


ARTICLE

Relatos de prisión/ficción: Escritura, materialidad y visualidad en el diario *Crítica* (1922–1933)

María de los Ángeles Mascioto 

Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina
Email: mariamascioto@gmail.com

(Received 09 December 2020; revised 25 May 2021; accepted 07 July 2021)

Resumen

Durante la primera mitad del siglo XX, el diario *Crítica* fue uno de los espacios más relevantes de difusión y afianzamiento de la noticia policial en Argentina. Fue, al mismo tiempo, el medio periodístico que mayor relevancia otorgó a la situación de los presos en las cárceles locales. Este artículo parte de la hipótesis de que la prensa, medio con el cual la literatura policial se encuentra indefectiblemente ligada, no solo se ha constituido en muchos casos como el primer soporte de circulación de numerosos relatos y novelas del género, sino que además fue un espacio de construcción y consolidación de las representaciones y procedimientos implementados en las historias del crimen. A partir de esto se propone, en primer lugar, identificar los rasgos escriturarios en los que se hace evidente una combinación de componentes referenciales y ficcionales en un conjunto de notas carcelarias publicadas por entregas en *Crítica* entre 1922 y 1933. Y, en segundo lugar, analizar los modos en que, desde su misma materialidad y visualidad, *Crítica* montó y expuso estos artículos en el espacio impreso.

Palabras clave: literatura argentina; publicaciones periódicas; literatura policial; iconotexto

Abstract

During the first half of the twentieth century, the Argentine newspaper *Crítica* was one of the most notable spaces for the spread and consolidation of crime stories. At the same time, it was the newspaper that gave the most prominence to the situation of prisoners in local jails. This article hypothesizes that the popular press—inextricably linked to detective literature—was not only the first publishing platform for the circulation of numerous stories and novels of the genre but was also an optimal place for the construction and consolidation of the representations and procedures implemented in detective and crime literature. This article works to identify the textual features in which informative and fictional components are combined in a set of articles published in *Crítica* between 1922 and 1933. It also analyzes the ways in which *Crítica* presented these articles in its print space to give them relevance among others.

Keywords: Argentine literature; periodicals; detective literature; iconotext

Durante la primera mitad del siglo XX, el diario *Crítica* fue uno de los espacios más relevantes de difusión y afianzamiento de la noticia policial en Argentina.¹ Fue, al mismo tiempo, el medio periodístico que mayor relevancia otorgó a la situación de los presos en las cárceles locales (Caimari 2004, 239). Fundado en 1913 por el uruguayo Natalio Botana, este vespertino masivo y popular se caracterizó por el uso de códigos sensacionalistas en la creación de las noticias, especialmente las policiales que, además, solían incluir representaciones propias de géneros literarios populares como la novela costumbrista y criollista.² Desde el punto de vista material y técnico, especialmente durante la década de 1920 y comienzos de 1930, la compra de distintas rotativas le otorgó un mayor dinamismo a la disposición de la información en la página, guiada a partir de entonces por un predominio de lo visual.

Desde 1922 *Crítica* publicó distintas notas profusamente ilustradas con fotografías y dibujos en las que un grupo de presos contaba sus vidas detrás de las celdas y su pasado fuera de ellas. Así, a partir del domingo 15 de octubre de 1922 y durante dos meses se publicaron semanalmente las cinco entregas de “Motivos de la cárcel” en las que los presidiarios de la Penitenciaría Nacional Argentina (Buenos Aires) relataban el modo en que habían llegado a delinquir y las causas por las que se encontraban encerrados. Varios años más tarde, desde el sábado 18 de diciembre de 1926 y durante un mes aparecieron diariamente las entregas de “¿Por qué maté?”, en las que el cronista Luis Diéguez daba voz a los confinados en la prisión de Sierra Chica (Olavarría, Buenos Aires). Luego, entre el 24 de julio y el 7 de agosto de 1933, Alberto del Sar entrevistó a los presos y presas del penal de Viedma (Río Negro) bajo el título “Hablan desde la cárcel los hijos de Martín Fierro”, notas diarias coetáneas a la literatura publicada en la *Revista Multicolor de los Sábados* (1933–1934), suplemento ilustrado de literatura dirigido por los escritores Jorge Luis Borges y Ulyses Petit de Murat con el que compartieron modalidades escriturarias (Mascioto 2017b).

La prensa, medio con cual la literatura policial se encuentra indefectiblemente ligada, no solo se ha constituido en muchos casos como el primer soporte de circulación de numerosos relatos y novelas del género,³ sino que además fue un espacio de construcción y consolidación de las representaciones y procedimientos implementados en las historias del crimen.⁴ Al publicar la versión de los acusados, además de aportar a una tradición de

¹ En cuanto a las particularidades de esta publicación, fue el primer diario sensacionalista que se distribuyó por todo el territorio de la República Argentina y llegó incluso a países limítrofes. Su director, Natalio Botana, impuso a la escritura normas de disposición y organización visuales así como discursivas: “El diseño de este periódico era mucho más flexible que el de otros periódicos contemporáneos, más abierto a la experimentación y al cambio constante; esta particularidad no le impedía traducir y, al mismo tiempo, crear [...] un ‘metalenguaje comunicacional’ [...], evidenciado en un conjunto de paratextos que interpelaban al público amplio y lo diferenciaban del de la ‘prensa seria’” (Mascioto 2020b, 42).

² Como señala Sylvia Saïta (2013, 189), al igual que otros diarios vespertinos a comienzos del siglo XX, *Crítica* incorporó desde sus primeros años de existencia secciones policiales que agruparon: “el material sobre hechos delictivos y lo popular urbano, continuando con un modelo de crónica policial inaugurado por Fray Mocho en *Caras y Caretas* algunos años antes”.

³ Así, por ejemplo, como señala Raquel Green (2010, 70), en referencia a los textos de Jorge Luis Borges publicados en la *Revista Multicolor de los Sábados*: “Borges elige malevos que encajan muy bien dentro de la *Revista multicolor* [sic] y, al leerlos en ese contexto, vemos de qué manera sus piezas son ‘variaciones’ del texto que las contiene. Estos textos se relacionan además con otros a los que Borges elige o no aludir. Ese texto ‘mayor’ donde la escritura no oculta su proceder infame, forma una cadena de obras que dialogan entre sí y con el lector, compartiendo concordancias y subrayando diferencias”.

⁴ Dominique Kalifa (2018, 78–79) identifica incluso la relevancia que la proliferación de impresos tuvo desde la Ilustración en la difusión de la literatura sobre ladrones y bandidos: “A las formas tradicionales se agregan los *canards*, las hojas sueltas, cancioneros, *broad-sides* y *chapbooks* (fascículos de literatura ambulante), *factums*, causas célebres, órdenes de los parlamentos, etc. Una inmensa cultura de la imprenta se desarrolla, que hace de la desviación y del crimen una de sus principales temáticas”.

larga proyección en el periodismo, *Crítica* contribuyó a la configuración tanto de personajes y temáticas como de modalidades narrativas e imaginarios en torno al crimen de los que, en parte, se nutrió la literatura policial posterior, aspecto relevante aún no del todo trabajado en los estudios literarios.⁵

Precedidas por estudios de criminología,⁶ que se habían expandido en Argentina desde el siglo XIX y que no se abordarán en este trabajo, herederas de las crónicas de prisión que algunas décadas antes había publicado Alberto Ghirardo en el diario *La Nación* y de las casi contemporáneas entrevistas del magazine *Caras y Caretas* al bandido rural apodado “Hormiga Negra”,⁷ e insertas en la dinámica del periódico moderno,⁸ en ellas no solo se mostraba la vida en el presidio sino que también se construía una narración del crimen en primera persona en la que la frontera entre lo referencial y lo ficcional se volvía difusa.

La sucesiva publicación de historias de presos en *Crítica* durante las primeras tres décadas del siglo XX favoreció la configuración de una historia local de la infamia. Este artículo se propone, en primer lugar, identificar los rasgos escriturarios en los que se hacen evidentes las porosidades entre lo referencial y lo ficcional en un conjunto de notas carcelarias publicadas por entregas en *Crítica* entre 1922 y 1933 —“Motivos de la cárcel” (1922), “Por qué maté” (1926–1927) y “Hablan desde la cárcel los hijos de Martín Fierro” (1933). Y, en segundo lugar, analizar los modos en que, desde su misma materialidad y visualidad, *Crítica* montó y expuso estos artículos en el espacio impreso e indagar otro aspecto no explorado aún como son las continuidades temporales y las innovaciones en el reparto de lo visible y lo legible (Rogers 2019, 24) en las distintas entregas. Se atenderá

⁵ En efecto, en 1933 Jorge Luis Borges “toma prestados algunos aspectos de estas notas, sobre todo [...] construye la voz del narrador con elementos que coinciden con el discurso de los presidiarios entrevistados en ‘Hablan desde la cárcel los hijos de Martín Fierro’” (Mascioto 2017b, 192); mientras que en 1942, Borges y Bioy Casares en *Seis problemas para Don Isidro Parodi* “no sólo retomaron el imaginario de la prisión como un repositorio del crimen, sino que replicaron modalidades escriturarias para articularlas con las particularidades del policial de enigma clásico” (Mascioto 2021, 83).

⁶ Ya hacia comienzos del siglo XX esta disciplina había alcanzado una madurez teórica en el ámbito local de Buenos Aires y, como resultado: “una ‘avalancha’ de datos siguió al mandato de observación del delincuente y sus circunstancias. La multiplicación de estudios institucionales, libros, tesis doctorales y artículos científicos en las primeras dos décadas del nuevo siglo produjo una expansión paralela de las maneras de sistematizar este saber” (Caimari 2004, 93). Uno de sus principales representantes fue José Ingenieros quien, desde 1902 dirigió la revista *Archivos de Psiquiatría y Criminología Aplicadas a las Ciencias Afines*, una de las publicaciones más importantes a nivel continental en la que “los casos de individuos peligrosos, delinquentes, alienados, histéricas o ‘invertidos sexuales’, entre otros objetos de estudio, son asediados desde varias *epistemes* afines” (Mailhe 2016, 17).

⁷ De acuerdo con Lila Caimari (2004, 232), “La excursión a la gran prisión moderna [...] nace como aventura periodística autónoma (esto es, desvinculada a la crónica del crimen) hacia fines del siglo XIX. [...] Su modelo es la visita científica a la prisión, que la conecta a su vez con otras visitas periodísticas a instituciones disciplinarias de la época, como los asilos y manicomios. Su propósito: exhibir ante el público lector los grandes criminales, excitar la imaginación recordando los detalles de sus famosos crímenes y mostrar la clase de sufrimiento con la que estos personajes pagan su deuda con la sociedad. La incursión periodística a la prisión delineó el régimen de visibilidad social del castigo: lo que se veía y lo que no se veía”. Adolfo Prieto (2006, 96) señala que después de publicarse en 1881 el folletín *Hormiga Negra*, a cargo de Eduardo Gutiérrez, en el que se novelizaron algunos de los sucesos vividos por el personaje real, el semanario *Caras y Caretas* publicó en 1902 una entrevista realizada al “protagonista de la novela de ese nombre”. El autor de la nota nos muestra a un hombre reposado y austero en el que ciertamente cuesta reconocer la fisonomía del ‘antiguo matrero, cuyo nombre helaba de espanto cuando se lo pronunciaba’. Para información de sus lectores, el periodista pide, y obtiene, el relato de alguno de sus más difíciles encuentros con la policía”.

⁸ Caimari (2004, 232) analiza el rol del periodista en estas notas: “Observador y observado viven, literalmente, en mundos separados, y uno de ellos se interna en el del otro. Esa indagación se propone explorar las pautas de dicha representación profana del castigo. Lo hace a través de los textos masivos que plantean la relación con el transgresor institucionalizado y con el estado en el que se ha delegado el poder de castigarlo”. Algo similar identifica Sylvia Saítta (2002, 66) en el análisis que hace de las notas de 1922 y 1926–1927 poniendo el foco especialmente a la representación que ellas hacen del cronista como: “mediador entre dos mundos; [...] puente intermediario de dos legalidades”.

especialmente al modo en que aspectos como la titulación de la sección, la composición, la tipografía de la página del periódico orientaron la lectura y afectaron los vínculos entre ficción y referencialidad (Thérenty 2007; Mombert 2012).

En este sentido, se toma como marco teórico la historia cultural y literaria de la prensa. Marie-Ève Thérenty (2007) ha identificado el proceso discursivo mediante el cual desde el siglo XIX en los periódicos se trataba lo real como ficción, sobre todo, aunque no exclusivamente, en géneros como el *fait divers*, la crónica y la entrevista. De acuerdo con Thérenty (2007, 129), la dificultad de distinguir con claridad la frontera entre ficción y no ficción en los textos publicados en el espacio del diario reside en la presencia de una serie de estados intermedios y ambiguos de ficcionalización. Desde el mismo marco teórico, Sarah Mombert (2012, 811) identifica esa inestabilidad de los límites entre ficción y no ficción en la prensa, así como la influencia recíproca entre periodismo y literatura, como parte de un largo proceso que hizo del periódico un campo de experimentación.

Prisión y ficción: Aportes para la literatura policial

Motivos de la cárcel. ¿Para qué buscar en las novelas lo que la realidad proporciona en forma sorprendente?
—*Crítica*, 3 de octubre de 1922, 8

He aquí a otro personaje siniestro de ese lúgubre museo de miserias humanas que es Sierra Chica.
—“¿Por qué maté?” *Crítica*, 2 de enero de 1927, 7

En la cárcel de Viedma, muchos hombres epilogan sus vidas de drama, de novela y aventura.
—“Hablan desde la cárcel los hijos de Martín Fierro”, *Crítica*, 24 de julio de 1933, 7

Además de un interés testimonial por mostrar el modo en que vivían los presidiarios, las notas de *Crítica* publicadas en 1922, 1926–1927 y 1933 compartieron una especial inclinación por dar a leer la versión de los acusados. Sus motivos (“Motivos del crimen”), sus porqués (“¿Por qué maté?”), sus voces (“Hablan desde la cárcel”), fueron elementos que desde los mismos titulares pusieron el foco en el relato del crimen. A la mirada del cronista y de los diversos testigos de la vida en la cárcel se solapó, así, la de los presos como narradores en primera persona de sus propias aventuras antes de llegar al encierro. El carácter narrativo del relato de los presos y su proximidad temática con la literatura policial hizo que estos artículos de *Crítica* fueran particularmente receptivos a la ficción.⁹

Es imposible identificar este tipo de notas con un género periodístico en particular. Reportaje, entrevista y relación se mezclan en ellas para conformar un texto híbrido en el que se implementan tanto recursos periodísticos como literarios. De la misma manera, el modo en que se encuentran redactadas y ordenadas vuelve difícil la distinción entre el testimonio —relato de un hecho observado—, la ficción o narración de un suceso imaginario y la ficcionalización o tratamiento de un hecho verdadero como si fuera ficticio (Thérenty 2007, 129).

Con la publicación de estos textos, *Crítica* se insertó en una modalidad del periodismo que ya desde el siglo XIX, atraía al público lector con artículos que combinaban noticia e invención, con un contenido referencial (que incluía datos históricos y fehacientes, de acuerdo con la metodología de género crónica) y un desarrollo novelesco que metabolizaba

⁹ De acuerdo con Lafforgue y Rivera (1996, 14), a comienzos del siglo XX circulaban los cuentos de Edgar Allan Poe, Emile Gaboriau, Arthur Conan Doyle, Gastón Leroux entre otros autores, en revistas juveniles y especialmente en publicaciones de amplio alcance como *La Novela Semanal*, *El Cuento Ilustrado* o *La Novela Universitaria*.

los materiales según una dinámica imaginativa (Prieto 2006, 105).¹⁰ Como señala Adolfo Prieto (2006, 105), en esta doble modalidad de la prensa, “la invención se infiltraba por los poros de la noticia, y la noticia garantizaba, básicamente, el acto de comunicación”. Particularmente la tensión entre referencialidad y ficción en las notas carcelarias aportó imaginarios y códigos textuales que reutilizaría la literatura policial inmediatamente posterior.¹¹

Cada una de las series de relatos de presidiarios tuvo características particulares. Así, mientras en “Motivos de la cárcel” (1922) se utilizaba más el discurso indirecto y había una mayor intervención del reportero en la historia, en “Hablan desde la cárcel los hijos de Martín Fierro” (1933) predominó la alternancia de voces. Todas ellas compartieron, sin embargo, una estructura similar en la que pueden identificarse porosidades entre lo que Gérard Genette (1993) ha dado en llamar “factualidad” y “ficcionalidad”. Asimismo, lo narrativo y anecdótico cobró en estos textos similar relevancia que lo descriptivo y documental. Los cronistas que iban a las cárceles comentaban los aspectos relevantes de la vida en la penitenciaría, los experimentos y los avances científicos en torno a la psicología de los presidiarios, describían las actividades cotidianas de la vida en la prisión, conversaban con guardiacárceles sobre las conductas y hábitos de los reclusos, reflexionaban sobre el sistema penitenciario local, hacían referencia al trabajo, a las rutinas, a las celebraciones y los *hobbies* e incluso los vicios. Pero además de presentarse como el ojo que llegaba para ver, para dar testimonio y, si era necesario, para denunciar las condiciones de vida de los presos, estos reporteros solían autodefinirse como curiosos,¹² y a menudo fue esa característica la que habilitó la inclusión y, en ocasiones, el protagonismo de un aspecto fundamental y aún no explorado en estas notas: el relato de los presos.

La voz de cada recluso se prestaba a narrar sus aventuras antes de llegar a la prisión, a menudo compuestas por elementos que aportaban a la identificación de sus relatos con otros textos ficcionales vinculados con el crimen y a sus protagonistas con personajes literarios. El rasgo anecdótico de sus vidas aportó al carácter fruitivo de las notas. Así, por ejemplo, en “¿Por qué maté?” es a partir de esta cualidad que el reportero pide conocer la historia de uno de los presos: “El [preso número] 469 sonríe. Lo que acabamos de manifestarle es verídico: efectivamente nuestra curiosidad por conocer al joven recluso nació en esas circunstancias: al oír un apasionado elogio de aquella maestra ciruela”.¹³ Acorde con el elemento fruitivo que caracteriza a *Crítica*, el cronista suele estar a la búsqueda de algún elemento exótico, llamativo, sorpresivo, siempre con una mirada extrañada, incluso hasta en los gestos más comunes. Es esta mirada la que permite al reportero de “Motivos de la cárcel” justificar y celebrar la falta de comunicación en el reportaje con un penado aborigen que desconocía la lengua española: “Hemos realizado un reportaje maravilloso. Se trata del reportaje a un ser que no puede comunicar sus ideas”.¹⁴

¹⁰ La temprana combinación de noticia e invención se puede ver especialmente en los folletines de Eduardo Gutierrez: “En 1879 Eduardo Gutierrez comenzó a publicar aquellos popularísimos folletines en una sección llamada ‘variedades policiales’ en el diario *La Patria Argentina*. Aunque su prestigio como novelista creció con la historia de un personaje rural (Juan Moreira, el prototipo del gaucho malo devenido héroe popular), la serie había comenzado poco antes con la historia de un ladrón urbano, el español Antonio Larrea (Galeano 2009, 94).

¹¹ Como puede observarse en los relatos que conformaron *Seis problemas para Don Isidro Parodi* (1942) en los que Borges y Bioy Casares, bajo el seudónimo de Bustos Domecq se complejizaron y reutilizaron modalidades propias de este tipo de nota, orientándolas a un público más restringido (Mascioto 2021).

¹² En este sentido, Peter Fritzsche (2008, 138) ha señalado que “El curioso y el *flâneur* son considerados encarnaciones emblemáticas de la modernidad [. . .]. Son productos reconocibles de un proceso de mercantilización en el cual la rápida alternancia de imágenes reducía a los espectadores deslumbrados al nivel de las apariencias y a la inmediatez de la *Erlebnis* (sensación)”.

¹³ “¿Por qué maté?”, *Crítica*, 26 de diciembre de 1926, 9.

¹⁴ “Motivos de la cárcel: Reportaje a un penado quichua que no sabe hablar pero en cambio sonríe”, *Crítica*, 12 de noviembre de 1922, 13.

El interés de estas notas se encuentra pues, no solo en las condiciones de vida de los presos sino también en la publicación de relatos del crimen; además de mostrar la prisión el cronista debía lograr que cada uno de los presos contara al público del diario una narración de los hechos que lo llevaron a la cárcel. Esta última se convertía entonces en un lugar donde ir a buscar historias del crimen y donde el lector del diario podía encontrarse con una colección de infames. La voz del periodista, sus percepciones o los comentarios de los guardiacárceles y compañeros se encontraban al servicio de cada una de estas historias, relatos en primera persona a partir de los cuales los lectores tenían un acceso directo a la subjetividad de los maleantes. En varias ocasiones se trató de anécdotas ficcionalizadas en las que se podían identificar enigmas aún sin resolver como ocurría, por ejemplo, en la entrega del 9 de enero de 1927 de “¿Por qué maté?” con el testimonio del penado 70, que aseguraba ser inocente y haber asesinado a un cerdo en lugar de a su padre:

El comisario desenvolvió un paquete y me mostró un traje mío, viejo, todo manchado de sangre:

—“¡Aquí tenés la prueba! ¡Lo hemos encontrado escondido en tu casa!”

Quedé paralizado . . . Casi me desmayé . . . el griterío ensordecedor de mi familia me atolondraba.

—“¿No es tuyo ese traje?”

—“Sí . . .”—Balbuceé.

—“Y esta sangre ¿de quién es? ¿No es de este pobre viejo?”

—El cadáver estaba allí, horriblemente despedazado.

—¡No! —Gemí —No es de mi padre . . . ¡Es sangre de un cerdo! ¡Es de cuando carneé el chanchol!

Una carcajada respondió a estas palabras. Me encadenaron y a empujones fui llevado a la comisaría. (*Crítica*, 9 de enero de 1927, 10)

La anécdota ficcionalizada, no exenta de exclamaciones y verbos de sentimiento, insertaba estas narraciones del crimen en un ámbito en el que se mezclaba lo empírico, lo imaginario y lo subjetivo. La organización del relato con formato de guion teatral, por otra parte, era una particularidad propia de la prensa moderna que incitaba el interés de los lectores al mismo tiempo que les hacía adoptar una perspectiva de espectador (Fritzsche 2008, 144).

Por otra parte, el testimonio en primera persona sembraba la duda sobre la responsabilidad de un asesinato en clara confrontación con una acusación, provocando en el texto un salto a lo inverificable, aspecto que insertaba estas notas periodísticas en el ámbito de la ficción, que habilitaba una multiplicación de las posibilidades de tratamiento (Saer 2014, 11). A partir de esta apertura del texto a lo ficticio, el público lector se encontraba ante un enigma con aristas aún no exploradas ni resueltas. Como ha señalado Thérenty (2019), en este tipo de textos es posible identificar toda una serie de estados intermedios y ambiguos de ficción que permiten aprovechar las cualidades del entretenimiento que ofrece lo ficcional escapando de las acusaciones de mentir.

La anécdota ficcionalizada no solo se implementa como un recurso para la narración de los propios motivos que llevaron a los reclusos a la cárcel, sino también para construir historias en torno a otros delincuentes populares o reconocidos en el ámbito delincencial de la época. Así relataba, por ejemplo, el presidiario número 512 en las notas de “¿Por qué maté?” su encuentro con el bandido rural Antonio González:

El 512 sale al pasillo, mira a ambos lados, no ve a nadie y retorna a sentarse. —¿Sabe quién era él? Antonio González, el matrero más bravo de Trenque Lauquen. Había matado a mucha gente, usaba una daga de un metro . . . Un día, a la hora de la oración, entré en la pulpería y lo vide [sic]: mamado completamente. Me insultó, pero viéndolo en aquel estado no le hice caso. Bebí algo, subí a caballo y enderecé por la huella pal [sic] lado de la estancia . . . Había seis leguas de galope ¿quiere creerlo, compadre? A las tres leguas, al pasar una laguna lo vide [sic] . . . ¡Mamado y todo se había venío [sic] cortando campo para atajarme! (*Crítica*, 3 de enero de 1927, 11)

De la misma manera, algunos de los presos de las notas tituladas “Hablan desde la cárcel los hijos de Martín Fierro” (1933) hicieron referencia al reconocido bandido Juan Bautista Bairoletto. Juan Evangelista Orellano, que había compartido aventuras con el prófugo y a quien el cronista definía como “un personaje interesantísimo para el observador”, narraba las aventuras de aquel en el interior de Argentina: “La fama de Bairoletto era tanta en el Río Negro y en La Pampa, que la milicada [sic] salía para el lado contrario que le decían los jefes” (*Crítica*, 2 de agosto de 1933, 11). Otros, como Víctor Elmez, aportaban distintos rasgos para definir la personalidad del bandolero incapturable: “Yo había sentido decir que Bairoletto era temible. Sobre todo que era un valiente de ley. Pero . . . —¿No es así? —¿Qué va a ser!” (*Crítica*, 25 de julio de 1933, 9). Este tipo de anécdotas sobre maleantes que aún no habían sido atrapados por la policía aportaban también a la construcción de una historia local de la infamia y a los imaginarios en torno al delito en las primeras décadas del siglo XX.

El recurso insistente al intertexto de la literatura gauchesca como aporte a los imaginarios del crimen, reapareció en las tres series de notas carcelarias y con un especial énfasis en las de 1933. Así, en “Motivos de la cárcel” dice el cronista sobre el penado Antonio Ponce, que había asesinado a un policía en La Pampa: “Le miramos con cierta extrañeza mezclada de admiración. Y es que nos acordábamos de Juan Moreira [. . .] y de los hermanos Barrientos [. . .]. No en vano se ha escrito tanto acerca de esos semigauchos que eran simplemente asesinos a quienes el sentimiento popular puso aditamentos de heroísmo”.¹⁵

Además de la referencia a Juan Moreira, cuya historia había ficcionalizado el escritor argentino Eduardo Gutiérrez, la nota sobre Ponce recuperaba el poema *Martín Fierro* de José Hernández. Señalaba, así, el cronista: “No hay duda: Antonio Ponce no era un gaicho. De haberlo sido, hubiera matado con cuchillo, con aquel cuchillo gauchesco que según el consejo de Vizcacha debe ser llevado de modo que ‘al salir salga cortando’” (*Crítica*, 29 de octubre de 1922, 8). La entrevista terminaba con una cita del *Martín Fierro*: “‘Picardía’ en su extenso relato del libro de Hernández, habla también de un personaje policiaco que tenía las mañas del que mandó al otro mundo Antonio Ponce: ‘Y quiso al punto arrancarme/la lista que yo llevé;/mas yo se la mezquiné/y al punto gritó: Anarquista,/has de votar por la lista/que ha mandao el Comiqué’”.¹⁶

Varios años después, en las entrevistas de “¿Por qué maté?”, hablando del recluso número 50, nuevamente se volvía al imaginario criollista: “Aquel viejo mataba ‘peliando’ [sic], era un idólatra del culto del coraje y de la habilidad duelística”.¹⁷ Las notas de 1933 no solo continuaron recurriendo al intertexto de la gauchesca sino que identificaron a los presidiarios de la cárcel de Viedma con los mismos hijos del gaicho Martín Fierro, como señala el copete que las precedía: “¡Los hijos de Martín Fierro! Símbolo de la poesía y del delito, de la injusticia social o de la vida áspera y ruda de las pampas. Son los matreros que

¹⁵ “Motivos de la cárcel: Antonio Ponce y el caballo del comisario. Un drama de tierra adentro”, *Crítica*, 29 de octubre de 1922, 8.

¹⁶ “Motivos de la cárcel: Antonio Ponce y el caballo del comisario. Un drama de tierra adentro”, *Crítica*, 29 de octubre de 1922, 8.

¹⁷ “¿Por qué maté?”, *Crítica*, 3 de enero de 1927, 11.

andan a salto de mata por los campos argentinos huyendo a la implacable partida policial que los persigue. [...] Los otros —Helmes, Bairoletto, etc., los más, desgraciadamente— han renunciado a toda posibilidad de vida honrada . . . y han lanzado sus cabelladas a la aventura siniestra y criminal: asaltos, robos, muertes, choques con la policía, fugas al galope por las noches pampeadas” (*Crítica*, 28 de julio de 1933, 9).

En todos estos casos, al lector solo le puede sorprender la peroración que convoca a los clichés del género: el culto al coraje, el asesinato con armas blancas, las injusticias de los Jueces de Paz. Reaparecían Martín Fierro y Juan Moreira, personajes de la literatura gauchesca publicada a fines del siglo XIX, signados ambos por la persecución de la ley y ya, para las primeras décadas del siglo XX, ampliamente conocidos por los lectores del diario.

El prontuario de infames locales fue cambiando de una entrega a otra. Puede observarse en “Motivos de la cárcel” (1922) la representación de la Penitenciaría Nacional como una metonimia de la ciudad de Buenos Aires de comienzos de siglo, moderna y cosmopolita: un espacio ecléctico donde iban a parar los presos de distintos lugares del mundo. Así, estas notas cuentan la historia de extranjeros, gauchos, indios, locos, borrachos, poetas y bohemios. Las notas de 1926, en cambio, mostraban la cárcel de Sierra Chica como un espacio con una población criminal principalmente local y rural, como se señalaba en el copete de la nota publicada el 3 de enero de 1927: “Un considerable porcentaje de la población penal de Sierra Chica, quizá un setenta por ciento, comprende a delincuentes cuyo medio social, sin las influencias de los ambientes de la ciudad les ha prestado un sello característico [...] por lo que podría clasificárseles, en su variada diversidad de tipos, con el término genérico de ‘rurales’. [...] En nuestra prolongada estadía en aquel presidio, pudimos observar la notable diferencia que media entre un homicida de ciudad y otro de campo. Son dos mentalidades distintas, y los medios criminales no admiten entre sí ninguna relación” (*Crítica*, 1 de marzo de 1927, 11).

Ya en 1933, en “Hablan desde la cárcel los hijos de Martín Fierro” el campo se imponía como escenario del crimen. En la cárcel de Viedma ubicada en la provincia de Río Negro, en la Patagonia argentina, habitaban hombres y mujeres asimilables con los caracteres de la literatura gauchesca: gauchos, bolicheros, indios, jueces de paz.¹⁸ En estas notas se entrevistó, además, a uno de los más célebres bandidos rurales de la época, Roberto Focter Rojas, a quien se presentaba como un personaje de ficción. A diferencia de las publicadas en 1922 y 1926, en las notas de 1933 la voz del periodista cedía la palabra a los entrevistados y preguntaba solo en los casos necesarios, se podían leer así intercambios con personas mucho más locuaces que narraban distintos episodios de su vida hasta llegar a la prisión.

Hubo, pues, en las de 1926–1927 y 1933 una expansión del espacio del delito más allá de los límites barriales de la ciudad de Buenos Aires hacia el interior del país y la vasta extensión de la Patagonia, donde pervivían el indio y el gaucho. Además, a partir de la entrevista a cuatro presidiarias, la historia local de la infamia integraba en 1933 a la mujer como delincuente, aspecto ausente en las notas de 1922 y 1926–1927 y en estrecha relación con otros textos contemporáneos que abordaron esta cuestión en Argentina, como *Cárcel de Mujeres* (1933) de Angélica Mendoza, y con relatos que desde la ficción instauraban nuevas miradas en torno al rol femenino como obrera, vagabunda e incluso criminal, como aquellos que pocos meses después se publicaron en la *Revista Multicolor de los Sábados* (1933–1934), el suplemento ilustrado de literatura de *Crítica*, y que competían con la imagen del

¹⁸ Al igual que el personaje de José Hernández, los presos de Viedma eran presentados al público lector como “gauchos matreros”, enemistados con el Juez de Paz, que se resistieron a las fuerzas de la ley armados con nuevos instrumentos —el facón era reemplazado por las armas de fuego—, y cuyas aventuras los habían llevado a la cárcel. Más que equiparlos con los hijos del personaje de Hernández, el título de estas notas pretendería aludir a nuevas encarnaciones del gaucho Martín Fierro que subsistían en el siglo XX en la región patagónica, con andanzas propias de fines del siglo XIX y que responderían, por lo tanto, a una sensibilidad diferente de la que tenían los habitantes de la ciudad de Buenos Aires en 1930. Si bien ninguno de los once presidiarios [10] era propiamente un gaucho, como dejaría entender el título y la presentación, varios sabían lo que era ser baqueano o matrero [11]. Como Martín Fierro, los presos contaban al entrevistador sus vidas en primera persona (Mascioto 2017a, 4).

ser femenino como madre, esposa o actriz, profusamente difundida en los textos e ilustraciones de la prensa contemporánea.¹⁹

Visualidad y exposición

Las notas carcelarias se publicaron en una arquitectura material y visual que favoreció la exhibición de estos textos en el espacio de *Crítica*. Es posible explorar las estrategias de exhibición en el diario atendiendo a la relevancia de las imágenes como elementos que aportaron tanto a la representación de los presos como a la narración del crimen, y también al ensamble de estas notas en el cuerpo del periódico en el que intervinieron aspectos materiales propios de la prensa sensacionalista, tales como los recuadros promocionales, la construcción de titulares y subtítulos, la dinámica de publicación por entregas, la inserción en secciones, la inclusión de fotografías y dibujos, los anuncios, para poner a la vista y destacar estas notas entre otros textos.²⁰

Un aspecto visual que favoreció las porosidades entre referencialidad y ficción fue la publicación de “Motivos de la cárcel” (1922), “¿Por qué maté?” (1926–1927) y “Hablan desde la cárcel los hijos de Martín Fierro” (1933) junto con imágenes de los presidiarios. En este sentido, fotografías en la cárcel, dibujos y reconstrucciones gráficas de los crímenes no fueron meramente ilustraciones sino componentes de una relación dialógica que, en principio, apoyaron la lectura y aportaron a generar estereotipos, integrando las historias en imaginarios ya conocidos. La vestimenta y el ambiente de la representación del crimen de Aníbal Ponce, preso entrevistado en “Motivos de la cárcel” (*Crítica*, 29 de octubre de 1922, 8), por ejemplo, lo convertían en gaucho; los dibujos que en esta misma sección acompañaron la nota de Fulan Shing —presidiario de origen chino— lo asociaban con todo un imaginario en torno a esta cultura que incluía fumaderos de opio y geishas.²¹

Las versiones de los acusados publicadas en *Crítica* se encontraron indefectiblemente ligadas a estos elementos gráficos que las acompañaron. En este sentido, además de las relaciones iconotextuales,²² en este corpus cobran especial relevancia las que denominamos “intericónicas” —entre imágenes— que afectaron la lectura de los textos (Mascioto 2020a). Todos los relatos de los acusados de “Motivos de la cárcel” (1922) y “¿Por qué maté?” (1926–1927) se publicaron junto con una fotografía y uno o varios dibujos. En la relación entre ambos tipos de imágenes se estableció un juego entre lo referencial y lo imaginativo que contribuyó a dar nuevos sentidos a los textos. En numerosas ocasiones, estas dos imágenes se presentaron interconectadas en la página del diario.

Si la fotografía se había incorporado a las prácticas policiales de manera sistemática en Argentina desde 1880, y permitía redefinir la categoría delictiva del “ladrón conocido” o

¹⁹ La *Revista Multicolor* publicó textos ficcionales de Ricardo Setaro y Carlos Moog de protagonistas mujeres que formaban parte de la vida pública y del mundo laboral, tal como se puede leer en “La obsesión de Rosina” del primero y “El fracaso del odio” del segundo, que entraban en sintonía con los debates promovidos por publicaciones de izquierda feministas como *Vida Femenina* (1933–1937) y *Mujeres de América* (1933–1936). Se publicaron, además, cuentos en los que las mujeres eran bandidas, como “La viuda Ching”, de Jorge Luis Borges, y notas como “También las mujeres se hacen vagabundas”, firmada por Reckless y profusamente ilustrada, en la que se describía la vida en las calles de Nueva York y las diferencias que imponía el género (Mascioto 2019).

²⁰ En este sentido, como señala Geraldine Rogers (2019, 21), montar una publicación periódica “implica construir diferencias cuantitativas y cualitativas, hacer una selección de lo que se muestra y cómo se lo expone, organizar un número determinado de recorridos previstos por el índice, los títulos de secciones, las ilustraciones”.

²¹ “Motivos de la cárcel: Fulan Shing, el chino que mató por amor . . .”, *Crítica*, 22 de octubre de 1922, 5.

²² El concepto de iconotexto designa la unión existente entre imágenes (fotográficas o pictóricas) y textos para conformar un artefacto concebido como una unidad dialógica. La idea de dialogismo entre estos dos sistemas semióticos involucra una relación simétrica, sin jerarquía de uno por sobre el otro. Este concepto permite unir ilustración y texto como elementos de un par donde uno puede modificar de manera significativa la percepción del otro (Mascioto 2020).

“criminales célebres” (García Ferrari 2009, 8); en las notas del diario la foto de cada preso daba una referencia al contexto que aportaba al testimonio de la situación por entonces actual de los entrevistados: generalmente los presentaba mirando a la cámara, sentados, o realizando alguna actividad recreativa en la cárcel.²³ Gracias a ellas el lector podía dar por verídicas tanto la entrevista como la existencia de la persona. Este tipo de imagen se mantuvo en las entregas de “Motivos de la cárcel” (1922), “Por qué maté” (1926–1927) y de “Hablan desde la cárcel los hijos de Martín Fierro” (1933). Sin embargo, fue especialmente en las notas de 1922 donde los retratos de los presos se encontraron enmarcados por un dibujo de tamaño mucho mayor en el que no necesariamente se representaban sus actos criminales; esta imagen podía mostrar también sus gustos, sus aficiones, algún rasgo característico de su personalidad o representar una anécdota. En este caso, pues, el aspecto visual más testimonial de estas crónicas —la fotografía— se encontraba enmarcado materialmente por lo imaginativo —el dibujo—, de manera tal que la misma relación intericónica aportaba a las porosidades entre lo referencial y lo imaginativo, así como entre lo noticiable y la fruición propia de este tipo de notas. Se daba asimismo una tensión entre un retrato fotográfico estático y unas ilustraciones que representaban escenas dinámicas. Es factible, así, leer la relación entre el texto y las imágenes de “Motivos de la cárcel” como un todo en el que algunos elementos aportaron a lo que Genette (1993) llamó factualidad y otros a la ficcionalidad.

En una relación de similares características entre fotografía y dibujo, en las notas publicadas a partir de diciembre de 1926, el ilustrador tendió a ofrecer una imagen que mostraba una escena dinámica del acto delictivo; mientras que las fotografías tomadas por Aquiles Lamero —en ocasiones de igual tamaño que la reconstrucción del crimen, en otras más pequeñas o relegadas a espacios menos relevantes que el centro de la página, donde solían aparecer los dibujos— mostraban a los presos de cuerpo entero y haciendo alguna actividad propia de su vida cotidiana en la cárcel, como tomar mate, leer, descansar en un banco, hacer un trabajo o regar las plantas. Entre dibujo y fotografía se oponía así en esta serie de artículos de 1926 la representación de un asesinato violento al testimonio de una actual vida pacífica. Esta relación intericónica se reforzaba en los epígrafes que acompañaban cada imagen y que, en ocasiones, explicaban al lector la relevancia de cada una de ellas en relación con el texto. De este modo, un recuadro escoltaba las ilustraciones de la entrevista al penado 130 de la cárcel de Sierra Chica, publicada en la edición de “¿Por qué maté?”; en él se explicitaba: “El grabado [fotográfico] lo muestra en pose, mientras trabaja en la hojalatería del penal, arreglando instrumento [*sic*] musicales. —([Pedro] Rojas ha reconstruido los pasajes más impresionantes del relato)”.²⁴

Las notas de 1933 retomaron especialmente las imágenes fotográficas mediante las cuales se mostraba la vida de los presos en la cárcel y relegaron los dibujos para casos muy particulares. En la misma medida en que disminuyó la presencia de representaciones de los crímenes, en “Hablan desde la cárcel los hijos de Martín Fierro” la voz de los presos predominó por sobre la del cronista, así como lo narrativo y anecdótico comenzó a adquirir una presencia mayor que lo descriptivo y documental. De este modo, en la relación icotextual de esta última serie de notas, las imágenes aportaban los aspectos documentales que mostraban al lector una calma existencia en la cárcel, institución que se mostraba como un espacio de formación y readaptación a la vida social, mientras que en los textos

²³ En cambio, en los retratos de los ladrones conocidos finiseculares se eliminaban todas las referencias al contexto: “los sujetos se ubican sobre un fondo liso o texturado en el que no encontramos los decorados característicos de los retratos corrientes” (García Ferrari 2009, 8).

²⁴ “¿Por qué maté?”, *Crítica*, 27 de diciembre de 1926, 10.

predominaba la narración y ficcionalización de las hazañas que los presos habían realizado antes de llegar allí, cuando aún gozaban de libertad (Mascioto 2017b).²⁵

Por otra parte, además de las imágenes, un último aspecto aún no explorado es el modo en el que el lenguaje escrito y el visual se integraron en el discurso gráfico de *Crítica*, que puede entenderse como la superficie impresa “en la que se inscribe el texto, las imágenes, otras marcas tipográficas y los espacios en blanco” (Viu 2019, 92). Los cambios en la materialidad y visualidad que desde sus primeros años hasta la década de 1930 sufrió el diario afectaron la percepción y lectura de estas notas. En este sentido, en la progresión de 1922 a 1933 se puede observar un paulatino cambio en las estrategias de exposición (Rogers 2019) de estos textos, tendiente a incorporar cada vez una mayor cantidad de “señales indicadoras”,²⁶ marcas visuales que jerarquizaban las notas en el espacio de la página, atraían la atención del ojo lector a fin de que fueran percibidas con la mayor eficacia comunicativa en un breve lapso temporal (Mascioto 2019: 44–45).

Entre 1913 y 1923, *Crítica* disponía los textos en la página de manera uniforme en seis columnas; las imágenes fueron pocas, privilegiando la fotografía y la caricatura política. Fue en este contexto en el que las notas “Motivos de la cárcel” (1922) y sus grandes ilustraciones, sin firma de escritor ni de ilustrador, sobresalieron entre los artículos con los que compartieron espacio. Los textos carecieron de subtítulos y se presentaron en el diario como un bloque solamente interrumpido por pequeñas viñetas ornamentales. En este marco, el importante tamaño de la ilustración fue el principal elemento visual con el que se logró que estas resaltaran por sobre el material con el que compartían página. Además, antes de ser publicada la sección “Motivos de la cárcel”, el anuncio en un recuadro resaltaba la relevancia de estas notas, especialmente remarcando las porosidades entre ficción y actualidad: “¿Para qué buscar en las novelas lo que la realidad proporciona en forma sorprendente? Motivos de la cárcel le dará a Vd. la sensación exacta de la tragedia humana pero cuyos actores en vez de ser ficciones literarias, son hombres de carne y hueso que actualmente viven en las cárceles de Buenos Aires” (*Crítica*, 3 de octubre de 1922, 8, subrayado en el original).

A partir de 1924, *Crítica* comenzó a desarrollar un mayor predominio de la tecnología y a innovar en lo visual mediante el uso de tipografías de distintos tamaños, un aumento en la presencia de la imagen y del uso de titulares, una mayor libertad en la diagramación, aspectos todos que orientaron la lectura. Ese año salieron los reportajes “Ushuaia, tierra maldita” firmados por Alberto del Sar, en los que la denuncia sobre los maltratos de la penitenciaría primó por sobre la exposición y el relato del crimen. Estas notas no conforman el corpus de este artículo por tener objetivos distintos a los de dar a ver testimonios de los presos (el carácter fruitivo en torno a la narración fue reemplazado en este caso por la denuncia sobre sus condiciones de vida en el presidio); sin embargo se evidencian en ellas adelantos materiales. Algunas imágenes conformaban un *collage* en el que, además, se incorporaban acotaciones

²⁵ Este tipo de representación visual del presidio como un espacio en el que los inculpados recibían un trato mayormente humanizado puede asociarse con cambios propios de la década de 1930. Un mes después de la publicación de estas notas, el 30 de septiembre de 1933 se sancionaba la Ley 11.833, de Organización Carcelaria y Régimen Penal, que establecía la necesidad de un estudio científico de los condenados con el fin de individualizar el tratamiento penitenciario y aplicar luego un régimen progresivo que permitiera una readaptación del inculpadado a la vida social. Esta ley (derogada en 1967), junto con la creación del Servicio Penitenciario Federal (SPF), pretendía dar comienzo a un camino de cambios con respecto a la manera de pensar la vida de los presidiarios en las cárceles argentinas. Lejos de contradecir el discurso oficial, el diario confirmaba en las notas de 1933 las representaciones sobre este espacio y sus habitantes. El nivel de educación de los presos era un elemento que permitía a los lectores del diario interpretar su accionar (Mascioto 2017a).

²⁶ Walter Benjamin ([1936] 1991, 32–33) identificó esta señalización en *La obra de arte en la era de la reproducción técnica*: “Los periódicos ilustrados empiezan a presentarle [al lector] señales indicadoras. Por primera vez son en esos periódicos obligados los pies de las fotografías. Y claro está que estos tienen un carácter muy distinto al del título de un cuadro. El que mira una revista ilustrada recibe de los pies de sus imágenes unas directivas que en el cine se harán más precisas e imperiosas, ya que la comprensión de cada imagen aparece prescrita por la serie de todas las imágenes precedentes”.

explicativas que no funcionaban como epígrafes sino como recuadros escritos a mano alzada.²⁷ A diferencia de las notas de 1922, en estas el texto comenzaba a dividirse en títulos, copetes, subtítulos e insertaba la leyenda “(continuará)” al final de cada una de ellas, para enlazarlas en un mismo relato publicado en serie.²⁸ Apenas dos años después, innovaciones materiales vinculadas con la departamentalización del diario permitieron que la sección “¿Por qué maté?” se publicara en el suplemento de “Carreras, teatros, notas y cines”, insertando a este tipo de artículo policial en uno de los espacios más fructivos del periódico. Estas notas fueron mucho más extensas que las de 1922 y 1924 —ocuparon casi la totalidad de la página. Implementaron grandes titulares, la subdivisión interna en subtítulos en los que se podía identificar un trabajo complejo de exposición de las distintas aristas de las historias narradas y pequeños recuadros en los que se anticipaba el contenido de la nota que se publicaría al día siguiente junto con la invitación a su lectura.

El aumento de la extensión y el protagonismo que adquiría visualmente la sección “Por qué maté” en las páginas del suplemento, otorgado por la inclusión de titulares, volantas, copetes, recuadros, imágenes ubicadas en el centro de la página que se solapaban entre sí y en algunos casos interrumpían la lectura del texto, captó la atención del público de *Crítica* hacia este tipo de textos por sobre otros con los que compartían espacio. Como ha señalado Peter Fritzsche (2008, 142), además, la proliferación de subtítulos en los diarios modernos — un aspecto propio de estas notas— interrumpía la uniformidad de las columnas y seccionaba la entrevista en intervalos, aspecto mediante el cual se controlaba el hilo de la narración y se aceleraba el flujo del relato. Estos incipientes juegos con la diagramación de página, que empezaban a notarse en 1924 y se hacían más evidentes en 1926–1927 dieron paso a una puesta en página mucho menos homogénea en relación con las notas de 1922.

La salida de “¿Por qué maté?” se anunció en la portada del diario del día anterior, no solo mediante un recuadro de texto —“Por qué maté? Lea CRITICA mañana y lo sabrá” (*Crítica*, 18 de diciembre de 1926, 1)—, sino también acompañado por el dibujo de un preso tras las rejas que captaba el interés de todo aquel que diera un vistazo a la portada. En el interior del diario, el viernes 17 de diciembre, una breve nota anticipaba el contenido de estos reportajes y los definía como “Una encuesta que mañana se iniciará en *Crítica*”, en ella se anticipaba además que se incorporarían “documentos gráficos”, rasgo que permite identificar un especial interés del diario por los aspectos visuales: “Para completar el valor de estas notas que publicaremos periódicamente, ilustraremos las confesiones de los penados de Sierra Chica con fotografías de los mismos, obtenidas en distintos momentos de su vida en el penal. Estos grabados tienen un gran valor documental, así como lo tienen las palabras” (*Crítica*, 17 de diciembre de 1922, 9).

Las notas de 1933 retomaron todo el aparato material y visual de las que acabamos de analizar (titulares, volantas, copetes, recuadros, epígrafes, distribución en una página completa y diseño que colocaba las imágenes —de importante tamaño— en el centro). Se publicaron, además, en la segunda sección de *Crítica* “Notas varias, deportes, alma torera, historietas” que las orientaba a la fruición y al entretenimiento. El lunes 24 de julio de 1933 en la séptima página del diario se anunciaba a los lectores la primera entrega compuesta por una nota introductoria en la que se comentaba la situación de la cárcel de Viedma y se describían los personajes más prototípicos de la región patagónica argentina y chilena. El copete prometía relatos que, como muchos de los que se habían publicado en el diario,

²⁷ Pequeñas fotografías de la ciudad que parecieran imitar la retórica de las postales, y fotografías de la cárcel, de sus pabellones, acompañaron los textos, brindando un carácter testimonial y probatorio de los aspectos denunciados. Enmarcándolas, dibujos que representaban a los habitantes de la región y a los presidiarios.

²⁸ El anuncio de la publicación de estas notas sale un día antes y, en mayúsculas, se propone develar “la verdad sobre Ushuaia, aquella tierra de maldición, de odio, de crimen, adonde nadie llega. La verdad sobre el presidio. Y la vida de los centenares de hombres encerrados allí —sus miserias con todos sus horrores”. Anuncia que se publicará en la sección “Movimiento obrero” del diario. No se mostraron aquí imágenes de presos, así como no aparecen testimonios de algunos de ellos en particular.

combinaban noticias con entretenimiento.²⁹ La relación entre texto e imagen, y el orden de estos en el espacio de la prensa sensacionalista fueron, pues, aspectos determinantes para la visualización y exposición de estas notas, además de apoyos para su lectura.

Consideraciones finales

El análisis de las notas carcelarias de un diario como *Crítica* permite identificar los sutiles pero evidentes modos en que la ficción se inmiscuye en los géneros periodísticos, a la vez que estos retoman imaginarios y procedimientos propios de la literatura. Las narraciones de los presos no necesariamente mentían o inventaban pero tampoco registraban los hechos de manera objetiva, pasiva o mecánica. En este sentido puede equipararse la ficcionalización y las porosidades de esta con la referencialidad con lo que Pascale Durand identificó como “literaturización” de la prensa (Durand 2012).

Al mismo tiempo, el diario moderno puede considerarse como un medio donde, en la misma medida en que se difundieron cuentos y novelas policiales, se construyeron, recuperaron y cristalizaron motivos, imaginarios y procedimientos narrativos propios de este género literario. Especialmente la inclusión residual de la literatura gauchesca en torno a personajes perseguidos por la ley como Martín Fierro y Juan Moreira insertaba a estos relatos en una historia de la infamia y a la prisión como un espacio donde ir a buscar relatos del crimen.

Por otra parte, la organización material y visual de la prensa moderna y sensacionalista es un aspecto fundamental para el análisis de estas notas, en tanto y en cuanto favoreció la exhibición de estos textos por sobre otros. La relevancia que adquirían las imágenes en *Crítica*, tanto en tamaño como en cantidad, nos permite considerar ilustración y notas carcelarias como elementos de un par donde una puede modificar de manera significativa la percepción de la otra para, en este caso en particular, aportar a las tensiones entre lo referencial y lo ficcional. La noción de dialogismo del iconotexto involucra una relación que en principio se concibe como simétrica, sin presuponer jerarquía del texto por sobre la imagen o viceversa.

Finalmente, textos e imágenes se insertaron, además, en una materialidad propia de la prensa, aspecto que permite identificar un progresivo cambio en las estrategias de exposición que hizo *Crítica* mediante el incremento de señales indicadoras, paratextos y recuadros de anuncios. En este sentido, cabría preguntarse sobre otros rasgos aún poco explorados, como por ejemplo, los cambios que ocurren cuando algunas de estas entrevistas pasan a publicarse en formato libro.

María de los Ángeles Mascioto es doctora en letras y especialista en español por la Universidad Nacional de La Plata, diplomada en edición por la Universidad Pedagógica. Se desempeña como docente en la Universidad Nacional de La Plata y desarrolla su investigación en CONICET (Argentina). Analiza los vínculos entre prensa y literatura en los distintos soportes de publicación en la Argentina durante la primera mitad del siglo XX. Forma parte del Comité Científico del Programa Publicaciones Periódicas y Literatura y del Consejo Editorial de la revista *Olhar de Professor* (Ponta Grossa, Brasil); integra el equipo de coordinación y producción editorial de la colección digital Biblioteca Orbis Tertius.

Referencias

- Benjamin, Walter. (1936) 1991. *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*. Madrid: Taurus.
Caimari, Lila. 2004. *Apenas un delincuente: Crimen, castigo y cultura en la Argentina, 1880-1955*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

²⁹ En él puede leerse: “En la cárcel de Viedma pagan delito muchos personajes de leyenda” (*Crítica*, 24 de julio de 1933, 7).

- Durand, Pascal. 2012. "Le reportage". En *La civilisation du journal: Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, editado por Dominique Kalifa, Philippe Régner, Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant, 1011–1024. París: Nouveau Monde.
- Fritzsche, Peter. 2008. *Berlín 1900: Prensa, lectores y vida moderna*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Galeano, Diego. 2009. "Etnografía del arte de robar". En *Escritores, detectives y archivistas: La cultura policial en Buenos Aires, 1821–1910, 91–110*. Buenos Aires: Teseo.
- García Ferrari, Mercedes. 2009. "Saber policial: Galerías de ladrones en Buenos Aires, 1880–1887". En *La "Galería de ladrones de la Capital" de José S. Álvarez, 1880–1887*, editado por Geraldine Rogers. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, Biblioteca Orbis Tertius.
- Genette, Gérard. 1993. *Ficción y dicción*. Barcelona: Lumen.
- Green, Raquel. 2010. *Borges y "Revista Multicolor de los Sábados": Confabulados en una escritura de la infamia*. Berlín: Peter Lang.
- Kalifa, Dominique. 2018. *Los bajos fondos: Historia de un imaginario*. México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora.
- Lafforgue, Jorge, y Jorge B. Rivera. 1996. *Asesinos de papel: Ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires: Colihue.
- Mailhe, Alejandra. 2016. "Archivos de psiquiatría y criminología" (1902–1913): *Concepciones de la alteridad social y del sujeto femenino*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación; Biblioteca Orbis Tertius.
- Mascioto, María de los Ángeles. 2017a. "La educación de los hombres infames: Representaciones de la cárcel y la escuela en el diario *Crítica* (1933)". *Pilquen: Ciencias Sociales* 20 (1): 1–16.
- Mascioto, María de los Ángeles. 2017b. "De los testimonios de presos al cuento policial: Préstamos entre prensa y literatura (1933)". *Iberoromania* 86: 190–206. <https://doi.org/10.1515/iber-2017-0019>.
- Mascioto, María de los Ángeles. 2019. "Nuevos modos de escritura en la *Revista Multicolor de los Sábados* (1933–1934)". Tesis de doctorado, Universidad Nacional de La Plata, La Plata.
- Mascioto, María de los Ángeles. 2020a. "Lecturas cruzadas: Literatura e imagen en la prensa masiva (1933–1934)". *Caiana* 16. http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=365&vol=16.
- Mascioto, María de los Ángeles. 2020b. "Escribir en el suplemento de un diario masivo: La *Revista Multicolor de los Sábados* (1933–1934)". *Meridional: Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos* 13: 41–64.
- Mascioto, María de los Ángeles. 2021. "Los relatos de ficción-prisión de Borges y Bioy Casares: Seis problemas para don Isidro Parodi (1942)". *Celehis: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* 41: 80–94.
- Mombert, Sarah. 2012. "La fiction". En *La civilisation du journal: Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, editado por Dominique Kalifa, Philippe Régner, Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant, 811–832. París: Nouveau Monde.
- Prieto, Adolfo. 2006. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Rogers, Geraldine. 2019. "Las publicaciones periódicas como dispositivos de exposición". En *Revistas, archivo y exposición: Publicaciones periódicas argentinas del siglo XX*, editado por Verónica Delgado y Geraldine Rogers. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- Saer, Juan José. 2014. "El concepto de ficción". En *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Saftta, Sylvia. 2002. "Pasiones privadas, violencias públicas: Representaciones del delito en la prensa popular de los años veinte". En *Violencias, delitos y justicias en la Argentina*, editado por Sandra Gayol y Gabriel Kessler, 65–124. Buenos Aires: Manantial.
- Saftta, Sylvia. 2013. *Regueros de tinta: El diario "Crítica" en la década de 1920*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Thérenty, Marie-Ève. 2007. *La littérature au quotidien: Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*. París: Éditions du Seuil.
- Thérenty, Marie-Ève. 2012. "La literature-journal". En *La civilisation du journal: Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, editado por Dominique Kalifa, Philippe Régner, Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant, 1509–1521. París: Nouveau Monde.
- Thérenty, Marie-Ève. 2019. "Du roman-feuilleton au journal-fiction: Enjeux de la fictionnalisations du journal au XIX^e siècle". *Modernités* 23: 25–37. <https://books.openedition.org/pub/6254?lang=es>.
- Viu, Antonia. 2019. *Materialidades de lo impreso: Revistas latinoamericanas 1910–1950*. Santiago: Metales Pesados.

Cite this article: Mascioto, María de los Ángeles (2022). Relatos de prisión/ficción: Escritura, materialidad y visualidad en el diario *Crítica* (1922–1933). *Latin American Research Review* 57, 922–935. <https://doi.org/10.1017/lar.2022.52>