

Román Setton (comp.)

Fuera de la ley

20 cuentos policiales argentinos
(1910-1940)

Edición, introducción y notas de Román Setton



Adriana Hidalgo editora

Fuera de la ley : 20 cuentos policiales argentinos 1910-1940.
Roberto Arlt... [et al.]; compilado por Román Setton -1a ed.
Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2015
368 p.; 19x13 cm. - (la lengua / rescates)

ISBN 978-987-3793-19-6

1. Narrativa Argentina. 2. Cuentos Policiales. I. Título. II. Román Setton, comp.
CDD A863

la lengua / rescates

Editor: Fabián Lebenglik
Diseño: Gabriela Di Giuseppe

1ª edición en Argentina
1ª edición en España

© de la selección, introducción y notas: Román Setton, 2015
© Anderson Imbert, Enrique, *Obras Completas*, Buenos Aires, Corregidor, 1999

© derechohabientes de Conrado Nalé Roxlo
La editorial agotó las posibilidades de búsqueda
de los derechohabientes de los textos no consignados más arriba.

© Adriana Hidalgo editora S.A., 2015
www.adrianahidalgo.com

Maqueta de tapa: Eduardo Stupía
Foto de tapa: Horacio Coppola

ISBN Argentina: ISBN 978-987-3793-19-6
ISBN España: 978-84-15851-57-8

Impreso en Argentina
Printed in Argentina
Queda hecho el depósito que indica la ley 11.723

Prohibida la reproducción parcial o total sin permiso escrito
de la editorial. Todos los derechos reservados.

Esta edición se terminó de imprimir en ...
en el mes de de 2015

FUERA DE LA LEY
20 CUENTOS POLICIALES ARGENTINOS
(1910-1940)

ROMÁN SETTON

LA LITERATURA POLICIAL ARGENTINA ENTRE
1910 Y 1940

Quizá el hecho más significativo para encuadrar las narraciones policiales argentinas entre 1910 y 1940 sea la multiplicación inaudita de las publicaciones, los lectores y los ritmos de lectura. Los periódicos y revistas culturales, semanales o quincenales, aumentaron en esos años de manera inusitada sus tiradas, y se multiplicó asimismo el número y la variedad de publicaciones. Surgió entonces una cantidad formidable de colecciones de novelas y obras de teatro de tiraje masivo. Entre estas encontramos *La novela semanal*, *La novela universitaria*, *La novela humana*, *La novela porteña*, *Suplemento*, *La novela nacional*, *Argentores*, *Bambalinas*, solamente por nombrar unas cuantas. La literatura de estas colecciones convive en aquella época con la que aparece en los diarios *La Razón*, *La Prensa*, *El Mundo*, *Crítica*, *La Nación*, *Noticias Gráficas*, así como con la que se publicaba desde fines del siglo XIX en las revistas misceláneas y culturales (*Caras y*

Caretas, *PBT*, *Nosotros*, *Sherlock Holmes*, *Gran Guiñol*, *El Hogar*, *Revista Multicolor de los Sábados*). Esto dio origen por primera vez a una literatura verdaderamente masiva y popular, que convivió, por otra parte, con revistas y movimientos vanguardistas. Entre las posturas de ciertas vanguardias –que proclamaron el antimimetismo y la primacía de la metáfora; cultivaron el preciosismo y una postura aristocrática frente a la realidad circundante; anunciaron, una vez más, la autonomía del arte y recusaron la realidad cotidiana– y esta literatura popular y masiva, que buscó el entretenimiento e interpelar al habitante de las grandes ciudades con historias cercanas –temática, temporal o espacialmente– a su realidad no podía darse una coexistencia pacífica. Muchos fueron los que censuraron y persiguieron entonces a las publicaciones masivas, especialmente el consumo de las novelas de las colecciones semanales, que consideraban una esfera particular dentro del consumo de estupefacientes.

Desde el cambio de siglo y en pocos años, las campañas de alfabetización, las oleadas migratorias, la creciente urbanización colaboraron a generar las condiciones para que los diarios, revistas y libros expandieran su alcance desde el círculo restringido de una élite ilustrada hasta una capa mucho más amplia de lectores, quienes, a su vez, influyeron de manera significativa, con sus elecciones, en las políticas editoriales de la época. Ya en 1901 la adquisición de *La Nación*

de nuevas linotipos dio origen a la publicación de la Biblioteca de *La Nación*, colección que publicaba cuatro títulos por mes, que se vendían en ediciones de 50 centavos –tapa blanda– y 1 peso –tapa dura–.¹ Ya este emprendimiento significó claramente una democratización de los bienes culturales, pues brindó la posibilidad concreta para que las capas medias participaran intensamente del mercado literario. Hacia 1913, el total del tiraje de diarios por día ya era de aproximadamente 520.000 ejemplares.² En 1917, la primera entrega de *La novela semanal* agota su tirada de 60.000 ejemplares –y hay que considerar que convivían en ese entonces varias colecciones similares y muchos fueron los números que se agotaron rápidamente y que tuvieron varias reediciones–. Un año después del lanzamiento, la colección puede jactarse de contar con 200.000 lectores y el número crece y crece hasta duplicarse.³ A esta altura, la mayor parte de las colecciones se ofrecen a solamente 10 centavos, con la excepción de *La novela gratis*, que apuesta a vivir solamente

¹ José Luis De Diego, “Editores, libros y folletos”, en Noé Jitrik (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 7, *Rupturas*, dir.: Celina Manzoni, Buenos Aires, Emecé, 2009, pp. 265-283; aquí, pp. 265-266.

² Sylvia Sáitta, *Regueros de tinta. El diario Crítica en la década de 1920*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998, p. 33.

³ Margarita Pierini, “Los orígenes de *La novela semanal*”, en Margarita Pierini (coord.), *La novela semanal (Buenos Aires, 1917-1927). Un proyecto editorial para la ciudad moderna*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2004, pp. 59-72.

de los anuncios. Las revistas literarias de vanguardia también se multiplicaron alcanzando en sus tiradas números realmente sorprendentes. *Prisma*, *Proa*, *Inicial*, *Valoraciones*, *Los Pensadores*, *Martín Fierro*, *Claridad*, *La revista de América*, *Campana de palo* son algunas de las revistas más importantes de la época y llegan a los 10.000 ejemplares y hasta los 20.000 en algunos números afortunados.⁴

Este crecimiento del mercado hace posible la formación de escritores de extracción social media y popular: Roberto Arlt, Enrique y Raúl González Tuñón, Carlos de la Púa, entre otros. En el año 1912, la aprobación de la denominada ley Sáenz Peña puso en vigor el sufragio universal (masculino) y supuso un cambio irreversible en el ámbito político y cultural. Hacia mediados de la década de 1910, cambia también de manera radical la figura del escritor: el escritor periodista, en muchos casos de extracción social media o baja, toma la centralidad en la escena literaria, ocupada hasta ese entonces por los intelectuales de la Generación del 80 y los escritores novecentistas, que fueron parte de la formación del Estado argentino moderno y, a la vez, colaboraron con la construcción de una literatura afín al proyecto estatal. De este modo, se produce una distensión de los vínculos entre política y literatura, que tendrá también su correlato –muy complejo por cierto– dentro del

⁴ Adolfo Prieto, “Boedo y Florida”, en *Estudios de literatura argentina*, Buenos Aires, Galerna, 1969, pp. 29-55.

género policial. Dentro de este nuevo espíritu de época, también los periódicos comienzan a ganar mayor independencia respecto de las luchas políticas. Hasta fines del siglo XIX, el sistema político todavía regulaba la aparición de nuevos diarios.⁵ Y estos estuvieron determinados de manera fundamental, hasta el fin de la Primera Guerra Mundial aproximadamente, por su lugar dentro del campo de las luchas políticas contemporáneas, tal como sucedía de manera paradigmática con *La Nación*, e incluso con *Crítica* en sus comienzos. Ahora surge, en cambio, un periodismo que se pretende apartidario en términos políticos y busca concitar la atención del gran público. En 1913, cuando se funda *Crítica*, la publicación se proclama como un diario “impersonal e independiente”,⁶ pero luego apuesta durante siete años a “convertirse en un diario de opinión política”.⁷ Y es recién el 7 de diciembre de 1921 –luego de haber llamado en 1920 a votar por el Partido Demócrata Progresista y de una intensa campaña de descalificación del Radicalismo– que se posiciona como un diario en verdad independiente de las luchas partidarias. Este giro trae consigo la voluntad de llegar a una cantidad cada vez más numerosa de lectores, en un momento en que los lectores potenciales se habían multiplicado enormemente a partir de la incorporación de los sectores

⁵ Sylvia Sáitta, *op. cit.*, p. 28.

⁶ *Ibid.*, p. 39.

⁷ *Ibid.*, p. 49.

medios y populares, hecho que dio fin a la primacía de los “diarios de los señores”.⁸

La incorporación de nueva maquinaria, que permitió el aumento significativo de las tiradas de los periódicos, fue acompañada por modelos periodístico-narrativos que buscaron interpelar a un público cada vez mayor. En *La inolvidable bohemia porteña*, José Antonio Saldías ha dejado testimonio de este cambio que se produce en la actividad periodística al comparar sus inicios en la profesión con la actividad periodística de su padre, el historiador Antonio Saldías, perteneciente a la Generación del 80.

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

Yo fundé en la Escuela Naval Militar el primer periódico y le puse por título *La Semana Chichona*. Como se colegirá fácilmente, campeaba en el abigarrado estilo de aquel semanario el tono chacotón e intrascendente y se buscaba, con sus crónicas y gacetillas, provocar la risa o la sonrisa del lector.⁹

⁸ Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988, p. 20.

⁹ José Antonio Saldías, *La inolvidable bohemia porteña. Radiografía ciudadana del primer cuarto de siglo*, Buenos Aires, Freeland, 1968, pp. 20-21.

El nuevo periodismo se aleja entonces de la militancia política y los cargos en el Estado, y se orienta más claramente al entretenimiento. En este contexto, crónica policial y sensacionalismo funcionan –junto con el humorismo– como dos de los ingredientes más importantes para lograr atraer masivamente la atención de los lectores. Saldías, un temprano escritor de literatura policial y, a su vez, uno de los periodistas-escritores que participó de la fundación de *Crítica*, ha testimoniado sus inicios en *La Razón* y los vínculos de estos con las prácticas literarias, subrayando la importancia del modelo literario de la narración policial. El texto autobiográfico de Saldías comienza por la narración de su actividad periodística, que es presentada como propedéutica de la tarea literaria. De allí que las primeras páginas estén destinadas a narrar su *transformación en periodista* –desde que es echado de la casa por su padre y se inicia, sin éxito al comienzo, en el periodismo– y las últimas a narrar los logros y reconocimientos de sus obras dramáticas y la felicidad del escritor consagrado que recibe y agasaja a los amigos en su casa. En este trayecto, podemos ver con claridad de qué modo se van articulando los vínculos entre literatura y periodismo. En su primer éxito en la prensa es la literatura la que logra la victoria. Saldías relata esta escena de iniciación a partir de un consejo que recibe durante un viaje en tren que realiza con –el Negro– Ángel Méndez. El consejo busca evitar que Saldías sea despedido de *La Razón*:

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

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

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

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

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

[...] Cuando terminé de inflar el telegrama [...] había escrito dieciséis carillas.¹⁰

¹⁰ *Ibid.*, pp. 31-34.

Entre los muchos elementos que el texto de Saldías retoma de la novela de formación, la iniciación laboral es quizá el de más peso para su futuro desarrollo personal. Ya que este comienzo determina la totalidad posterior de los años narrados –hasta 1925–: su larga labor como periodista en *La Razón*, *Crítica*, etc., el círculo de sus amigos, sus inicios como escritor y hombre de teatro. El modelo literario de la narración policial le permite al Toba Saldías pasar de un fracaso signado por la *inutilidad* –a punto de ser despedido del diario– al éxito y el ingreso en el mundo del periodismo y la bohemia porteña. El libro de Saldías identifica casi plenamente prensa gráfica y bohemia en el primer cuarto del siglo XX, una idea prácticamente impensable en relación con el periodismo del siglo XIX. El éxito del periodista bohemio viene acompañado, en la narración, por la consolidación del trabajo y por el aumento del ingreso económico: con la frase “cien pesos de sueldo para este chico Saldías”, Emilio B. Morales, el fundador y dueño del diario, decreta la incorporación definitiva del narrador al mundo del trabajo.¹¹ Tanto por este texto como por otros de carácter similar podemos corroborar que el periodismo formaba parte de una experiencia singular de época, que en gran medida configuraba la visión del mundo de aquel que lo practicaba. Esta experiencia se ampliaba de este modo muy por fuera del ámbito de

¹¹ *Ibid.*, p. 37.

trabajo, determinaba las amistades, las elecciones del tiempo de ocio, los posicionamientos dentro del campo cultural y literario, etc. Vivencias similares a las de Saldías –en que ingresos económicos relativamente cuantiosos permiten el desarrollo de la actividad periodística y literaria– se repiten en otras narraciones autobiográficas sobre la época. En *Conversaciones con Raúl González Tuñón*, el autor de *El violín del diablo* narra de este modo la publicación de su primer poema: “En *Caras y Caretas* [me publicaron mi primer poema], era un poema a Frank Brown. Me pagaron 15 pesos. Yo no quería creer que me podían dar tanta plata”.¹²

Jorge Rivera ha estudiado tempranamente los vínculos entre la formación del escritor profesional y las nuevas condiciones del mercado editorial y periodístico. A partir de los cambios que se introducen en estos ámbitos –entre los que se incluye la regularización del salario– se generan las condiciones de posibilidad para que surja un nuevo tipo de trabajador. Pierde vigencia en el periodismo, como lo señala Rivera, la figura romántica del escritor, dando paso a un nuevo tipo de trabajador intelectual, vinculado con los saberes y la utilización de nuevos procedimientos técnicos: “Se trata, por cierto, de un periodismo técnicamente diferente, en el que ya pesan con mayor vigor las agencias noticiosas (Havas, Reuter, Saporiti, Stefani, etc.), las agencias de publicidad

¹² Horacio Salas, *Conversaciones con Raúl González Tuñón*, Buenos Aires, Ediciones La Bastilla, 1975, p. 38.

(Ravencroff, Gazzano, Vaccaro, Veritas, etc.), los procedimientos gráficos (el fotograbado, la linotipo), las radiocomunicaciones, etc., que la figura trasnochada del periodista *romántico* que emborriona cuartillas a la luz de un mechero vacilante”.¹³ Dentro de este nuevo periodismo se inscriben las producciones de los más destacados escritores de la época: Jorge Luis Borges, Horacio Quiroga, Vicente Juan Guillot, Nicolás Olivari, Roberto Arlt, Raúl y Enrique González Tuñón, Enrique Anderson Imbert, Conrado Nalé Roxlo, y otros.¹⁴

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

¹³ Jorge B. Rivera, “La forja del escritor profesional (1900-1930). Los escritores y los nuevos medios masivos”, en *Capítulo. Historia de la literatura argentina*, tomo 3, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981-2000, pp. 361-384; aquí, pp. 366-367.

¹⁴ Una lista detallada de quienes participaron en los diarios puede encontrarse en Alberto Pineta, *Verde memoria. Tres décadas de periodismo y literatura en una autobiografía. Los grupos de Boedo y Florida*, Buenos Aires, Ediciones Antonio Zamora, 1962.

por cobardía”.¹⁵ No debe sorprender por tanto que la forma breve sea una de las características más salientes de las narraciones policiales argentinas de esos años, sobre todo si consideramos, como ya anticipamos, que la crónica policial fue uno de los elementos más destacados para atraer al gran público. (Como se sabe, Roberto Arlt escribió crónicas policiales para los diarios *El Mundo* y *Crítica*, y este último diario hizo de la sección de policiales uno de los pilares de su éxito.¹⁶) El humor fue también un condimento principal del periodismo y las revistas literarias de la época –recuérdese, por ejemplo, los epitafios de *Martín Fierro*–, y es también otro de los componentes más notorios de la literatura policial argentina entre 1910 y 1940, tal como puede percibirse en, entre otros, “Ina pisquiza fracasada”, “El botón del calzoncillo”, “Las deducciones del detective Gamboa”, “Jim el sonriente o la pista de las bananas”, sólo por nombrar algunos de los cuentos incluidos en esta compilación. A estos se pueden sumar también otros relatos (por ejemplo, “Jabulgot el farsante”, de Arlt, “El nudo de la corbata”, de Olivari, “El caso de Ada Terry”, del Padre Castellani, todos los

¹⁵ Sylvia Saítta, “Nuevo periodismo y literatura argentina”, en Noé Jitrik (dir.), *op. cit.*, pp. 239-264; aquí, p. 242.

¹⁶ “Dentro de esta tesitura Botana explotó a fondo la llamada veta *sensacionalista* o *amarilla* del periodismo, prestando una delicada y especial atención a la página de noticias policiales, que diseñó con la colaboración de José Antonio Saldías y más tarde con el aporte del legendario Germán G. González”, en Jorge B. Rivera, *op. cit.*, p. 369.

relatos en cocoliche escritos por el Toba Saldías, los pastiches de Nalé Roxlo, etcétera). Con este elemento se vincula acaso el hecho de que uno de los narradores más prolíficos de cuentos policiales de la época sea el humorista gráfico Julián J. Bernat, quien publica, durante al menos quince años, las más diversas contribuciones pertenecientes a la narrativa policial en diferentes revistas. El éxito de estos relatos puede explicarse dentro del contexto de la época. Se decía que el éxito de *Caras y Caretas*, la revista cultural más célebre del primer cuarto del siglo XX, se debía al tono, que no era “ni demasiado serio, ni demasiado chacotón”.¹⁷

Como ya sugerimos, otro elemento crucial de la cultura de la época es la proliferación de las colecciones periódicas –mensuales, quincenales, semanales– de novelas de precios muy económicos y tiradas masivas. Estas comienzan hacia 1915 y se extienden hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XX. Con estas colecciones comienza verdaderamente –como hemos indicado– la masividad en la literatura argentina. Aparentemente la primera colección que intentó trasladar al ámbito argentino estas prácticas, que ya eran comunes en muchos otros países –y especialmente en España–, fue *Ediciones mínimas: cuadernos mensuales de ciencias y letras*. Paulatinamente se fueron multiplicando las colecciones, variando en sus propósitos y

¹⁷ *Ibid.*, p. 363.

ampliando el número de ejemplares de tiraje. El hecho de que estas publicaciones masivas sean, en muchos casos, de muy difícil acceso –por encontrarse desparrramadas parcialmente en bibliotecas o archivos, en algunos casos fuera de catálogo o sencillamente perdidas–, sumado al hecho de que se trata de una cantidad tan ingente de ejemplares que resulta extremadamente complicado siquiera poder tener una visión parcialmente global, termina favoreciendo la propagación de los prejuicios ya instalados respecto de la baja calidad literaria de los textos. En contraste con estas opiniones, los estudios han demostrado que la atribución de la escasa calidad a estas colecciones proviene fundamentalmente de un desconocimiento de las obras. A diferencia de la localización usual de esta literatura popular en oposición a la “alta literatura”, hoy sabemos que muchos de los escritores del canon publicaron en estas colecciones: Héctor Pedro Blomberg, Horacio Quiroga, Cayetano Córdova Iturburu, Ricardo Güiraldes, Arturo Cancela, Atilio Chiáppori, Roberto Mariani, Leónidas Barletta, Carlos de la Púa, Juan José de Soiza Reilly, Ricardo Rojas, Rubén Darío, Leopoldo Lugones, José Ingenieros, etc. *El cuento ilustrado*, por ejemplo, fue dirigida en sus primeros números por Horacio Quiroga y la primera entrega ya anunciaba un pequeño programa estético que colocaba en el centro el entretenimiento como fin de la literatura. Otras publicaciones, como *La novela universitaria*, *Nuestra novela*, *La novela porteña* parecen tener

un perfil más didáctico y social, y dan prioridad a la novela corta realista y a textos comprometidos con las clases sociales bajas; incluso en algunos casos recurren a textos que tienen una estructura didáctica del tipo *fábula con moraleja* –como sucede, por ejemplo, con *Aventuras de un hombre bueno*, de Miguel H. Escuder (*La novela porteña*, n° 52)–. En líneas generales, tanto los nombres de los autores como, fundamentalmente, los propios textos desmienten con contundencia la idea preconcebida y propagada que asocia a estas colecciones con una literatura popular de baja estofa, escrita para “modistillas, escolares, adolescentes ávidos de escenas filmadas en papel de imprenta”.¹⁸ Esta caracterización, aparecida en 1920 en la *Revista de El Círculo*, de Rosario, niega la diversidad de los textos y de los lectores de estas publicaciones; y revela a su vez que su prejuicio respecto de las colecciones populares de literatura va de la mano con otro semejante respecto del surgimiento de la narrativa cinematográfica como forma de arte popular. Naturalmente la complejidad e innovación de los textos incluidos en las colecciones periódicas es muy variable. “El botón del calzoncillo”, por ejemplo, uno de los relatos incluidos en este libro, presenta una cantidad de juegos con las convenciones del género policial y una distancia irónica respecto de esas convenciones en momentos en que, en el mundo,

¹⁸ Héctor R. Laffleur, Sergio D. Provenzano y Fernando P. Alonso, *Las revistas literarias argentinas*, Buenos Aires, El 8vo loco, 2006, p. 82.

proliferan los textos normativos que pretenden exacerbar el carácter convencional del género mediante la multiplicación de las reglas. Estas colecciones, que invadieron “los puestos de revistas, los quioscos de la Avenida de Mayo, las librerías de ocasión”,¹⁹ modificaron sustancialmente el panorama literario. Y junto con el cine y la radio, cambiaron de una vez y para siempre el ámbito de la cultura. Cuando se publica esa crítica a las novelas periódicas, en la Argentina recién comenzaban a producirse los primeros largometrajes de ficción, que fueron acompañados, en algunos casos, por los primeros éxitos de público masivo (como sucedió, por ejemplo, con el film *Nobleza gaucha*, de 1915). Los prejuicios sobre el cine eran entonces todavía moneda corriente e incluso fueron abordados tempranamente por el cine (por ejemplo, en *Los tres berretines*, de 1933). También el cine modificó en parte con sus representaciones las ideas vigentes sobre “lo policial” y el crimen en la ciudad. El cine es, durante estos años, un elemento fundamental que modifica el panorama literario. En la literatura de Roberto Arlt, por ejemplo, se puede ver cómo tempranamente las fantasías cinematográficas pasan a formar parte del imaginario de los personajes. De este modo, por ejemplo, los pensamientos de Erdosain son por momentos “como en los desenvolvimientos de las películas norteamericanas, donde el pordiosero

¹⁹ *Ibid.*, p. 82.

de ayer es el jefe de una sociedad secreta de hoy, y la dactilógrafa aventurera una multimillonaria de incógnito”.²⁰ Asimismo, el cine es un ingrediente esencial para el desarrollo del complejo imaginario de la criminalidad y la marginalidad urbanas. Desde sus comienzos, con *The Great Train Robbery* (1903) y *L'assassinat du duc de Guise* (1908), pasando por algunos de los primeros films de Josef von Sternberg –*Underworld* (1927), *The Docks of New York* (1928)– y luego con las biografías de grandes delincuentes como *Public Enemy* (1931), *Little Caesar* (1931), *Scarface* (1932) o historias de convictos inocentes como *I am a Fugitive from a Chain Gang* (1932), el cine dio un lugar privilegiado a las tramas de carácter policial. Y a partir de la incorporación del sonido se puede percibir que importantes modelos narrativos y comunicacionales van a influir en el desarrollo de la literatura (policial) de esta época. En la Argentina, ya algunas películas tempranas como *La chica de la calle Florida* (1922) o *Perdón, viejita* (1927) incorporaron tramas de tipo policial y dividieron el ámbito de la ciudad –el barrio, el centro, el parque suburbano, el café del centro– según una perspectiva moral y legal. Y con la llegada del cine sonoro “lo policial” fue teniendo cada vez más peso en los argumentos de los films, tal como se puede ver en

²⁰ Roberto Arlt, *Novelas. Obras*, tomo I, Buenos Aires, Losada, 1997, p. 164. Sobre los productivos vínculos entre la escritura de Arlt y el cine, véase Patricio Fontana, *Arlt va al cine*, Buenos Aires, Librería, 2009.

películas como *Monte criollo* (1935), *Melodías porteñas* (1935), *Palermo* (1937), *La fuga* (1937), *La Vuelta de Rocha* (1937), y muchas otras, para alcanzar durante la década de 1940 su momento de mayor masividad y mayor producción dentro del ámbito nacional.

Junto con esta expansión inusitada del ámbito literario y este surgimiento de la literatura masiva, el otro elemento fundamental dentro del campo literario es, seguramente, la irrupción de “lo nuevo” y las disputas por lo nuevo. Como ha señalado Beatriz Sarlo, en las décadas de 1920 y 1930 el “espíritu de ‘lo nuevo’ define la coyuntura estética de la vanguardia”.²¹ Y esta disputa por lo nuevo es la que modula gran parte de las discusiones y los programas que aparecen en las revistas *Prisma*, *Proa*, *Martín Fierro*, *Contra*, etc. Esta novedad se da en el contexto de una ciudad que ha crecido extraordinariamente, tanto en su población como en su desarrollo. Esta nueva ciudad es la que posibilita y fundamenta la mirada que encontramos en las aguafuertes de Arlt. Aquí están los nuevos cableados eléctricos, los nuevos medios de transporte que coexisten todavía con zonas a medio construir y sin cloacas, con baldíos y focos de atraso urbano, y con los antiguos sistemas de alumbrado a gas y kerosén. Esta ciudad es, asimismo, una ciudad cosmopolita, en que son visibles en el centro y en los barrios los extranjeros, que han contribuido

²¹ Beatriz Sarlo, *op. cit.*, p. 95.

“al 75% del crecimiento de Buenos Aires”.²² Este es precisamente el nuevo público, que demanda nuevas narraciones que coloquen el ámbito urbano en un lugar principal. Y es en este ámbito urbano en que el delito se sitúa ahora con una gran productividad narrativa, como uno de los condimentos más excitantes de la vida y de las narraciones.

Pero basta entrar a esta calle [Corrientes] para sentir que la vida es otra y más fuerte y más animada. Todo ofrece placer. [...] Y libros, mujeres, bombones y cocaína, y cigarrillos verdosos, y asesinos incógnitos, todos confraternizan en la estilización que modula una luz supereléctrica.²³

Se trata de nuevas representaciones del criminal, mediadas por el cine y las nuevas tecnologías. Aquí el criminal, a diferencia de lo que sucedía en los policiales del siglo XIX y comienzos del XX –las narraciones de Paul Groussac, Eduardo Holmberg, Félix Alberto de Zabalía o Vicente Rossi–, ya no es en primer lugar el individuo que pervierte la sociedad y al que hay que reformar, expulsar o exterminar –según el caso–, sino, por el contrario, un integrante más de esta sociedad, en parte admirable y con sus propios derechos:

²² *Ibid.*, p. 18.

²³ Roberto Arlt, *Aguafuertes. Obras*, tomo II, Buenos Aires, Losada, 1998, p. 231.

El hurto es una cosa vulgar e indigna. En cambio el robo es casi una especie de adquisición de derechos. El hurto quedó para los amigos de lo ajeno, taimados y cobardes. Para Waquellos que se metían de noche en una casa y sin despertar a nadie, andando de puntillas, como que tenían bien presente la conciencia de su delito, vaciaban bolsillos y cajas. Para los que de noche, de noche siempre, saltando cercos y tapias, se metían en cercados ajenos y a quien desafiaban a lo sumo era a algún perro guardián que, en razón de que todas las noches las pasaba en continuo ladrido, no podía alarmar a nadie con sus avisos de aquella noche. Eso es el hurto: posesionarse ocultamente de lo ajeno. Repugna y es cobarde.

En cambio, el robo hasta tiene cierta elegancia. Sacarle en sus propias narices a un señor todo lo que es suyo no es cosa de patanes. Hay que tener escuela, y hacerlo en forma audaz; en plena calle Florida y Corrientes, por ejemplo, a las 18:30 horas, es un acto que casi da derechos legales de posesión sobre las cosas robadas. Porque si a la víctima le sacan el fruto de varios años de trabajo y peligros, el salteador en un solo momento expone también su vida y hasta su reputación.²⁴

²⁴ “El asalto”, en *Gran Guinól*, n° 2, Buenos Aires, 8 de septiembre de 1922, pp. 3-7; aquí, pp. 5-7.