trabajo, no nos hemos detenido en la exploración de las formas de diagramación con los que fueron presentados los relatos abordados. Entendemos, siguiendo a Chartier (1994), que no existen textos fuera de los objetos escritos que los dan de leer debido a que “los lectores solo los encuentran inscritos en un objeto cuyos dispositivos y organización guían y constriñen la operación de producción de sentido” (1994: 20). Entendemos que relevar estos aspectos en las producciones estudiadas posibilitaría abrir interpretaciones más complejas.

circulación de gran parte de estas producciones, que esos vínculos han sido altamente fructíferos en este momento particular de la historia del género²⁰⁶.

La segunda línea supone abordar el estudio integral de la revista *Sherlock Holmes* en tanto “laboratorio” de fórmulas a través de las cuales se contribuyó a la conformación del género en las primeras décadas del siglo XX. Por cierto, quedan pendientes de análisis los relatos de comisarios que allí se publicaron, los relatos apócrifos sobre Sherlock Holmes en Buenos Aires, la serie protagonizada por el detective Martín Wilson, así como otras modalidades discursivas que vehiculizaron “lo policial”²⁰⁷ en esta propuesta. Por último, creemos que un estudio sistemático de este semanario permitirá iluminar aspectos del campo de conformación de un público lector aficionado a la narración policial que, como señalan Lafforgue y Rivera (1996), posibilitaría detectar “las coordenadas a través de las cuales se fue estructurando un público con determinadas exigencias, con cierta tradición, con algunas ideas muy precisas sobre las leyes y requisitos del género” (1996: 13-14).

²⁰⁶ Andreas Huyssen (2006) ha dado cuenta de las complejas y profusas relaciones entre la prensa y literatura a partir de un profuso intercambio entre recursos periodísticos y literarios.

²⁰⁷ Como señala Link, hablar del género policial es hablar de bastante más que de literatura, “por lo pronto de películas y de series de TV, de crónicas policiales, de noticieros y de historietas: lo policial es una categoría que atraviesa todos esos géneros” (2003: 11).

Bibliografía

I. Fuentes

1.1. Relatos analizados

DARONEL, Pablo. “Las misas negras. El brazo del cochero Madeiro. La religión de Satanás en Buenos Aires”. *Sherlock Holmes*, n° 4 (25 de julio de 1911): 21-26; n° 5 (1 de agosto de 1911): 33-38; n° 6 (8 de agosto de 1911): 27-33.

_____. “Los encajes de la condesa”. *Sherlock Holmes*, n° 7 (15 de agosto de 1911): 13-20.

_____. “El beso del loco”. *Sherlock Holmes* n° 8 (22 de agosto de 1911): 9-12; n° 9 (29 de agosto de 1911): 57-64.

_____. “El lote 194”. *Sherlock Holmes*, n° 10 (5 de septiembre de 1911): 51-55; n° 11 (12 de septiembre de 1911): 21-24; n° 12 (19 de septiembre de 1911): 25-29.

_____. “El misterio de Villa Satsuma”. *Sherlock Holmes*, n° 13 (26 de septiembre de 1911): 9-12; n° 14 (3 de octubre de 1911): 31-36; n° 15 (10 de octubre de 1911): 25-30; n° 16 (17 de octubre de 1911): 29-35.

_____. “Cómo se escribe la historia”. *Sherlock Holmes*, n° 17 (24 de octubre de 1911): 25-28; n° 18 (31 de octubre de 1911): 31-35.

_____. “Abraham, Jacob, Salomon, Sky, Wich & Cía. O El calote del día”. *Sherlock Holmes*, n° 19 (7 de noviembre de 1911): 30-38.

_____. “El ladrón del Gentry Hotel”. *Sherlock Holmes*, n° 20 (14 de noviembre de 1911): 37-41; n° 21 (21 de noviembre de 1911).

_____. “En casa de Camonini...están de baile!!!”. *Sherlock Holmes*, n° 22 (28 de noviembre de 1911): 36-40; n° 23 (5 de diciembre de 1911): 33-37.

_____. “Nuestros gitanos”. *Sherlock Holmes*, n° 24 (12 de diciembre de 1911): 33-37; n° 25 (19 de diciembre de 1911): 41-46.

_____. “Un crimen científico”. *Sherlock Holmes*, n° 26 (26 de diciembre de 1911): 11-16; n° 27 (2 de enero de 1912): 57-61.

_____. “El ojo de Agua”. *Sherlock Holmes*, n° 29 (16 de enero de 1912): 25-31.

_____. “Los crímenes sádicos en Buenos Aires”. *Sherlock Holmes*, n° 30 (23 de enero de 1911); 42-48; n° 31 (30 de enero de 1911): 25-27; n° 32 (6 de febrero de 1911): 33-35.

_____. “Una pesquisa imposible”. *Sherlock Holmes*, n° 33 (13 de febrero de 1912): 59-64.

_____. “Los que perdonan”. *Sherlock Holmes*, n° 34 (20 de febrero de 1912): 17-24.

_____. “Un suicidio misterioso”. *Sherlock Holmes*, n° 36 (5 de marzo de 1912): 49-54.

_____. “La mujer encomienda”. *Sherlock Holmes*, n° 38 (18 de marzo de 1912): 4-8; n° 39 (26 de marzo de 1912): 2-4; n° 40 (2 de abril de 1912): 17-21.

_____. “El apache”. *Sherlock Holmes*, n°41 (9 de abril de 1912) y n° 42 (16 de abril de 1912): 11-16; 21-24.

REPORTER. “Las alhajas del Sr. Catelín”. *Sherlock Holmes*, n° 9 (29 de agosto de 1911): 15-17.

- _____. “Gli amici della chiave”. *Sherlock Holmes*, n° 11 (12 de septiembre de 1911): 63-66.
- SIFRO. “Una terrible banda de ‘apaches’ en pleno Buenos Aires”. *Sherlock Holmes*, n° 46 (14 de mayo de 1912): s.n.; n° 47 (21 de mayo de 1912): s.n.; n° 48 (28 de mayo de 1912): s.n.; n° 49 (4 de junio de 1912): 53-57; n° 50 (11 de junio de 1912): 25-30.
- _____. “La victoria Nro. 2349”. *Sherlock Holmes*, n° 60 (20 de agosto de 1912): s.n.
- _____. “La chacra misteriosa”. *Sherlock Holmes*, n° 96 (29 de abril de 1913); n° 97 (6 de mayo de 1913); n° 98 (13 de mayo de 1913); n° 99 (20 de mayo de 1913).
- WHITE. “El robo a la sastrería Royal”. *Sherlock Holmes*, n° 13 (26 de septiembre de 1911): 30-32.
- _____. “El rapto sensacional”. *Sherlock Holmes*, n° 28 (9 de enero de 1912): 2-6.
- _____. “El secuestro del niño Vitale”. *Sherlock Holmes*, n° 31 (30 de enero de 1912): 9-13.
- _____. “Descubriendo el misterio de un crimen”. *Sherlock Holmes*, n° 33 (13 de febrero de 1912): 57-58.

1.2. Publicaciones de la revista *Sherlock Holmes*

1.2.1. Sin referencias de autor

- “15000 tenebrosos en Buenos Aires”. *Sherlock Holmes*, n° 30 (23 de enero de 1912): 6-13.
- “Agente raptado por una patota”. *Sherlock Holmes*, n° 18 (31 de octubre de 1911): 21.
- “Algo más sobre la falsificación de Raimbault”. *Sherlock Holmes*, n° 12 (19 de septiembre de 1911): 62-64.
- “Anarquistas y falsificadores”. *Sherlock Holmes*, n° 2 (11 de julio de 1911): Suplemento Anexo. I-VII.
- “Cómo operan los apaches en Buenos Aires”. *Sherlock Holmes*, n° 33 (13 de febrero de 1912): 33-36.
- “Con el jefe de Policía. El asunto Tosi”. *Sherlock Holmes*, n° 59 (13 de agosto de 1912): 2-12.
- “Diez días entre gitanos”. *Sherlock Holmes*, n° 15 (10 de octubre de 1911): 2-4.
- “El asesinato de la calle Venezuela”. *Sherlock Holmes*, n° 61 (27 de agosto de 1911): s.n.
- “El asesinato del almacenero Pissano. Pesquisa de *Sherlock Holmes*”. *Sherlock Holmes*, n° 58 (6 de agosto de 1912): 17-21.
- “El crimen de la Floresta”. *Sherlock Holmes*, n° 97 (6 de mayo de 1913): s.n.
- “El crimen de la Quinta de Hale”. *Sherlock Holmes*, n° 1 (4 de julio de 1911): 2-3.
- “El enigma de la calle Sarmiento”. *Sherlock Holmes*, n° 52 (25 de junio de 1912): 4-7.
- “El falsificador más hábil del mundo ha operado en Buenos Aires”. *Sherlock Holmes*, n° 10 (5 de septiembre de 1911): 17-20.

“El plato fuerte del día. Cómo se hace la crónica policial”. *Sherlock Holmes*, n° 58 (6 de agosto de 1912): s.n.

“El subterráneo trágico”. *Sherlock Holmes*, n° 91 (25 de marzo de 1913): 12-13.

“Enigma. El bárbaro crimen de la calle Sarmiento”. *Sherlock Holmes*, n° 51 (18 de junio de 1912): Suplemento/ 2-7.

“Esto de Tosi”. *Sherlock Holmes*, n° 55 (16 de julio de 1912): 2-7.

“La Bianchi”. *Sherlock Holmes*, n° 102 (10 de junio de 1913): s.n.

“La Maffia criolla”. *Sherlock Holmes*, n° 80 (9 de enero de 1913): s.n.

“La Mano Negra en acción”. *Sherlock Holmes*, n° 34 (20 de febrero de 1912): 60-61.

“La Mano Negra en Rosario”. *Sherlock Holmes*, n° 79 (31 de diciembre de 1912): s.n.

“La muerte de Luis Tosi. Apuntes de la pesquisa”. *Sherlock Holmes*, n° 56 (23 de julio de 1912): 10-11.

“La muerte de Pissano”. *Sherlock Holmes*, n° 60 (20 de agosto de 1912): s.n.

“La primera captura de Sherlock Holmes en Buenos Aires”. *Sherlock Holmes*, n° 6 (8 de agosto de 1911): 63-64.

“La República de Maciel. Escondite de delincuentes”. *Sherlock Holmes*, n° 4 (25 de julio de 1911): 14-16.

“La siniestra sombra de Mussolino se yergue”. *Sherlock Holmes*, n° 18 (31 de octubre de 1911): 25-29.

“La sombra de Mussolino”. *Sherlock Holmes*, n° 19 (7 de noviembre de 1911): 23-24.

“La tragedia de la semana. Un drama en el silencio. ¿Quién mató a quién? *Sherlock Holmes*, n° 60 (20 de agosto de 1912): s.n.

“Las adivinas de Buenos Aires”. *Sherlock Holmes*, n° 93 (8 de abril de 1913): s.n.

“Las campañas de *Sherlock Holmes*”. *Sherlock Holmes*, n° 72 (12 de noviembre de 1912): s.n.

“Las misas rojas en Buenos Aires”. *Sherlock Holmes*, n° 95 (22 de abril de 1913): s.n.

“Los crímenes de la Mano Negra”. *Sherlock Holmes*, n° 33 (13 de febrero de 1912): 7-13.

“Los menores delincuentes”. *Sherlock Holmes*, n° 98 (13 de mayo de 1913): s.n.

“Los misterios del hogar. La codicia que llega al crimen”. *Sherlock Holmes*, n° 73 (19 de noviembre de 1912): s.n.

“Los peligros del tráfico”. *Sherlock Holmes*, n° 90 (18 de marzo de 1913): 19.

“Los narcotizadores y su manera de operar”. *Sherlock Holmes*, n° 3 (18 de julio de 1911): 17-18.

“Los tenebrosos”. *Sherlock Holmes*, n° 31 (30 de diciembre de 1911): 3-6.

“Los tenebrosos”. *Sherlock Holmes*, n° 33 (13 de febrero de 1912): 3-6.

“Muerte de Solano Rejis y Planas Virella”. *Sherlock Holmes*, n° 42 (16 de abril de 1912): 28-31.

“Nuestro primer número”. *Sherlock Holmes*, n° 2 (11 de julio de 1911): 53-54.

“Por los barrios exóticos. El Paseo de Julio”. *Sherlock Holmes*, n° 37 (12 de marzo de 1912): 25-27.

“Por los barrios peligrosos. Incursión armada al Paseo de Julio”. *Sherlock Holmes*, n° 18 (31 de octubre de 1911). 13-14.

“Por los barrios tenebrosos”. *Sherlock Holmes*, n° 17 (24 de octubre de 1911): 59.

“Sus propósitos”. *Sherlock Holmes*, n° 1 (4 de julio de 1911): 1.

“Un homicidio de La Boca”. *Sherlock Holmes*, n° 8 (22 de agosto de 1911): 64.

“Un nuevo crimen misterioso”. *Sherlock Holmes*, n° 92 (1 de abril de 1913): s.n.

“Un robo extraordinario”. *Sherlock Holmes*, n° 43 (23 de abril de 1912): 29-31.

“Una explosión formidable. ¿Quién tiró la piedra?”. *Sherlock Holmes*, n° 2 (11 de julio de 1911): 25-27.

1.2.2. Con referencias de autor

ALLAIN, Marcel y Pierre Souvestre. *Fantomas. Sherlock Holmes* (1911-1913).

DELLEPIANE, Alberto. “Un libro interesante de pesquisas policiales”. *Sherlock Holmes*, n° 8 (22 de agosto de 1911): 17-18.

FREEMAN, R. Austin. “La lentejuela azul”. *Sherlock Holmes*, (28 de noviembre de 1911).

_____. “La tragedia del Girdler”. *Sherlock Holmes*, n° 33 (13 de febrero de 1912); n° 34 (20 de febrero de 1912); n° 35 (27 de febrero de 1912); n° 36 (5 de marzo de 1912).

LEBLANC, Maurice. *Confidencias de Arsenio Lupin. Sherlock Holmes* (1911-1913).

PEMBERTON, Robert. *Nuestro detective, Martín Wilson. Sherlock Holmes* (1911-1912).

REEVE, Arthur B. “El anillo azul”. *Sherlock Holmes*, n° 4 (25 de julio de 1911).

_____. “Combustión espontánea”. *Sherlock Holmes*, n° 7 (15 de agosto de 1911).

_____. “El terror en el aire”. *Sherlock Holmes*, n° 10 (5 de septiembre de 1911).

_____. “El secuestro de la hija del tenor”. *Sherlock Holmes*, n° 18 (31 de octubre de 1911).

SALDÍAS, José Antonio. “Una pesquisa fracasada”. *Sherlock Holmes*, n° 18 (31 de octubre de 1911)

ST. JOHN, John. “Las perlas grises”. Setton, Román (ed.), *Fuera de la ley. 20 cuentos policiales argentinos (1910-1940)*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2018. 127-137.

SUE, Eugène. *Les Mystères de Paris*. París: Princesse, 1985. 3 vol.

VARELA, Luis V. Varela. “Una anécdota de Vidocq”. *Sherlock Holmes*, n° 10, 5 de septiembre de 1911. 9-13.

1.3. Ficciones y ensayos citados

ALLAIN, Marcel y Pierre Souvestre. *Fantomas* [Estudio preliminar de Jorge B. Rivera]. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1981.

ARGERICH, Antonio. *¿Inocentes o culpables?* Buenos Aires: Hyspamérica, 1985.

BELDA, Joaquín. “Una mancha de sangre”. *La novela semanal* (25 de agosto de 1919).

BERNAT, Julián J. *Memorias de Nelson Coleman. El cuento ilustrado y La novela semanal*.

BORGES, Jorge Luis. “Los laberintos policiales y Chesterton” [1935], “Roger Caillois, *Le roman policier*” y “Observación final”. *Borges en Sur (1931-1980)*. Buenos Aires: Emecé, 1999. 126.; 248-251; 252-253.

_____. “Leyes de la narración policial” [1933]. *Textos recobrados 1931-1955*. Barcelona, 2002. 36-39.

_____. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 2007.

BORGES, Jorge Luis y Adolfo Bioy Casares. *Seis problemas para don Isidro Parodi*. Buenos Aires: Alianza, 1998.

CAILLOIS, Roger. “Rectificación de una nota de Jorge Luis Borges”. Borges, Jorge L., *Borges en Sur*. Buenos Aires: Emecé, 1999. 248-250.

CAMBACERES, Eugenio. *Música sentimental*. Buenos Aires: Losada, 1994.

_____. *En la sangre*. Buenos Aires: Losada, 2005.

CASTELLANI, Leonardo. *Las muertes del padre Metri*. Buenos Aires: Ediciones Dictio, 1978.

CHANDLER, Raymond. *The Big Sleep & Farewell, My Lovely*. Nueva York: Modern Library, 1995.

_____. *La Ventana siniestra [The High Window]*, trad. Eduardo Goligorsky. Buenos Aires: Emecé, 2003.

CHIAPPORI, Atilio. *La isla de las rosas rojas*. Buenos Aires: Cooperativa Editorial, 1925.

_____. *Borderland y La eterna angustia*. Buenos Aires: Kraft, 1954.

COLLINS, Wilkie. *La mujer de blanco*, trad. Miguel Ángel Pérez. Madrid: Alianza, 2014.

CONAN DOYLE, Arthur. *Sherlock Holmes Anotado. Las novelas* [Edición de Leslie S. Klinger]. Madrid: Akal.

_____. *The Complete stories of Sherlock Holmes*. Hertfordshire: Wordsworth, 2007.

COOPER, Fenimore. *El último de los mohicanos*. Buenos Aires: Sigmar, 1985.

CORDONE, Alberto. *El crimen de la noche de bodas*. Buenos Aires: Anaconda [s.f.]

DELLEPIANE, Alberto. *Memorias de un detective*. Buenos Aires: Imprenta Roma, 1912.

DELLEPIANE, Antonio. *Las causas del delito*. Buenos Aires: Pablo Conti, 1892.

_____. *El idioma del delito*. Buenos Aires: Compañía General Fabril, 1967.

DICKENS, Charles. *Bleak House*. Harmondsworth: Penguin, 1971.

- DRAGO, Luis María. *Los hombres de presa*. Buenos Aires: Félix Lajouane, 1938.
- DUMAS, Alejandro. *Los mohicanos de París*. París: Ch. Bouret, 1889.
- DURANDAL, Rolando. Véase QUESADA, Josué.
- FERRARI AMORES, Alfonso. “El crimen de la Safo de terracota”. Setton, Román (ed.), *Fuera de la ley. 20 cuentos policiales argentinos (1910-1940)*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2018. 311-322.
- FLAUBERT, Gustave. *Bouvard y Pécuchet*. Madrid: Cátedra, 1999.
- GABORIAU, Émile. *Les esclaves de Paris*. Buenos Aires: Courier de La Plata, 1875.
- _____. *El derrumbamiento*. Buenos Aires: Imprenta de La Pampa, 1879.
- _____. *El crimen de Orcival*. Buenos Aires: Imprenta de Martín Biedma, 1880.
- _____. *El expediente número 113*. Buenos Aires: Imprenta de Martín Biedma, 1881.
- _____. *El proceso Lerouge*. Buenos Aires: Imprenta de la Biblioteca Económica, 1881.
- _____. *Monsieur Lecoq*. Buenos Aires: Imprenta del Oeste, 1883.
- _____. *La gente de oficina*. Buenos Aires: Imprenta Casares & Bosch, 1884.
- _____. *El proceso Lerouge*. Buenos Aires: s.f., 1919.
- GONZÁLEZ ARRILI, Bernardo. “El ladrón de Trigo, Limpio & Cía”. *La novela semanal* (5 de marzo de 1923).
- GONZÁLEZ LANUZA, Eduardo. *Aquelarre*. Buenos Aires: Samet, 1927.
- GROUSSAC, Paul. “El candado de oro”. Setton, Román (ed.) *El candado de oro. 12 cuentos policiales argentinos (1860-1910)*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2013. 105-126.
- _____. “La pesquisa”. Lafforgue, Jorge y Jorge Rivera (ed.) *El cuento policial. Antología*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1987. 7-23.
- GUILLOT, Juan Víctor. *El alma en el pozo*. Buenos Aires: Cooperativa Editorial Limitada, 1925.
- _____. *Terror: cuentos rojos y negros*. Buenos Aires: Claridad, 1935.
- HERNÁNDEZ, José. “Revelación de un crimen”. Setton, Román (ed.) *El candado de oro. 12 cuentos policiales argentinos (1860-1910)*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2013. 31-42.
- HOLMBERG, Eduardo L. *Viaje maravilloso del señor Nic-Nac. Fantasía espiritista*. Buenos Aires: Imprenta “El Nacional”, 1875.
- _____. “La bolsa de huesos”, “Nelly”, “La casa endiablada”. *Cuentos fantásticos* [Edición a cargo de Antonio Pagés Larraya]. Buenos Aires: Hachette, 1957. 169-236; 237-304; 305-393.
- _____. *Filigranas de cera y otros textos* [Edición crítica y estudio preliminar de Enriqueta Morillas Ventura]. Buenos Aires: Simurg, 2000.
- _____. “Don José de la Pamplina”, “Más allá de la autopsia”. Setton, Román (ed.), *El candado de oro. 12 cuentos policiales argentinos (1860-1910)*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2013. 133-145; 147-158.

- INGENIEROS, José. *La simulación en la lucha por la vida*. Buenos Aires: Elmer, 1956.
- KNOX, Ronald A. "A Detective Story Decalogue". Winks, Robin (ed.), *Detective Fiction. A Collection of Critical Essays*. Nueva Jersey: Prentice-Hall, Englewood Cliffs, 1980. 200-202.
- LAVALLE, Enrique Richard. "El crimen de la mosca azul". Setton, Román (ed.), *Fuera de la ley. 20 cuentos policiales argentinos (1910-1940)*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2018. 173-215.
- LEBLANC, Maurice. *L'aiguille creuse*. París: Le livre de Poche, 1983.
- LEROUX, Gaston. *Le Mystère de la chambre jaune*. París: Librairie Générale Française, 2008.
- LOSTAL, Sauli. *El enigma de la calle Arcos: primera gran novela argentina de carácter policial [1933]*. Buenos Aires: Simurg, 1996.
- LUGONES, Benigno. *Crónicas, folletines y otros escritos*. Estudio preliminar de Diego Galeano. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2011.
- LUGONES, Leopoldo. *Las fuerzas extrañas*. Madrid: Cátedra, 1996.
- MARTEL, Julián. *La bolsa*. Buenos Aires: Losada, 2007.
- MONSALVE, Carlos. "Historia de un paraguas". Setton, Román (ed.) *El candado de oro. 12 cuentos policiales argentinos (1860-1910)*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2013. 63-101.
- OCAMPO, Carlos. "La complicidad del canario". *La novela semanal* (22 de diciembre de 1924).
- OLIVERA, Carlos. "El hombre de la levita gris", "Fantasmas". Setton, Román (ed.) *El candado de oro. 12 cuentos policiales argentinos (1860-1910)*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2013. 43-53; 55-62.
- POE, Edgar Allan. *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. Nueva York: The Modern Library/Random House, 1938.
- _____. *Cuentos completos*, trad. Julio Cortázar. Buenos Aires: Edhasa, 2014.
- PEYROU, Manuel. *La espada dormida*. Buenos Aires: Sur, 1944.
- _____. *El estruendo de las rosas*. Buenos Aires: Colihue, 2001.
- QUESADA, Josué. "Mi crimen". *La novela semanal* (4 de octubre de 1920).
- _____. "El robo del collar de perlas". *La novela semanal* (4 de julio de 1921).
- QUIROGA, Horacio. *Todos los cuentos* [Edición de Jorge Lafforgue y Napoleón Baccino Ponde de León]. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- _____. "El triple robo de Bellamore". Setton, Román (ed.) *El candado de oro. 12 cuentos policiales argentinos (1860-1910)*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2013. 127-131.
- RADCLIFFE, Ann. *The Italian. Or the Confessional of the Black Penitents*. Oxford/Nueva York/Toronto/Melbourne: Oxford University Press, 1999.
- _____. *Los misterios de Udolfo*. Madrid: Valdemar, 2012.
- ROSSI, Vicente. *Casos policiales*. Río de la Plata (Córdoba): Beltrán y Rossi Editores, 1912.
- _____. *Casos policiales de William Wilson* [Estudio crítico de Román Setton]. San Andrés: Ignotas, 2019.

- VARELA, Luis V. *La huella del crimen*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009.
- _____. “Carta al editor para que la conozca el lector”. *La huella del crimen*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009. 23-24.
- _____. *Clemencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2012.
- _____. “Una anécdota de Vidocq”. Setton, Román y Gerardo Pignatiello (comps.), *Crimen y pesquisa. El género policial en Argentina (1870-2015): literatura, cine, televisión, historieta y testimonio*. Buenos Aires: Título, 2016. 229-236.
- WALPOLE, Horace. *El castillo de Otranto*, trad. María Engracia Pujals. Madrid: Hyspamérica/Anaya, 1983.
- ZABALÍA, Félix Alberto de. “Amor y pesquisa”, “La fiera de la laguna verde”. Setton, Román (ed.) *El candado de oro. 12 cuentos policiales argentinos (1860-1910)*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2013. 159-185; 187-217.
- WALEIS, Raúl: véase Varela, Luis V.
- 1.4. Antologías de narrativa policial
- AA.VV. *Sherlock Holmes en Argentina y otras aventuras apócrifas*. Buenos Aires: Evaristo Editorial, 2019.
- BAJARLÍA, Juan Jacobo (sel. y estudio). *Cuentos de crimen y misterio*. Buenos Aires: Jorge Álvarez, 1964.
- BATTISTA, Vicente (sel.). *Antología del cuento policial argentino. Escritores ajenos al género*. Buenos Aires: Desde la gente, 2015.
- BORGES, Jorge L. y Adolfo Bioy Casares (comps.). *Los mejores cuentos policiales*. Buenos Aires: Emecé, 1943.
- FÈVRE, Fermín (sel. y estudio). *Cuentos policiales argentinos*. Buenos Aires: Kapelusz, 1974.
- LAFFORGUE, Jorge. *Cuentos policiales argentinos*. Buenos Aires: Alfaguara, 1997.
- LAFFORGUE, Jorge y Jorge B. Rivera. *Asesinos de papel*. Buenos Aires: Calicanto, 1977.
- _____. *El cuento policial. Antología*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1987.
- RIVERA, Jorge B. *El relato policial en Argentina. Antología crítica*. Buenos Aires: Eudeba, 1999.
- SALDÍAS, José Antonio. *La inolvidable bohemia porteña*. Buenos Aires: Freeland, 1968.
- SCHNIRMAJER, Ariela (ed.). *¡Arriba las manos! Crónicas de crímenes, “filo misho” y otros cuentos del tío*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.
- SETTON, Román (ed.). *El candado de oro. 12 cuentos policiales argentinos (1860-1910)*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2013.
- _____. *Fuera de la ley. 20 cuentos policiales argentinos (1910-1940) [2015]*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2018.
- WALSH, Rodolfo (sel. e int.). *Diez cuentos policiales argentinos*. Buenos Aires: Hachette, 1953.

II. Bibliografía crítica, histórica y teórica

- AA.VV. *Historia de revistas argentinas*. Buenos Aires: AAER (Asociación Argentina de Editores de Revistas), 1995-1999. 4 vol.
- ABBOTT, Randy L. "Roots of Mystery and Detective Fiction". Rollyson, Carl (ed.), *Critical Survey of Mystery & Detective Fiction*. Hackensack, Nueva Jersey: Salem Press, 2008. 1437-1443.
- AGRESTI, Mabel Susana. "Lo fantástico, lo policial y lo científico en *La casa endiablada* de Eduardo Holmberg". *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, tomo LXXII, 293-294. Buenos Aires, 2008. 559-584.
- ALBORNOZ, Martín. "Periodistas y policías en Buenos Aires. *Sherlock Holmes. Revista Semanal Ilustrada, 1911-1913*". Galeano, Diego y Marcos Luiz Bretas (coord.). *Policías escritores, delitos impresos. Revistas policiales en América del Sur*. La Plata: Diego Antonio Galeano, (2016): 325-351.
- ALTAMIRANDA, Daniel. "Eduardo Ladislao Holmberg (1852-1937)". Lockhart, Darrell B. (ed.), *Latin American Science Fiction Writers. An A-to-Z Guide*. Westport/Londres: Greenwood Publishing Group, 2004. 106-108.
- ALTAMIRANO, Carlos y Beatriz Sarlo. "La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos". *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel, 1997. 168-179.
- ALLEWYN, Richard. "Origen de la novela policiaca", en *Problemas y figuras. Ensayos* [1974], trad. Juan Alberto del Castillo. Barcelona: Editorial Alfa, 1982. 205-222.
- AMBROISE-RENDU, Anne-Claude. *Petits récits des dédordres ordinaires: Les faits divers dans la presse française des débuts de la Troisième République à la Grande Guerre*. París: Éditions Seli Arslan, 2004.
- ANDERSON IMBERT, Enrique. "La literatura argentina de 1880 a 1910". Ferrari, Gustavo y Ezequiel Gallo (comps.), *La Argentina del Ochenta al Centenario*. Buenos Aires: Sudamericana, 1980. 725-743.
- ANSOLABEHERE, Pablo. "El hombre sin patria: historias del criminal anarquista". Caimari, Lila (comp.), *La ley de los profanos. Delito, justicia y cultura en Buenos Aires (1870-1940)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007. 173-208.
- _____. "Literatura de la cuestión social". Jitrik, Noé (dir.) *Historia crítica de la literatura argentina*; Laera, Alejandra (dir. del vol.), *El brote de los géneros*, vol. 3. Buenos Aires: Emecé, 2010. 441-465.
- ARRIETA, Rafael Alberto (dir.). *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Peuser, 1958-1960. 6 vols.
- ATORRESI, Ana. *La crónica periodística*. Buenos Aires: Ars, 1995.
- BAJARLÍA, Juan Jacobo (sel. y estudio). "Introducción". *Cuentos de crimen y misterio*. Buenos Aires: Jorge Álvarez, 1964.
- BAJTÍN, Mijaíl M. "El problema de los géneros discursivos". *Estética de la creación verbal*, trad. Tatiana Bubnova. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005. 248-293.

- BARTHES, Roland. “El efecto de realidad”. Barthes et al., *Lo verosímil* [1968]. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972. 95-101.
- _____. “Estructura del suceso” [1962]. Link, Daniel (comp.) *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P. D. James*. Buenos Aires: la marca, 2003. 125-131.
- BECCO, Horacio Jorge. “Bibliografía de Vicente Rossi”. Rossi, Vicente, *Cosas de negros*. Buenos Aires: Taurus, 2001. 25-32.
- BENJAMIN, Walter. *Iluminaciones II. Baudelaire. Un poeta en el esplendor del capitalismo*, trad. Jesús Aguirre, Madrid: Taurus, 1972.
- _____. *Dirección única*, trad. Juan J. del Solar y Mercedes Allendesalazar, Madrid: Alfaguara, 1987.
- _____. *El París de Baudelaire*, trad. Mariana Dimópulos, Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2012.
- BENVENISTE, Émile. “De la subjetividad en el lenguaje”. *Problemas de Lingüística General I* [1966], trad. Juan Almela. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2004. 179-187.
- BLOCH, Ernest. “A Philosophical View of the Detective Novel” [1965]. *The Utopian Function of Art and Literature: Selected Essays*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1988. 245-264.
- BOILEAU, Pierre y Thomas Narcejac. *La novela policial*, trad. Basilia Papastamatín. Buenos Aires: Paidós, 1968.
- BOTTING, Fred. *Gothic*. Londres y Nueva York: Routledge, 1996.
- BRECHT, Bertolt. “De la popularidad de la novela policíaca”. *El compromiso en Literatura y Arte* [1967], trad. J. Fontcuberta. Barcelona: Ediciones Península, 1984. 341-347.
- BRUNETTI, Paulina. *Relatos de prensa. La crónica policial en los diarios cordobeses de comienzos del siglo XX (1900-1914)*. Córdoba: Jorge Sarmiento Editor-Universitas Libros, 2006.
- _____. “Crónica roja y sensacionalismo: maneras de hacer, maneras de ver”. *Oficios Terrestres*, 26 (2011): 1-17.
- BRUNO, Paula. *Paul Groussac. Un estratega intelectual*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- BURLLOT, María Lorena. “‘La pesquisa’ de Paul Groussac, primer cuento policial argentino”. Ponencia presentada durante el “XIV Congreso Nacional de Literatura Argentina”. Mendoza, 2007.
- CAILLOIS, Roger. *Sociología de la novela*. Buenos Aires: Sur, 1942.
- CAIMARI, Lila. *La ciudad y el crimen. Delito y vida cotidiana en Buenos Aires, 1880-1940*. Buenos Aires: Sudamericana, 2009.
- _____. *Apenas un delincuente. Crimen, castigo y cultura en la Argentina 1880-1955* [2004]. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2012a.
- _____. *Mientras la ciudad duerme. Pistoleros, policías y periodistas en Buenos Aires, 1920-1945*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2012b.
- _____. “Cómo se investiga un crimen. Detectives y literatura detectivesca en Buenos Aires entre los siglos XIX y XX”. *Orbis Tertius*, 26 (2017): 1-12.

- _____. “Lecturas policiales porteñas”. Setton, Román (ed.) *Fuera de la ley. 20 cuentos policiales argentinos (1910-1940)* [2015]. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2018. 47-63.
- CAMPODÓNICO, Raúl Horacio. “Los rastros previos: a propósito de las narraciones policiales publicadas en *La Novela Semanal* (1917-1926)”. *Actas del 1º Congreso Internacional CELEHIS de Literatura*. Mar del Plata, 6 al 8 de diciembre de 2001.
- _____. “Los rastros previos: a propósito de las narraciones policiales en *La Novela Semanal*”. Pierini, Margarita (comp.), *La Novela Semanal (Buenos Aires, 1917-1927): un proyecto editorial para la ciudad moderna*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2004. 125-145.
- _____. “Los volúmenes proyectados. Industria editorial y cine policial en Argentina (1941-1956)”. Setton, Román y Gerardo Pignatiello (comps.), *Crimen y pesquisa. El género policial en la Argentina (1870-2015): literatura, cine, televisión, historieta y testimonio*. Buenos Aires: Título, 2016. 159-183.
- CANALA, Juan Pablo. “El aprendizaje de un oficio: Eduardo Gutiérrez folletínista”. *Anuario de la Escuela de Historia* (Universidad Nacional de Rosario), 26 (2014): 51-73.
- CAPANNA, Pablo. “Retrato de una desventura”. Capanna et al., *El monstruo de Frankenstein*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2018. 67-74.
- CAPDEVILA, Analía. “Una polémica olvidada (Borges contra Caillois sobre el policial)”. Cueto, Sergio et. al., *Borges: ocho ensayos*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1995. 67-82.
- CASTELLINO, Marta Elena. “Borges y la narrativa policial: teoría y práctica”. *Revista de Literaturas Modernas*, 29 (1999): 89-113.
- CAWELTI, John. “The literatura of mystery: some reconsiderations”. *Mystery, violence and popular culture*. Madison: University of Wisconsin Press, 2004. 328-356.
- CHARTIER, Roger. *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*. Madrid: Alianza, 1994.
- COLMEIRO, José F. “Poética de la novela policiaca”. *La novela policiaca española: Teoría e historia crítica*. Barcelona, Editorial Anthropos, 1994. 21-84.
- CONDE, Oscar. “Introducción”. Villamayor, Luis C. *La muerte del pibe Oscar (célebre escrushiante)*. Gonnet: UNIPE, Editorial Universitaria, 2015.
- CORTÉS ROCCA, Paola. “El misterio de la cuarta costilla. Higienismo y criminología en el policial médico de Eduardo Holmberg”. *Iberoamericana*, 10 (2003): 67-78.
- CULLER, Jonathan. *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction* [1981]. Londres-Nueva York: Routledge Classics, 2005.
- CUTOLO, Vicente Osvaldo. *Nuevo diccionario biográfico argentino (1750-1930)*. Buenos Aires: Elche, 1969. 7 vols.
- DE DIEGO, José Luis. “Editores, libros y folletos”. Jitrik, Noé (dir.) *Historia crítica de la literatura argentina*, Manzoni, Celina (dir. del vol.) *Rupturas* (Vol. 7). Buenos Aires: Emecé, 2009. 265-284.
- _____. (dir.) *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2010)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014.

- DELGADO, Verónica. *El nacimiento de la literatura argentina en las revistas literarias, 1896-1913*. Tesis doctoral. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2006.
- DELGADO, Verónica y Fabio Espósito. “1920-1919. La emergencia del editor moderno”. De Diego, José Luis (dir.) *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2010)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014. 63-96.
- DE ROSSO, Ezequiel. “Notas para una historia del género policial en América Latina”. *Metaliteratura*, (2007): 1-1.
- _____. “Lectores asiduos y viciosos: la emergencia del caso policial en la ficción”. Jitrik, Noé (dir.) *Historia crítica de la literatura argentina*, Manzoni, Celina (dir. Del vol.) *Rupturas* (Vol. 7). Buenos Aires: Emecé, 2009. 311-341.
- _____. *Retóricas del crimen. Reflexiones latinoamericanas sobre el género policial*. Alcalá la Real (Jaén): Alcalá Grupo Editorial, 2011.
- _____. *Nuevos secretos. Transformaciones del relato policial en América Latina. 1990-2000*. Buenos Aires: Liber, 2012.
- _____. “Absolutamente moderno”. Vives, Damián (comp.), *Los libros de Sir Arthur Conan Doyle*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2019. 42-51.
- DI STEFANO, Mariana. *El lector libertario. Prácticas e ideologías lectoras del anarquismo argentino (1898-1915)*. Buenos Aires: Eudeba, 2013.
- DOVE, George N. “The Criticism of Detective Fiction”. Winks, Robin (ed.), *Detective Fiction. A Collection of Critical Essays*. Nueva Jersey: Prentice-Hall, Englewood Cliffs, 1980. 203-209.
- DU BOSE, Thomas. “Parodies”. Rollyson, Carl (ed.), *Critical Survey of Mystery & Detective Fiction*. Hackensack, Nueva Jersey: Salem Press, 2008. 2075-2082.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados* [1965], trad. Andrés Bogiar. Barcelona: DeBolsillo, 2004.
- _____. *El superhombre de masas. Retórica e ideología de la novela popular* [1978], trad. Teófilo de Lozoya. Buenos Aires: Sudamericana, 2013.
- ECO, Umberto y Thomas Sebeok (eds.) *El signo de los tres. Dupin, Holmes, Peirce*, trad. E. Busquet. Barcelona: Lumen, 1989.
- ESPÓSITO, Fabio. “Los folletines del diario Sud-América. Las novelas de los patricios en la prensa política de 1880”. *Anclajes*, 9 (2005): 39-52.
- _____. *La emergencia de la novela en la Argentina: 1880-1890*. Tesis doctoral. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2006.
- _____. “Las novelas de Eugenio Cambaceres”. Jitrik, Noé (dir.) *Historia crítica de la literatura argentina*; Laera, Alejandra (dir. del vol.), *El brote de los géneros*. Buenos Aires: Emecé, 2010. 277-294.
- EJENIAN, Alejandro. *Historia de revistas argentinas 1900/1950. La conquista del público*. Buenos Aires: AAER (Asociación Argentina de Editores de Revistas), 1999.
- _____. “La cultura: público, autores y editores”. Bonaudo, Marta (dir.) *Nueva Historia Argentina: Liberalismo, Estado y orden burgués (1852-1880)*. Buenos Aires: Sudamericana, 1999.

- FERNÁNDEZ PEDEMONTE, Damián. *La violencia del relato. Discurso periodístico y casos policiales*. Buenos Aires: La Crujía, 2001.
- FERNÁNDEZ VEGA, José. “Una campaña estética. Borges y la narrativa policial”. *Variaciones Borges*, 1 (1996): 27-66.
- FERRARI, Gustavo y Ezequiel Gallo (comps.). *La Argentina del Ochenta al Centenario*. Buenos Aires: Sudamericana, 1980.
- FERRO, Gabo. *Degenerados, anormales y delincuentes. Gestos entre ciencia, política y representaciones en el caso argentino*. Buenos Aires: Marea, 2010.
- FÈVRE, Fermín. “Estudio preliminar”. *Cuentos policiales argentinos*. Buenos Aires: Kapelusz, 1974. 7-32.
- FEYEL, Gilles. “Prémices et épanouissement de la rubrique de faits divers (1631-1848). *Les Cahiers du Journalisme*, 14 (2005): 18-29.
- FORD, Aníbal. “Literatura, crónica y periodismo” [1971]. Ford, Aníbal, Jorge Rivera y Eduardo Romano, *Medios de comunicación y cultura popular*. Buenos Aires: Legasa, 1985. 218-248.
- FOUCAULT, Michel. “Sobre la justicia popular” y “Entrevista sobre la prisión: el libro y su método” [1972]. *Microfísica el poder*, trad. Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría. Madrid: La Piqueta, 1992. 45-77, 89-104.
- _____. “Criminalidad, poder, literatura”. Link, Daniel (comp.), *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P.D. James* [1992]. Buenos Aires: La Marca, 2003. 36-43.
- _____. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión* [1975], trad. Aurelio Garzón del Camino. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2006.
- FRISBY, David. *Paisajes urbanos de la modernidad* [2001], trad. Lilia Mosconi. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2007.
- FRITZSCHE, Peter. *Berlín 1900. Prensa, lectores y vida moderna* [1996], trad. Silvia Jawerbaum y Julieta Barba. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2008.
- GALEANO, Diego. *Escritores, detectives y archivistas. La cultura policial en Buenos Aires, 1821-1910*. Buenos Aires, Teseo 2009.
- _____. “Estudio preliminar: Exhumación de una obra inconclusa”. Lugones, Benigno, *Crónicas, folletines y otros escritos (1879-1884)*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2011. 9-96.
- _____. “Un artista del delito. La circulación de moneda falsa entre el Río de la Plata y Brasil”. Caimari, Lila y Máximo Sozzo (eds.), *Historia de la cuestión criminal en América Latina*. Rosario: Prohistoria, 2017. 195-233.
- _____. *Delincuentes viajeros. Estafadores, punguistas y policías en el Atlántico sudamericano*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2018.
- GASPARINI, Sandra. “La fantasía científica: un género moderno”. Jitrik, Noé (dir.) *Historia crítica de la literatura argentina*, Laera, Alejandra (dir. del vol.) *El brote de los géneros* (vol. 3). Buenos Aires: Emecé, 2010. 119-147.

- _____. *Espectros de la ciencia. Fantasías científicas de la Argentina del siglo XIX*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2012.
- GIARDINELLI, Mempo. *El género negro. Orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia en Latinoamérica* [1984]. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2013.
- GINZBURG, Carlo. “Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciuales”. *Mitos, emblemas e indicios. Morfología e historia* [1986], trad. Verónica Trentini, Raúl Lavalle, Mónica Padró. Buenos Aires: Prometeo, 2013. 171-221.
- GIRONA FIBLA, Nuria. “Rastros y restos en los cuentos y los viajes de Eduardo L. Holmberg”. *Voz y escritura. Revista de estudios literarios*, 18 (2010): 37-56.
- GIUSTI, Roberto J. “La prosa de 1852 a 1900”. Arrieta, Rafael Alberto (dir.), *Historia de la literatura argentina, 3, Las letras de la segunda mitad del siglo XIX*. Buenos Aires: Peuser, 1959. 361-438.
- GORELIK, Adrián. *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936* [1998]. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2010.
- GRAMSCI, Antonio. “Policial y géneros populares”. Link, Daniel (comp.), *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P.D. James* [1992]. Buenos Aires: La Marca, 2003. 33-36.
- _____. “Periodismo”. *Los intelectuales y la organización de la cultura*, trad. Raúl Sciarreta. Buenos Aires: Nueva Visión, 2006. 147-183.
- _____. *Literatura y vida nacional*, trad. ed. y notas Guillermo David. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009.
- GRELLA, George. “The Hard-Boiled Detective Novel”. Winks, Robin (ed.), *Detective Fiction. A Collection of Critical Essays*. Nueva Jersey: Prentice-Hall, Englewood Cliffs, 1980. 103-120.
- GUIÑAZÚ, Cristina. “Ironía y parodia en ‘La pesquisa’ de Paul Groussac”. *CiberLetras*, 17 (2007).
- HAYCRAFT, Howard. *Murder for pleasure. The Life and Times of the Detective Fiction*. Londres: Peter Davies, 1942.
- HEIBENBÜTTEL, Helmut. “Reglas de juego de la novela criminal” [1964], trad. Carola Pivetta. Burello, Marcelo, Román Setton y Miguel Vedda (comps.) *Sobre literatura trivial I. Ficha de cátedra (Literatura alemana)*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 2008. 18-25.
- HOBBSAWM, Eric. “La Era del Imperio (1875-1914)” [1987], trad. Juan José Faci Lacasta. *La era de la revolución (1789-1848), La era del capital (1848-1875), La era del imperio (1875-1914). Trilogía de Hobsbawn*. Barcelona: Crítica, 2013. 669-1011.
- HOVEYDA, Fereydoun. *Historia de la novela policíaca*, trad. Monique Acheroff. Madrid: Alianza, 1967.
- HUTCHEON, Linda. “Defining Parody”. *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Urbana: University of Illinois Press, 2000. 30-49.
- HUYSSSEN, Andreas. *Después de la gran división: modernismo, cultura de masas, posmodernismo* [1986], trad. Pablo Gianera. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- JAMES, P. D. *Todo lo que sé sobre novela negra*, trad. María Alonso. Barcelona: Ediciones B, 2010.

- JAMESON, Fredric. "Narraciones mágicas. Sobre el uso dialéctico de la crítica de los géneros". *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*. Madrid: Visor, 1989.
- JUÁREZ, Laura. "Historias infames y ficciones criminales". *Roberto Arlt en los años treinta*. Buenos Aires: Simurg, 2010. 207-282.
- KALIFA, Dominique. *L'encre et Le sang. Récits de crimes et société à la Belle Époque*. París: Fayard, 1995.
- _____. *Crime et culture au XIX siècle*. París: Perrin, 2005.
- _____. *Histoire des Détectives Privés en France (1832-1942)*. París: Nouveau Monde éditions, 2007.
- _____. *Les Bas-Fonds. Histoire d'un imaginaire*. París: Seuil, 2013.
- KASPAR, Wendi Arant. "Forensic Mysteries". Abbott, Anthony y L. P. Davies (eds.), *Critical Survey of Mystery & Detective Fiction*. Hackensack/Nueva Jersey: Salem Press, 2008. 2038-2045.
- KNIGHT, Stephen. *The Mysteries of the Cities: Urban Crime Fiction in the Nineteenth Century*. Jefferson, Carolina del Norte, Londres: McFarland, 2012.
- KRACAUER, Siegfried. *La novela policial: un tratado filosófico* [1971], trad. Silvia Villegas. Buenos Aires: Paidós, 2010.
- LACASSIN, Francis. *Mythologie du roman policier*. París: UGE (Union Générale d'Éditions, 1974.
- LAERA, Alejandra. *El tiempo vacío de la ficción. Las novelas argentinas de Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- _____. "Cronistas, novelistas: la prensa periódica como espacio de profesionalización en Argentina (1880-1910)". Altamirano, Carlos (dir.) *Historia de los intelectuales en América Latina*. Buenos Aires: Katz, 2008. 495-522.
- _____. "Novelas argentinas (circulación, debates y escritores en el último cuarto del siglo XIX). Jitrik, Noé (dir.) *Historia crítica de la literatura argentina*; Laera, Alejandra (dir. del vol.), *El brote de los géneros*. Buenos Aires: Emecé, 2010. 95-118.
- LAFFORGUE, Jorge y Jorge B. Rivera. "'La morgue está de fiesta...'. Literatura policial en Argentina". *Crisis*, 33 (1976): 16-25.
- _____. *Asesinos de papel. Una introducción: historia, testimonios y antología de la narrativa policial en la Argentina*. Buenos Aires: Calicanto, 1977.
- _____. *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires: Colihue, 1996.
- LAGMANOVICH, David. "Paul Groussac, ensayista del 80". *Revista Interamericana de Bibliografía-Inter-American Review of Bibliography*, 2, (1982): 28-46.
- _____. "Perfil de la narrativa policial rioplatense". *Semiosis*, 7 (2001): 46-57.
- _____. *La narrativa policial argentina*. Köln: Universität zu Köln, 2007.
- LINK, Daniel. "El juego silencioso de los cautos" y "La construcción de un caso: Cecilia Enriqueta Giubileo" [1992]. Link, Daniel (comp.) *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P. D. James*. Buenos Aires: la marca, 2003. 9-17 y 132-181.

- LUDMER, Josefina. *El cuerpo del delito. Un manual* [1999]. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2011.
- MAEDER, Ernesto J. A. "Población e inmigración en la Argentina entre 1880 y 1910". FERRARI, Gustavo y Ezequiel Gallo (comps.). *La Argentina del Ochenta al Centenario*. Buenos Aires: Sudamericana, 1980. 555-573.
- MALTZ, Hernán. "‘El país es grande’: la argentinización del policial en los casos de Laurenzi". Setton, Román y Gerardo Pignatiello (comps.), *Crimen y pesquisa. El género policial en la Argentina (1870-2015): literatura, cine, televisión, historieta y testimonio*. Buenos Aires: Título, 2016. 97-104.
- _____. "Notas para un abordaje de la literatura policial argentina desde una perspectiva de la sociología de la cultura". *Diálogos Latinoamericanos*, 26 (2017): 125-136.
- _____. "La literatura policial como problema". *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericana*, 35 (2018): 156-163.
- MANDEL, Ernst. *Crimen delicioso. Historia social del relato policíaco* [1986], trad. Pura López Colomé. Buenos Aires: RyR, 2011.
- MARTINI, Stella Maris. "Agendas policiales de los medios en la Argentina: la exclusión como un hecho natural". Gayol, Sandra y Gabriel Kessler (comps.), *Violencias, delitos y justicias en la Argentina*. Buenos Aires: Manantial, 2002. 87-111.
- MARÚN, Gioconda. "La bolsa de huesos: un juguete policial de Eduardo L. Holmberg". *Inti. Revista de literatura hispánica*, 20 (1984): 41-46.
- MASCIOTO, María de los Ángeles. "La Revista Multicolor de los sábados como contexto formativo de un tipo de literatura policial de enigma". Delgado, Verónica y Geraldine Rogers (eds.), *Tiempos de papel. Publicaciones periódicas argentinas (siglos XIX-XX)*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2016. 127-140.
- _____. "Pistas del *Detection Club* en la sección 'Cuento policial' de la *Revista Multicolor de los sábados*: entre Borges y *Crítica*". *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, 33/2 (2017): 623-647.
- MATTALÍA, Sonia. *La ley y el crimen. Usos del relato policial en la narrativa argentina (1880-2000)*. Madrid Fráncfort del Meno: Iberoamericana, Vervuert, 2008.
- MAYER, Hans. *Historia maldita de la literatura* [1977]. Madrid: Taurus, 1999.
- MC QUAIL, Denis. *Introducción a la teoría de la comunicación de masas*. Barcelona: Paidós, 1983.
- MESSAC, Régis. *Le "Detective Novel" et l'influence de la pensée scientifique*. Ginebra: Slatkine, 1975.
- MERBILHÁA, Margarita. "1900-1919. La organización del espacio editorial". De Diego, José Luis (dir.) *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2010)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014. 31-61.
- MILLER, D.A. *The Novel and the Police*. Berkeley: University of California Press, 1988.
- MONETA, Leticia. "Teoría y práctica del policial en Borges". *Cuadernos americanos*, 150 (2014): 95-113.

- _____. “Teoría y práctica del género policial en Borges”. Setton, Román y Gerardo Pignatiello (comps.), *Crimen y pesquisa. El género policial en Argentina (1870-2015): literatura, cine, televisión, historieta y testimonio*. Buenos Aires: Título, 2016. 79-86.
- MORTAROTTI, María Teresa. “El relato policial y la etapa fundacional: el ‘caso’ de Paul Groussac”. Ponencia presentada en las Jornadas de “Literatura, crítica y medios: perspectivas: 2003”. Buenos Aires, 2003.
- NARCEJAC, Thomas. *Una máquina de leer: la novela policíaca*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- NAUMANN, Dietrich. “Para una tipología de la novela criminal” [1968], trad. Lía E. Cavadas. Burello, Marcelo, Román Setton y Miguel Vedda (comps.), *Sobre la literatura trivial IV. Ficha de cátedra (Literatura Alemana)*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 2009. 13-28.
- NOUZEILLES, Gabriela. *Ficciones somáticas. Naturalismo, nacionalismo y políticas médicas del cuerpo (Argentina 1880-1910)*. Rosario: Beatriz Viterbo 2000.
- ORGAMBIDE, Pedro y Roberto Yahni. *Enciclopedia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Sudamericana, 1970.
- PAGÉS LARRAYA, Antonio. “Estudio preliminar”. Holmberg, Eduardo L., *Cuentos fantásticos*. Buenos Aires: Hachette, 1957. 7-98.
- PALMER, Jerry. *Thrillers: La novela de misterio. Génesis y estructura de un género popular*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- PASTORMELO, Sergio. “1880-1899. El surgimiento del mercado editorial”. De Diego, José Luis (dir.) *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2010)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014. 1-29.
- PÉREZ, María Laura. “Victor Guillot: una aproximación temprana al policial negro”. *PhiN*, 73 (2015): 101-118.
- PÉREZ, María Laura y Andrea Vilariño. “El estruendo de las rosas, de Manuel Peyrou: la denuncia política entre el relato policial y la novela de espionaje” [En prensa]
- PIGLIA, Ricardo. “Introducción”. Piglia, Ricardo (comp.) *Cuentos de la serie negra*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1979. 7-14.
- _____. “La ficción paranoica”. *Clarín. Suplemento “Cultura y Nación”* (1991): 4-5.
- _____. “Lo negro en el policial”. Link, Daniel (comp.), *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P.D. James* [1992]. Buenos Aires: La Marca, 2003. 78-83.
- _____. “Lectores imaginarios”. *El último lector*. Buenos Aires: Anagrama, 2006a. 77-102.
- _____. “Sobre el género policial”. *Crítica y ficción* [1986]. Buenos Aires: Anagrama, 2006b. 59-62.
- _____. “Tesis sobre el cuento” [2000]. *Formas breves*. Barcelona: Anagrama, 2013. 103-111.
- PIGNATIELLO, Gerardo. *El policial campero. Historia de un género*. Tesis doctoral. Pensilvania: Universidad de Pensilvania, 2012.

- _____. “Un policial correntino olvidado: *El caso de Apolonio Menéndez* de Saturnino Muniagurria”. Setton, Román y Gerardo Pignatiello (comps.), *Crimen y pesquisa. El género policial en la Argentina (1870-2015): literatura, cine, televisión, historieta y testimonio*. Buenos Aires, Título, 2016. 87-95.
- PONCE, Néstor. “Una poética pedagógica: Raúl Waleis, fundador de la novela policial en castellano”. *Serie Estudios e Investigaciones*, 32 (1997): 7-15.
- _____. “Holmberg: De vagos, mujeres y criminales”. *Cahiers Angers/La Plata*, 2 (1998) 117-127.
- _____. “Manuel Peyrou y la nacionalización del género”. *Orbis Tertius*, 7 (2000): 33-49.
- _____. *Diagonales del género. Estudios sobre el policial argentino*. París: Éditions du temps, 2001.
- PRIESTMAN, Martin. *Detective fiction and Literature. The figure on the carpet*. Londres: The Macmillan Press, 1990.
- PRIETO, Adolfo. *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, Capítulo, 1967.
- _____. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna* [1988]. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentinos, 2006.
- QUEREILHAC, Soledad. *Cuando la ciencia despertaba fantasías. Prensa, literatura y ocultismo en la Argentina de entresiglos*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2016.
- RAMOS, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX* [1989]. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- REST, Jaime. “Diagnóstico de la novela policial”. *Crisis*, 15, 1974. 30-38.
- RIVERA, Jorge B. *El folletín y la novela popular*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968.
- _____. *El folletín. Eduardo Gutiérrez*. Buenos Aires: CEAL, 1980.
- _____. “El escritor y la industria cultural”. *Capítulo: Historia de la literatura argentina*, tomo II. Buenos Aires: CEAL, 1986.
- _____. “La forja del escritor profesional (1900-1930). *Capítulo: Historia de la literatura argentina*, tomo III. Buenos Aires: CEAL, 1986.
- RIVERA, Jorge y Eduardo Romano. *Claves del periodismo argentino actual*. Buenos Aires: Tarso, 1987.
- RODRÍGUEZ PÉRSICO, Adriana. “Las reliquias del banquete darwinista: E. Holmberg, escritor y científico”. *MLN (Modern Language Notes)*, 2 (2001): 371-391.
- _____. *Relatos de época. Una cartografía de América Latina (1880-1920)*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2008.
- ROGERS, Geraldine. “Magazines y periódicos: zonas de superposición en la lucha por el mercado (1898-1904). *Orbis Tertius*, 9 (2004): 1-9.
- _____. *Caras y Caretas: cultura, política y espectáculo en los inicios del siglo XX argentino*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2008.

- _____. “Ficciones de identidad estatal: de la *Galería de Ladrones* a las *Memorias de un vigilante (1887-1897)*. Rogers, G. (ed.) *La Galería de ladrones de la Capital de José S. Álvarez, 1880-1887*. La Plata, Biblioteca Orbis Tertius, 2009. 29-37.
- ROMÁN, Claudia. “La modernización de la prensa periódica, entre *La Patria Argentina* (1879) y *Caras y Caretas* (1898)”. Jitrik, Noé (dir.) *Historia crítica de la literatura argentina*; Laera, Alejandra (dir. del vol.), *El brote de los géneros*, vol. 3. Buenos Aires: Emecé, 2010. 15-37.
- ROMANO, Eduardo. “Prólogo”. Romano, Eduardo (sel.) *Los costumbristas del 900. Fray Mocho, Félix Lima y otros*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980.
- _____. *Revolución en la lectura. El discurso periodístico-literario de las primeras revistas ilustradas rioplatenses*. Buenos Aires: Catálogos, 2004.
- _____. “Los escritores y la industria cultural”. Romano, Eduardo et. al, *Intelectuales, escritores e industria cultural en la Argentina (1898-1933)*. Buenos Aires: La Crujía, 2012.
- ROTKER, Susana. *La invención de la crónica* [1992]. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- ROUCEK, Joseph. “Aspectos sociológicos del relato policíaco de misterio, crímenes y espionaje”. *Revista Española de la opinión pública*, 35 (1974): 57-103.
- SAÍTTA, Sylvia. “Informe sobre *El enigma de la calle Arcos*”. Lafforgue, Jorge y Jorge B. Rivera, *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires: Colihue, 1996.
- _____. “Estudio preliminar”. *Crítica: Revista Multicolor de los sábados* [Edición completa en CD-ROM]. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1999. 10-38.
- _____. “Nuevo periodismo y literatura argentina” y “Catálogo de revistas (1904-1938)”. Jitrik, Noé (dir.) *Historia crítica de la literatura argentina*, Manzoni, Celina (dir. Del vol.) *Rupturas* (Vol. 7). Buenos Aires: Emecé, 2009. 239-264 y 683-704.
- _____. *Regueros de tinta. El diario Crítica en la década de 1920* [1998]. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2013.
- SARLO, Beatriz. *La imaginación técnica*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1992.
- SCAVINO, Dardo. *Historia del género policial argentino*. Tesis doctoral. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1993.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. “Identidad genérica e historia de los textos”. *¿Qué es un género literario?* [1989], trad. Juan Bravo Castillo y Nicolás Campos Plaza. Madrid: Akal, 2017. 91-106.
- SCHNIRMAJER, Ariela. “Prólogo”. Schnirmajer, Ariela (sel.), *¡Arriba las manos! Crónicas de crímenes, “filo misho” y otros cuentos del tío*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010. 13-35.
- SEBEOK, Thomas y Jean Umiker-Sebeok. *Sherlock Holmes y Charles S. Peirce. El método de la investigación*, trad. Lourdes Güell. Barcelona: Paidós, 1994.
- SETTON, Román. *Los orígenes de la narrativa policial en la Argentina: recepción y transformación de modelos genéricos alemanes, franceses e ingleses*. Madrid, Fráncfort del Meno: Iberoamericana, Vervuert, 2012.
- _____. “El cuento policial en la Argentina entre 1860 y 1910”. *El candado de oro. 12 cuentos policiales argentinos (1860-1910)*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2013. 7-28.
- _____. “Hacia una caracterización del género policial argentino en la era del surgimiento del escritor profesional”. *Revista de Letras*, 1 (2014a): 39-64.

- _____. “Los relatos policiales de Víctor Juan Guillot”. *Anclajes*, 18 (2014b): 47-60.
- _____. “Polémicas y textos programáticos tempranos sobre literatura policial (1877-1942)”. Setton, Román y Gerardo Pignatiello (comps.), *Crimen y pesquisa. El género policial en la Argentina (1870-2015): literatura, cine, televisión, historieta y testimonio*. Buenos Aires: Título, 2016. 57-69.
- _____. “La literatura policial argentina entre 1910 y 1940”. *Fuera de la ley. 20 cuentos policiales argentinos (1910-1940)* [2015]. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2018. 7-45.
- _____. “Vicente Rossi y la historia del género policial en Argentina”. Estudio crítico. Rossi, Vicente *Casos policiales de William Wilson*. San Andrés: Igotas, 2019. 241-255.
- SOLER CAÑAS, Luis. “Orígenes de la Literatura Policial Argentina”. *Clarín*, Suplemento Literario, 1959. 7.
- _____. “Mr. Le Blond”. *Orígenes de la literatura lunfarda*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1965. 91-94.
- _____. “La novela policial argentina. Los escritores hablan del género y sus posibilidades en nuestro país” [1954] y “Dos ignorados precursores de la narrativa policial rioplatense” [1956]. Setton, Román y Gerardo Pignatiello (comps.), *Crimen y pesquisa. El género policial en la Argentina (1870-2015): literatura, cine, televisión, historieta y testimonio*. Buenos Aires: Título, 2016. 241-245 y 247-250.
- SOZZO, Máximo. “Retratando al ‘homo criminalis’. Esencialismo y diferencia en las representaciones ‘profanas’ del delincuente en la *Revista Criminal* (Buenos Aires, 1873). Caimari, Lila (comp.), *La ley de los profanos. Delito, justicia y cultura en Buenos Aires (1870-1940)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007. 23-65.
- _____. “Los usos de Lombroso. Tres variantes en el nacimiento de la criminología positivista en Argentina”. Caimari, Lila y Máximo Sozzo (eds.), *Historia de la cuestión criminal en América Latina*. Rosario: Prohistoria, 2017. 27-69.
- STABLEFORD, Brian. “French Mystery Fiction”. Abbott, Anthony and L. P. Davies (ed.) *Critical Survey of Mystery & Detective Fiction*. Hackensack-Nueva Jersey: Salem Press, 2008. 1985-1993.
- STEIMBERG, Oscar. “Proposiciones sobre el género”. *Semióticas. Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013. 45-96.
- SWEENEY, Susan Elizabeth. “The Metaphysical Detective Story”. Martin, Rebecca (ed.) *Critical Insights. Crime and Detective Fiction*. Massachusetts: Salem Press, 2013. 176-196.
- TERÁN, Oscar. *Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo (1880-1910). Derivas de la “cultura científica”* [2000]. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- THOMPSON, Jon. *Fiction, Crime and Empire. Clues to Modernity and Postmodernism*. Chicago: University of Illinois Press, 1993.
- TODOROV, Tzvetan. “Lo verosímil que no se podría evitar”. Barthes et al., *Lo verosímil* [1968]. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972. 175-178.
- _____. “Tipología del relato policial”. Link, Daniel (ed.), *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P.D. James*. Buenos Aires: la marca, 2003. 63-71.

- _____. *Los géneros del discurso*, trad. Víctor Goldstein. Buenos Aires: Waldhuter Editores, 2012.
- VÁZQUEZ DE PARGA, Salvador. *Los mitos de la novela criminal*. Barcelona: Planeta, 1981.
- VÁZQUEZ-RIAL, Horacio (coord.). *Buenos Aires 1880-1930. La capital de un imperio imaginario*. Madrid, Alianza, 1996.
- VEDDA, Miguel. “Elementos formales de la novela corta”. Vedita, Miguel et al. (eds.), *Antología de la novela corta alemana. De Goethe a Kafka*. Buenos Aires: Colihue, 2001. 5-30.
- _____. “Anatomía del crimen y el misterio. Caracterización de la narrativa policial alemana”. Vedita, Miguel (sel. trad. ed.), *Cuentos de crimen y misterio*. Buenos Aires: Biblos-Universidad Nacional de San Martín, 2009. 9-52.
- VILARIÑO, Andrea. “La revista *Sherlock Holmes* y la configuración del lector de policial”. *Orbis Tertius*, 29, (2019): e106.
- VILLANUEVA, Graciela. “Inmigrantes y extranjeros en las leyes y en la ficción”. Jitrik, Noé (dir.) *Historia crítica de la literatura argentina*; Laera, Alejandra (dir. del Vol.), *El brote de los géneros*, vol. 3. Buenos Aires: Emecé, 2010. 501-533.
- VIÑAS, David. *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires: Jorge Álvarez, 1964.
- _____. *Literatura argentina y política. I. De los jacobinos a la bohemia anarquista*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2005.
- WALSH, Rodolfo. “Noticia”. *Diez cuentos policiales argentinos*. Buenos Aires: Hachette, 1953. 7.
- _____. “Dos mil quinientos años de literatura policial” [1954]. *Cuento para tahúres y otros relatos policiales*. Buenos Aires: Puntosur, 1987. 163-168.
- WILLIAMS, Raymond. *La larga revolución* [1961], trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.
- _____. *Marxismo y literatura*, trad. Guillermo David [1977]. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009.
- WRIGHT, Ione S. y Lisa M. Nekhom. *Diccionario histórico argentino*. San Pablo: Emecé, 1994.
- WOLF, Ema y Guillermo Saccomano. *El folletín*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1972.
- YARBROUGH, Scott. “Hard-Boiled Detectives”. Rollyson, Carl (ed.), *Critical Survey of Mystery and Detective Fiction*. Hackensack, Nueva Jersey: Salem Press, 2008. 2149-2158.
- YATES, Donald. *The Argentine Detective Fiction*. Tesis doctoral. Michigan: Universidad de Michigan, 1960.
- _____. “Presentación”. Pérez Zelaschi, et al., *Tiempo de puñales*. Buenos Aires: Seijas y Goyanarte, 1964. 7-9.
- ZIMMERMANN, Eduardo A. *Los liberales reformistas. La cuestión social en la Argentina 1890-1916*. Buenos Aires: Sudamericana-UdeSa, 1995.