



Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: Todo bajo control: la relación entre el género policial del siglo XIX, la conformación del Estado moderno y el mantenimiento del orden social

Autores (en el caso de tesis y directores):

Bruno Calagioni

Fernanda Aren, dir.

Patricia Somoza, dir.

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2017

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR



Universidad de Buenos Aires
Facultad de Ciencias Sociales
Carrera de licenciatura en Ciencias de la Comunicación

~Tesis de grado~

Todo bajo control

La relación entre el género policial del siglo XIX, la conformación
del Estado moderno y el mantenimiento del orden social

Tesista

Bruno Calagioni
DNI: 36.716.213
Legajo N° 78.221
brunocalagioni@gmail.com

Tutoras

Fernanda Aren
DNI: 17.796.300
ferbearen@yahoo.com.ar

Patricia Somoza
DNI: 12.719.993
patosomoza@gmail.com

Octubre de 2016

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	3
El delito cotidiano.....	3
Sociología literaria	4
Literatura de seguridad.....	5
Preguntas y objetivos	8
Estado del arte.....	9
Una perspectiva semiológica.....	9
CAPÍTULO I: EL GÉNERO POLICIAL DEL SIGLO XIX.....	12
Los orígenes: ida y vuelta por el Atlántico norte	12
<i>Antecedentes literarios</i>	13
<i>Edgar Allan Poe</i>	16
<i>De vuelta a Europa</i>	17
El arte de la lógica: la novela-problema inglesa.....	19
<i>Arthur Conan Doyle</i>	20
<i>La “Edad Dorada”: Chesterton, Christie y el Detection Club</i>	22
CAPÍTULO II: SEGURIDAD, ORDEN, LITERATURA	26
Cambios sociopolíticos para el nacimiento de un género	26
El nuevo orden.....	31
Un norteamericano en las calles de París	33
<i>Conmoción de la población por los crímenes</i>	35
<i>Peligrosidad del culpable</i>	37
<i>Necesidad de hacer justicia</i>	39
<i>Ridiculización (sin cuestionamiento) de la policía</i>	40
CAPÍTULO III: LA CONSOLIDACIÓN DE LA RAZÓN	43
Las ideas liberales	43
La sociedad Victoriana	44
La lucha entre el bien y el mal.....	47
El detective siempre gana	48
221-B, Baker Street, Londres	50
<i>Peligrosidad del culpable</i>	53
<i>Móviles individuales</i>	56
<i>Necesidad de hacer justicia</i>	59
<i>Ridiculización (sin cuestionamiento) de la policía</i>	61
CONCLUSIONES.....	65
Seis reflexiones a modo de cierre	65
Coda.....	68
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	69
ANEXO	74
Corpus.....	74

INTRODUCCIÓN

¿Qué hay en el policial para llamar la atención de historiadores, sociólogos, psicoanalistas y semiólogos? Nada: apenas una ficción. Pero una ficción que, parecería, desnuda el carácter ficcional de la verdad. Y entonces, estamos en problemas.

DANIEL LINK

EL DELITO COTIDIANO

Vivimos rodeados de delitos, de transgresiones a la Ley: de mayor o menor magnitud, contra nosotros o contra terceros, a miles de kilómetros o a la vuelta de la esquina. Por una experiencia personal, una anécdota escuchada al pasar, o debido al constante bombardeo al que nos someten los noticieros televisivos diarios, el delito se nos presenta como un hecho que irrumpe en la vida cotidiana, que existe, y con el cual convivimos día tras día.

Desde el punto de vista de las ciencias sociales, el análisis del delito habilita una serie de reflexiones que tienen que ver con el modo en que se configura el orden social, que aparece naturalizado en la percepción corriente de los individuos. En este sentido, la irrupción del delito “destruye la armonía que caracterizaría el orden social e instala el efecto de lo siniestro en la cotidianidad” (Martini, 2009: 37). A cada paso, nos recuerda la inestabilidad de las relaciones sociales, y le brinda su razón de ser a todas las instituciones, estatales o no, que tienen como objetivo garantizar el mantenimiento y la reproducción del orden dominante.

Asimismo, como observa Josefina Ludmer (2011), el delito, que es una frontera móvil, histórica y cambiante entre *lo permitido* y *lo prohibido*, entre *el orden* y *el caos*, “no solo nos puede servir [...] para diferenciar, separar y excluir, sino también para relacionar el estado, la política, la sociedad, los sujetos, la cultura y la literatura” (p. 18). Se trata de un hecho tan complejo que, al entrecruzar tantas dimensiones, nos obliga a repensar ciertas categorías naturalizadas: nuestra constitución como sujetos, las funciones del Estado y la política, la importancia de la cultura en la configuración de las relaciones sociales y, en el nivel del arte, el modo en que la literatura reflexiona acerca del delito.

Respecto a este último punto, observamos que, desde el comienzo, el delito aparece en la literatura “como uno de los instrumentos más utilizados para definir y fundar una cultura: para separarla de la no cultura y para marcar lo que la cultura excluye” (*ibíd.*: 16). Así, por ejemplo, ocupa un lugar central en algunas historias bíblicas o en el teatro griego. El asesinato de Abel en manos de su hermano Caín o el incesto que lleva a Edipo a su destierro son solo algunas de las narraciones paradigmáticas que marcan cómo el delito —el crimen, el más grave de todos—, en un doble movimiento de muerte y vida al mismo tiempo, condena al perpetrador,

pero también funda un linaje, una descendencia, una sociedad. En definitiva, establece y pone de manifiesto qué es lo que está socialmente permitido y lo que no.

Específicamente, las narraciones en las que el delito y el crimen son el centro de la acción “en algún punto pueden interpretarse como los relatos sobre el deterioro de las relaciones sociales” (Martini, 2009: 40). Si bien decimos que convivimos diariamente con el delito, esto no quiere decir que sea una situación *normal*; más bien, es una medida extrema, un límite que la libertad individual decide quebrar. Y cuando ese límite se ve sobrepasado, los mecanismos policiales y judiciales se activan para volver a reencauzarlo. Por eso el género policial, narrativa del delito por excelencia, llama la atención de teóricos ajenos al propio campo literario: porque desborda los límites de la literatura al articular sujetos, voces, palabras, cuerpos, pero también al articular la ley, la justicia, la verdad, y el Estado con esos sujetos (Ludmer, 2011). Una constelación de dimensiones que atraviesa casi toda de la vida social.

SOCIOLOGÍA LITERARIA

Los intentos de elaborar una sociología de la literatura¹ han tomado, a grandes rasgos, dos caminos (Cevasco, 2002). Una primera vía es la *paralelística*: según esta postura, la literatura refleja la sociedad que le provee modelos de contenido. Así, el estudio se centra en “las características de la época y usa la obra sólo como un aspecto ilustrativo, sin preocuparse por mostrar cómo la sociedad es internalizada en el texto” (p. 162). En otras palabras, es un tipo de análisis que únicamente se centra en explicar la manera en que la sociedad “moldea” las obras literarias, y no se interesa en analizar cómo éstas describen e inciden en aquella. La segunda vía, en tanto, es la *dialéctica*, que concibe a la obra literaria como un hecho social y, a la vez, como algo diferente de la realidad. Se trata de buscar la “interconstitución entre lo externo y lo interno” (*ibíd.*: 164), poder “leer” la obra en la sociedad y la sociedad en la obra, ver de qué modo el contenido re-significa el contexto de producción en el cual se enmarca.

En esta segunda línea se posiciona Juan José Saer (2004) cuando dice que si bien toda obra de arte está influida por la sociedad que le dio origen, “la relación entre la novela y sus condicionamientos sociales no es determinista. Producto de esos condicionamientos, la narración posee sin embargo la cualidad dialéctica de negarlo y producir, con los datos triturados y rehechos del condicionamiento, un sentido nuevo” (p. 228). Es por esta interrelación entre

¹ Para que naciera la sociología de la literatura, fue necesario que se plantearan una serie de interrogantes que, durante el Renacimiento, no podían ser formulados por dos motivos principales: la concepción de la literatura como una actividad regida por pautas fijadas de una vez y para siempre, y la relación de mecenazgo entre el escritor y el aristócrata para quien trabajaba (Altamirano y Sarlo, 1977). Recién con el desarrollo de la producción mercantil, el ascenso de la burguesía y la aparición del mercado como mediador entre el escritor y el público, el autor se despegará de la influencia de su mecenas, lo que posibilitará nuevas aperturas para el estudio sociológico.

ambas instancias que la función de la sociología de la literatura debe ser “indagar en el contexto de las obras literarias para extraer de aquellas que los contengan datos que puedan ser de interés para la disciplina sociológica”, con el objetivo de “comprender las condiciones de vida social en el interior de la cual esas obras fueron escritas” (*ibíd.*: 225-226). La dialéctica se manifiesta en función de rastrear no solo los límites sociales de la obra, sino la representación de la sociedad que se despliega en su interior.

Nuestra intención en este trabajo es abordar el análisis de acuerdo a este enfoque dialéctico de interrelación entre literatura y sociedad: examinar cómo una cierta configuración social posibilita el surgimiento de un nuevo género literario y, a su vez, cómo algunas temáticas que circulan en dicha sociedad se ponen de manifiesto en las obras, si son aceptadas o criticadas, legitimadas o subvertidas.

LITERATURA DE SEGURIDAD

Si los géneros “son correas de transmisión entre la historia de la sociedad y la historia de la lengua” (Bajtín, 1990: 254), una de las tareas de la sociología de la literatura, por definición, está vinculada con el estudio de aquellos: pensar sus límites, visualizar sus elementos constitutivos, explicar su variación histórica a partir de los cambios sociales, políticos e históricos.² Y el género que nos encargaremos de analizar en esta ocasión posee más de un nombre. Nos referimos, de acuerdo con las distintas acepciones, al género detectivesco, criminal, de enigma, negro, o simplemente *policial*.

Esta diversidad de denominaciones plantea un conjunto de interrogantes asociados a sus límites. ¿Cuáles son? ¿Qué obras quedan dentro o fuera de ellos? ¿Cómo trazar las fronteras con otras formas de literatura? Como apunta Ana María Amar Sánchez (1992), “cuando se piensa en géneros se piensa en límites: históricos en primer lugar, porque los géneros no son eternos, surgen, se desarrollan y desaparecen o se transforman, su condición es esencialmente histórica y social” (p. 19). Los límites se corren, se difuminan, se reordenan, se amplían y se estrechan conforme al paso del tiempo, y son los encargados de proporcionar el marco para clasificar y ordenar los textos y las lecturas. En el caso particular del policial, la cuestión pasa por saber dónde un género se convierte en otro: “En el pasaje de Agatha Christie a Dashiell Hammett el género cambia. De Sherlock Holmes a Philip Marlowe, para usar una dimensión histórica más larga, todo parece haber cambiado” (Piglia, 1991).

Jorge B. Rivera (1986) describe tres posiciones tradicionales que intentan resolver de alguna manera estas cuestiones. La primera, la de “los puristas”, es aquella que postula que

² Altamirano y Sarlo (1977) hablan de “la determinación social del surgimiento y difusión de los géneros y los estilos” (p. 14).

solo pueden considerarse como policiales a las *novelas-problema*, las narraciones deductivas que respetan el canon impuesto por Poe. La segunda, “más conciliadora”, es la que elige la mayoría de los historiadores del género y se basa en dos posibilidades: a) juzgar como *relato policial* propiamente dicho a cualquier obra que sea novela-problema, relato de suspenso, thriller o novela dura, o b) admitir como requisito mínimo que exista una investigación sobre un misterio que hay que resolver, aunque no sea el punto central de la obra. Por nuestra parte, nos abocaremos a analizar las novelas-problema, no porque asumamos una posición “purista” y desestimemos los otros tipos de relatos policiales —lejos estamos de eso—, sino por una cuestión temporal: nuestro recorte se circunscribe a la segunda mitad del siglo XIX, momento de auge de los relatos deductivos cuya figura central es el detective privado.

La tercera posición es la que, irónicamente, el autor considera como “la brújula infalible para rastrear y localizar sin esfuerzos las producciones del género” (p. 10): la ubicación de la obra en un kiosco o una librería menor, lejos de las colecciones prestigiosas y con un precio accesible para cualquiera. Se trata de una visión tradicional que menosprecia la literatura policial por considerarla como un “género menor” o “paraliteratura”, tanto por ser un material típico de la cultura de masas³ —junto con las novelas rosas, el radioteatro, determinadas películas, comedias y espectáculos de revista, las historietas, o los relatos de ciencia ficción, entre otros (Blanco, 2002)— como por tratarse de narraciones que no serían de una calidad literaria *lo suficientemente buena* como para ser calificadas dentro de la *verdadera literatura* o *literatura seria*.⁴

No obstante, nosotros rechazamos completamente esta visión, ya que, como sostiene Giuseppe Petronio (1991), “afirmar que una novela es ‘policial’, nos dice sólo que ésta se estructura según convenciones particulares, pero esto no implica, ni puede implicar, ningún juicio de valor” (p. 30). El error reside en creer que un género puede ser *superior* a otro, cuando en realidad son las obras que se hallan en su interior las susceptibles de valorarse de esa manera. Una novela policial puede ser tan buena como cualquier otra, independientemente del género al que pertenezca.

³ La expresión “cultura de masas” o “sociedad de masas” posee diversas acepciones —positivas o negativas— según el autor que la emplee. En líneas generales, se trata de una sociedad “en la que grandes masas de personas pertenecientes a los estratos medios e inferiores de la sociedad, y anteriormente excluidos de ella, participan ahora de manera activa tanto en la esfera política y social como en la económica y cultural” (Blanco, 2002: 225).

⁴ Esta concepción se mantendrá también a propósito de la novela negra norteamericana. En una carta a James Sandoe fechada el 16 de junio de 1949, Raymond Chandler —el más grande escritor del género negro— se queja de que una persona le haya dicho: “Usted escribe tan bien que debería pensar en hacer una novela seria” (2014: 159). Es particularmente llamativa esta supuesta diferenciación entre una novela *policial* y una novela *seria*, como si una y otra característica fueran excluyentes, y no complementarias. Además, esa persona presupone que alguien que escribe bien *está para algo más* que para una novela negra. En esa distancia reside el menosprecio hacia el género en su totalidad: los que escriben ficciones policiales no hacen literatura seria.

La problemática del establecimiento de los límites y la consideración del género como *literatura menor* se conectan a través de la cuestión de la *fórmula*. El hecho de que las narrativas policiales se estructuren de acuerdo a esquemas más o menos fijos⁵ las vuelven, para muchos, en predecibles y repetitivas. Sin embargo, estas críticas olvidan que *todos* los géneros responden a una fórmula (Amar Sánchez, 1992). No hay obra que no se enmarque en un canon determinado: de lo contrario, el lector no sabría identificar qué tipo de narrativa está leyendo. En rigor, la diferencia radica en que el policial es “un género que no oculta su fuerte sujeción a ese código y ha hecho de ella su principal virtud: en efecto, gran parte del placer que deriva de su lectura depende del reconocimiento de sus leyes” (*ibíd.*: 133). La originalidad está, según Bertold Brecht (1984), en la variación de los esquemas: es lo que le confiere al género su nivel estético. Tzvetan Todorov (2003), por su parte, va un paso más allá y afirma que la mejor narrativa policial no es aquella que transgrede las reglas del género, sino la que se escribe a partir de ellas. En definitiva, la *fórmula* del policial no debe ser considerada como un elemento repetitivo, sino como una parte estructurante y fundamental del código del género.

Por otro lado, este apego a la fórmula se explica y se vislumbra desde el inicio mismo de la literatura policial. Más allá de los debates acerca de los orígenes del género —desarrollaremos ese tema en el primer capítulo—, coincidimos con Ricardo Piglia (1991) en que se trata de un *género capitalista*, porque nace con el capitalismo, tiene al dinero y al delito contra la propiedad como una de sus temáticas centrales, y es un tipo de literatura hecha para vender como mercancía, por lo que trabaja con fórmulas, repeticiones y estereotipos.

Nosotros agregamos un elemento más a esta lista —que abordaremos en nuestro segundo capítulo—: es un género capitalista porque está ligado a la creación de mecanismos estatales cuyo objetivo es la preservación del propio orden social capitalista. Según Piglia, esta sociedad, la del siglo XIX, desarrolló un imaginario de la amenaza y de la vida cotidiana puesta en peligro,⁶ y la literatura se ha hecho cargo de ese imaginario. Es por eso que él llama al policial una “ficción paranoica”.

Esta definición se basa en dos elementos. El primero es la idea de amenaza, el enemigo, el que persigue, la conspiración, todo aquello que pone en peligro —real o hipotéticamente— la integridad física y económica de la población. El criminal es ese *otro* amenazante al que hay que detener y castigar para que el orden se restablezca. El otro elemento importante, casi como una contracara del anterior, es el delirio interpretativo: la necesidad de borrar el azar, de explicar que todo obedece a una causa que puede estar oculta. Y esto solo se puede lograr

⁵ Véase el excelente resumen de los recursos y esquemas más frecuentemente utilizados en los relatos policiales presente en Rivera, 1986.

⁶ Creemos que ese imaginario es deudor de la necesidad de protección de la propiedad privada y la preservación de la vida, procesos que están asociados al surgimiento del concepto de “población” como objeto de protección del Estado moderno. Desarrollaremos esta idea en el segundo capítulo.

por intermedio de la razón, el arma que permite develar los misterios con absoluta claridad. Poder encontrar una explicación racional a todo lo que acontece en el mundo es uno de los objetivos de la Modernidad, y no resulta raro que el policial, un género eminentemente moderno, lo intente también desde su lugar.

Pensar la literatura detectivesca como una “ficción paranoica” nos sirve como base para desarrollar nuestra posición. Desde este punto de vista, la amenaza y la razón son dos opuestos que pugnan por vencer en un combate en el que se juega ni más ni menos que la estabilidad del orden social. Nos gustaría postular que este género, además de ser una ficción paranoica, es una “literatura de seguridad” (Giardinelli, 2013) en dos sentidos: por un lado, el que le da el autor, porque enfatiza en el hecho de que cualquier violación al orden establecido necesita de una sanción; por el otro, decimos nosotros —y ampliaremos en el tercer capítulo—, porque da seguridad y tranquilidad a los lectores que la consumen.

PREGUNTAS Y OBJETIVOS

Las preguntas generales que guían el desarrollo de este trabajo coinciden con dos de las que plantea Giuseppe Petronio (1991): ¿qué había pasado y estaba pasando en la civilización occidental para que el género naciera y germinara?, y ¿qué cambios en las estructuras sociales, en la organización de la vida social, en las expectativas del público, habían provocado que la oferta y la demanda tuvieran tan altos niveles? Asimismo, otros interrogantes son: ¿cómo se vinculan las historias policiales con la formación y la consolidación del Estado capitalista moderno y sus mecanismos de control social? ¿Cuáles son las temáticas que circulan en dichos relatos? ¿Cuál es la visión de la sociedad, del Estado, de las fuerzas de seguridad y del orden burgués que subyace a ellos? ¿Qué lugar ocupa el delito en el análisis del orden social establecido?

Por otro lado, nuestros objetivos a llevar a cabo a lo largo de la tesina son: realizar un relevamiento histórico del género policial del siglo XIX, los antecedentes literarios que influyeron en su formación, sus orígenes y su vertiente inglesa; dar cuenta de la mirada existente dentro del campo literario sobre el género policial; analizar el surgimiento del Estado capitalista moderno, sus mecanismos para mantener el orden y la seguridad, las instituciones creadas para tal fin y la filosofía subyacente a la sociedad inglesa de la segunda mitad del siglo XIX; y vincular las narrativas policiales y la evolución literaria del género con sus contextos sociales, históricos y filosóficos de producción.

Creemos pertinente tomar como referencia para el análisis las obras del género policial —y no de otro—, ya que es la literatura por antonomasia donde el crimen y el delito son el centro de la acción, alrededor de los cuales giran reflexiones sobre *lo permitido* y *lo prohibido*, y ponen

de manifiesto tanto las características del orden establecido —que se encuentran naturalizadas— como las formas de subversión al mismo. Además, nos resulta interesante analizar de qué manera los cambios sociales y políticos dan origen a un nuevo tipo de literatura: cómo una configuración social surgida a mediados del siglo XIX funciona como condición para el nacimiento de un género literario que, de otra manera, no podría haber existido como tal.

ESTADO DEL ARTE

En el marco de la carrera de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Buenos Aires, el género (literario) policial ha sido muy poco abordado por los tesisistas para realizar sus investigaciones.⁷ Encontramos tan solo una tesina que se inscribe en el tema: la escrita por Ana Lucía Kaul, *Identidad, alteridad y representación del delito en la novela policial argentina contemporánea* (2011). Su objetivo es rastrear la manera en que diez novelas policiales argentinas publicadas por distintos autores entre 2008 y 2010 representan la alteridad y la relación con el *otro*. La tesis que defiende allí es que se ha producido un quiebre respecto del policial clásico tanto en la construcción del delincuente como en los atributos que lo convierten en criminal, que no siempre tienen que ver con el delito cometido en sí mismo, sino con cuestiones que hacen a la historia de la propia persona, como la pertenencia de clase o la nacionalidad.

Creemos que nuestra perspectiva no se superpone ni repite los argumentos de dicha tesina, ya que el recorte temporal, la metodología, el corpus y el enfoque trabajados son completamente distintos. Antes bien, pensamos que puede servirle de complemento en, al menos, dos puntos principales: si su análisis se posiciona desde el lado subalterno, el nuestro está focalizado en los mecanismos propios del orden dominante; y si la autora se centra en la ruptura con la construcción clásica del delincuente, nosotros dejamos entrever algunas reflexiones acerca de dicha representación en los textos canónicos. En suma, se trata de un nuevo y humilde aporte al conocimiento sobre el género policial, que como dijimos anteriormente, no ha sido un tema habitualmente estudiado en nuestra carrera.

UNA PERSPECTIVA SEMIOLÓGICA

Para realizar el análisis, utilizaremos como base la teoría de los discursos sociales, desarrollada por Eliseo Verón (1993; 2004). Creemos que esta teoría es una potente herramienta de estudio propia del campo de la comunicación, y que nos será muy útil para desentrañar las estructuras significantes de los discursos que aquí ponemos en juego.

⁷ Distinto es el caso del género policial periodístico, que sí es un tema frecuentemente investigado.

La teoría de los discursos sociales, según explica Verón (1993), es un conjunto de hipótesis sobre los modos de funcionamiento de la *semiosis social*, entendida esta última como “la dimensión significativa de los fenómenos sociales en tanto *procesos de producción de sentido*” (p. 125). Esta definición se basa en un doble fundamento: a) que toda producción de sentido es necesariamente social; y b) que todo fenómeno social es, en una de sus dimensiones constitutivas, un proceso de producción de sentido. En otras palabras, que todos los significados se construyen y se comparten socialmente, y que, a su vez, todo lo producido en sociedad posee una dimensión de significación. Una y otra son simultáneas e inseparables.

De acuerdo con Verón, los individuos estamos inmersos en una red significativa infinita, social e histórica, y lo que nos permite analizar su funcionamiento es el hecho de que el sistema productivo de sentido deja huellas en sus productos. De esta forma, “el primero puede ser (fragmentariamente) reconstruido a partir de la manipulación de los segundos” (*ibíd.*: 124). A su vez, ningún estudio de estas características puede ser inmanente: la condición para realizar un análisis de los discursos es ponerlos en relación con otro conjunto de discursos que nos permitan “leer” las condiciones productivas de aquellos.

El inicio de todo análisis de este tipo parte de un conjunto discursivo, que “no es otra cosa que una configuración espacio-temporal de sentido” (*ibíd.*: 126-127). Es decir, se trata de un recorte específico de la semiosis social, solo aislable teóricamente. Esto es posible, dado que toda producción de sentido tiene una manifestación material, ya sea de manera escrita, auditiva, audiovisual, corporal, etcétera. En nuestro caso, los discursos serán los cuentos y novelas policiales de Edgar Allan Poe y Arthur Conan Doyle que conforman nuestro corpus (ver anexo).

La operación metodológica aplicada a los discursos seleccionados, afirma Verón (2004), “permite automáticamente distinguir el corpus mismo de todos los demás elementos que deban incluirse en el análisis pero que no están ‘en’ el corpus” (p. 41). Esos elementos constituyen, según la instancia donde se posicione el investigador, las *condiciones de producción* o las *condiciones de reconocimiento*. En el primer caso, se trata de los discursos anteriores que posibilitaron la generación de los discursos analizados e inciden en su sentido; en el segundo, en tanto, se refiere a aquellos discursos que surgen como efecto de aquel del cual se parte. Los discursos en una y otra instancia no son iguales; por el contrario, existe toda una gama de sentidos que se despliegan en el medio: el proceso de desfase o la distancia que existe entre ambos se denomina *circulación*. Es esta distancia la que posibilita que la semiosis sea infinita y que los discursos se encadenen unos tras otros para generar sentidos nuevos y cada vez más complejos.

Como decíamos anteriormente, el sistema productivo de sentido puede analizarse porque éste deja huellas en sus productos. Toda superficie discursiva, indica Verón, está compuesta por *marcas*. Esas marcas, a partir de que se puedan remitir a las condiciones de producción o de reconocimiento, se convierten en *huellas* de las operaciones de engendramiento, o en huellas que definen una serie de lecturas posibles en reconocimiento.

Si el estudio de las huellas discursivas se vincula con los *mecanismos de base del funcionamiento social*, significa que se trata de un análisis *ideológico* de la producción social de sentido: ideológico es el nombre de las relaciones entre un discurso y sus condiciones (sociales) de producción. Verón entiende que, de tratarse de discursos generados en sociedades capitalistas modernas, “esos mecanismos corresponden esencialmente al modo de producción, a la estructuración social (estructura y lucha de clases) y al orden de lo político (estructura y funcionamiento del Estado)” (*ibíd.*: 46). Es decir, se refiere a las condiciones económicas, sociales y políticas que inciden en el funcionamiento de la sociedad y que, por extensión, restringen la producción discursiva de acuerdo a su contexto de engendramiento.

En los siguientes capítulos, intentaremos acreditar que en algunas de las narraciones policiales escritas por Edgar Allan Poe y Arthur Conan Doyle subyacen temáticas que reivindican el mantenimiento de la seguridad y el orden social, que son propias de una sociedad europea marcada por la consolidación, desde la segunda mitad del siglo XIX, del Estado capitalista moderno. Para ello, realizaremos lo que Verón denomina un “análisis *ideológico*”: rastreadremos en el corpus una serie de tópicos y trataremos de vincularlos con sus condiciones sociales de producción.

CAPÍTULO I

EL GÉNERO POLICIAL DEL SIGLO XIX

La novela policial es un relato consagrado, ante todo, al descubrimiento metódico y gradual —por medio de instrumentos racionales y circunstancias exactas— de un acontecimiento misterioso.

RÉGIS MESSAC

LOS ORÍGENES: IDA Y VUELTA POR EL ATLÁNTICO NORTE

Establecer el momento exacto del surgimiento del género policial puede resultar problemático. De la misma forma que sucede con el resto de los géneros literarios, la elección de un acontecimiento o una obra en particular como punto de partida no carece de cierta arbitrariedad, convencionalidad y, por qué no, controversia.

Como sostiene Guillermo Cabrera Infante (1983), todos los historiadores intentan establecer cuándo empezó exactamente la historia del género policial. En líneas generales, a estos teóricos se los puede dividir en dos grandes grupos: por un lado, aquellos que afirman que la literatura policial clásica existe desde la antigüedad, ya que es posible rastrear historias que resuelven algún misterio mediante la deducción; y por el otro, quienes aseguran que se inició con el cuento de Edgar Allan Poe “Los crímenes de la calle Morgue”, dado que es recién en ese momento cuando el contexto social de los grandes centros urbanos en expansión permite la aparición de la institución policial y de una literatura asociada al crimen.

No podemos dejar de reconocer que ambas posturas tienen su parte de razón. Mientras que la figura de Auguste Dupin nunca podría haber existido si no fuera por sus lejanos antecesores ficcionales —que veremos a continuación—, tampoco es posible incluir dentro de la categoría “género policial” a historias creadas en épocas donde la policía aún no existía. Es por eso que preferimos aquí, en principio, combinar ambas posiciones, para ver de qué manera los relatos previos y posteriores a “Los crímenes...” contribuyeron a la creación y consolidación, fundamentalmente en Europa y los Estados Unidos, de uno de los géneros de masas más importantes desde el siglo XIX a la actualidad.⁸

⁸ Dejamos fuera de este análisis las narraciones chinas tales como *Yien Che* o *Tres casos criminales resueltos por el juez Ti* (tomada esta última por Fereydoun Hoveyda como origen del género), dado que, como afirma Eduardo Luján (1983), es poco probable que esta literatura haya tenido alguna influencia en las historias policiales occidentales del siglo XIX.

Antecedentes literarios

De acuerdo con la primera postura, Rodolfo Walsh (1987b) apunta que los elementos principales del género ya se hallan presentes en ciertos relatos de la antigüedad. Un caso es el que aparece en la Biblia, más precisamente en los capítulos XIII y XIV del *Libro de Daniel*. Para Walsh, “Daniel es el primer 'detective' de la historia” y establece “tres elementos muy importantes de la novela policial: la confrontación de testigos, la clásica trampa para descubrir al delincuente y la interpretación de los indicios materiales” (p. 164). Asimismo, en buena parte de los mitos griegos y romanos aparecen algunos procedimientos propios del policial. Lo mismo ocurre en obras posteriores, como *El conde Lucanor*, los *Cuentos de Canterbury*, el *Decamerón*, *Las mil y una noches*, el *Popol Vuh* y hasta en *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. En el mismo sentido, como explica Roger Caillois (1942), hay quienes han querido ver el germen del policial en *Edipo rey*, donde el “criminal” resultaría ser el propio “detective”. Sin embargo, según Salvador Vázquez de Parga (citado en Giardinelli, 2013), las obras anteriores a la Revolución Industrial no pueden incluirse en el listado de narrativas policiales, ya que “les falta el sentido de género”: la especificidad literaria —la construcción de una historia a partir de la resolución metódica de un crimen misterioso— se empezará a adquirir paulatinamente hasta llegar a Edgar Allan Poe.

La novela *Zadig o el destino*, publicada por Voltaire en 1745, es el primer antecedente moderno europeo que contribuye a construir esta *especificidad literaria* del género policial. En ella se narra la historia de un muchacho babilonio dotado de una extraordinaria inteligencia, a quien el destino lo condena repetidamente a tener que sortear aventuras de todo tipo. A lo largo de cada capítulo, se van desplegando distintas enseñanzas que resultan de la superación de los obstáculos que se le presentan al protagonista.

En el capítulo “El perro y el caballo”, Zadig, a causa de las reiteradas peleas con su esposa, decide dedicarse al estudio de la naturaleza. Un día, caminando por el bosque, se encuentra con un eunuco que buscaba desesperadamente al perro de la reina. Éste le pregunta a Zadig si lo ha visto, a lo que el otro contesta:

—Es una perra y no un perro.
—Tenéis razón —admitió el primer eunuco.
—Es una podenca muy pequeña —añadió Zadig—; hace poco que ha parido; cojea del pie izquierdo delantero y tiene las orejas muy largas.
—¿Luego la habéis visto? —dijo el primer eunuco, aún jadeando.
—No —respondió Zadig—, no la he visto en mi vida, y ni siquiera sabía que la reina tuviese una perra (Voltaire, 2000: 108).

Más tarde, Zadig se encuentra con un palafrenero real a quien se le había perdido un caballo de la cuadra. El hombre le pregunta si no lo había visto pasar:

—Es el caballo que mejor galopa —respondió Zadig—: mide cinco pies de alto, el casco es muy pequeño; tiene una cola de tres pies y medio de longitud; las cabezas del bocado del freno son de oro de veintitrés quilates; sus herraduras son de plata de once dineros.
—¿Qué dirección ha tomado? ¿Dónde está? —preguntó el montero mayor.
—No lo he visto —respondió Zadig—, y jamás he oído hablar de él (*ibíd.*: 109).

Ante estas dos situaciones, Zadig es encarcelado y acusado de ladrón. En el momento de defenderse, explica ante el jurado que había llegado a esas conclusiones a partir de la observación de las huellas y marcas dejadas por los animales en el bosque. Vemos aquí, entonces, un tipo de razonamiento abductivo que será, en el futuro, el método utilizado por Auguste Dupin, Sherlock Holmes y todos los detectives de los cuentos y novelas policíacas inglesas de fines del siglo XIX.

La escritora británica P. D. James (2010) afirma que, según algunos críticos, uno de los que “compiten por el título de autor de la primera historia detectivesca clásica completa” (p. 23) es William Godwin, que publicó *Las aventuras de Caleb Williams* en 1794. Si bien en ella “hay un asesinato en torno al cual gira la novela, un detective *amateur* [...] que nos cuenta la historia, un rastreo, unos datos ocultos, unas pistas”, la intención del autor era “promover su creencia en el anarquismo socialista” y demostrar que confiar en las instituciones sociales era una invitación a la traición (*ibíd.*: 26). Sin embargo, esta novela es de gran importancia para los orígenes del género, no solo por sus procedimientos narrativos, sino porque Godwin fue el primer escritor que utilizó una fórmula popular para denunciar las condiciones de vida de los pobres y los explotados.⁹

Otro de los personajes que sin dudas contribuyó en la conformación del género policial fue el Jefe de Seguridad francés François-Eugène Vidocq. Nacido en Arras en 1775, según cuenta un historiador anónimo (Vidocq, 1977), pasó gran parte de su niñez y juventud entre delitos y fugas. En 1809, después de escapar de la cárcel en varias ocasiones, decidió empezar a cooperar con la policía para alejarse de ella. Paradójicamente, tres años después obtendrá el puesto de Jefe de Seguridad con un sueldo de 6000 francos.

Sus *Memorias* fueron publicadas en 1829: tres años después abandonaría la policía oficial para crear su propio cuerpo policial (Luján, 1983). Al mismo tiempo, Vidocq se convirtió en un personaje muy importante de la cultura parisina, a tal punto que, posteriormente, ejercerá una fuerte influencia literaria en autores como Víctor Hugo, Alejandro Dumas, Eugène Sue y Honoré de Balzac, entre otros. Gracias a su contribución, aparece en la literatura europea la figura del “detective” que utiliza una serie de métodos para atrapar criminales. Por ejemplo, en el capítulo XXV, a Vidocq se le encarga arrestar a un encubridor que la policía aún no pudo

⁹ Esta perspectiva de la literatura como denuncia social será pasada por alto por los escritores ingleses posteriores a Godwin, que se preocuparán más por crear historias “entretenidas” antes que por reflejar problemáticas sociales en sus historias. Los escritores estadounidenses de los años '30 serán los que retomen esta postura.

encontrar. El detective lleva adelante un plan: aborda al criminal en la calle y lo interpela por un nombre equivocado. Ambos entablan una discusión que va a parar a la comisaría, donde se busca el modo de comprobar la identidad del hombre. Allí le requisan todo lo que llevaba encima, incluso un pañuelo; Vidocq se lo lleva, va a casa de aquel, habla con su mujer, le dice que su marido fue arrestado —ella le cree por la evidencia del pañuelo— y le promete ayuda: tienen que sacar todo lo robado y llevárselo. Cuando terminan de cargar las cosas, la mujer es arrestada por cómplice.

Vidocq no siempre actúa de la misma manera, y se adapta a las distintas situaciones. A diferencia de lo que pasará tiempo después, los métodos utilizados tienen más que ver con la astucia y la acción que con el razonamiento lógico y la deducción. Además, los criminales a los que se busca ya están identificados de antemano, lo que no sucede, en líneas generales, en los relatos policiales clásicos posteriores, en los cuales gran parte del misterio gira en torno a “descubrir al culpable”.

En Gran Bretaña, en tanto, existen otros ejemplos en los cuales aparecen las primeras formas de la literatura policial. El primero de ellos es el ensayo de Thomas de Quincey *Del asesinato como una de las bellas artes*, cuya “Primera memoria” data de 1827. En él, el narrador es un “hombre morbosamente virtuoso” que robó una conferencia dirigida a una supuesta “Sociedad de peritos asesinos”, en la que se defiende el carácter estético de los crímenes —considerados como “obras de arte”— y se ponen como ejemplo una serie de asesinatos llevados a cabo por John Williams (Báez, 2003). A esta primera parte se le sumaron una segunda en 1839 y un post-scriptum en 1854.

Este último capítulo, en el que se narran los asesinatos a cargo del señor Williams, es particularmente importante, ya que puede leerse como una aproximación germinal a los cuentos de crímenes y misterio que darían lugar, con el tiempo, al género policial.¹⁰ Aparece, concretamente, la reconstrucción de los hechos (un crimen) a partir del resultado final (las marcas en el cadáver):

[Williams] Había entonces avanzado hacia el pequeño mostrador, cambiando saludos con el desprevenido Marr. Llegado al mostrador, debió de pedir a Marr un par de calcetines de algodón crudo [...] Marr tendría que inclinarse y, al mismo tiempo elevar los ojos y las manos a un nivel de 18 pulgadas por encima de la cabeza. Este movimiento lo ponía en la situación más desventajosa posible respecto al asesino; éste, pues [...] sacó rápidamente de debajo del sobretodo un pesado martillo y, de un solo golpe, aturdió a la víctima, imposibilitándole para toda resistencia. *La sola posición de Marr decía a las claras toda*

¹⁰ Consideramos que, si bien el post-scriptum se dio a conocer trece años después de “Los crímenes de la calle Morgue” (ver *infra*), lo central en la obra de Thomas de Quincey empezó a gestarse desde mucho antes de la aparición del cuento de Poe.

su historia. Estaba naturalmente echado sobre el mostrador, con las manos ocupadas, como ya he indicado (de Quincey, 1976: 114).¹¹

Otro antecedente lo constituye “La muerte repetida”, de Nathaniel Hawthorne, perteneciente al libro *Cuentos dos veces contados*, publicado en 1837. Dominicus Pike, un vendedor ambulante de tabaco, se entera de una noticia por boca de un extraño: “Anoche el viejo Higginbotham, de Kimballton, fue asesinado, a las ocho, en su huerta, por un irlandés y un negro”.¹² Y aunque en este caso no hay detectives que aclaren la cuestión, esta afirmación es el modelo de premisa que funcionará en cada relato policial posterior: un misterio alrededor de un crimen —o simplemente de un delito— cometido en un lugar y tiempo determinados, que hay que resolver, y a partir del cual se desarrolla la trama.

Edgar Allan Poe

A partir de estos antecedentes europeos, llegamos al punto en el cual se posiciona la otra parte de los historiadores del género (cfr. Borges, 1998; Piglia, 1991, 2009). Para ellos, el lugar donde todo comenzó fue los Estados Unidos. En 1841, Edgar Allan Poe publica en *Graham Magazine* “Los crímenes de la calle Morgue”, que, junto con “El misterio de Marie Rogêt” (1842-1843, en *Ladies’ Companion*) y “La carta robada” (1844, en *The Gift*), conformarían la tríada fundadora de la narrativa policial.

Si nos guiamos por la clasificación de los cuentos de Poe hecha por Mauro Armiño (1998), estos tres relatos, considerados dentro de la categoría “de misterio y detectivescos”,¹³ siguen la misma línea de los “cuentos de ciencia ficción”, en los que la superación personal para sobrevivir a la aventura es la temática principal: en aquellos, dicha superación personal está aplicada a la resolución de interrogantes mediante la lógica y la razón. Esto explica lo que Borges y Bioy Casares (2010) afirman en su prólogo a la selección de *Los mejores cuentos policiales I*: “Edgar Allan Poe tenía el hábito de escribir relatos fantásticos; lo más probable es que al emprender la redacción del texto precitado [“Los crímenes...”] solo se proponía agregar, a una ya larga lista de sueños, un sueño más” (p. 9). No sería raro pensar que Poe haya concebido la redacción de este cuento dentro de los marcos de su literatura fantástica, sin imaginar el realismo con el cual las historias posteriores del género serían leídas.

¹¹ La cursiva es nuestra

¹² Utilizamos la versión traducida por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares (2010), publicada en *Los mejores cuentos policiales I*, Buenos Aires: Emecé.

¹³ “Una división sumaria de los relatos de Edgar Allan Poe los dividiría en: a) cuentos terroríficos o de horror [...]; b) cuentos de ciencia ficción [...]; c) de misterio y detectivescos [...]; y, por último, d) los cuentos menores, de tema satírico o humorístico (Armiño, 1998: 13-14).

La elección de “Los crímenes...” como punto de origen del género responde al hecho de que, por primera vez, el autor propuso ciertos elementos narrativos que luego retomarán los escritores ingleses que alimentaron esta tradición literaria: “inventó, él solo, todas las reglas del juego” (Cabrera Infante, 1983). En él, Poe dio vida al caballero Auguste Dupin y a su compañero sin nombre, el narrador; creó, entonces, “la convención de un hombre pensativo y sedentario que, por medio de razonamientos, resuelve crímenes enigmáticos, y de un amigo menos inteligente, que refiere la historia” (Bioy Casares y Borges, 2010: 10). Con el tiempo, ellos serán los Holmes y Watson de Arthur Conan Doyle,¹⁴ los Poirot y Hastings de Agatha Christie:

Sumidos en nuestras meditaciones, no habíamos pronunciado una sola sílaba durante un cuarto de hora por lo menos. Bruscamente, Dupin pronunció estas palabras:

—Sí, es un hombrecillo muy pequeño, y estaría mejor en el Théâtre des Variétés.

[...]

—En nombre del cielo —exclamé—, dígame cuál es el método... si es que hay método..., que le ha permitido leer en lo más profundo de mí (Poe, 2009: 347-348).

Dos cuestiones se configuran en este pasaje: por un lado, la presencia del método abductivo —al que se refiere el narrador— que permite “pensar para atrás”,¹⁵ algo que elevará Sherlock Holmes hasta su máxima expresión; y la existencia de un detective sagaz que lo aplica para resolver el misterio, “el detective amateur como arquetipo literario, el hombre que colecciona los enigmas como otro puede coleccionar objetos artísticos” (Luján, 1983), un personaje ideal que, como veremos más adelante, es la encarnación de la razón en su estado más puro.

De vuelta a Europa

Estos procedimientos nacientes de la literatura policial volverán al Viejo Continente. Los folletinistas franceses, que para mediados del siglo XIX tuvieron su auge comercial y literario dentro de la cultura popular,¹⁶ van a hacerse eco de ellos. Así, como afirma Eduardo Luján (1983), las novelas de aventuras van a mezclarse con hechos policíacos, lo que va a permitir

¹⁴ Según Borges (1998), Conan Doyle retoma un tópico que excede al propio Poe: el tema “de la amistad entre dos personas distintas, que viene a ser, de alguna forma, el tema de la amistad entre don Quijote y Sancho” (p. 71).

¹⁵ De acuerdo con Charles Peirce (1987), una abducción es “un método para formar una predicción general sin ninguna seguridad positiva de que tendrá éxito [...], y su justificación es que es la única esperanza posible de regular nuestra conducta futura de manera racional, y que la Inducción a partir de la experiencia pasada nos proporciona una firme esperanza de que será exitosa en el futuro” (p. 259). De igual manera, el detective, al partir de la observación de un hecho en el presente, puede tanto reconstruir sus causas como, eventualmente, predecir la conducta futura del criminal.

¹⁶ Vicente Bastida (1982) considera que los años 1842-1843, momento en el que se publicó *Los misterios de París* de Eugène Sue, marcan el clímax del género folletinesco.

la aparición de novelas como *Los mohicanos de París* de Alexandre Dumas o *Los misterios de París* de Eugène Sue, *Los misterios de Londres* de Paul Feval y los *Rocamboles* de Ponson du Terrail.

Sin embargo, dice el autor, “la primera novela policíaca, estrictamente policíaca, en lengua francesa la escribe un secretario de Paul Feval, Emile Gaboriau en 1865 y se titula *El caso Lerouge*” (*ibíd.*: 14). Monsieur Lecoq, el detective creado por Gaboriau, puede ser considerado como “un hermano mayor” de Sherlock Holmes: “como él, brilla por su perspicacia, por la poderosa y sorprendente lógica de su razonamiento” (*ibíd.*: 15). La característica principal de la serie de historias protagonizadas por Lecoq es la inversión temporal de la narración: si la novela de aventuras desarrolla los acontecimientos de la manera en que sucedieron, la novela policial invierte la cronología y pone *el final al principio*¹⁷, característica que se volverá una de las principales del género.

En Inglaterra, mientras tanto, William Wilkie Collins publica en 1868 su novela *La piedra lunar*. Según James (2010), retomando las palabras de T. S. Eliot, se trata de “la primera, más extensa y mejor” de las novelas modernas inglesas de detectives (p. 27). A su vez, Borges (1998) la considera como una de las mejores novelas policiales que se han escrito. El argumento es el siguiente: un diamante de gran valor es sacado de la India por un inescrupuloso coronel inglés, quien lo lega a su sobrina; la joya desaparece en cuanto ella la recibe, por lo que el sargento Cuff se hace cargo del asunto y comienza a investigar. Claudia Lucotti (1993) sostiene que se encuentran allí una serie de elementos que se han convertido en característicos de la novela policial: el *locus* cerrado en el que se desarrollan las acciones, la participación del lector en el misterio, la incapacidad de la policía para resolver el misterio y la presencia de pistas que desvían la atención.

Hacia el final del siglo XIX, entonces, nos encontramos con un género que se va expandiendo (territorialmente) y complejizando (literariamente). Desde las primeras deducciones de Zadig hasta la desaparición de la joya india en *La piedra lunar*, cada autor ha aportado distintos elementos que fueron configurando un género que llegará a su consolidación a fines de siglo. Los escritores anglosajones de ambas orillas del Atlántico publicarán relatos policiales propiamente dichos, como el estadounidense Mark Twain con “El robo del elefante blanco” (1882), o el escocés Robert Louis Stevenson con “La puerta y el pino” (1888). La característica común de estos autores es que, al igual que en el caso de Poe, crearon sus relatos dentro de un

¹⁷ Roger Caillois (1942) ejemplifica esta cuestión con la novela *Monsieur Lecoq*, que para él “tiene una arquitectura ‘piramidal’ perfecta” (p. 61): en la primera parte, se encuentra el cadáver de un desconocido y comienza la investigación; en la segunda, se relata la pesquisa y una parte de la historia detrás del asesinato; en la tercera, finalmente, se remonta al lector veinte años atrás en el tiempo para explicarle el origen de los dramas narrados.

contexto de producción que abarca varios géneros —fantástico, terror, ensayo, satírico— y en el que el policial es tan solo una rara excepción.

EL ARTE DE LA LÓGICA: LA NOVELA-PROBLEMA INGLESA

Hacia finales del siglo XIX, los elementos básicos del género policial establecidos por Poe empezaron a sistematizarse. Más allá de las variaciones implementadas por los distintos autores, la presencia de dichos elementos se volvió propia de una nueva forma de hacer literatura: un investigador astuto que lleva adelante la acción; un amigo de pocas luces que lo acompaña y ayuda a darle brillo; una deducción larga, compleja y perfecta, sin fallas, por medio de la cual se “soluciona” el problema; y la inteligencia superior del detective frente a la más bien burocrática de los miembros de la corporación policial (Giardinelli, 2013: 64). Esto lleva a que muchos autores consideren a la literatura policial como la mera aplicación de una “fórmula” (ver introducción).

La literatura policial se construirá alrededor de casos. Lo distintivo en cada uno de ellos no será el crimen o el asesinato, sino el enigma en sí mismo (Mandel, 2011): el *cómo* es la pregunta esencial que se intenta resolver. Incluso, afirma Roger Caillois (1942), es raro que el crimen “haya sido cometido en circunstancias triviales: es obligatoriamente enigmático y parece por necesidad un reto lanzado a las leyes naturales, a la verosimilitud y al sentido común” (p. 78). Como lectores, asistimos a la reconstrucción de un hecho que sucedió “antes de que llegáramos” y en el que se nos invita a participar en el proceso de descubrimiento del culpable: según Bertold Brecht (1984), es la búsqueda de la causalidad de las acciones humanas el principal placer intelectual que nos brinda el género. Se vuelve un ejercicio intelectual y se lo considera “algo así como un juego de entretenimiento” (Giardinelli, 2013: 66), de ahí su denominación *novela-problema*.

La figura del detective es la que gana absoluta preponderancia. El desciframiento del misterio estará a cargo de una persona que, a pesar de no pertenecer a un organismo oficial, es quien representa a la Ley: en palabras de Siegfried Kracauer (2010), es quien encarna la *ratio*, la razón “pura” (ver capítulo 3). Y el detective por excelencia —aficionado al violín y a la cocaína—, cuya aparición en 1887 afianzó y multiplicó las posibilidades del género, es, sin duda, Sherlock Holmes.¹⁸

¹⁸ Para Fernando Savater (1983), Sherlock Holmes se volvió, incluso, “un género literario en sí mismo” (p. 8).

Licenciado en Medicina y Maestro en Cirugía, Conan Doyle empieza a publicar cuentos para la revista *London Society* en 1882, como un modo de obtener ganancias extra a su trabajo en el consultorio de un amigo en Plymouth (Lois, 2011). Luego de su casamiento en 1885, toma forma en él la idea de escribir historias policiales: “El magistral detective de Poe, M. Dupin, había sido desde mi niñez uno de mis héroes. Pero ¿podía yo aportar algo nuevo de mi propia cosecha?” (Conan Doyle, citado en Lois, 2011: 22).

Para lograr este objetivo, Conan Doyle combina las características del personaje de Poe con las de uno de sus profesores de la Universidad de Edimburgo, Joseph Bell, a quien “le gustaba deducir la profesión, el origen, las costumbres de sus pacientes, sin otra guía que la observación. [...] era muy delgado, muy nervioso, de nariz aguileña, rasgos afilados, ojos penetrantes” (Walsh, 1987b: 175). Estas últimas características pueden rastrearse en la descripción que el autor hace de Sherlock Holmes en el segundo capítulo de *Estudio en escarlata*:

Su estatura sobrepasaba los seis pies, y era tan extraordinariamente enjuto que producía la impresión de ser aún más alto. Tenía la mirada aguda y penetrante [...]; y su nariz, fina y aguileña, daba al conjunto de sus facciones un aire de viveza y de resolución. También su barbilla delataba al hombre de voluntad, por lo prominente y cuadrada (Conan Doyle, 2011a: 68).

Conan Doyle ya tiene sus dos modelos, uno literario y otro real. A partir de ellos, el desafío quedará planteado: “Si lo convertía [al doctor Bell] en un detective, seguro que reduciría el fascinante pero desorganizado asunto de la investigación a algo muy parecido a ciencia exacta. Pues bien, yo intentaría que aquello se produjera” (Conan Doyle, citado en Lois, 2011: 22).

Por otra parte —y para continuar con las influencias de Poe—, el autor necesita de la presencia de un narrador que relate las aventuras de Holmes, “un hombre corriente que le sirviera de acompañante, un hombre de acción suficientemente instruido y capaz a la vez de participar en sus hazañas y de narrarlas después” (*ibíd.*: 23). Ese acompañante sería el doctor John H. Watson.

Con ambos personajes definidos, Conan Doyle publica *Estudio en escarlata* en 1887 como una colaboración en el anuario navideño *Beeton's Christmas Annual*. Y si bien éste agotará dicha edición y la novela se imprimirá en 1889 como un volumen independiente, ni la historia obtiene gran reconocimiento ni el autor grandes ganancias por ella (James, 2010).

Después de publicar su segunda novela de la saga Holmes, *La señal de los cuatro* (1890), que gozó de un reconocimiento moderado, Conan Doyle empieza a interesarse por las publicaciones periódicas: “el compromiso ideal era poner en escena un personaje que mantuviera siempre su propia autonomía y, al mismo tiempo, hacerlo en entregas completas en sí mismas”

(Conan Doyle, citado en Lois, 2011: 25). Sherlock Holmes era quien cumplía perfectamente con los requisitos para ser el protagonista de esas historias.

“Un escándalo en Bohemia” es la primera de las *Aventuras de Sherlock Holmes* que empiezan a aparecer en el *Strand Magazine* a mediados de 1891 (Walsh, 1987a). A partir de allí, el éxito fue impresionante: hasta 1927, Conan Doyle escribirá en total 56 cuentos y cuatro novelas —las dos ya mencionadas, más *El sabueso de los Baskerville* y *El valle del terror*— con Sherlock Holmes como personaje central, que han sido traducidos, según Rodolfo Walsh, a todos los idiomas del mundo que merecen ese nombre.

Si Conan Doyle fue “el máximo exponente del relato deductivo” (Giardinelli, 2013), esto se debe, fundamentalmente, al método utilizado por su detective, que sentará las bases de la novela-problema inglesa. Como plantea Edgardo Lois (2011), “la columna vertebral de su método se basa en su capacidad, en su arte, de poder razonar para atrás” (p. 43), rasgo que, como ya dijimos, aparece por primera vez en la literatura moderna en el *Zadig* de Voltaire. Los ejemplos son innumerables; nos basta recordar la invitación que Watson le hace a Holmes, en el segundo capítulo de *El signo de los cuatro*, para que deduzca la personalidad de un hombre a partir de las marcas en su reloj. Después de estudiarlo un rato, el otro contesta:

Éste era hombre muy poco limpio y descuidado. Tenía muy buenas perspectivas en la vida, pero desperdició sus posibilidades, vivió durante algún tiempo en la pobreza, con cortos intervalos aislados de prosperidad y, por último, se dio a la bebida y falleció. Es todo lo que puedo deducir (Conan Doyle, 2011a: 200-201).

Sin embargo, este método no se reduce únicamente a la capacidad de “pensar para atrás”. Pierre Bayard (2011) se ha encargado de deconstruir, de manera muy original, cada uno de sus componentes. El *Método Holmes*, como él lo denomina, consta de tres operaciones: la observación/deducción, la comparación y la abducción.

La finalidad de la observación es la búsqueda de indicios. Éstos adoptan múltiples formas, pero pueden agruparse en dos grandes grupos: elementos materiales —señales identificatorias, huellas, rastros indirectos, documentos escritos y objetos— y comportamientos psicológicos. A partir del examen de los indicios y de sus saberes previos, el detective deduce una serie de conclusiones, a las cuales llega comparando la situación que se le presenta con otros casos anteriores. Dichas deducciones, a su vez, están relacionadas con otro proceso, el de abducción, la analítica, la posibilidad de reconstruir las causas a partir de sus consecuencias.

Todo esto es lo que sucede simultáneamente en la cabeza de Holmes; por eso, no es de extrañar que Watson, un simple mortal con quien se identifica el lector, quede siempre rezagado y no pueda llegar antes a la solución:

Apenas ha tomado nota del hallazgo inicial, Holmes se sume en una reflexión creadora de la cual surge la idea que apoya la unidad en la multiplicidad y antes de que el buen Watson siquiera presienta la relación, el maestro ya actúa a partir de la conciencia de la totalidad y, basándose en esa idea de unidad, organiza las partes silenciosamente en una serie (Kracauer, 2010: 139).

Cabe preguntarse, llegados a este punto, sobre el porqué del empleo de este tipo de razonamiento. Siguiendo a Carlo Ginzburg (1989), creemos que existe una conexión entre la literatura de Conan Doyle, la psiquiatría de Sigmund Freud y los métodos de detección de pinturas falsas de Morelli, dado que se trata de personas provenientes del ámbito de la medicina y cuyas actividades se desarrollaron durante la misma época. En los tres casos, unos detalles minúsculos proporcionan la clave para acceder a lo que se busca: para Freud, estos detalles son los síntomas; para Holmes, los indicios; para Morelli, rasgos pictóricos. Se trata de un enfoque semiótico o “paradigma indiciario” que, hacia finales del siglo XIX, había llegado a tener gran influencia en el campo de las ciencias humanas.

La “Edad Dorada”: Chesterton, Christie y el Detection Club

Howard Haycraft (1941) especula con la posibilidad de que el estallido de la Primera Guerra Mundial haya podido tener alguna influencia en la historia del policial. Por un lado, el género, en especial en Inglaterra, parecía evolucionar hacia una forma y un estilo más realista. Por el otro, sin la catarsis provocada por el horror de la guerra, que marcó fuertemente a la literatura en general, esta incipiente tendencia hacia un estilo más creíble hubiese muerto antes de nacer. Sea como fuere, la Primera Guerra Mundial funcionó como parteaguas entre las historias protagonizadas por Sherlock Holmes y los relatos escritos durante las décadas del ‘20 y ‘30. A esta nueva etapa, Haycraft la denomina la “Edad Dorada” del género.

El nuevo estilo de policial de la posguerra se vuelve más verosímil y plausible, dice Haycraft, al mismo tiempo que se relaciona en mayor medida con la “vida real”. Generalmente, estas novelas están mejor escritas que sus predecesoras, los detectives son menos excéntricos y más falibles y el autor se cuida de “jugar limpio”¹⁹ con sus lectores. Giardinelli (2013) indica que, si Conan Doyle fue uno de los máximos exponentes del género, quienes ayudaron a consolidarlo definitivamente en esta nueva etapa fueron Gilbert Keith Chesterton y Agatha Christie.

¹⁹ En su caracterización del cuento policial, Jorge Luis Borges (1935) explica que uno de los requisitos a cumplir es la “Declaración de todos los términos del problema”: “la variada infracción de esta segunda ley es el defecto preferido de Conan Doyle [...]. Se trata del culpable, terriblemente desenmascarado a última hora para resultar un desconocido, una insípida y torpe interpolación. En los cuentos honestos, el criminal es una de las personas que figuran desde el principio” (p. 93). Para más información acerca de las características formales de esta vertiente del género policial, recomendamos leer las 20 reglas del *fair play* escritas por S. S. van Dine (Rivera, 1986).

Chesterton cultiva su narrativa policial principalmente en forma de cuentos. Para protagonizarlos, imagina un personaje que se inspira en el reverendo John O'Connor —quien había sido su confesor y uno de los responsables de su conversión al catolicismo—: el padre Brown (Romano, 1991). *El candor del padre Brown*, el primer libro en el que aparece sacerdote, se publica en 1911; le siguen otros cuatro —*La sabiduría del padre Brown*, *La incredulidad del padre Brown*, *El secreto del padre Brown*, *El escándalo del padre Brown*—, el último de los cuales apareció en 1935 (James, 2010). Tal como lo explica Jorge Luis Borges (2014), “cada una de las piezas de la saga del Padre Brown presenta un misterio, propone explicaciones de tipo demoníaco o mágico y las reemplaza, al fin, con otras que son de este mundo” (p. 253).

Dos cuestiones podemos destacar como distintivas de estos cuentos de Chesterton: el método utilizado por el cura y su apariencia física. En cuanto al primero, a diferencia de Sherlock Holmes, éste varía según la situación: “A veces el camino que elige [sic] [...] es entregarse a una especie de epifanía intelectual, súbita iluminación de su mente [...]. Otras veces, el sacerdote reconstruye la cadena de rastros por su propio esfuerzo intelectual” (Romano, 1991: 91). Por otro lado, si el detective de Conan Doyle tenía una complexión atlética, todo lo contrario pasaba con el padre Brown. Así lo describe Chesterton en “La cruz azul”:

El curita era la esencia misma de aquellos insulsos habitantes de la zona oriental; tenía una cara redonda y roma, como un pudín de Norfolk; unos ojos tan vacíos como el mar del Norte [...]. Llevaba una sombrilla enorme, percutida, que a cada rato se le caía. Al parecer, no podía distinguir entre los dos extremos de su billete cuál era el de ida y cuál el de vuelta (2009: 9).

Por su parte, Agatha Christie irrumpe en la novelística policial en 1920 con la publicación de *El misterioso caso de Styles*. Allí hace su aparición el detective Hércules Poirot, su personaje más famoso, “un refugiado que llegó a Gran Bretaña huyendo de la invasión alemana de su país, Bélgica, en la primera guerra mundial”, la cual “lo había lanzado al exilio justamente cuando estaba a punto de jubilarse como jefe de la policía belga” (Bada, 2005: 3). Poirot protagonizará 41 historias policiales, sumergido en contextos y situaciones de los más diversos.

Lo característico de las novelas de Christie es la relativa sencillez “tanto en las armas y móviles como en la presentación de indicios” (Santamaría, 1983: 20). Según el autor, a diferencia de lo que ocurría en el caso de sus predecesores, la construcción de la trama en Christie reposa sobre una serie de situaciones que no requieren de soluciones extraordinarias o inverosímiles para ser eficaces.²⁰ Lo que la autora quiere demostrar con esto es que es posible engañar y apasionar al mismo tiempo al lector con crímenes muy simples, móviles nada ex-

²⁰ Todo lo contrario opina Raymond Chandler (2014) a lo largo de su carta a George Harmon Coxe, fechada el 27 de junio de 1940. Allí dice a propósito de la novela de Christie *Diez negritos*: “es el mayor y más desvergonzado embaucamiento al lector que se haya perpetrado nunca” (p. 43).

travagantes y en circunstancias normales. Progresivamente, los autores ingleses van transformando el género en una suerte de “juego intelectual”. Según S. S. van Dine, “es una especie de ‘juego de inteligencia’; más aún, es de alguna manera un modo de competencia deportiva en la que el autor debe medirse lealmente con el lector” (citado en Rivera, 1986: 262). De esta manera, la novela policial invita al lector a develar el misterio a partir de una serie de pistas que el escritor ha establecido previamente.

Creemos que la cumbre de esta “Edad Dorada” es alcanzada en 1931 con la publicación de la novela *El almirante flotante*, no tanto por su calidad narrativa, sino por la ambición con la cual fue concebida. Se trata de una obra colectiva llevada adelante por catorce autores, todos ellos ingleses, todos ellos miembros del Detection Club de Londres.²¹ Cada uno, sucesivamente, escribió un capítulo y entregó, en un sobre cerrado, el resumen de la solución que había pensado dar. Concluida la obra, los sobres fueron abiertos y figuran como apéndice del libro.

Según explica Dorothy Sayers en la introducción (1982), el asunto de la novela “debía ser lo más semejante posible a un caso policial verdadero”. A quienes colaboraron en la obra, se les impusieron dos normas: debían plantear su intriga con una solución definida en el pensamiento, y se comprometían a encarar todas las dificultades dejadas para su análisis por sus predecesores.

En este punto, trabajamos sobre la hipótesis según la cual la confección de esta novela es una respuesta conjunta de un grupo de escritores de novelas policiales hacia la literatura de Arthur Conan Doyle. La propia Sayers, con un dejo irónico, comenta: “Estamos habituados a consentir que nuestro gran detective diga con petulancia: ‘¿No ve usted Watson, que estos hechos no admiten más que una sola interpretación?’” (p. 16). Para ella, “es entretenido y aleccionador observar el número asombroso de interpretaciones diferentes que pueden concebirse para dar cuenta de los hechos más simples” (*ibíd.*: 15). El objetivo de este *juego* particular es demostrar que, para un mismo misterio, pueden existir a la vez soluciones perfectamente plausibles y a la vez totalmente erróneas.²²

Paradójicamente, será esta misma reivindicación de la indeterminación de las soluciones la que llevará, entre otros factores, al agotamiento del modelo de la novela-problema. Si se

²¹ Dorothy Sayers (1982) explica que el Detection Club “es una sociedad privada de autores de novelas policiales que existe en Gran Bretaña, cuyo propósito es proporcionarles la oportunidad de reunirse a comer a intervalos regulares, para conversar interminablemente acerca del oficio” (p. 14). Los responsables de escribir *El almirante flotante* fueron: Dorothy Sayers, G. K. Chesterton, Victor L. Whitechurch, G. D. H. Cole y su esposa M. I. Cole, Henry Wade, Agatha Christie, John Rhode, Milward Kennedy, Ronald Knox, Freeman Wills Crofts, Edgar Jepson, Clemence Dane y Anthony Berkeley.

²² A propósito de su solución, Clemence Dane (que escribió el capítulo XI) comenta: “A decir verdad, no tengo la menor idea de lo que puede haber ocurrido, y he tratado de escribir un capítulo con el que cualquiera pueda probar lo que mejor le parezca” (p. 288).

trata de un juego entre escritor y lector en el que el primero establece las reglas, ¿qué sentido tiene que las soluciones sean infinitas? ¿Qué posibilidades tendría el lector de “ganar”?

En este breve recorrido, que no pretende ser exhaustivo ni definitivo, hemos dado cuenta de los principales aportes literarios que dieron origen y consolidaron al género policial clásico del siglo XIX, así como de las dos posiciones adoptadas por los críticos a la hora de señalar el punto de partida del género. Las deducciones de Zadig, la actividad policial de Vidocq, el asesinato como un arte para de Quincey, el detective analítico de Poe, el *Método Holmes* de Conan Doyle, el “fair-play” del Detection Club, entre otras contribuciones, ejemplifican el hecho de que, por un lado, los argumentos que defienden una y otra postura son atendibles, y por el otro, como afirma Verón (1993, 2004), que toda producción cultural se nutre de discursos anteriores y suscita otros posteriores.

Ahora bien, no podemos descuidar el marco en el cual surgió este nuevo género. Un nuevo orden social, emparentado con el nacimiento del Estado capitalista moderno, se impuso a principios del siglo XIX, y con él, nuevas maneras literarias de reflexionar sobre la sociedad. Por este motivo, nos inclinamos a creer que la postura más acertada es la de aquellos que argumentan que el género policial nació con Edgar Allan Poe, no porque desestimemos las contribuciones anteriores a él, sino porque sus cuentos se enmarcan en un contexto que, de no ser tal, no hubiera posibilitado la creación de esta nueva forma de literatura. En base a esto, en los próximos capítulos vamos a analizar cuáles fueron las condiciones que permitieron la aparición de la literatura policial y qué temáticas asociadas al orden y la seguridad subyacen a las historias que se cuentan.

CAPÍTULO II

SEGURIDAD, ORDEN, LITERATURA

Las sociedades de seguridad que están en proceso de formación toleran por su parte toda una serie de comportamientos diferentes, variados, [...] desviados y hasta antagónicos entre sí; con la condición, es cierto, de que se inscriban dentro de cierto marco que elimine cosas, personas y comportamientos considerados como accidentales y peligrosos.

MICHEL FOUCAULT

CAMBIOS SOCIOPOLÍTICOS PARA EL NACIMIENTO DE UN GÉNERO

Si tenemos en cuenta la historia desde el punto de vista de Occidente en su conjunto, el siglo XIX estuvo signado por una serie de transformaciones de índole política y social, cuyo punto culminante fue la aparición del Estado capitalista moderno y el establecimiento definitivo del modelo republicano, en detrimento del régimen monárquico absolutista.

Para explicar el proceso de consolidación del Estado moderno, Michel Foucault (2006) parte del concepto de “arte de gobernar” presente en los escritos políticos posteriores a *El príncipe* de Maquiavelo.²³ Según él, este arte de gobernar se vio bloqueado, por un lado, a raíz de la sucesión de grandes crisis que tuvieron lugar durante el siglo XVII: la Guerra de los Treinta Años, los motines campesinos y urbanos, y la crisis financiera y de los artículos de subsistencia que endeudó a las monarquías occidentales (p. 128); y por el otro, por las “estructuras institucionales y mentales” que impedían reflexionar sobre esta cuestión. En definitiva, el interés estaba puesto en cómo mantener el poder del soberano y no en el fortalecimiento del Estado.

El desbloqueo se producirá recién en el siglo XVIII, según Foucault, gracias a una expansión demográfica²⁴ ligada a la abundancia monetaria, provocada a su vez por el aumento de la producción agrícola: en suma, estuvo relacionado con el surgimiento del problema de la población. A partir de ese momento, la meta última del gobierno será “mejorar la suerte de las poblaciones, aumentar sus riquezas, la duración de la vida, su salud” (*ibíd.*: 132), sobre las que actuará directamente a través de campañas, o indirectamente mediante técnicas específicas para estimular la tasa de natalidad o dirigir los flujos poblacionales hacia determinadas regiones. El Estado “ya no se define en esencia por su territorialidad, por la superficie ocupada,

²³ En particular, Foucault se refiere al libro *Le Miroir politique, contenant diverses manières de gouverner*, de Guillaume de La Perrière, publicado en 1567.

²⁴ Al respecto de este punto, Alberto Lettieri (2008) explica: “A partir de mediados del siglo XVIII, Inglaterra se distinguió de sus pares europeos por su extraordinario crecimiento demográfico [...]. Hasta el momento, la sociedad europea mostraba un alto índice de mortalidad y una baja tasa relativa de natalidad que impedía una expansión demográfica sostenida” (p. 232).

sino por una masa: la masa de la población, con su volumen, su densidad y, por supuesto, el territorio sobre el cual se extiende” (*ibíd.*: 137). El cuidado de la población será, entonces, su razón de ser y su fin último.

Este desbloqueo del arte de gobernar, sumado a la aplicación de las técnicas *biopolíticas* de control poblacional (Foucault, 2014b), trajo como consecuencia la expansión de las grandes ciudades. Por este motivo, fue necesario crear nuevos mecanismos que asegurasen el mantenimiento del orden en un contexto de aumento demográfico sostenido. Como explica Walter Benjamin (1972), desde la Revolución Francesa se fue ampliando una extensa red de controles que repercutió cada vez con más fuerza en la vida burguesa. La numeración de las casas, que la administración napoleónica había hecho obligatoria para París en 1805, dio un apoyo muy útil al progreso de normalización. Este ejemplo que propone Benjamin nos muestra la importancia del control poblacional de la época: normativización de la sociedad, racionalidad instrumental en el trazado de las ciudades, expansión controlada de los habitantes. Dentro del cálculo, todo; fuera de él, nada.

Con el fenómeno de la expansión demográfica podemos ver la primera asociación entre el género policial y su contexto de origen: el anonimato del criminal. Los delitos tienen un margen de incertidumbre, ya que sus perpetradores cuentan con la masa-asilo que los protege. Podemos pensar en este hecho como la *primera* transformación constitutiva del género: “el contenido social originario de las historias detectivescas es la difuminación de las huellas de cada uno en la multitud de la gran ciudad” (*ibíd.*: 58). Dentro de la masa social en la que está inmerso, el delincuente saca partido de su posición; se convierte en un árbol escondido en un bosque.

Es por esto que se hace necesaria la creación del mecanismo de control por excelencia: la institución policial. Según Foucault (2014c), la aparición del aparato policíaco en París impidió el desarrollo del crimen organizado y a cielo abierto. La masa —protectora del criminal por su inmensidad— y la policía —a la búsqueda del delincuente— llevaron a que el delito adquiriese formas y dimensiones cada vez más pequeñas, minúsculas y secretas. Así, la relación que se establece entre esta población cada vez más numerosa y el Estado toma la forma de un “pacto de seguridad”:

Antaño el Estado podía decir: “voy a darles un territorio” o “les garantizo que van a poder vivir en paz dentro de sus fronteras” [...]. Lo que el Estado propone como pacto a la población es: “estarán garantizados”. Garantizados contra todo lo que pueda ser incertidumbre, accidente, daño, riesgo [...]. ¿Hay delincuentes? ¡Nos vamos a asegurar de enderezarlos y de ejercer una buena vigilancia policial! (Foucault, 2014a: 50).

Cada vez más, la normalización y la seguridad se vuelven cuestiones imprescindibles. El Estado, como garante del orden, no solo toma las medidas necesarias para prevenir cualquier

trastorno en la tranquilidad de la población,²⁵ sino que también “está obligado a intervenir en todos los casos en que un acontecimiento singular, excepcional, perfora la trama de la vida cotidiana” (*ibíd.*: 50). Esto último lo hará a través de la institución policial.²⁶

En este sentido, Howard Haycraft (1941) afirma que los primeros experimentos sistemáticos en el campo detectivesco profesional ocurrieron en las grandes ciudades, donde la necesidad de control era mayor. A principios del siglo XIX florecieron los departamentos de investigación criminal en las grandes metrópolis, como París y Londres. En París fue la Suretè; en Londres, los Bow Street Runners, seguidos por Scotland Yard. Los hombres que inventaron estas organizaciones fueron los primeros “detectives”, aunque este término recién se utilizó varios años después.²⁷

Como *segunda* transformación constitutiva del género, y en línea con lo que piensa Frederic Jameson (2003), podemos afirmar que la literatura policial no pudo nacer sin que antes se crearan cuerpos de policía especializados para mantener el orden y la vigilancia de las grandes ciudades en expansión. Para él, el origen del detective literario se encuentra en la creación de la policía profesional, que articuló la exigencia de prevención general del crimen con la necesidad de los gobiernos modernos de conocer y controlar los elementos de sus áreas administrativas.

P. D. James (2010) va un paso más allá y establece la creación de Scotland Yard como condición indispensable para el surgimiento del género: “la historia de detectives pura [...] no pudo existir hasta que la sociedad dispuso de un servicio oficial de detectives, cosa que en Inglaterra tuvo lugar en 1842 al crearse el departamento de detectives de la Policía Metropolitana” (p. 21). En este mismo sentido, Ricardo Piglia (2009) indica que “la invención del detective es la clave del género” (p. 79). Vemos aquí el porqué de no considerar como “policiales” a las historias previas a este período que se presumen pertenecientes al género: no puede existir el policial sin la policía.²⁸

²⁵ Un ejemplo de esto sería la disposición de Napoleón III de colocar farolas de gas a lo largo y ancho de todo París, lo que aumentaba la seguridad en la ciudad y a la vez permitía el noctambulismo, la “vida nocturna” de la muchedumbre (Benjamin, 1972: 66).

²⁶ Foucault advierte que la policía, tal como se la conoció a partir del siglo XIX —y la conocemos hasta el día de hoy—, no tuvo las mismas funciones en sus inicios. Él distingue tres concepciones distintas, propias de los siglos XVI, XVII y XVIII. En el primer caso, se trata de la policía como el conjunto de medios para asegurar la tranquilidad y el orden, garantizar el “bien público” y aumentar el poderío del Estado. En el segundo, ya no se encarga de llevar felicidad a los súbditos a través de la garantía del “bien público”, sino que se ocupa de incrementar las fuerzas del Estado y de mantener el buen orden dentro de éste. En el tercero, finalmente, mientras la gestión de la población y la reglamentación del territorio quedará a cargo de otras instituciones, la policía solo se encargará de prohibir o reprimir el desorden, las irregularidades, las ilegalidades y los diversos tipos de delincuencia (Foucault, 2006: 216; 357; 404).

²⁷ Según el autor, y de acuerdo al Diccionario Oxford, la aparición de dicha palabra impresa data de 1843, pero es probable que ya se utilizara oralmente antes de ese año.

²⁸ A esto mismo se refiere Howard Haycraft (1941) cuando afirma: “there could be no detective stories (and there were none) until there were *detectives*. This did not occur until the nineteenth century” (p. 5).

Pero eso no es todo. De la mano de la creación de estos cuerpos profesionales, a fines del siglo XIX surgieron también nuevos procedimientos para la identificación de los criminales, que van a estar presentes en el género policial y a constituirse en una de sus características propias (Ginzburg, 1989). Esta preocupación, no por casualidad, “fue la cabeza de puente de un proyecto, más o menos consciente, para el control generalizado y sutil de toda la sociedad” (p. 148). Para que la identificación funcionara, era necesario demostrar que una persona había sido condenada con antelación, y que esa persona era la misma que la anteriormente condenada. La primera cuestión fue solucionada con la creación de ficheros policiales; la segunda, según Benjamin (1972), con la innovación fotográfica, ya que por primera vez fue posible retener claramente y a largo plazo las huellas de un hombre.

En esta misma línea, Mercedes García Ferrari (2009) coincide con Benjamin al decir que la fotografía fue utilizada para retratar a los delincuentes. Si bien en Inglaterra la policía empleaba fotógrafos civiles desde 1840 y en Francia se tomaban daguerrotipos de criminales, fue recién en 1854 en Lausanne, Suiza, cuando por primera vez estas fotografías comenzaron a circular en las comisarías, iniciándose así su empleo como herramienta de identificación. Cuatro años más tarde, el Departamento de Policía de Nueva York implementó la primera “galería de ladrones”, formada por colecciones de retratos de delincuentes, cuyo uso se extendería en la década de 1870 en Estados Unidos y Europa. La función de estas galerías era doble: por un lado, permitían verificar si un detenido era reincidente; por otro, creaban una compilación visual de los individuos considerados peligrosos que, memorizada por los policías, facilitaba el control en las calles.

Tenemos aquí la *tercera* transformación constitutiva del género: la policía, encargada de mantener la vigilancia y el orden en las grandes ciudades, necesita de nuevos métodos de identificación de los criminales, entre los cuales sobresale la fotografía. Siguiendo a Benjamin, “las historias detectivescas surgen en el instante en que se asegura esta conquista, la más incisiva de todas, sobre el incógnito del hombre” (1972: 63). Sin estos métodos, el detective literario no tendría la capacidad de encontrar a su hombre, ni el escritor tendría forma de llevar adelante su narración.

Si al criminal se lo puede identificar, también se lo debe poder castigar. Sin embargo, los mecanismos punitivos ya no serán los mismos de antaño: la justicia criminal, lejos de vengarse, hará del criminal el blanco de la intervención penal (Foucault, 2014b). De la mano de la *biopolítica* que señalábamos antes, la potestad del soberano —el Estado calculador— ya no será *hacer morir y dejar vivir*, sino que reside en el derecho de *hacer vivir y dejar morir*. Por eso, el castigo pasa de ser la venganza al encarcelamiento: lo que se pierde en intensidad se recupera en múltiples intervenciones físicas.

Las torturas propias del siglo XVII y parte del XVIII fueron documentadas y dieron lugar a un género que Foucault (2003) denomina “últimas palabras de un condenado”, cuya existencia se basaba en el hecho de que “la justicia necesitaba que su víctima autentificara en cierto modo el suplicio que sufría” (p. 20). Esto nos lleva a la *cuarta* transformación constitutiva del género policial: al modificarse los castigos sufridos por los delincuentes, cambia también el género que los representa. Ya no existen aquellos relatos que detallaban la vida y las fechorías del criminal, que le hacían confesar sus propios crímenes y que referían con pelos y señales el suplicio sufrido (*ibíd.*: 23); se pasa de la confesión al lento proceso del descubrimiento, del momento del suplicio a la fase de la investigación, del enfrentamiento físico con el poder a la lucha intelectual entre el criminal y el investigador.

Finalmente, para que todo este proceso se consolide, es necesario que opere un cambio de mentalidad en la propia población. El Estado securitario, la policía institucionalizada, los nuevos métodos de identificación y el cambio en los castigos van a poder cumplir con sus objetivos de mantenimiento del orden en la medida en que se constituya al pueblo como un “sujeto moral”, separado claramente de los delincuentes, a quienes se los muestra como peligrosos —tanto para los “ricos” como para los “pobres”—, cargados de vicios y culpables de los más grandes peligros que acechan a la sociedad (Foucault, 2003). Como afirma Antonio Gramsci (2003), ya no se asiste a “la lucha entre el pueblo bueno, sencillo y generoso, contra las fuerzas de la tiranía” (p. 23), sino a la lucha entre una delincuencia profesionalizada y las fuerzas del orden legal representantes del Estado y, por extensión, de la población. Aquí tenemos la *quinta* transformación necesaria para el nacimiento de la literatura policial —y, a su vez, para la aparición de los relatos sobre crímenes en los periódicos de la época, que pasarán a ser un recurso clave para transmitir y popularizar la representación de los delincuentes antes mencionada. Según Amar Sánchez (1992), ya desde el siglo XVIII, “el nexo entre noticias y novelas es muy fuerte y permite ver cómo las narraciones ficcionales sobre crímenes son también parte de un sistema de información, con una indudable función social y política” (pp. 126-127). La literatura y el periodismo serán los vehículos de transmisión de un imaginario popular marcado por la presencia de aventureros y criminales de todo tipo.

Estas cinco transformaciones ocurridas durante la primera mitad del siglo XIX, todas ellas referidas a la necesidad del control poblacional, inciden en el nacimiento del género policial. El corolario de estos cambios dará como resultado una relación estrecha entre la burguesía y la policía que tendrá como objetivo garantizar el mantenimiento del nuevo orden en ciernes. Es por esto que Benjamin (1972) sostiene que, en medio de este proceso, “un gran futuro le estaba destinado a la literatura que se atenía a los lados inquietantes y amenazadores de la vida urbana” (p. 55): esa literatura era el género policial.

EL NUEVO ORDEN

Los ideales burgueses proclamados en la Revolución Francesa a fines del siglo XVIII se expandieron e instalaron por toda Europa de la mano de Napoleón (Lettieri, 2008: 103). La monarquía absoluta había sido derrotada política e ideológicamente, y a pesar de que intentaría volver a instalarse en el poder durante el período de la Restauración, los valores sociales surgidos en las calles de París en 1789 hicieron imposible el retorno a las viejas ideas del Antiguo Régimen.

El concepto de orden va a mutar su significado: si antes se consideraba como característico de los grupos monárquicos, en el nuevo estado de cosas se integra al imaginario burgués como un requisito indispensable para beneficiarse económicamente y, al mismo tiempo, mantener sujetos a los sectores populares (*ibíd.*: 110). El mantenimiento del orden sería un objetivo primordial para que la burguesía pudiera establecer y consolidar su poderío económico.

El avance del capitalismo trajo aparejado, al mismo tiempo, “una transformación de la legislación, que hacía que ésta concordara con los nuevos conceptos burgueses de la propiedad”, la cual estableció un mayor número de delitos punibles y condenas más severas (Ginzburg, 1989: 147). Para que el orden no fuera perturbado, las nuevas leyes debían penalizar cualquier transgresión que supusiera una violación a la propiedad privada, algo que no sucedía hasta el momento. Esto, sumado a la constitución del pueblo como “sujeto moral”, garantizaban la persistencia de este modelo de sociedad.

Asimismo, la hostilidad de la burguesía hacia la policía, a la que hasta el momento se consideraba asociada al régimen monárquico, comenzó a cambiar entre 1830 y 1848 (Mandel, 2011). En este período se sucedieron manifestaciones sociales que hicieron tambalear el poder de las nuevas clases dominantes: los levantamientos de los trabajadores de la seda en Lyon y de los cardadores de lana silesianos en Prusia, el movimiento cartista en Gran Bretaña, la insurrección de París de 1848. A partir de aquí, la burguesía se unió “en defensa del orden político y económico y aun los más liberales se alinearon con el conservadurismo político en el momento de la represión a los subversivos al *statu quo* vigente” (Lettieri, 2008: 253). La policía, por su parte, tenía que ocuparse de que la vida pública “transcurra con tranquilidad, seguridad y orden” (Kracauer, 2010: 101). En el fondo, la burguesía necesitaba de una sociedad jerárquica y desigual, por lo que vivía con el temor latente de un posible desborde popular que subvirtiera lo establecido, y encontró en la institución policial un medio para combatir sus propias inseguridades.

Por otra parte, ya a mediados del siglo XIX, comenzó a existir una creciente preocupación por el aumento de los crímenes. La emergencia del desempleo en algunos países europeos estuvo relacionada al mayor número de los delitos (Mandel, 2011). A su vez, la expansión de

la libertad de prensa hizo que el crimen se volviera público y fuera más difícil de ocultar. En estos años, en los que la propagación de la pobreza en Londres llevaría al temor por la inseguridad, aparecerá la novela *La piedra lunar* (1869).

Cuenta P. D. James (2010) que la novela de William Wilkie Collins está inspirada en el caso del asesinato de Road Hill House —uno de los crímenes más intrigantes del siglo—, y el detective que la protagoniza, en el inspector de Scotland Yard Jonathan Whicher. La descripción del caso que realiza la autora bien podría asemejarse a la sinopsis de cualquier novela policial tal y como la conocemos hoy en día:

Corría el año 1860, el lugar era la impresionante y aislada mansión del acomodado inspector de una fábrica Samuel Kent y su segunda esposa, Mary, y la víctima, el hijo de ambos, Francis Saville, de tres años. La noche del 29 de junio alguien lo cogió de la cuna, que estaba en la habitación contigua, y se lo llevó de la casa mientras la familia y los sirvientes dormían. A la mañana siguiente su cuerpo apareció dentro de un retrete del jardín con un corte en la garganta. No cabía duda de que el asesino tenía que estar entre la familia y el servicio doméstico, y la atmósfera de terrorífica fascinación y conjeturas se extendió del vecindario a todo el país mientras la policía local trataba de hacer frente a un crimen que, desde el comienzo, resultó hallarse completamente fuera de su alcance (p. 29).

Anteriormente, continúa James, en junio de 1842 el Ministerio del Interior británico había aprobado la creación de un cuerpo de investigación de élite destinado a los delitos de sangre más atroces. Whicher era el miembro más afamado y prestigioso, y cuando se demostró la ineficacia de la policía local, se le encomendó a él la investigación. Toda una serie de circunstancias que rodearon al caso provocaron una mezcla de fascinación y repugnancia en el público británico: la brutalidad del hecho, la edad y la inocencia de la víctima, el entorno de clase alta adinerada, los rumores de escándalo sexual y la casi certeza de que el asesino era alguien de la familia.

Whicher estaba convencido desde el inicio de que Constance, la hermanastra de dieciséis años del niño, era culpable. Sin embargo, la detención de la hija de una respetable familia de clase alta provocó un escándalo. Poco se pudo probar contra ella y fue puesta en libertad. El caso quedó sin resolverse, y la reputación del detective se derrumbó. Recién cinco años más tarde Constance confesó que ella sola, sin ayuda de nadie, había asesinado a su hermanastro (*ibíd.*: 30). Esto llevó a que muchos volvieran a tratar el tema, que ya se creía cerrado, y a que se descubrieran nuevos detalles sobre el crimen.

El hecho de que el caso haya trascendido la intimidad de la familia para ser objeto de debate por parte del resto de la población responde a la existencia, desde finales del siglo XVII, de la *publicidad burguesa*, aquella esfera en que las personas privadas se reúnen en calidad de público (Habermas, 1994). Dicha publicidad “se desarrolla en la medida en que el interés público de la esfera privada de la sociedad burguesa deja de ser percibido exclusivamente por

la autoridad, y comienza a ser tomado en consideración como algo propio por los súbditos” (p. 61). La información que circula por la sociedad ya no se reduce únicamente a los “estamentos ilustrados”; a partir de ese momento, surge “una nueva capa burguesa” que será la auténtica destinataria de las noticias, constituida principalmente por funcionarios de la Administración real, además de médicos, curas, oficiales y profesores. Esa capa será la verdadera sostenedora del *público*.

A su vez, comenta Habermas, este público convierte en propias las ideas que le llegan y se constituye lentamente en una esfera crítica tanto del poder político como de los sucesos que acontecen a su alrededor: es lo que conocemos como “opinión pública”.²⁹ ¿Qué queremos mostrar con este ejemplo? Que, como afirma James (2010), la reacción de la opinión pública de la época ante el crimen confirmó el interés de la sociedad en los asesinatos sensacionalistas y en el desarrollo de la investigación.³⁰ Se trata de un suceso en el cual se puede leer el resultado del proceso anteriormente descrito: en un centro urbano en expansión (Londres) ocurrió un crimen misterioso (el asesinato de Francis Saville), una institución profesional de policía (el cuerpo de investigación de élite para delitos de sangre) intentó dar con el culpable (mediante nuevas técnicas de investigación), y una vez que lo hizo, el castigo fue el encierro (Constance fue condenada a 20 años de prisión). La población, convertida entonces en un “sujeto moral”, se vio conmovida y movilizada por el proceso mediante el cual el delincuente podía ser descubierto, gracias al buen accionar de las fuerzas del orden.

UN NORTEAMERICANO EN LAS CALLES DE PARÍS

Los cuentos policiales de Edgar Allan Poe vieron la luz alrededor de veinticinco años antes de la aparición de *La piedra lunar*. “Los crímenes de la calle Morgue”, “El misterio de Marie Rogêt” y “La carta robada” son las tres narraciones protagonizadas por el *chevalier* Auguste Dupin, a las que se les puede sumar “El hombre de la multitud”, que para Benjamin “es algo así como la radiografía de una historia detectivesca” (1972: 63), dadas las circunstancias que rodean a la historia.³¹

²⁹ Noción acuñada en la segunda mitad del siglo XVIII a partir del término francés *opinion publique* (Habermas, 1994).

³⁰ Recomendamos la descripción del caso realizada por Carles Geli (2008). El autor pone el acento, entre otras cosas, en el rol que tuvo el periodismo en el desarrollo de la investigación y en el escándalo que provocó el crimen en el seno de la sociedad inglesa de la época.

³¹ Algunos consideran también que “El escarabajo de oro” podría ser incluido en esta clasificación por el método deductivo utilizado por el protagonista para descifrar el mensaje encriptado. Nosotros, por el contrario, decidimos dejarlo de lado, ya que no responde a la estructura crimen-análisis-resolución del caso tradicional del género.

Según Howard Haycraft (1941), desde la década de 1830, solo era cuestión de tiempo para que la primera historia ficcional detectivesca propiamente dicha fuera escrita. Como ya repasamos, los antecedentes literarios y el contexto social europeo habían generado las condiciones ideales para el surgimiento de esta nueva literatura. Sin embargo, lo curioso es que fue escrita por un estadounidense, en cuyo país los métodos policiales de la época estaban notoriamente rezagados.

La explicación más acertada para este hecho, sigue Haycraft, descansa en el interés que tuvo Poe a lo largo de su vida por Francia y su cultura. De ahí que sus historias policiales estén ambientadas en París y demuestren un notable conocimiento de la ciudad y de su sistema policial. Como afirma Guillermo Cabrera Infante (1983), el mayor alarde de imaginación de Poe “fue haberse imaginado, desde la provincia y las populosas ciudades americanas, el esplendor de un *boulevard* de París” (p. 3). Las calles de la “ciudad luz” que recorren Dupin y su amigo el narrador son descritas por un norteamericano sureño a quien, por la fuerte presencia de la cultura europea en su literatura, más de uno lo ha considerado francés.

Por otro lado, Borges (1998) propone una explicación más cercana a cuestiones propias de la narración. Remarca que, si bien el autor estadounidense podría haber situado la acción en su país, “el lector habría estado pensando si las cosas se desarrollan realmente así, si la policía de Nueva York es de ese modo o de aquel otro” (p. 72). Es por eso que el primer detective de la historia es francés: “Porque el que escribe la obra es un americano y necesita un personaje lejano” (p. 73). Ubicar la historia en Francia, lejos de la realidad de las publicaciones del escritor, supone un desahogo para su imaginación y para la del lector.

Sea cual fuere el motivo real de esta decisión, existe otra aún más importante: ¿qué llevó a Poe, autor de cuentos fantásticos y de terror, a escribir una historia regida por la pura racionalidad? Coincidimos con Verónica Cortínez (1995) en que esta transformación responde a un intento por atraer a los lectores. Basándose en la idea de que la literatura funciona en tanto se logre mantener la curiosidad, Poe dispone de los acontecimientos de tal manera que convierte al propio lector en detective. Así, combina el pensamiento abductivo, que pronto empezaría a tener injerencia en ciertas áreas de la ciencia, con el problema de la seguridad.

A continuación, examinaremos los cuentos policiales de Poe arriba mencionados en busca de huellas discursivas que nos permitan relacionarlos con los mecanismos de funcionamiento de base de la sociedad a la cual hacen referencia. Se trata de ver cómo subyacen a estos cuentos, temáticas y preocupaciones referidas al mantenimiento del orden y la seguridad en el nuevo Estado capitalista burgués.

Conmoción de la población por los crímenes

El primer y más evidente aspecto que resalta de la lectura de estos cuentos es la manera en que se narra la reacción de los ciudadanos ante el descubrimiento del crimen. Lo que caracteriza su accionar es la excitación y la intensidad con la que viven el desarrollo de los acontecimientos. Esto no es casual, dado que el delito constituye una alteración en el orden y la seguridad habitual.

En “Los crímenes de la calle Morgue”, a Dupin y su amigo les llama la atención una noticia del diario *Gazette des Tribunaux*:

Extraños Asesinatos. —Esta mañana, hacia las tres, los habitantes del *quartier* Saint-Roch fueron arrancados de su sueño por los espantosos alaridos procedentes del cuarto piso de una casa situada en la calle Morgue, ocupada por madame L'Espanaye y su hija, mademoiselle Camille L'Espanaye. Como fuera imposible lograr acceso a la casa, después de perder algún tiempo, se forzó finalmente la puerta con una ganzúa y ocho o diez vecinos penetraron en compañía de dos gendarmes [...]. Los vecinos se separaron y empezaron a recorrer las habitaciones una por una (Poe, 2009: 350-351).

Los vecinos del barrio, asustados por los gritos de las mujeres asesinadas, salen de sus casas para ver qué ha ocurrido. Podemos decir que su accionar es casi instintivo, movidos por la conmoción ante la gravedad del suceso. Es como si nadie quisiera quedar fuera del horror por el crimen, como si hicieran lo imposible para tratar de evitar lo inevitable. Al día siguiente, “la edición vespertina del diario declaraba que en el *quartier* Saint-Roch reinaba una intensa excitación” (*ibíd.*: 359). El orden y la seguridad se han roto, la intranquilidad se apodera de la población. Se ha traspasado un límite y es necesario que todo se recomponga para que las cosas vuelvan a la normalidad.

Nos parece importante detenernos en un aspecto que ya hemos esbozado ligeramente en las páginas anteriores: la función que cumplen los periódicos en los comienzos del género policial. En los cuentos protagonizados por Dupin, el diario ocupa un lugar preponderante en el desarrollo y posterior resolución del caso. Como veremos en el próximo capítulo, los periódicos también aparecen con frecuencia en las historias de Sherlock Holmes. Es por eso que Piglia (2009) afirma que el detective privado es una de las mayores representaciones modernas de la figura del lector: “el detective va a desentrañar ese crimen, [...] y lo extraordinario es que lo descifra leyendo los diarios”, porque “los periódicos son el escenario cotidiano del crimen” (p. 84). La lectura de los artículos periodísticos es esencial en la labor de Dupin, dado que ellos son su fuente principal de información, de donde recolecta los datos más relevantes. En “Los crímenes...”, se entera de los asesinatos de las L'Espanaye gracias al fragmento que transcribimos arriba; más tarde, recoge las declaraciones de los testigos y formula su hipótesis respecto del posible asesino en base a lo leído. En “El misterio de Marie Rogêt”, en tanto, la relevancia del periodismo gráfico es aún mayor: el cuento se desenvuelve a partir de la lectura

de los distintos periódicos. Dupin nunca se acerca a la escena del crimen, sino que desarrolla todas sus deducciones gracias a la reconstrucción que realizan los diferentes artículos.

Creemos que esta estrecha relación entre los orígenes de la literatura policial y la crónica periodística roja se debe a que ambos géneros funcionan como dos caras de una misma moneda. En el relato policial, el lector “presencia” el delito —o sus consecuencias— “desde los ojos del detective, personaje complejo pero con la integridad de quien busca la verdad animado por una moral incuestionable; allí finalmente hay un cierre y el castigo del responsable del crimen” (Martini, 2009: 32). Se asiste a una investigación completa, a una historia que comienza, se desarrolla y termina. El lector tiene la posibilidad de “seguir de cerca” las pericias, “meterse en la cabeza” del detective, seguir el paso a paso de sus deducciones y conocer los móviles que llevaron al culpable a cometer el delito. Las explicaciones abundan, todo *cierra*.

Lo contrario sucede en la crónica periodística. Allí, “el público nunca es testigo del momento cuando el victimario ejecuta su acción y el cronista sólo puede describir el lugar del hecho y hablar con algunas fuentes” (*ibíd.*: 32). El periodista no sabe quién fue el culpable o por qué lo hizo, simplemente comunica los datos que pudo averiguar. Por eso, comparada con la ficción, la crónica policial puede carecer de consistencia narrativa hasta resultar aburrida, dado que el final no es inmediato y las investigaciones muchas veces se diluyen.

En un contexto en el cual la seguridad y el orden de la población son prioritarios, proponemos a modo de hipótesis que el nacimiento de la literatura policial supone “un paso más allá” en la búsqueda de la tranquilidad del público. Si bien el periodismo era el encargado de transmitir las nuevas representaciones de los criminales y de los delitos, al no conseguir darle un final a las historias, no era eficaz a la hora de “restaurar el orden perdido”, logro al cual el género policial, con sus casos homogéneos y cerrados en sí mismos, sí accedía.

En “El misterio de Marie Rogêt”, cuando se expande la noticia de que el cuerpo de una jovencita fue encontrado flotando en un arroyo, una sensación de preocupación invade a los habitantes de París. Al respecto, el narrador reflexiona:

La atrocidad del crimen [...], la juventud y hermosura de la víctima y, sobre todo, su pasada notoriedad, conspiraron para producir una intensa conmoción en los espíritus de los sensibles parisienses. No recuerdo ningún caso similar que haya provocado efecto tan general y profundo. Durante varias semanas la discusión hizo olvidar los temas políticos del momento. [...] numerosas personas fueron interrogadas en vano, mientras la excitación popular iba en aumento al advertir que no se daba con la clave que develara el misterio (Poe, 2009: 481).

El tiempo pasa, el caso no se soluciona y la ansiedad aumenta. El malestar de la población es tan notorio que, según cuenta el mismo narrador, el misterio del crimen desplazó a cualquier otro tema de la opinión pública. Podemos intuir que se trata de una conmoción general que, si bien tiene que ver con la atrocidad del asesinato y las características de la víctima, va más

allá del horror por el crimen mismo: se asienta en la sensación de haber perdido, aunque sea momentáneamente, su seguridad. Si alguien mató a Marie Rogêt, ¿por qué no le podría pasar a cualquier otra persona?

Días más tarde, el diario *L'Etoile* propone una nueva teoría:

La mezcla de epigrama y melodrama que hay en la idea de que Marie Rogêt todavía está viva vale más para *L'Étoile* que lo que pueda haber de plausible en esa sugestión, y le ha ganado la favorable acogida del público (*ibíd.*: 495).

¿Dónde reside esta “favorable acogida del público”? Probablemente, en que supone una respuesta ante la incertidumbre. Mientras la policía sigue buscando al culpable, la teoría de que la muchacha vive funciona como una suerte de “tranquilizante” (ver capítulo 3). Si Marie Rogêt está viva, quiere decir que la seguridad de la población no ha sido vulnerada después de todo, por lo que la estabilidad vuelve a restaurarse y la vida cotidiana puede continuar.

Peligrosidad del culpable

La construcción de la población como temerosa por la pérdida del orden tiene su contrapartida en la representación del criminal como *peligroso*. Es necesario que el causante del desorden sea caracterizado como alguien distinto, como alguien que no pertenece al colectivo social “normal”. Se trata de una suerte de “gestión del miedo” que “favorece la construcción de imaginarios heteróforos en los que el otro distinto [...] es peligroso por naturaleza” (Martini, 2009: 14). La población, en consecuencia, ya convertida en un “sujeto moral”, se distancia del delincuente y puede horrorizarse justificadamente.

En el cuento “El hombre de la multitud”,³² el narrador queda “hipnotizado” por una figura que camina solitaria en medio de la muchedumbre londinense. Antes de comenzar a seguirla e imaginar que —muy posiblemente— se trata de un criminal, la describe de esta manera:

Se me hizo visible un rostro (el de un anciano decrepito de unos sesenta y cinco o setenta años) que detuvo y absorbió al punto toda mi atención, a causa de la absoluta singularidad de su expresión. Jamás había visto nada que se pareciera remotamente a esa expresión [...]. Crecieron confusa y paradójicamente en mi cerebro las ideas de enorme capacidad mental, cautela, penuria, avaricia, frialdad, malicia, sed de sangre, triunfo, alborozo, terror excesivo, y de intensa, suprema desesperación (Poe, 2009: 334).

Esta representación no dista demasiado de la caracterización de los delincuentes realizada por Foucault que explicamos anteriormente: “cargados de vicios y culpables de los más grandes peligros que acechan a la sociedad”. La imagen que presenta el narrador está repleta de sustantivos de connotación negativa, tales como la avaricia, la malicia, la sed de sangre, y

³² Para un análisis exhaustivo de este cuento, véase Benjamin, 1972.

otros que, por estar encadenados con los primeros en la misma enumeración, también reciben dicha carga de significado, como la cautela, el terror excesivo y la suprema desesperación. El *otro* no es parte del pueblo, está más allá de él, y por eso se lo percibe como distinto, único, impredecible, atemorizante. *Peligroso*.

Sin embargo, y paradójicamente, ese *otro* produce una extraña fascinación en el protagonista del cuento. A la vez que lo desprecia en su pensamiento, lo persigue por toda la ciudad. Después de haberlo observado detenidamente durante un rato, el narrador dice: “a través de un desgarrón del abrigo de segunda mano que lo envolvía apretadamente alcancé a ver el resplandor de un diamante y de un puñal. Estas observaciones enardecieron mi curiosidad y resolví seguir al desconocido a dondequiera que fuese” (*ibíd.*: 335). ¿Por qué reaccionó de esta manera? ¿Qué es lo que lo llevó a emprender la persecución, a acercarse a lo extraño? Evidentemente, es cierto que el peligro siempre conlleva una cuota de atracción.

El narrador de “Los crímenes...” insiste en el carácter peligroso del hipotético criminal, aunque ya sin la fascinación del caso anterior: “—Un maníaco es el autor del crimen —dije—. Un loco furioso escapado de alguna *maison de santé* de la vecindad” (*ibíd.*: 372). Sin embargo, tras varios días de búsqueda, Dupin descubre que el asesino es un orangután. Las marcas en los cadáveres de las mujeres L’Espanaye, los cabellos encontrados en la escena del crimen, las declaraciones contradictorias de los testigos y los destrozos provocados en la casa hacen sospechar al detective de que no fue un acto humano. Para explicarle a su compañero de qué se trataba, le muestra un pasaje escrito por Georges Cuvier:³³

Era una minuciosa descripción anatómica y descriptiva del gran orangután leonado de las islas de la India oriental. La gigantesca estatura, la prodigiosa fuerza y agilidad, la terrible ferocidad y las tendencias imitativas de estos mamíferos son bien conocidas. Instantáneamente comprendí todo el horror del asesinato (*ibíd.*: 374).

Como explica Ricardo Piglia (1991), y en línea con lo que decíamos antes, el Estado debería ser capaz de resguardar la seguridad de los sujetos en aquellas zonas donde se sientan amenazados por la presencia del *otro*, y es justamente la incapacidad de lograrlo el tema principal del género. En el caso del policial, la forma adoptada por el *otro* sería la del monstruo, el otro puro, el que genera el terror máximo. Podemos pensar el hecho de que el asesino sea un orangután como una metáfora, exagerada y por demás explícita, de la “animalidad” y la “monstruosidad” con la que es caracterizado el criminal de la época. ¿Quién es más impredecible y, por tanto, peligroso que un animal salvaje? Así, se entiende que el delincuente no solo no puede ser parte de la población, sino que está al mismo nivel que un animal, un monstruo.

³³ También conocido como el barón de Cuvier (1769-1832), fue un naturalista francés, promotor de la anatomía comparada y la paleontología. Ocupó altos cargos en la educación de Francia durante el gobierno de Napoleón y luego de la restauración de los Borbones.

¿Y qué pasa cuando el delincuente es un funcionario del gobierno? Indudablemente, los rasgos con los que se describieron al hombre de la multitud y al orangután desaparecen. No obstante, la peligrosidad sigue ahí, aunque de una manera sutil. En “La carta robada”, el prefecto G. comenta: “El ladrón [...] es el ministro D..., que se atreve a todo, tanto en lo que es digno como lo que es indigno de un hombre” (Poe, 2009: 687), lo que lo convierte en un sujeto *peligroso*. Tanto en lo que es digno como lo que es indigno: lo que está dentro y lo que está por fuera de la cultura. El peligro por lo que puede llegar a hacer está latente. No importa quién sea el culpable o cuál sea su condición social, su peligrosidad no se desvanece. En todo caso, lo que varía es la intensidad con la que aparece representada. Es un criminal que se acerca mucho más al modelo del delincuente *gentleman* (Kracauer, 2010) que analizaremos en el próximo capítulo.

Necesidad de hacer justicia

Una vez que el orden fue alterado, es necesario volver a reencauzarlo. Entonces, atrapar al culpable —que está libre, lo que lo hace más peligroso todavía— y hacer justicia se vuelven imperativos que guían el accionar tanto de la policía como del detective. La población, a su vez, pretende que este objetivo se cumpla, ya que solo en ese momento se podrá volver a la normalidad.

Al día siguiente de los asesinatos de las mujeres L’Espanaye, un hombre llamado Adolphe Lebon es arrestado por ser el presunto asesino, “aunque nada parecía acusarlo, a juzgar por los hechos detallados” (Poe, 2009: 359). Cuando Dupin se encuentra con el dueño del orangután, verdadero culpable de los crímenes, le dice:

Lejos de nosotros querer perjudicarlo: le doy mi palabra de caballero y de francés. Estoy perfectamente enterado de que es usted inocente de las atrocidades de la calle Morgue [...]. Usted no ha cometido nada que debiera haber cometido, nada que lo haga culpable. No tiene nada que ocultar ni razón para hacerlo. Por otra parte, el honor más elemental lo obliga a confesar todo lo que sabe. Hay un hombre inocente en la cárcel, acusado de un crimen cuyo perpetrador puede usted denunciar (*ibíd.*: 378).

La policía, en su afán por querer restablecer el orden, había encarcelado de manera equivocada al señor Lebon. Sin embargo, esto no es suficiente: para que verdaderamente se cumpla con este cometido, el castigo debe ser aplicado al individuo correcto. Y la única manera de llegar al verdadero culpable es gracias al testimonio del dueño del orangután. Por eso Dupin enfatiza en el hecho de que “el honor más elemental lo obliga a confesar”: es como si de las palabras del hombre dependiera la restauración del orden perdido.

Esta necesidad de hacer justicia también se manifiesta de parte de la cúpula policial. A medida que pasan los días y el asesino de Marie Rogêt no aparece, la preocupación del prefecto G. aumenta. De esta manera lo describe el narrador:

Su reputación —según declaró [el prefecto G.] con un aire típicamente parisiense— estaba comprometida. Incluso su honor se veía mancillado. Los ojos de la sociedad estaban clavados en él y no había sacrificio que no estuviese dispuesto a realizar para que el misterio quedara aclarado (*ibíd.*: 482).

G., encarnación de la policía y de la seguridad de la población, está dispuesto a realizar cualquier esfuerzo con tal de aclarar el misterio. Por este motivo, “desplegó una insólita actividad y, como es natural, los recursos de la policía de París fueron empleados en su totalidad” (*ibíd.*: 481), al tiempo que “La agitación [...] aumentaba de hora en hora. Numerosas personas fueron arrestadas y puestas nuevamente en libertad” (*ibíd.*: 486). Una vez que el orden fue lacerado, el despliegue de esa insólita actividad policial es todo lo que le queda por hacer al prefecto. La misma razón de ser de la policía profesional se pone aquí en juego, dado que tiene que lograr que la población se sienta nuevamente segura. Así, el propio G. responde a la voz del pueblo, aquella que se siente inquieta durante los períodos de inestabilidad y reclama imperiosamente volver a la normalidad de la vida cotidiana.

Ridiculización (sin cuestionamiento) de la policía

En la mayoría de las historias policíacas clásicas —por no decir en todas—, los esfuerzos de la policía por resolver el misterio resultan inútiles. Las medidas y previsiones tomadas, así como las conjeturas que realizan inspectores, prefectos y comisarios, terminan siendo vanas a los efectos de atrapar al culpable. Es por esto que emerge la figura del detective: una persona que se encarga de restaurar el orden mediante sus habilidades deductivas y que no pertenece a ninguna institución. Como remarca Ricardo Piglia (2009), este estatus de “no-institucionalidad” se da porque no está sujeto ni siquiera a la institución social básica, que es la familia. Entonces, “porque es libre y no está determinado, porque está solo y excluido, el detective puede ver la perturbación social, detectar el mal y lanzarse a actuar” (p. 80). De este modo, se encuentra por fuera y por encima de todo lo que lo rodea.

El detective, al ser convocado para resolver el problema, no tiene reparos en criticar el accionar de la policía. Podemos pensar que esta crítica se debe a que el investigador se vuelve una especie de vocero del malestar de la población en tanto la institución encargada de velar por su seguridad ha fallado en su objetivo. La ridiculización de los agentes oficiales empieza a verse en estos primeros cuentos, y será mucho más marcada en la novela-problema inglesa.

Cada vez que se le presenta la oportunidad, Dupin dirige sus críticas al prefecto G. y a la policía parisina en su conjunto.³⁴ Acerca de los crímenes ocurridos en la calle Morgue, le dice a su compañero:

La policía parisiense, tan alabada por su penetración, es muy astuta pero nada más. No procede con método, salvo el del momento [...]. Los resultados obtenidos son con frecuencia sorprendentes, pero en su mayoría se logran por simple diligencia y actividad (*ibíd.*: 359).

El menosprecio hacia la actividad policial es una constante en el detective. Más tarde, Dupin continúa:

La policía se muestra confundida por la aparente falta de móvil, y no por el asesinato en sí, sino por su atrocidad [...]. En una palabra, la facilidad con la cual llegaré o he llegado a la solución de este misterio se halla en razón directa de su aparente insolubilidad a ojos de la policía (Poe, 2009: 362).

Sin embargo, una vez que el misterio se resolvió, afirma:

Me doy por satisfecho con haberlo derrotado [al prefecto G.] en su propio terreno [...]. Pero después de todo es un buen hombre. Lo estimo especialmente por cierta forma maestra de gazmoñería, a la cual debe su reputación. Me refiero a la manera que tiene de *nier ce qui est, et d'expliquer ce qui n'est pas* (*ibíd.*: 382).

La crítica de Dupin —y también será la de Sherlock Holmes más adelante— reside en las falencias del oficial en cuanto a su tarea, no hacia su persona: en líneas generales, la torpeza laboral tiene como contrapartida la bondad personal, lo que, a los ojos del lector, atenúa el cuestionamiento a una simple caracterización grotesca.

El detective reitera sus objeciones hacia el prefecto G. y la policía parisina en los otros dos cuentos. Sobre las pericias del asesinato de Marie Rogêt, comenta:

Los he copiado [dos pasajes de artículos de diarios], sobre todo, para mostrarle la extraordinaria negligencia de la policía, que, hasta donde puedo saberlo por el prefecto, no se ha molestado en interrogar al oficial de la marina mencionado en uno de ellos (*ibíd.*: 514).

Algo parecido dice sobre los procedimientos para encontrar la carta robada:

Una cierta cantidad de recursos altamente ingeniosos constituyen para el prefecto una especie de lecho de Procusto, en el cual quiere meter a la fuerza sus designios. Continuamente se equivoca por ser demasiado profundo o demasiado superficial para el caso, y más de un colega razonaría mejor que él (*ibíd.*: 695).

Las críticas que observamos en estos pasajes se refieren a la inexistencia de un método específico para resolver los casos. Si Dupin se destaca por utilizar la lógica y el razonamiento

³⁴ Según Howard Haycraft (1941), las fuentes contemporáneas a Poe afirman que la policía estropeó la investigación del asesinato de Mary Rogers —el verdadero crimen que inspiró “El misterio de Marie Rogêt”—, y que el autor escribió el cuento para exponer su ineptitud.

deductivo para analizar las situaciones que se le presentan, el prefecto G. equivoca constantemente el camino por no hacerlo. La lectura que podemos hacer de este hecho se asocia con la idea de que, en el contexto del pensamiento positivista del siglo XIX, la razón es la que vence y la que soluciona cualquier problema. En el caso del delito, la *peligrosidad* del culpable, ligada a lo instintivo, solo puede ser derrotada por la fuerza de la racionalidad.

Ahora bien, ¿por qué tomamos como eje de análisis la crítica a la institución policial, si nuestra hipótesis insiste en que las huellas tienen que ver con discursos referidos al orden? ¿No se trata en este caso, justamente, de un intento por subvertirlo? Creemos que no, por una razón muy sencilla: a pesar de los cuestionamientos al accionar de la policía, en ningún momento se pone en duda su existencia. Sus oficiales podrán ser torpes, podrán necesitar de una persona externa para cumplir satisfactoriamente con su misión, pero jamás se discutirá sobre su papel como garante de la seguridad de la población. La misma inexistencia de la policía es impensable, por más ineficientes que resulten sus métodos para resolver los casos. Lo que se propone es, en todo caso, que el detective se sume a ella para que, una vez solucionado el problema, todo vuelva a estar bajo control.

Estos conjuntos de huellas, agrupadas en diversas temáticas referidas al mantenimiento —y posterior restablecimiento— del orden, se encuentran presentes en el surgimiento mismo de la literatura policial: su existencia está ligada al inicio del género. Tanto los cuentos protagonizados por el detective Dupin como “El hombre de la multitud” nos ofrecen una visión característica de la sociedad europea de mediados del siglo XIX, en un contexto donde el orden y la seguridad, en teoría garantizados por la institución policial, son la base del desarrollo y del estilo de vida burgués. La conmoción de la población por los crímenes, la peligrosidad del culpable, la necesidad de hacer justicia y la ridiculización de la policía son algunos tópicos que estructuran las narraciones policiales de dichos cuentos, que a su vez reflejan, según Eliseo Verón, los mecanismos de funcionamiento de base de lo social: queda clara, entonces, la relación entre esta serie de discursos y sus condiciones sociales de producción.

En el capítulo siguiente, analizaremos de qué manera estos tópicos sobre el orden y la seguridad no solo se mantienen con el correr del tiempo, sino que además aparecen de forma más reiterada. Para llevar a cabo el análisis, nos centraremos en una novela y una serie de cuentos escritos por Arthur Conan Doyle y protagonizados por quien es considerado por muchos el detective más influyente de la historia de la literatura universal: Sherlock Holmes.

CAPÍTULO III

LA CONSOLIDACIÓN DE LA RAZÓN

La lectura de relatos policiales permite revivir, bajo ciertas condiciones de seguridad, las angustias de la realidad, y en esta forma dominarlas.

FEREYDOUN HOVEYDA

LAS IDEAS LIBERALES

Jorge Luis Borges (1935) define de un modo particular la manera de ser de los ingleses: afirma que “El inglés conoce la agitación de dos incompatibles pasiones: el extraño apetito de aventuras y el extraño apetito de legalidad [...]. Ambas pasiones —la de las aventuras corporales, la de la rencorosa legalidad— hallan satisfacción en la corriente narración policial” (p. 92). La sociedad inglesa de finales del siglo XIX y principios del XX cumple con ambos requisitos. El apetito de aventuras, por ejemplo, puede observarse claramente en el caso del asesinato de Road Hill y la excitación que despertó en los habitantes de los alrededores la misteriosa muerte de Francis Saville (ver capítulo 2). El apetito de legalidad, en tanto, creemos que está vinculado a la filosofía social imperante en la época; las ideas del naturalista inglés Herbert Spencer acerca del funcionamiento de la sociedad, que predominaron a finales del siglo XIX, nos pueden ayudar a interpretar esta cuestión. Spencer fue el filósofo más famoso y más popular de la era victoriana, probablemente el único en vender más de un millón de ejemplares de sus obras durante su vida (Richards, 2012). Su pensamiento liberal, emparentado con la teoría de la selección natural de Charles Darwin,³⁵ incluye áreas tan diversas como la biología, la psicología, la sociología, la ética, la política y la filosofía; sin embargo, en esta oportunidad nos interesa resaltar un aspecto en particular de sus pensamientos: la pregunta por la relación entre el individuo y el Estado.

Spencer proviene de la tradición liberal anglosajona. Según esta corriente, el hombre necesita ser libre de poder conseguir su realización personal, sin que nada ni nadie se interponga en su camino. Para el autor, es “la vida industrial la que habitúa a los hombres a obrar con independencia, los impulsa a hacer respetar sus propias libertades a la vez que ellos respetan las ajenas” (Spencer, 1963: 187). En este contexto, la función del Estado debe ser mínima: “no solo sancionar formalmente los derechos individuales sino también defenderlos contra los agresores” (*ibíd.*: 161). Si la sociedad industrial lleva a los hombres a respetar las libertades individuales, el Estado debe ser la garantía última de ese respeto.

³⁵ Según Peter Richards (2010), Richard Hofstadter es el “culpable” de que a Spencer se lo considere un darwinista social, cuando en realidad su teoría estaba bastante alejada de los postulados de la supervivencia del más apto expuestos por Darwin.

La reflexión del autor gira en torno al límite hasta el cual sería aceptable la intervención estatal. Por este motivo, Spencer afirma que el Estado existe no para regular el comercio, educar al pueblo, enseñar religión o hacer caminos y vías férreas, “sino simplemente para defender los derechos naturales del hombre: para proteger a la persona y la propiedad, para impedir las agresiones de los poderosos a los débiles, en una palabra, para administrar justicia” (citado en Roberts, 2012: 6). Es decir, la misión de todo gobierno es garantizar que los derechos de los ciudadanos no se vean alterados, afirmar de modo efectivo la seguridad personal de sus miembros y sus posesiones.

Como sostiene Luis Rodríguez Aranda en el prólogo a *El hombre contra el Estado* (Spencer, 1963): “Si un gobierno fuerte garantiza con su ‘control’ el bienestar individual impidiendo la explotación de unos miembros de la sociedad por parte de otros, en rigor esta intervención no es abusiva” (p. 13). Esos *otros*, para Spencer, serían:

sencillamente parásitos que, de un modo u otro, viven a expensas de la sociedad, vagos y borrachos, *criminales y aprendices de criminales*, jóvenes que constituyen una carga para sus padres, hombres que se apropian del dinero ganado por sus esposas, individuos que participan de las ganancias de las prostitutas (*ibíd.*: 50).³⁶

Podemos relacionar esta cuestión con lo expuesto en el capítulo anterior acerca de la función securitaria del Estado y el surgimiento tanto de la institución policial como de los nuevos métodos de identificación. En este sentido, el policial inglés va a volver a hacer hincapié en la necesidad de proteger al individuo frente a la agresión “externa”, es decir, de todos aquellos criminales y aprendices de criminales que perturban el *orden* e impiden el *normal* funcionamiento de la sociedad. De esta manera, el apetito de legalidad quedaría satisfecho.

LA SOCIEDAD VICTORIANA

El siglo XIX es el momento de consolidación de los fundamentos del orden social secular (Leibholz, 1954). Progresivamente, Europa se ha ido deshaciendo del derecho divino como principio organizador de la vida social, política e intelectual. Debido al impacto de las corrientes filosóficas racionalistas que dominaron el pensamiento de la época, “ya no debía ser la Revelación, sino conceptos como los de Naturaleza y Razón del hombre los que proporcionasen al nuevo orden social su última legitimidad sobre una base inmanente” (p. 37).

En Inglaterra, al mismo tiempo, asistimos al nacimiento de la “sociedad victoriana”.³⁷ La importancia de este período en la historia de Occidente estriba en el hecho de que la burguesía capitalista de la —hasta entonces— principal potencia del mundo se instala como clase

³⁶ La cursiva es nuestra.

³⁷ Esta expresión se utiliza para caracterizar el período de reinado de Victoria I, que se extendió de 1837 a 1901.

dominante, en detrimento de la aristocracia que se había consolidado en el poder desde la Revolución de 1688.

Según Carmen Blázquez Domínguez (1983), la dinámica social de la Inglaterra del siglo XIX se da a partir de las relaciones, siempre tensas, entre la aristocracia terrateniente; la burguesía, dividida en “alta” —grandes capitalistas, hombres de negocios y propietarios—, y “baja” —intelectuales, pequeños propietarios y comerciantes—; y la clase trabajadora, hija del proceso de industrialización.

En este contexto, la burguesía logra posicionarse como dominante de manera indirecta, es decir, por la imposición gradual y persuasiva de sus ideales de clase, y no por la ocupación física de las instituciones de gobierno. Estos ideales se apoyan en dos concepciones: una capitalista y otra profesional. La primera postula una sociedad de clases basada en el capital y la competencia, con una nueva moral acorde a esos intereses; la segunda, asociada a la anterior, concibe el éxito personal como resultado de la experiencia y de la selección por méritos. Por eso, “el prototipo social burgués era el hombre de empresa ‘virtuoso por su ocupación’, contento con su trabajo y representante de la ‘causa de la paz y la hermandad humanas’” (*ibíd.*: 19).

Los mecanismos utilizados por la burguesía para imponerse como clase dominante se asocian, según la autora, a los dominios de la moralidad, la educación y el Estado. En primer lugar, las distintas comunidades religiosas instauraron una determinada ética burguesa basada en ideales puritanos. En segundo lugar, de la mano de la consolidación de esta nueva moral, tuvieron lugar intentos de lograr el control del sistema educativo nacional —con una nueva instrucción que se basaba en la enseñanza del “conocimiento útil” y estipulaba la autoformación, el gusto por la autodisciplina y la competencia académica—, y de la educación informal, que moldeaba la opinión pública a través de la prensa.³⁸ Finalmente, se llevó a cabo una reforma administrativa, cuya máxima novedad fue la creación de las sociedades estadísticas, surgidas “alrededor de 1830 en las grandes poblaciones con el objeto de coleccionar, clasificar y publicar hechos socioeconómicos que ilustraran las condiciones de la sociedad y sus posibilidades de ‘progreso’” (*ibíd.*: 31), e integradas por hombres provenientes de la burguesía; algo similar a las técnicas biopolíticas de control poblacional a las que hace mención Foucault (2014b).

³⁸ A finales del siglo XVIII y principios del XIX la prensa nacional inglesa estaba dominada por tradicionales periódicos aristocráticos como el *Times*, el *Morning Post* y el *Morning Chronicle*, y por grandes revistas como *Quarterly* y *Blackwood's Edinburgh Magazine*, que eran los de mayor relevancia para forjar la opinión pública y cuya influencia sobre ministros, estadistas y políticos era mayor que la de otros periódicos. Por tal motivo, el éxito en este campo se obtuvo por la infiltración de nociones burguesas en la prensa aristocrática a través de la prensa de provincia, en especial la de las poblaciones industriales. Los exponentes de la burguesía transformaron la prensa de provincia en una tribuna desde la cual criticaron el sistema social imperante y defendieron sus ideales logrando tal impacto que para 1845 el *Times*, órgano informativo oficial, estaba sosteniendo principios como el *laissez-faire* y el libre comercio (Blázquez Domínguez, 1983).

El ascenso de la burguesía a la posición dominante en la estructura social da como resultado un nuevo orden, cuyos derechos fundamentales serían los derechos a la vida y a la libertad (Leibholz, 1954). Para el pensamiento liberal inglés, como ya lo constatamos con la teoría de Spencer, ambos aspectos son indisociables: “El hombre no puede moverse en libertad cuando la vida le puede ser quitada de alguna posible manera” (p. 39). Comprendemos entonces la importancia que tiene la seguridad y la creación de la institución policial: para que el individuo pueda vivir libremente, necesita de alguien que lo proteja de un posible atentado contra su vida.

A su vez, este respeto del individuo por la vida y la libertad se basa en la fe en que el hombre es un ser primariamente racional. Y si el hombre es racional, “puede formular la exigencia de que sus opiniones sean fundamentalmente respetadas por los demás, del mismo modo que tiene que rendir él tributo de respeto a los demás y a sus opiniones” (*ibíd.*: 40). Así, la *ratio* es la garantía de respeto y libertad entre los hombres; y el delito, en una sociedad racional, no puede ser otra cosa que un acontecimiento indeseado.

De esta manera, y como resultado de todas estas transformaciones:

Los ingleses dejaron de ser una nación “agresiva y violenta” para transformarse en una sociedad “cortés, ordenada, prudente, inhibida e hipócrita”. Esta transformación suprimió la crueldad con los animales, criminales, lunáticos y niños, en ese orden [...]; eliminó del código penal cerca de doscientas ofensas capitales, abolió la deportación y reorganizó las prisiones” (Blázquez Domínguez, 1983: 17).

La nueva organización burguesa, basada en la razón, obliga a los individuos a actuar en consecuencia, a oponerse a cualquier forma *irracional*: a todo comportamiento que estuviera por fuera de la Ley y de los mandatos morales, así como también a las formas *irracionales* de castigo. De ahí que se haya abolido la crueldad hacia los criminales y los lunáticos, aunque la pena de muerte para casos extremos no era cuestionada.

Tanto los cambios en la moral y el orden de la sociedad victoriana como las características señaladas por Borges sobre el modo de ser inglés se ponen de manifiesto en la descripción que la escritora P. D. James (2010) realiza de la Inglaterra de finales del siglo XIX:

Un mundo cohesionado, mayoritariamente blanco y unido por una creencia común en un código religioso y moral basado en la herencia judeocristiana —aunque no siempre se veía reflejado en la práctica— y sustentado por instituciones sociales y políticas que, a pesar de las críticas que pudieran recibir, suscitaban un sentimiento general de lealtad, y se aceptaban como necesarias para el bienestar del Estado: la monarquía, el Imperio, la Iglesia, el sistema penal, Londres, las universidades antiguas. *Era una sociedad ordenada donde la virtud se consideraba lo habitual, el delito una aberración, y escaseaba la simpatía hacia el delincuente; la sociedad en general tenía asumido que los asesinos, si se los declaraba culpables, eran condenados a la horca* (p. 78).³⁹

³⁹ La cursiva es nuestra.

Aquella sociedad victoriana se siente cómoda en su orden tradicional, cree en todas las instituciones estatales que le garantizan la seguridad y la posibilidad del libre progreso individual, y considera justo y necesario que un criminal, por intentar instalar el desorden social, sea condenado. Todo lo que tenga que ver con el mundo del delito es visto como una disfunción que rápidamente debe ser solucionada, como un acto irracional dentro de un mundo perfectamente racional. En palabras de Spencer, el delito sería una vulneración de la libertad individual de un tercero, y es normal que la sociedad requiera protección. Tal vez por eso Arthur Conan Doyle (2011b), en el cuento “El misterio de Boscombe Valley”, haya puesto en boca de uno de sus personajes la siguiente afirmación: “Inglaterra es un gran país respetuoso de la ley, y siempre hay un policía al alcance de la voz” (p. 297).

LA LUCHA ENTRE EL BIEN Y EL MAL

La narrativa detectivesca, dice James (2010), pertenece entonces a una sociedad que ve el crimen, la violencia y el caos social como una aberración, y la virtud y el orden como la norma por la que luchan todas las personas razonables. Las historias del género se apoyan en un nivel de representaciones que parten de esta sociología liberal, donde las relaciones sociales son de orden puramente interindividual y donde la sociedad —como algo más que la suma de individuos, afirma Spencer (1963)— solo interviene como garantía del orden cuando el crimen manifiesta la necesidad de explicitar la prohibición (Santamaría, 1983). Es decir, los crímenes narrados en las novelas y cuentos policiales ponen de manifiesto una serie de cuestiones que únicamente aparecen en momentos en los cuales el orden y la seguridad son vulnerados, como veremos más adelante.

En este mismo sentido, Ernest Mandel (2011) afirma que el policial clásico brota necesariamente de la era de la razón burguesa, en el momento en el que ella se ha establecido como paradigma dominante a causa del afianzamiento de su hegemonía. Y, lo que es más importante, el delito se vuelve un acto explicable únicamente si se lo considera producto de una disfunción individual. Asimismo, en el policial inglés el crimen es, apenas, un *desajuste* en una sociedad perfectamente organizada (Feinmann, 1991), donde la policía como institución es un engranaje imprescindible para su buen funcionamiento.

Hacer del crimen un acto plenamente individual “refuerza una puesta en escena en la que no existe otra relación entre el individuo y el Estado que la que se establece por el acto delictivo, ‘anti-social’”, argumenta Ulysses Santamaría (1983: 22). Se trataría de un vínculo prohibitivo, donde el Estado aparecería únicamente en el momento en que las relaciones sociales —que solo se limitarían, como decíamos antes, a la ausencia de violencia entre individuos— se vulneran.

Además, esta concepción es particularmente eficaz para sostener la visión spencereana del Estado como garantía del restablecimiento del orden a partir del castigo del culpable, ya que “al devolver al instinto y a la naturaleza moral del hombre la prohibición del asesinato, adquiere carta de naturaleza el monopolio de violencia homicida [por parte] del estado-nación (ejército y justicia) identificada con el conjunto de la sociedad” (*ibíd.*: 22). Los relatos policíacos, de esa forma, legitiman —como sucedía en la etapa anterior— el accionar de la policía en nombre del monopolio superior de la violencia, dado que el criminal no estaría dentro de los parámetros de la normalidad social.

En las historias policiales inglesas, el delito es tratado como un problema matemático y el crimen es siempre lo otro de la razón (Piglia, 2003). El crimen y la razón, encarnados en el misterioso culpable y en el detective respectivamente, van a ser los dos polos opuestos que pugnen por prevalecer. G. K. Chesterton pensaba esta dicotomía desde su formación cristiana: “La literatura de misterio puede ser [...] una ocupación teológica porque trata, como fin y principio, del combate a muerte entre el bien y el mal, dos absolutos” (citado en Cabrera Infante, 1983: 4). Se trata de un juego de fuerzas en el que el advenimiento del caos o el mantenimiento del orden dependen de quién sea el triunfador, aunque esto no sea más que una posibilidad: sabemos que siempre, en última instancia, la vencedora será la razón, la única capaz de volver a restablecer la unidad.

Si el crimen cumple el papel de lacerar la malla del tejido social, es porque, como afirma Siegfried Kracauer (2010), “bajo el dominio de la *ratio* recuperada, lo ilegal se convierte en un evento puntual que, en la pura inmanencia, se enfrenta a los hechos derivados del principio de legalidad sin tener con ellos la más mínima relación” (p. 107). No hay motivación social alguna en el delito: lo ilegal es el reverso de lo legal, es lo que estructura las historias policiales a partir de la voluntad de “un perturbador en sentido estricto, alguien que altera el desarrollo normal de la sociedad sin estar contenido en ella” (*ibíd.*: 107). Un individuo, por sí solo, tiene la capacidad de alterar el orden social; sin embargo, como ya sabemos, todo lo que se desacomoda debe reacomodarse.

EL DETECTIVE SIEMPRE GANA

El encargado de llevar adelante las investigaciones, la encarnación de la *ratio* y de la inteligencia superior, es el detective. Él es quien “actúa con y contra policías y criminales, se mueve sobre y entre ellos” (Kracauer, 2010: 91). Con su actitud dominante y la arrogancia propia de quien se sabe intelectualmente superior, acapara la escena del delito y se hace cargo del caso, más allá de los deseos del inspector de turno.

Si las reglas del policial clásico se afirman en el fetiche de la inteligencia pura (Piglia, 2000), es “la figura del investigador como el razonador puro, como el gran racionalista que defiende la ley y descifra los enigmas” (p. 68) la que será la característica central del género durante el siglo XIX. La lógica imbatible de los personajes encargados de proteger la vida burguesa y la omnipotencia del pensamiento, dice el autor, son aquellas virtudes que se valoran antes que nada.

Las características del detective del siglo XIX pueden ser claramente definidas: en líneas generales, lleva el rostro bien rasurado, tiene rasgos y modales elegantes, y su vestimenta es discreta y ceñida a la moda y las circunstancias (Kracauer, 2010). También, para que su personificación pueda resultar estéticamente comprensible, el autor “le confiere rasgos puritanos, lo convierte en modelo de ascetismo intramundano” (p. 84). Cualquier tipo de placer corporal le está vedado: como es la encarnación de la *ratio*, se trata de una soltería *a priori*, no ligada a una renuncia por amor a algo más elevado, como podría ser el caso de un sacerdote. Su celibato es, en cierta medida, constitutivo. El Dr. Watson, por ejemplo, comenta respecto de Sherlock Holmes:

Todas las emociones, en especial ésa [el amor], resultaban abominables para su inteligencia fría y precisa pero admirablemente equilibrada. Siempre lo he tenido por la máquina de observar y razonar más perfecta que ha conocido el mundo; pero como amante no habría sabido qué hacer. Jamás hablaba de las pasiones más tiernas, si no era con desprecio y sarcasmo (Conan Doyle, 2011b: 201).

A partir de estos atributos básicos, además de una capacidad intelectual privilegiada, cada escritor va a hacer de su detective una figura única que le permitirá diferenciarse de los demás. Por eso, “en este género hay detectives enanos, homosexuales, cojos, cocineros, casados, solterones, divorciados; los hay que cultivan rosas, ajedrecistas, alcohólicos, veteranos de guerra, coleccionistas de cuadros y [...] aficionados a la novela policial” (Giardinelli, 2013: 51). En definitiva, hay tantos tipos como ofrece la propia naturaleza humana.

El detective se vuelve un eje central en las narraciones policiales. Al hacerse cargo del misterio, se pone por encima de la institución policial, que constantemente se encuentra desorientada. Como decíamos en el capítulo anterior, la no-institucionalidad del detective le garantiza su propia libertad: si bien no pertenece a la policía, tampoco se lo puede considerar “dentro” de la sociedad. Como es soltero y célibe,⁴⁰ según Piglia (2009), “es marginal, está aislado, es un extravagante” (p. 79). Así, permanece fuera de la vida común: no tiene familia,

⁴⁰ El ascetismo del investigador privado es un tema harto recurrente en las novelas policiales. Ya sea en la vertiente inglesa como en la norteamericana, no se lo presenta con otro estado civil que no sea el de soltero. Sin embargo, un caso interesante es el de Nigel Strangeways, el detective creado por Nicholas Blake para *La bestia debe morir*. En la novela, Strangeways está casado desde hace dos años con Georgia, “una de las tres exploradoras más famosas de esos tiempos” (2015: 136). Sin embargo, a lo largo de la historia no hay entre ellos ningún tipo de contacto corporal, y las muestras de afecto —las pocas que hay— son puramente verbales.

no trabaja —no posee un empleo, en sentido estricto—, no sociabiliza con otras personas más allá de las circunstancias coyunturales del caso, no frecuenta espacios de participación en la vida pública. Es, en términos de la filosofía de la época, el arquetipo del hombre libre, la individualidad en su máxima expresión; es aquel a quien el Estado no ha podido “sujetar” por intermedio de ninguna de sus instituciones. En algún punto, es una especie de anti-social que hoy llamaríamos “sociópata”, pero en sentido contrario: alguien que, si bien en muchas ocasiones no respeta las normas y convenciones sociales, lo hace para aplicar las propias y así hacer justicia.

En última instancia, ya sea entregando al criminal a la policía o exculpándolo, el detective siempre logra imponerse. No hay misterio que no pueda ser resuelto, aun cuando el delincuente consiga escapar.⁴¹ Y es por el hecho de que la razón siempre se impone ante el caos que “la novela policial concluye con la victoria indiscutida de la *ratio* [...]. No hay novela policial en que el detective no ilumine por último lo oscuro e interprete los hechos banales sin dejar cabos sueltos” (Kracauer, 2010: 163). La *ratio* como fundamento último de lo social y la no-institucionalidad del detective se vuelven dos elementos indispensables que explican la victoria inevitable del orden por sobre el caos, la garantía del restablecimiento de la seguridad y la tranquilidad social. El detective se erige como el héroe en un mundo ordenado.

En síntesis, lo que nos narra un relato policial es “el hecho de un misterio descubierto por obra de la inteligencia, por una operación intelectual” (Borges, 1998: 71). Y ese hecho está ejecutado por un hombre *muy* inteligente, que adoptará diversos nombres a medida que pase el tiempo: un hombre “que se llama Dupin, que se llamará después Sherlock Holmes, que se llamará más tarde Padre Brown, que tendrá otros nombres” (*ibíd.*: 71). Más allá de las denominaciones, las características variarán muy poco, lo que a su vez permitirá otorgarle una continuidad única al género.

221-B, BAKER STREET, LONDRES

Si bien fue en Francia donde nació la prensa periódica moderna, de la mano de Émile de Girardine, era Inglaterra quien encabezaba el movimiento de expansión del por entonces nuevo medio: la difusión anual de sus publicaciones creció de 9,5 millones de ejemplares en la década de 1780 a cerca de 30 millones en 1830 (Barbier y Bertho Lavenir, 1999). Este proceso se dio gracias a diversos factores, pero hay uno en particular que queremos destacar

⁴¹ En el relato “Escándalo en Bohemia”, Sherlock Holmes es burlado por Irene Adler, una atractiva mujer que había sido amante del rey de Bohemia durante cinco años. Ella había robado unos documentos que comprometían el honor público del rey, y Holmes era el encargado de recobrarlos. Y si bien la señorita Adler logra finalmente salirse con la suya, el detective había sido capaz de llegar a la solución por sus propios medios.

aquí, que es la aparición una nueva forma de la prensa: el diario popular de amplia tirada.⁴² Afirman los autores que, a partir de la fundación de *Le Petit Journal* en 1863, comienzan a proliferar periódicos a bajo costo cuyos contenidos son muy variados, “con un mayor lugar para los sucesos diversos, los relatos de crímenes, los procesos sensacionales” (pp. 178-179). Esta expansión alcanzará al resto de Europa y a los Estados Unidos.

No es raro entonces que, en una época en que existía tanta fascinación por la violencia y una disposición a participar en los procesos de investigación —como vimos en el capítulo anterior con el caso de Road Hill—, a la vez que se expandían los diarios y revistas populares, aparecieran una serie de historias protagonizadas por un detective llamado Sherlock Holmes. En 1887, Arthur Conan Doyle publica *Estudio en escarlata* en el *Beeton's Christmas Annual* y cambia para siempre la historia del género policial.

El furor generado por las historias del detective de nariz aguileña, si bien no fue instantáneo, una vez que empezó fue muy difícil de frenar, tanto que hasta tomó dimensiones que rozan lo inverosímil. Por ejemplo, según cuentan las autoridades del correo inglés (Haycraft, 1941), innumerables cartas con problemas para resolver eran remitidas al *Sr. Sherlock Holmes, 221-B, Baker Street, Londres*. También, a comienzos del siglo XX, sucedió que un grupo de estudiantes franceses estaba realizando un viaje de estudios en la capital inglesa, y cuando les preguntaron qué lugar de interés histórico querían visitar primero, ellos contestaron al unísono: “La casa donde vivía Sherlock Holmes”. Por último, una anécdota curiosa ocurrió mientras el propio Conan Doyle jugaba un campeonato de billar (Lois, 2011). En medio de un partido, recibió una tiza verde para usar en su taco; en una de las ocasiones en las que la utilizó, el pequeño cubo se partió y en su interior apareció un papel que rezaba: “De Arsenio Lupin a Sherlock Holmes”.⁴³

A pesar de que las intenciones literarias de Conan Doyle excedían las historias detectivescas —de hecho, a lo largo de su carrera las consideró como trabajos menores en comparación con el resto de sus obras, la mayoría de las cuales serían novelas históricas, como *Micah Clark*, *Los refugiados*, *La gran sombra*, *Tío Bernac* y *La gran guerra Bóer*, la cual le valió su nombramiento como Caballero de la Orden del Imperio Británico—,⁴⁴ fue tal la presión del público en favor de ellas que tuvo que volcarse definitivamente a su desarrollo: “segúan

⁴² Las otras variables que indican los autores son la inclusión de las novelas de folletín, la innovación en los procedimientos técnicos y la importancia cada vez mayor que se le dio al armado y la presentación de los textos.

⁴³ Arsenio Lupin es el personaje más importante del escritor francés Maurice Leblanc (1864-1941). Se trata de un ladrón de guante blanco, el más inteligente y peligroso de la Francia de la Belle Époque, protagonista de más de veinte obras de Leblanc y de muchas otras póstumas, escritas por diferentes autores.

⁴⁴ “Corría el peligro de apurar demasiado esta veta, y de que se identificara con lo que, en mi opinión, no representaba lo mejor de mi literatura” (Conan Doyle, citado en Lois, 2011: 27).

siendo las historias de Sherlock Holmes las que el público reclamaba, historias que yo procuraba suministrarle de vez en cuando” (Conan Doyle, citado en Lois, 2011: 26). El interés de los lectores siguió aumentando, hasta el punto de que el escritor y el personaje parecían fundirse en un mismo individuo: “Con frecuencia me han preguntado si poseo las facultades de Holmes, o si soy simplemente el Watson que parezco” (*ibíd.*: 27). La línea entre la ficción y la realidad, entre persona y personaje, se volvió borrosa.

El fanatismo del público por el detective vivió su pico más alto en el momento en que Conan Doyle decidió “matar” a su personaje. Según Pierre Bayard (2011), la muerte de Sherlock Holmes —que se leería en el relato “El problema final”— fue conocida antes de que sucediera. Desde un mes antes de su publicación, algunos periódicos “anunciaron el acontecimiento y desataron entre los admiradores del detective, presentes en todo el planeta, una inmensa inquietud” (p. 134). Cuando el hecho finalmente se consumó, “numerosos lectores encolerizados acribillaron los periódicos con escritos de protesta, y el *Strand* [...] sufrió una oleada de cartas de insultos enviadas por los lectores encorajinados” (*ibíd.*: 134). Asimismo, cuenta Bayard, el propio autor recibió cartas con amenazas, y algunos incluso se dirigieron a miembros del Parlamento y al Príncipe de Gales para que intervinieran en la cuestión. La muerte del detective generó escenas de histeria colectiva en las calles, y hasta se cuenta que muchos jóvenes salieron portando brazaletes negros en señal de luto.

Con estos datos, queremos remarcar la importancia que tenían los relatos policiales en la Inglaterra de fines del siglo XIX, y en especial los protagonizados por Sherlock Holmes. El público inglés vivió un especial entusiasmo por aquellas historias que, por más ficcionales que fueran, no dejaban de suscitar sentimientos reales. ¿Y a qué se debía el interés por este tipo de literatura? Muchas pueden ser las respuestas, pero hay una que nos interesa especialmente, ya que se emparenta con el propósito de este trabajo: porque se trata de historias que *tranquilizan*, de una verdadera “literatura de seguridad”. Si el género policial, como afirma Hoveyda en nuestro epígrafe, permite dominar las angustias cotidianas al revivirlas bajo ciertas condiciones de seguridad —seguridad de que son historias ficcionales, de que nada malo va a ocurrir—, el lector de la sociedad victoriana encuentra en él un espacio donde todas sus preocupaciones en torno a la legalidad, la seguridad y el orden se disipan, porque es “el bien”, a través de la razón, el que siempre termina triunfando:

Solo es siniestro entonces ese estado provisorio en el cual las cosas todavía parecen erguirse amenazantes contra el pensamiento y se presenta una ecuación peculiar cuya incógnita no puede calcularse inicialmente. Pero el detective le ha arrancado a la renuente X su carácter oculto; el criminal se achica al tamaño de una escoba y la elegancia del procedimiento deductivo nos da una sensación acogedora. Su triunfo es, al mismo tiempo, la superación del pánico en que puede sumirnos un acontecimiento misterioso de la novela policial (Krauer, 2010: 110).

En línea con el capítulo anterior, veremos cómo las huellas discursivas —agrupadas bajo temáticas referidas al orden y a la seguridad— que se desplegaban en los cuentos policiales de Edgar Allan Poe encuentran también su correlato en las historias detectivescas de Arthur Conan Doyle, particularmente en la novela *Estudio en escarlata* y en algunos cuentos del libro *Las aventuras de Sherlock Holmes*: “La Liga de los pelirrojos”, “Un caso de identidad”, “El misterio de Boscombe Valley” y “La aventura del aristócrata solterón”.

Peligrosidad del culpable

Al igual que en los cuentos de Poe, el rasgo de *peligroso* del criminal aparece en reiteradas ocasiones. En el marco de la sociedad inglesa, cuya mayor preocupación es el mantenimiento de la seguridad y del orden establecido, muchos pasajes de las historias policiales de Conan Doyle focalizan en este aspecto de manera subyacente.

En la novela *Estudio en escarlata*, Sherlock Holmes manda a llamar un coche, ya que tenía planeado un supuesto viaje. Al pedirle al cochero que le ayude con las valijas, este es instantáneamente esposado. El culpable, reconocido posteriormente como Jefferson Hope, lejos de resignarse a ser encarcelado, intenta saltar por la ventana para escapar:

Eran tales su fuerza y su furor, que una y otra vez se sacudió de nosotros cuatro. Se habría dicho que estaba dotado de la energía convulsiva de un hombre durante un ataque epiléptico. Tenía la cara y las manos terriblemente laceradas por los cristales rotos de la ventana, pero ni aun con la pérdida de sangre disminuía su resistencia. Solo cuando Lestrade consiguió meterle la mano dentro de la corbata, y retorciéndola hasta casi estrangularlo, logramos convencerlo de que eran inútiles sus forcejeos; y aun entonces no nos tranquilizamos hasta que lo tuvimos atado de pies y manos (2011a: 126).

No nos parece casual esta descripción: el criminal, el encargado de sembrar caos en el orden social, es presentado como un hombre dotado de una gran fuerza, casi como un animal embravecido que quiere zafar de las garras de sus captores. Podemos pensar en una cierta similitud entre la descripción de Hope que hace Watson y la del orangután que asesinó a las L’Espanaye en “Los crímenes de la calle Morgue”, en especial cuando el narrador resalta “la prodigiosa fuerza y agilidad” y “la terrible ferocidad” como las características más sobresalientes del animal (ver capítulo 2). Los cuatro representantes del orden —Watson, Holmes, y los inspectores Lestrade y Gregson— solo se tranquilizan cuando logran atarlo, del mismo modo que la sociedad lo haría ante la detención del criminal. Hope es un delincuente, y como tal, un ser al que es necesario doblegar con el poderío de la ley. Además, sirve como metáfora aleccionadora: no importa qué tan fuerte o resistente sea el criminal, la policía lo capturará y no lo dejará escapar.

En los escritos posteriores de Conan Doyle, la caracterización del culpable tomará distintas variantes, aunque todas referidas a resaltar su “peligrosidad”. Sin embargo, a diferencia de Jefferson Hope, el criminal se irá sofisticando: ya no estará asociado a un animal o a un monstruo, sino a un ser racional. Es lo que Kracauer (2010) denomina “delincuente *gentleman*”, una unidad artificial que reúne dos figuras contrapuestas, la de la buena educación con la de la incorrección ante la ley. Este criminal racional o delincuente *gentleman* encontrará su punto máximo en la figura del Profesor Moriarty, el rival más importante de Sherlock Holmes:

[Moriarty] Es hombre de buena cuna y de excelente educación, y está dotado por naturaleza de una capacidad matemática fenomenal. A la edad de veintiún años escribió un tratado sobre el teorema de los binomios, que alcanzó el éxito en toda Europa. [...] Se abría delante de él, según todas las apariencias, una brillante carrera. Pero el hombre en cuestión tenía ciertas tendencias hereditarias de la índole más diabólica. Como por sus venas corre sangre criminal que, en vez de modificarse, se multiplicó y se hizo infinitamente más peligrosa mediante sus extraordinarias dotes mentales (Conan Doyle, 2011c: 252).

El delincuente de “La Liga de los pelirrojos” es uno de los primeros en los que se observa dicha sofisticación. Cuando Holmes revela la identidad del hombre al que están buscando, el oficial Jones agrega la siguiente descripción:

John Clay, asesino, ladrón, estafador y falsificador. Es un hombre joven, señor Merryweather, pero se encuentra ya en la cumbre de su profesión, y tengo más ganas de ponerle las esposas a él que a ningún otro criminal de Londres. [...] Su cerebro es tan ágil como sus manos, y aunque encontramos rastros suyos a cada paso, nunca sabemos dónde encontrarlo (Conan Doyle, 2011b: 245).

Clay es un criminal a la altura de las circunstancias, dado que tanto la policía como el propio Holmes necesitaron de un plan muy bien organizado y ejecutado para poder atraparlo. Su *peligrosidad* reside en que “Su cerebro es tan ágil como sus manos”, es decir, en ser tan inteligente como hábil para el robo, y en que puede evadirse fácilmente de la búsqueda policial. De forma más sutil, podemos advertir en su manera de dirigirse al oficial Jones un tono de irreverencia hacia la autoridad, lo que también lo vuelve un hombre a la vez distinguido y potencialmente peligroso:

—Le ruego que no me toque con sus sucias manos —dijo el prisionero, mientras las esposas se cerraban en torno a sus muñecas—. Quizás ignore usted que por mis venas corre sangre real. Y cuando se dirija a mí, tenga la bondad de decir siempre “señor” y “por favor” (*ibíd.*: 249).

El aire de superioridad con el que Clay habla al oficial pareciera subvertir la jerarquía entre policía y detenido. Sin embargo, como ya indicamos antes y reforzaremos luego, no importan los modos, lo que triunfa siempre es el restablecimiento del orden.

Por su parte, en “Un caso de identidad” el culpable es retratado como peligroso no por lo que hizo, sino por lo que podría llegar a hacer en un futuro. James Windibank, padrastro joven de la señorita Mary Sutherland (solo le lleva cinco años y dos meses), se hace pasar por el

prometido de ella bajo el nombre de Hosmer Angel. El detective, al descubrir su treta, sabe que nada puede hacer, porque Windibank no había infringido la ley de ningún modo; solo le resta maldecirlo después de que se hubo ido:

—¡Ahí va un canalla con verdadera sangre fría! —dijo Holmes, echándose a reír mientras se dejaba caer de nuevo en su sillón—. Ese tipo irá subiendo de delito en delito hasta que haga algo muy grave y termine en el patíbulo (*ibíd.*: 270).

Holmes identifica al culpable como un canalla con sangre fría y prefigura un futuro delictivo que irá en aumento conforme pase el tiempo. Pareciera que la peligrosidad de Windibank estuviera presente aun de manera germinal y que se ha de volver cada vez más importante, como sucede con el propio Moriarty. Esto se relaciona con lo que afirma Ulysses Santamaría (1983) en cuanto a que el desenlace del misterio y el retorno al estado del orden traen aparejados la figura del culpable, que será caracterizado con la nota *asesino* para ser puesto en manos del aparato judicial del Estado; un asesino que no es inglés o extranjero, rico o pobre, simpático o antipático: simplemente asesino. Y el asesino que no es descubierto siempre vuelve a matar, porque está en su esencia hacerlo: asesino no es el que mata, ocasional o habitualmente, sino el que lleva dentro el asesinato;⁴⁵ un tipo de individuo que la sociedad victoriana aborrece con intensidad.

Una última variante de la *peligrosidad* aparece en el cuento “El misterio de Boscombe Valley”. Charles McCarthy, arrendador de una parcela de tierra de la hacienda de John Turner, es asesinado; el presunto culpable es su propio hijo, James. Alice Turner, hija de John e íntima “amiga” de James, pide a Lestrade que haga algo por evitar el encarcelamiento del joven, y este manda a llamar para ese propósito a Sherlock Holmes. Finalmente, el detective demuestra que el autor del crimen había sido el mismo señor Turner a causa de un viejo enfrentamiento entre ambos. El hacendado describe a McCarthy de esta manera:

Usted no conocía al muerto, a ese McCarthy. Era el diablo en forma humana. Se lo aseguro. Que Dios lo libre de caer en las garras de un hombre así. Me ha tenido en sus manos durante estos veinte años, y ha arruinado mi vida (Conan Doyle, 2011b: 296).

Es importante resaltar aquí una cuestión: la peligrosidad no está depositada en el asesino, sino en el asesinato. El señor Turner, en rigor, en ningún momento es presentado como un criminal, como sí lo eran los de los otros relatos. Más bien, pareciera un hombre que tuvo que hacer lo que hizo para redimir su pasado, a tal punto que Holmes le hace confesar, pero le promete que no dirá nada a la justicia a menos que fuera sumamente necesario.

⁴⁵ Durante gran parte del siglo XIX, la criminología estuvo basada en el paradigma de la Antropología Criminal iniciada por Cesare Lombroso, que consideraba que se podía identificar a un criminal con solo apreciar ciertos “estigmas” o marcas innatas en su cuerpo (cfr. Da Re y Macerí, 2008).

¿Por qué esta inversión? Creemos que, al depositar la peligrosidad en el muerto, la culpabilidad del asesino disminuye. Si el señor McCarthy era “el diablo en forma humana”, el señor Turner es quien “salvó” a la sociedad de alguien *peligroso*. Ante los ojos de Holmes —y del resto de la sociedad—, Turner toma el lugar del Estado, que en realidad es el único capaz de castigar legítimamente (ver *infra*): él no es un criminal, sino un redentor.

Móviles individuales

En los relatos policiales de la época, el estímulo de los criminales para cometer sus delitos es estrictamente individual. El planteo es similar a la teoría de Spencer: la sociedad es considerada un organismo vivo que funciona perfectamente; los criminales, en cambio, individuos que se interponen y vulneran la libertad de los demás. No podría ser la sociedad en su conjunto la que generase sus males, sino algunos sujetos particulares que la componen.

La individualidad del delito está asociada a la originalidad del acto que abre cada historia. Las variantes son tantas como personas hay en el mundo. En este contexto, “las relaciones sociales aparecen sublimadas: los crímenes tienden a ser gratuitos porque la gratuidad del móvil fortalece la complejidad del enigma” (Piglia, 2003: 43). La motivación por delinquir es “gratuita”, en el sentido de que no está asociada a ninguna otra determinación que no sea personal. Todo justificativo es válido para llevar a cabo la empresa criminal: venganza, celos, codicia, chantaje, e incluso simple diversión. No aparecen en estas historias motivaciones sociales que impulsen al crimen, como sí sucederá años después en las novelas del género negro estadounidense. No es la sociedad la que empuja al delito, sino la propia individualidad del culpable.

Ningún criminal y ningún crimen se parecen a otro. Si el género policial en su conjunto se estructura en casos, cada uno de ellos es un acontecimiento singular que constituye una excepción dentro de la sociedad liberal. La multiplicidad de situaciones posibles permite a los escritores poder imaginar personajes, contextos y resoluciones de lo más variadas. Eso mismo es lo que sucede en las historias policiales de Conan Doyle: todas ellas muestran al culpable del delito como un individuo que actúa por su cuenta —excepto cuando interviene el profesor Moriarty, pero aun así se trata de una organización criminal dirigida por una mente brillante que no tiene otra motivación que divertirse a costa de sembrar el caos—, y cuya motivación nace de la propia voluntad de “hacerle el mal” a otra persona.

En *Estudio en escarlata*, Jefferson Hope busca vengarse de los hombres que quisieron raptar a su amada cuando ellos eran jóvenes y vivían en Estados Unidos. Veinte años después de lo sucedido, Hope encuentra a Drebbler en Inglaterra y lo asesina en las afueras de

los Jardines Lauriston. Cuando Sherlock Holmes lo apresa y le pide que cuente la historia, comienza de esta forma:

—A ustedes les importará poco el motivo que yo tenía para odiar a estos individuos —dijo—. Les bastará saber que eran culpables de la muerte de dos seres humanos, un padre y una hija, y que, por consiguiente, habían perdido el derecho a sus propias vidas. A mí me era imposible, después del lapso que había transcurrido desde su crimen, conseguir pruebas de convicción para acusarlos ante ningún tribunal. Pero como yo sabía que eran culpables, resolví que yo mismo sería el juez, el jurado y el ejecutor, todo en una pieza (Conan Doyle, 2011a: 177-178).

Asimismo, una vez que se sabe la verdad, un periódico comenta en un artículo:

Es probable que ya nunca se hagan públicos los detalles del caso, aunque nosotros nos hemos enterado, por fuente muy autorizada, de que el crimen fue consecuencia de una vieja y romántica enemistad, en la que intervinieron el amor y el mormonismo (*ibíd.*: 192).

El motivo principal del crimen perpetrado por Hope es la venganza. La ejecución de Drebbler responde a cuestiones meramente personales, a un rencor que veinte años y un océano de por medio no han podido atenuar. Su accionar estuvo guiado por la necesidad de ser “el juez, el jurado y el ejecutor” de una sentencia que solo él sabía. Como no logró conseguir las pruebas necesarias para acusar a quienes lo separaron de su amada, decide hacer justicia por sí mismo; sin embargo, la sociedad victoriana no tolera que ésta sea impartida por alguien que no pertenezca a la propia institución judicial: el único capaz de castigar legítimamente es el Estado. Y más allá de los justificativos de Hope, se vuelve un asesino en el momento en que su crimen desbarata la tranquilidad y el orden.

Los ladrones de “La Liga de los pelirrojos” tienen la intención de robar el banco del cual el señor Merryweather es el gerente. Mientras esperan para atrapar a los malhechores, comenta al respecto:

—Es nuestro oro francés —susurró el director—. Ya hemos tenido varios avisos de que pueden intentar robarlo [...]. El cajón sobre el que estoy sentado contiene dos mil napoleones empaquetados en hojas de plomo. En estos momentos, nuestras reservas de oro son muchos mayores que lo que se suele guardar en una sola sucursal, y los directores se sienten intranquilos al respecto (Conan Doyle, 2011b: 247).

Y una vez que los ladrones son atrapados, continúa:

La verdad, señor Holmes —dijo el señor Merryweather mientras salíamos del sótano tras ellos—, no sé cómo podrá el banco agradecerle y recompensarlo. No cabe duda de que ha descubierto y frustrado de la manera más completa uno de los intentos de robo a un banco más audaces que ha conocido mi experiencia (*ibíd.*: 250).

En ningún momento del relato se explicita qué es lo que motiva a John Clay y a su secuaz a robar el banco, más allá de la codicia y del hecho de que el primero sea uno de los ladrones

más importantes de Inglaterra a pesar de su juventud. Podemos pensar que la ausencia de explicación de los motivos se relaciona con esa “tara innata” de la que habla la Antropología Criminal de Lombroso: no hace falta explicarlos, porque “vienen” con el delincuente.

El móvil del señor Windibank —“Un caso de identidad”—, al hacerse pasar por Hosmer Angel y seducir a su propia hijastra, es la avaricia. Holmes explica así la situación:

—Un hombre se casó con una mujer mucho mayor que él, por su dinero —dijo—, y también se beneficiaba del dinero de la hija mientras ésta viviera con ellos. Se trataba de una suma considerable para gente de su posición, y perderla habría representado una fuerte diferencia. [...] La hija tenía un carácter alegre y comunicativo, [...] con sus buenas dotes personales y su pequeña renta, no duraría mucho tiempo soltera. Ahora bien, su matrimonio significaba, sin lugar a dudas, perder cien libras al año (*ibíd.*: 268-269).

Es decir, si la señorita Sutherland se llegaba a casar, Windibank dejaría de beneficiarse con su renta. Por lo tanto, decide mantenerla cautiva de otros hombres haciéndose pasar él mismo por su prometido, algo que, si bien está dentro del marco de la ley, Holmes desaprueba enfáticamente: “entre nosotros, Windibank, ha sido una jugarreta cruel, egoísta y despiadada, llevada a cabo del modo más ruin que jamás he visto” (*ibíd.*: 268). Nuevamente, la motivación del “criminal” —aunque en este caso no se trate de un crimen propiamente dicho— es puramente individual; la condena, dado el carácter de la situación, es más bien moral antes que legal.

John Turner, en “El misterio de Boscombe Valley”, quiere evitar que su hija se case con el hijo del señor McCarthy. Esto se debe a una vieja afrenta entre Turner y McCarthy: el primero había robado un cargamento de oro de un barco que custodiaba el segundo, que es el único que podría delatarlo ante la justicia. Por esto, McCarthy ha dedicado gran parte de su vida a chantajear a Turner, y el arreglo del casamiento es parte de ese plan. Para poder evitarlo, Turner lo mata de un golpe en la cabeza. Una vez más, el móvil del crimen es puramente individual:

Resulta que su hijo se había hecho mayor, igual que mi hija, y, como era bien sabido que yo no andaba bien de salud, se le ocurrió la gran idea de que su hijo se quedara con todas mis propiedades. Pero aquí me planté. No estaba dispuesto a que su maldita estirpe se mezclara con la mía. [...] Quedamos citados en el estanque, a mitad de camino de nuestras dos casas, para hablar del asunto (*ibíd.*: 297).

Por último, en “La aventura del aristócrata solterón”, lord Robert St. Simon acude a Sherlock Holmes con el propósito de encontrar a su prometida Hatty Doran, que se había fugado de la boda a último momento. Las mayores sospechas recaen en Flora Millar, una antigua conocida del novio y a quien se la ha visto con Doran instantes antes del casamiento. Un artículo de un periódico titulado “Extraño incidente en una boda de alta sociedad” cierra:

Los rumores se han desatado, y se dice que la policía ha detenido a la mujer que provocó el incidente, en la creencia de que, por celos o algún otro motivo, pueda estar relacionada con la misteriosa desaparición de la novia (*ibíd.*: 422).

Si bien finalmente se descubre que Hatty Doran se había casado en los Estados Unidos muchos años antes y por eso decidió fugarse, vale la pena remarcar cómo la primera aproximación a la solución corre por cuenta de una hipótesis plenamente individual: los celos amorosos de una ex novia.

Necesidad de hacer justicia

El imperativo de restablecimiento del orden sigue siendo una necesidad primordial para la sociedad victoriana de fines del siglo XIX. El criminal peligroso, identificado ya por una motivación íntima e individual, tiene que ser puesto a disposición de la justicia: solamente así, aquel orden que fue desbaratado por un sujeto disfuncional a la sociedad puede ser nuevamente restaurado. Como ya dijimos anteriormente, la razón de ser del Estado para Spencer es el cuidado de las libertades individuales y hacer justicia con aquellos que perturban el bienestar de los demás.

Cuando Holmes y su compañero, convocados por el inspector Tobías Gregson, arriban a número 3 de los Jardines Lauriston, encuentran el cadáver de Enoch J. Drebbler tirado en el centro de la sala de estar. Al momento de volver, el Dr. Watson recuerda lo que había sentido al encontrarse con aquel cuerpo muerto:

Había sido tan siniestra la impresión que me produjo aquella cara, que me resultaba dificultoso apartar de mí cierto sentimiento de gratitud hacia el hombre que arrancó del mundo al dueño de la misma. Si hubo rasgos humanos que pregonaban vicios de la clase más dañina, esos rasgos eran, sin duda, los de Enoch J. Drebbler, de Cleveland. Sin embargo, yo reconocía que era preciso *hacer justicia* y que la depravación de la víctima no equivalía a una condena a los ojos de la ley (Conan Doyle, 2011a: 99).⁴⁶

Dos datos son interesantes de rescatar de esta descripción. En primer lugar, el hecho de que, más allá de los rasgos y de la mala impresión que le hubiera causado el muerto, era necesario hacer justicia. Para Watson, su deber —el de la policía, el del Estado— era averiguar quién había sido el responsable, atraparlo y encerrarlo, restablecer el orden. Por otro lado, esta caracterización de Drebbler parece prefigurar lo que se sabrá gracias a la confesión de Jefferson Hope: el hombre de Cleveland también era responsable de un par de crímenes, y los rasgos físicos que el doctor vio en él, pueden ser pensados como rasgos de la peligrosidad de la que hablamos más arriba.

⁴⁶ La cursiva es nuestra.

De la misma manera que Watson cree que se debe hacer justicia, el inspector Gregson pone de manifiesto su preocupación ante la necesidad de encarcelar al culpable:

Escuche, Holmes: nosotros estamos dispuestos a reconocer que es usted un hombre inteligente y que posee sus métodos de trabajo. Pero en este caso necesitamos algo más que teorías y sermones. De lo que se trata es de atrapar a ese hombre (*ibíd.*: 123).

Esto nos muestra que la institución policial, más allá de las falencias que luego veremos que Holmes se encargará de resaltar, tiene un objetivo claro y primordial, que no es otro que entregar al criminal a la justicia. A diferencia de lo que ocurrirá en el género negro estadounidense, donde la policía es retratada como una institución más corrupta que los propios delinquentes, en este caso todavía perdura una concepción “positiva” de la misma, encargada de velar por la seguridad de la población.

Para resolver el misterio en “La aventura del aristócrata solterón”, Sherlock Holmes organiza un banquete al que es invitado, entre otros, lord St. Simon, el esposo abandonado. Antes de enterarse de que su futura esposa todavía estaba casada con un norteamericano, le comunica al detective:

—Ha sido un desaire, señor, un desaire público —dijo lord St. Simon, golpeando con los dedos sobre la mesa. [...] —Nada de indulgencias. Estoy verdaderamente indignado, y he sido víctima de un abuso vergonzoso (Conan Doyle, 2011b: 433).

En opinión del aristócrata, es necesario que su nombre no quede impunemente manchado, luego de semejante afrenta pública. Si bien no se ha cometido ningún crimen —aunque él todavía no lo sabe—, pide “nada de indulgencias” ni consideraciones para quien sea el culpable. Análogamente a los casos anteriormente descriptos, lo que reclama el damnificado es que se haga justicia.

Una variante especial de este eje de análisis es lo que sucede al final de “El misterio de Boscombe Valley”. Turner, el culpable, está gravemente enfermo, y los médicos no le dan más de un mes de vida; ante la pregunta sobre qué le va a suceder después de su confesión, Sherlock Holmes le responde:

En vista de su estado de salud, nada. Usted mismo se da cuenta de que pronto tendrá que responder de sus acciones ante un tribunal mucho más alto que el de lo penal. Conservaré su confesión y, si McCarthy resulta condenado, me veré obligado a utilizarla. De no ser así, jamás la verán los ojos humanos; y su secreto, tanto si vive como si muere, estará a salvo con nosotros (*ibíd.*: 298).

En este caso, Holmes rehúsa juzgar a Turner por dos motivos: uno, porque su crimen ha sido consecuencia de una situación tan compleja que excede su mera opinión como detective; y dos, porque deberá responder ante Dios, el último tribunal, el orden supremo de todas las cosas. En definitiva, de una forma u otra se hará justicia, ya sea terrenal o celestial.

Ridiculización (sin cuestionamiento) de la policía

Decíamos en el capítulo anterior que el discurso predominante sobre el orden en los cuentos de Poe es, por más paradójico que pueda resultar, la ridiculización de la institución policial. Constantemente se hace referencia a la ineptitud de los oficiales para resolver los casos, y se los presenta como torpes, faltos de imaginación y de rigor metodológico. Dupin, como vimos, ataca constantemente al prefecto G. y no deja pasar la oportunidad para criticar su manera de trabajar. No obstante, lo que está implícito en esta ridiculización es el hecho de que el cuestionamiento a la existencia misma de la policía no aparece. En última instancia, y a pesar de todos los contratiempos, es importante que la institución policial triunfe, porque ese es el objetivo: que el orden vuelva a ser restablecido.

En las historias policiales de Conan Doyle, la crítica es todavía más marcada que en el caso anterior. Sherlock Holmes no tiene piedad con los dos inspectores de Scotland Yard Gregson y Lestrade, ni siquiera con el oficial Jones, que solo aparece en un cuento. El contrapunto de opiniones con respecto al accionar de la policía se puede observar nítidamente si se comparan los dichos del propio Holmes con los artículos periodísticos que lee Watson.

Así se refiere el detective a los inspectores del caso Drebber en *Estudio en escarlata*:

—Gregson es el hombre más agudo de Scotland Yard —puso por comentario mi amigo—. Él y Lestrade son lo mejorcito de un grupo de torpes. Actúan con rapidez y energía, pero sin salirse de la rutina. Son odiosamente rutinarios (Conan Doyle, 2011a: 80).

Más adelante, mientras Watson trata convencerlo para que vaya a ver la escena del crimen, sigue reflexionando:

Sí. Él [Gregson] sabe que soy superior y lo reconoce ante mí; pero se cortaría la lengua antes de confesarlo ante una tercera persona. Sin embargo, bien podemos ir y echar un vistazo. Trabajaré por mi propia cuenta. Podré por lo menos reírme de ellos, ya que no sacaré otra cosa. ¡Vamos! (*ibíd.*: 80).

Holmes está convencido de que los inspectores no van a poder sacar nada en limpio del asunto, por lo cual presupone que se reirá al verlos fracasar. A lo largo de la novela, nunca confía en que ellos puedan arrojar algo de luz satisfactoriamente al misterio que los rodea. De hecho, una vez que afirma conocer la identidad del asesino, les dice:

Sin ánimo de herir las susceptibilidades de ninguno de ustedes, me veo obligado a decir que, en mi opinión, estos hombres son contrincantes con los que no puede luchar el personal oficial de la policía, y por esa razón no les pedí ayuda a ustedes (*ibíd.*: 124).

Con esta frase, Holmes se ubica en una posición de superioridad frente a la policía, ya que se considera él mismo capaz de combatir al culpable, en detrimento de los inspectores, que no podrían hacerlo.

Muy por el contrario, los periódicos citados por Watson son benévolos con las descripciones que realizan del trabajo policial. El día posterior al asesinato, el *Strand* afirma:

Nos complace que el señor Lestrade y el señor Gregson, de Scotland Yard, hayan concentrado sus actividades en este caso, y se predice con confianza que estos funcionarios, tan bien conocidos, harán pronto luz en el suceso (*ibíd.*: 108).

El *Daily News*, por su parte, comenta:

Se ha dado ya un gran paso gracias a haberse descubierto la dirección de la casa en que había estado alojado, y este éxito se debía por completo a la agudeza y a la energía del señor Gregson, de Scotland Yard (*ibíd.*: 108).

Y luego de que el caso se resolviera, otro periódico apunta:

Aunque este caso no hubiera producido ningún otro efecto, servirá, por lo menos, para poner de manifiesto del modo más elocuente la eficacia de nuestra policía detectivesca [...]. Es un secreto a voces que el mérito de esta inteligente captura se debe por completo a los funcionarios de Scotland Yard señores Lestrade y Gregson [...]. Se espera que, a título de reconocimiento adecuado de sus servicios, se organizará en honor de dichos funcionarios alguna clase de homenaje (*ibíd.*: 192).

En los tres extractos podemos observar cómo Conan Doyle ubica los elogios a la policía en las páginas de los diarios, en contraposición a las opiniones negativas de Holmes. ¿Por qué lo hizo de esta manera? Podemos aventurar algunas respuestas. Una de ellas podría ser que la prensa es parte de la opinión pública, y por tanto se condice con la concepción “positiva” de la policía que tiene la sociedad. Otra, que se trata de una crítica irónica del autor hacia el periodismo de la época, más inclinado a las explicaciones simplificadoras que al esclarecimiento real de los acontecimientos. Por último, que la crítica apunta a la misma policía: una exageración de los elogios que en realidad esconde una ridiculización, porque el lector ya sabe que sin la ayuda del detective, poco hubieran podido hacer los inspectores para esclarecer el caso.

También cabe señalar un detalle que puede pasar desapercibido. Holmes le cuenta a Watson que, cuando necesita ayuda para un caso difícil, les paga a algunos vagabundos para que realicen “trabajos de espionaje”, y se refiere a ellos de la siguiente manera:

—Es la sección del Cuerpo de Policía Detectivesca de Baker Street —dijo muy serio mi compañero.
Aún no había acabado de hablar cuando entraron en nuestro cuarto media docena de vagabundos de lo más desaseados y harapientos que hasta entonces habían visto mis ojos (*ibíd.*: 109).

El detective afirma que “De cualquiera de estos pequeños mendigos se puede conseguir una suma de trabajo superior al que rinde una docena de hombres de las fuerzas de policía” (*ibíd.*: 109-110). Que Holmes equipare a la institución policial con un grupo de vagabundos, dando

a entender que las habilidades de los oficiales no difieren demasiado de las de aquellos, no nos parece un dato menor.

Si las principales críticas que Dupin le realizaba al prefecto G. giraban en torno a su proceder y a su desempeño como policía, lo mismo sucede con Sherlock Holmes. Lestrade, por ejemplo, es blanco constante de cuestionamientos. En “El misterio de Boscombe Valley”, Holmes le dice a Watson mientras viajan al lugar de los hechos:

Lestrade se encuentra perdido, y me ha pasado el caso a mí, y ésta es la razón de que dos caballeros de edad mediana vuelen en este momento hacia el oeste, a cincuenta millas por hora, en lugar de digerir tranquilamente su desayuno en casa [...]. Me conoce usted lo suficientemente bien como para saber que no fanfarroneo al decir que soy capaz de confirmar o echar por tierra su teoría, valiéndome de medios que él es totalmente incapaz de emplear e incluso de comprender (Conan Doyle, 2011b: 277).

Incluso el propio Lestrade reconoce su incapacidad para resolver el problema que se le presenta en “La aventura del aristócrata solterón”:

Es este caso infernal de la boda de St. Simon. No le encuentro ni pies ni cabeza al asunto [...]. ¿Cuándo se ha visto un asunto tan complicado? Todas las pistas se me escurren entre los dedos. He estado todo el día trabajando en ello (*ibíd.*: 429).

Sin embargo, las críticas no tienen que ver con la forma de ser o con los valores como persona de los oficiales: si bien Holmes cuestiona la labor profesional, destaca otras cualidades, como la fuerza, la pasión o la tenacidad. Así, el “peor pecado” de Lestrade sería el de ser un completo inútil. Más allá de eso, “No es corrupto, no es violento, ni deja jamás de ser, pese a todas sus limitaciones intelectuales, la personificación de la Justicia, ya que es a él, en definitiva, a quien [...] Holmes entrega a los delincuentes que atrapa” (Feinmann, 1991: 156). Una vez más, el reproche es antes intelectual que moral.

En “La Liga de los pelirrojos”, por ejemplo, opina sobre el oficial Jones: “No es mal tipo, aunque profesionalmente sea un completo imbécil. Pero posee una virtud positiva: es valiente como un bulldog y tan tenaz como una langosta cuando cierra sus pinzas sobre alguien” (Conan Doyle, 2011b: 245). Esto nos permite inferir que la existencia de la policía, más allá de sus errores intelectuales y metodológicos, está garantizada por sus virtudes “físicas”. La inteligencia, por el contrario, únicamente está reservada para el detective, porque él es la encarnación de la *ratio*. Así, detective y policía combaten con armas desiguales: “si bien esta última se esfuerza por proceder de manera racional, no puede en cambio utilizar libremente los instrumentos de la *ratio*, tal como lo hace el detective” (Kracauer, 2010: 117). En cada caso, la policía solo puede ingresar a lo ilegal como institución representante de lo legal —y de ahí su asociación con la fuerza “física”, represiva del Estado—; el detective, en cambio, basa su actividad en el fundamento del orden social, en la fuerza de la razón.

Que existan continuidades y pequeñas rupturas con el capítulo anterior, creemos, no es casual. Según Eliseo Verón (1993, 2004), todo discurso se puede “leer” a partir de las marcas que este posee en la superficie textual, que se convierten en huellas en el momento en que las conectamos con sus condiciones de producción, ya sea a partir de su relación con discursos anteriores (análisis *semiótico*) o con los mecanismos de funcionamiento de base del funcionamiento social (análisis *ideológico*). En el caso de las narrativas policiales que aquí nos ocupan, como el funcionamiento de base de la sociedad victoriana es similar en cuanto a su estructuración social —con el predominio de la burguesía— y al orden político —con el predominio del Estado securitario— al del resto de Europa de mediados del siglo XIX, es lógico que exista una prolongación entre los tópicos subyacentes a los relatos de Edgar Allan Poe y Arthur Conan Doyle. Estos continuarán apareciendo también en los autores de la “Edad Dorada”, al menos, hasta la década de 1930, momento en que se transformen, entre otras variables, la producción industrial y el modo de vida de la sociedad.

Así como sucedía en los cuentos que narraban las aventuras de Auguste Dupin, encontramos en los relatos protagonizados por Sherlock Holmes ciertos ejes de análisis que responden a cuestiones ligadas al mantenimiento de la seguridad y el orden social, como la necesidad de hacer justicia, la peligrosidad del culpable y, por sobre todas las cosas, la falta de cuestionamiento a la existencia de la institución policial. Lo que se agrega en este caso es la individualidad de los móviles de los delincuentes, que si bien podía llegar a aparecer anteriormente, se muestra aquí de manera mucho más acentuada. Dichos móviles se fundan en iniciativas puramente personales, ligadas a la venganza, la codicia o los celos, y desprovistas de cualquier conexión con los condicionamientos sociales. Al mismo tiempo, el criminal se va complejizando y sofisticando: aunque sigue siendo peligroso, ya no se acerca al modelo *animal* de Poe, sino que se convierte en un delincuente *gentleman*, un adversario tan racional como el detective mismo.

CONCLUSIONES

En el fondo de la novela policíaca subyace una convicción justiciera, incluso una notable moralina. Esa Justicia será todo lo deficiente, en ocasiones venal, que se quiera, pero debe ser una Justicia al fin y al cabo.

JAVIER OTAOLA

SEIS REFLEXIONES A MODO DE CIERRE

1. A lo largo de la presente tesina, tomando como base la teoría de los discursos sociales planteada por Eliseo Verón, hemos rastreado una serie de temáticas referidas al mantenimiento del orden social y la seguridad de la población que subyacen a algunas de las narraciones policiales escritas por Edgar Allan Poe y Arthur Conan Doyle. En un momento histórico signado por la aparición de nuevas formas de control poblacional —en especial, la creación de la institución policial y de nuevos métodos de identificación de los criminales—, la reconfiguración del orden de clases —el ascenso de la burguesía a la posición dominante— y el predominio de las ideas filosóficas liberales, pensamos que el género policial se ajusta a la realidad que le dio origen. Nuestro análisis se propuso rastrear *huellas* discursivas que nos permitieran conectar las historias con su contexto social de engendramiento; en ese sentido, las agrupamos bajo una serie de categorías propias, la mayoría de las cuales se repiten en ambos casos. La necesidad de hacer justicia, la peligrosidad del delincuente y la ridiculización sin cuestionamiento de la policía operan, tanto en los cuentos de Poe como en los de Conan Doyle, como ejemplos de la importancia del mantenimiento del orden social imperante en la época; la conmoción de la población por los crímenes, en el primer caso, y los móviles individuales, en el segundo, parecerían ser notas distintivas de cada uno de los autores.

2. La conexión entre los mecanismos de funcionamiento de base de lo social con las historias policiales nos ha permitido analizar la relación *dialéctica* que establecen la sociedad y la literatura: el contexto brinda la materia prima sobre la cual el autor trabaja, y la obra remodela esa realidad mediante la óptica del escritor. Poe y Conan Doyle escriben en una época de cambios, de nuevas configuraciones sociales dispuestas a mantenerse como hegemónicas; sus historias policiales, a su vez, muestran una realidad que retoma ese contexto y lo ficcionaliza, de tal modo que crea nuevos sentidos referidos a la necesidad de justicia y del mantenimiento del orden. Por eso, de acuerdo con Mempo Giardinelli (2013: 139), “la cuestión no está en que la literatura se ocupe o no de la realidad, sino en lo que sea capaz de hacer con ella”.

3. A la hora de explicar cuál es el origen de la literatura policial, los historiadores del género pueden dividirse en dos grandes grupos: de un lado, quienes creen que este tipo de historias están ya presentes en la Biblia y en el teatro griego; y del otro, quienes afirman que el creador es Edgar Allan Poe con su cuento “Los crímenes de la calle Morgue”. Como hemos visto, los argumentos que esgrimen una y otra postura son razonables; nosotros, sin embargo, nos inclinamos a pensar que la segunda es la más acertada. Poe escribió en un contexto en el cual un modo de vida en sociedad sin precedentes empezaba a tener lugar, y con él, afloraban miedos, incertidumbres y fantasmas: todo un imaginario de amenaza y de peligro inminente que la narrativa policial, como “ficción paranoica”, utilizó para consolidarse como género literario. Fue a partir de los cambios sociopolíticos ocurridos desde la constitución del Estado moderno europeo, entonces, que un tipo particular de literatura nació para retratar una nueva realidad.

4. Los crímenes, reducidos a formas cada vez más imperceptibles y atroces al mismo tiempo, se volvieron objeto de representación literaria. El genio de Edgar Allan Poe vislumbró lo que para él sería una nueva forma del género fantástico: la paradoja de llevar lo inverosímil hasta el extremo de la racionalidad pura. Un crimen en un cuarto cerrado, una población conmocionada por el hecho, un asesino misterioso, un inspector de policía desairado por las circunstancias y un hombre, un caballero, un razonador, al servicio del esclarecimiento del caso. El último tercio del siglo XIX y las primeras décadas del XX verán florecer mil historias de este tipo, con sus variantes y sus complejidades. De la mano de Arthur Conan Doyle, y posteriormente de los miembros del “Detection Club”, las tramas, los detectives y los criminales irán adquiriendo formas únicas y cada vez más racionales.

5. La lectura de estas historias funcionaba en aquel entonces —y puede que siga siendo así—, creemos, como *tranquilizante*; no en términos de “literatura de evasión”, de una actividad alienante que serviría para controlar a las masas, sino como una forma de recreación en la cual se difuminan los miedos por la pérdida del orden instituido. Por eso decimos que el género policial del siglo XIX es un *género de seguridad*: tanto en sus orígenes como en su versión inglesa, transmitía al lector la sensación de que el mundo, ese lugar repleto de *otros* y de misterios desconocidos, podía ser reducido y hasta descifrado por medio de la razón. Finalmente, la Justicia y la Razón, encarnadas en la figura del detective, siempre vencían.

6. El delito funciona como un elemento disruptivo en el *continuum* de la vida social cotidiana. La legitimidad con la que percibimos y aceptamos la realidad se ve trastocada. A partir de su irrupción, aparecen interrogantes referidos a toda una serie de cuestiones que, de tan naturalizadas, se nos vuelven invisibles. ¿Por qué el orden social en el que vivimos funciona de una determinada manera? ¿Por qué existe una institución encargada de protegernos? ¿Protegernos de quién y para qué? ¿Por qué obedecemos las leyes? Y por último: ¿nuestra

seguridad está verdaderamente garantizada? Evidentemente no lo estaba en aquella época, por eso esas temáticas se repetían constantemente en las historias policiales. Este *género de seguridad*, literatura por antonomasia del delito, funciona como disparador para poner en escena estas preguntas y nos da pie para reflexionar acerca de ellas. Las respuestas, no obstante, todavía están abiertas a debates y a nuevas consideraciones futuras. Por el momento, este es nuestro aporte, y confiamos en que próximas investigaciones sigan alimentando la discusión.

Desde el campo de la comunicación y la cultura, indagar el vínculo entre un género literario, en este caso el policial, y su contexto de producción nos ha permitido rastrear algunos de los mecanismos mediante los cuales una sociedad percibe y legitima la realidad en la que vive. Es por esto que la literatura, considerada como estructuración formal de los significados y de los valores de la sociedad (Cevasco, 2002), no puede ser dejada de lado por las ciencias sociales —y en particular por los estudios en comunicación—, cuyo objetivo es la comprensión e interpretación de los discursos que circulan en una sociedad.

Han sido las temáticas sobre el orden rastreadas en las narrativas policiales clásicas las que nos posibilitaron traer a colación algunas de las cuestiones trabajadas a lo largo de la carrera, tales como la formación del Estado moderno, el orden social, la filosofía positivista, los géneros populares y su historia, el paradigma indiciario, la teoría de los discursos sociales, la irrupción del delito en la vida cotidiana, la literatura como modo de expresión de un momento histórico, y la constitución de los productos culturales en espacios de significación compartidos, entre otras.

Y si bien el análisis se basa en un tipo de literatura y una sociedad propios de hace alrededor de 150 años, en un tiempo y espacio alejados al día de hoy, creemos que las reflexiones no carecen de anclaje en la actualidad: las temáticas sobre el orden y la seguridad todavía aparecen en —o subyacen a— los discursos contemporáneos, tanto literarios como periodísticos y televisivos. Como sostiene Roland Barthes (2014), nuestra sociedad —occidental, democrática y capitalista— sigue siendo burguesa, y cuenta con un “determinado régimen de propiedad, determinado orden, determinada ideología” (p. 232) que se mantienen a pesar de las transformaciones técnicas, económicas o sociales que se sucedieron desde 1789. Asimismo, hoy en día,

Los relatos sobre inseguridad, miedos, desconfianza de las instituciones, reclamos de vigilancia y orden social se interpretan y se viven como definiciones, modelos o historias productos del sentido común y la costumbre, atravesados por la verdad. Hablan sobre crímenes y castigos, o sobre cómo gestionar y vivir la incertidumbre, sean sus enunciadores el aparato estatal o el privado, el ciudadano común o la sociedad civil organizada, los medios de comunicación

o los autores de ficción. Son interpretaciones ancladas en matrices culturales cuyos orígenes cruzan los planos de la tradición y la modernidad, la religión y la ley, los de la historia y las memorias sociales, cuyos recorridos se organizan durante la constitución del Estado liberal moderno y el aporte de la primera criminología (Martini y Pereyra, 2009: 11).

Es importante destacar, siguiendo a los autores, que los relatos sobre inseguridad que actualmente circulan en la sociedad son deudores de aquellos que, en tiempos de la primera expansión poblacional en las grandes ciudades, surgieron como prueba de la existencia de un imaginario colectivo asociado al miedo y la desconfianza hacia el *otro*. Estos relatos todavía perviven, transformados y adaptados a la realidad actual.

CODA

La literatura policial argentina⁴⁷ posee similitudes con la anglosajona a nivel de su desarrollo: una primera etapa de orígenes en la cual los autores exploran el género sin dedicarse de lleno a él; una segunda, donde se cultiva la vertiente de la novela-problema; y una tercera, asociada al policial negro y al crimen socialmente determinado (Lafforgue y Rivera, 1977). A su vez, los teóricos del género también se dividen en dos grandes grupos: quienes ven una evolución que empieza desde fines del siglo XIX, y los que marcan un punto fijo de inicio —el libro *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942), de Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges—. Asimismo, se puede observar una relación estrecha entre las transformaciones socio-políticas acontecidas en Argentina —la inauguración de la Penitenciaría de Buenos Aires, la abolición de la tortura, el crecimiento poblacional, el nuevo imaginario del orden, la creación de la Policía de la Capital (Setton, 2013)— y el origen del género en nuestro país.

La similitud de este último postulado con nuestro análisis es, en principio, llamativa, y creemos que puede ser objeto de un estudio más profundo y detallado.⁴⁸ Por este motivo, dejamos abierta la posibilidad de que nuestra propuesta sirva como disparador para posteriores indagaciones similares en relación con la narrativa policial nacional.

⁴⁷ ¿Por qué no nos dedicamos al estudio del género policial en Argentina? Lo cierto es que el armado del corpus respondió a dos cuestiones: una objetiva y una subjetiva. La primera tiene que ver con la disponibilidad de material bibliográfico teórico. A pesar de que existen trabajos sobre literatura policial nacional, las reflexiones más relevantes que se han realizado hasta el momento se centran en las vertientes europeas y estadounidenses del género, así como también en sus autores más significativos. La segunda es de índole personal: tanto Edgar Allan Poe como Arthur Conan Doyle son los escritores que marcaron los primeros pasos de este tesista como lector. Sin ellos, nada de esto hubiera podido ser posible.

⁴⁸ Llegamos a este planteo una vez finalizadas la investigación y la elaboración de la presente tesina.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Altamirano, C., y Sarlo, B. (1977). Introducción. En *Literatura y sociedad*. Buenos Aires: CEAL.
- Amar Sánchez, A. M. (1992). *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*. Rosario: Beatriz Viterbo editora.
- Armiño, M. (1998). Prólogo. En Poe, E. A., *Narraciones extraordinarias*. Madrid: Edaf.
- Bada, R. (2005). La edad bíblica de Hércules Poirot. *Pérgola*. Recuperado de: <http://www.bilbao.net/bld/handle/123456789/2179?rd=003123622611747367>
- Báez, F. (2003). Thomas de Quincey: El crimen como hecho estético. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Recuperado de: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/quincey.html>
- Bajtín, M. (1990). *Estética de la comunicación verbal*. México D.F.: Siglo Veintiuno.
- Barbier, F., y Bertho Lavenir, C. (1999). *Historia de los medios: de Diderot a Internet*. Buenos Aires: Colihue.
- Barthes, R. (2014). *Mitologías*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Bastida, V. (1982). El folletín francés. En AAVV, *Historia Universal de la Literatura (Vol. III)*. Madrid: Hyspamérica.
- Bayard, P. (2011). *El caso del perro de los Baskerville*. Barcelona: Anagrama.
- Benjamin, W. (1972). *Iluminaciones II*. Madrid: Taurus.
- Bioy Casares, A., y Borges, J. L. (2010). *Los mejores cuentos policiales I*. Buenos Aires: Emecé.
- Blanco, A. (2002). Cultura de masas. En Altamirano, C. (dir.), *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós.
- Blake, N. (2015). *La bestia debe morir*. Buenos Aires: Emecé.
- Blázquez Domínguez, C. (1983). Moralidad, educación y Estado: triunfo de la burguesía inglesa en el siglo XIX. *La palabra y el hombre* (48), 16-31. Recuperado de: cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/3405/1/198348P16.pdf
- Borges, J. L. (1935). Los laberintos policiales y Chesterton. *Sur* (10), 92-94.

- (1998). El cuento policial. En *Borges oral*. Madrid: Alianza.
- (2014). Sobre Chesterton. En *Inquisiciones/Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Debolsillo.
- Brecht, B. (1984). *El compromiso en literatura y arte*. Barcelona: Península.
- Cabrera Infante, G. (1983). La ficción es el crimen que paga Poe: Espías demasiado temprano, policías por todas partes. *Cuadernos del norte* (19), 2-7. Recuperado de: <http://www.numerossueltos.com/los-cuadernos-del-norte-19.html>
- Caillois, R. (1942). *Sociología de la novela*. Buenos Aires: Sur.
- Cevasco, M. E. (2002). Sociología de la literatura. En Altamirano, C. (dir.), *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós.
- Chandler, R. (2014). *A mis mejores amigos no los he visto nunca*. Buenos Aires: Debolsillo.
- Chesterton, G. (2009). *El candor del padre Brown*. Buenos Aires: Claridad.
- Conan Doyle, A. (2011a). *Sherlock Holmes. Obras completas 1*. Buenos Aires: Díada.
- (2011b). *Sherlock Holmes. Obras completas 2*. Buenos Aires: Díada.
- (2011c). *Sherlock Holmes. Obras completas 3*. Buenos Aires: Díada.
- Cortínez, V. (1995). De Poe a Borges: la creación del lector policial. *Revista Hispánica Moderna*, 48 (1), 127-136. Recuperado de: <http://spanport.ucla.edu/wp-content/uploads/2014/10/De-Poe-a-Borges.pdf>
- Da Re, V., y Maceri, S. (2008). La Antropología Criminal de Lombroso como puente entre el reduccionismo biológico y el derecho penal (Primera parte). *Límite. Revista de Filosofía y Psicología*, 3 (17), 99-115. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2701845.pdf>
- de Quincey, T. (1976). *Del asesinato como una de las bellas artes*. Buenos Aires: Ediciones Caldén.
- Feinmann, J. P. (1991). Estado policial y novela negra argentina. En Petronio, G., *Los héroes difíciles: la literatura policial en Argentina y en Italia*. Buenos Aires: Corregidor.
- Foucault, M. (2003). Criminalidad, poder, literatura. En Link, D. (comp.). *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar Allan Poe a P. D. James*. Buenos Aires: La Marca.

- (2006). *Seguridad, territorio, población*. Buenos Aires: FCE.
- (2014a). *El poder, una bestia magnífica*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- (2014b). *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- (2014c). *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- García Ferrari, M. (2009). "Saber policial". Galerías de ladrones en Buenos Aires, 1880-1887. En Rogers, G. (ed.), *La Galería de ladrones de la Capital de José S. Álvarez, 1880-1887*. La Plata: UNLP. Recuperado de: <http://bibliotecaorbistertius.fahce.unlp.edu.ar/02.Rogers>
- Geli, C. (1 jun. 2008). Misterios del primer crimen mediático. *El País*. Recuperado de: http://el-pais.com/diario/2008/06/01/eps/1212301609_850215.html
- Giardinelli, M. (2013). *El género negro. Orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia en Latinoamérica*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Ginzburg, C. (1989). Morelli, Freud y Sherlock Holmes: indicio y método científico. En Eco, U., y Sebeok, T. (eds.), *El signo de los tres. Dupin, Holmes, Peirce*. Barcelona: Lumen.
- Gramsci, A. (2003). Policial y géneros populares. En Link, D. (comp.). *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar Allan Poe a P. D. James*. Buenos Aires: La Marca.
- Habermas, J. (1994). *Historia y crítica de la opinión pública*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Haycraft, H. (1941). *Murder for Pleasure. The Life and Times of the Detective Stories*. Nueva York: D. Appleton-Century Company. Recuperado de: <http://detective.gumer.info/txt/haycraft.pdf>
- James, P. D. (2010). *Todo lo que sé sobre novela negra*. Barcelona: Ediciones B.
- Jameson, F. (2003). Sobre Raymond Chandler. En Link, D. (comp.). *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar Allan Poe a P. D. James*. Buenos Aires: La Marca.
- Kracauer, S. (2010). *La novela policial. Un tratado filosófico*. Buenos Aires: Paidós.
- Lafforgue, J., y Rivera, J. (1977). *Asesinos de papel*. Buenos Aires: Calicanto.
- Leibholz, G. (1954). Estado y sociedad en Inglaterra. *Revista de estudios políticos* (17), 29-46. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2128710.pdf>

- Lettieri, A. (2008). *La civilización en debate*. Buenos Aires: Prometeo.
- Lois, E. (2011). Sobre el uso científico de la imaginación. En Conan Doyle, A., *Sherlock Holmes. Obras completas 1*. Buenos Aires: Díada.
- Lucotti, C. (1993). Wilkie Collins: ¿pionero o heredero? *Anuario de letras modernas* (4), 29-34. Recuperado de: http://ru.ffyl.unam.mx:8080/jspui/bitstream/10391/1653/1/03_ALM_04_1988_990_Lucotti_29_34.pdf
- Ludmer, J. (2011). *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Eterna cadencia.
- Luján, E. (1983). La novela policíaca francesa. *Cuadernos del norte* (19), 12-17. Recuperado de: <http://www.numerossueltos.com/los-cuadernos-del-norte-19.html>
- Mandel, E. (2011). *Crimen delicioso. Historia social del relato policiaco*. Buenos Aires: RyR.
- Martini, S. (2009). El delito y las lógicas sociales. La información periodística y la comunicación política. En Martini, S., y Pereyra, M. (eds.), *La irrupción del delito en la vida cotidiana. Relatos de la comunicación política*. Buenos Aires: Biblos.
- Martini, S., y Pereyra, M (2009). Introducción. En *La irrupción del delito en la vida cotidiana. Relatos de la comunicación política*. Buenos Aires: Biblos.
- Petronio, G. (1991). La literatura policial, hoy. En *Los héroes difíciles: la literatura policial en la Argentina y en Italia*. Buenos Aires: Corregidor.
- Piglia, R. (10 oct. 1991). La ficción paranoica. *Suplemento Cultura y Nación. Clarín*, 4-5.
- (2000). *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Seix Barral.
- (2003). Lo negro del policial. En Link, D. (comp.). *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar Allan Poe a P. D. James*. Buenos Aires: La Marca.
- (2009). *El último lector*. Barcelona: Anagrama.
- Poe, E. A. (2009). *Cuentos completos*. Buenos Aires: Edhasa.
- Richards, P. (2012). Herbert Spencer: ¿Darwinista social o profeta libertario? *Instituto Mises*. Recuperado de: <http://www.miseshispano.org/2012/04/herbert-spencer-%C2%BF-darwinista-social-o-profeta-libertario/>
- Rivera, J. B. (1986). *El relato policial en Argentina: Antología crítica*. Buenos Aires: Eudeba.

- Romano, E. (1991). Los parientes criollos del padre Brown. En Petronio, G., *Los héroes difíciles: la literatura policial en Argentina y en Italia*. Buenos Aires: Corregidor.
- Saer, J. J. (2004). La novela y la crítica sociológica. En *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Santamaría, U. (1983). La obra policíaca de Agatha Christie. *Cuadernos del norte* (19), 18-23.
Recuperado de: <http://www.numerossueltos.com/los-cuadernos-del-norte-19.html>
- Savater, F. (1983). Novela detectivesca y conciencia moral. *Cuadernos del norte* (19). 8-11.
Recuperado de: <http://www.numerossueltos.com/los-cuadernos-del-norte-19.html>
- Sayers, D. (1982). Introducción. En AAVV, *El almirante flotante*. Buenos Aires: Emecé.
- Setton, R. (2013). El cuento policial en la Argentina entre 1860 y 1910. En Groussac, P. et al., *El candado de oro. 12 cuentos policiales argentinos (1860-1910)*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Spencer, H. (1963). *El hombre contra el Estado*. Buenos Aires: Aguilar.
- Todorov, T. (2003). Tipología del relato policial. En Link, D. (comp.). *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar Allan Poe a P. D. James*. Buenos Aires: La Marca.
- Verón, E. (1993). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa.
- (2004). *Fragmentos de un tejido*. Barcelona: Gedisa.
- Vidocq, E. (1977). *Memorias*. Buenos Aires: CEAL.
- Voltaire (2000). *Novelas y cuentos*. Buenos Aires: Planeta.
- Walsh, R. (1987a). ¡Vuelve Sherlock Holmes! (La resurrección literaria más sensacional del siglo). En *Cuentos para tahúres y otros relatos policiales*. Buenos Aires: Puntosur.
- (1987b). 2500 años de literatura policial. En *Cuentos para tahúres y otros relatos policiales*. Buenos Aires: Puntosur.

ANEXO

CORPUS

Para llevar a cabo el análisis, confeccionamos nuestro corpus a partir de una serie de narraciones policiales escritas por Edgar Allan Poe y Arthur Conan Doyle. A continuación, describimos una breve sinopsis de cada una de ellas:

- “El hombre de la multitud”, E. A. Poe: un hombre, sentado junto a un gran ventanal en un café de Londres, mira hacia la muchedumbre que camina por una de las principales avenidas de la ciudad. Después de describir a los diferentes grupos de personas que pasan por delante de él, se interesa vivamente por un anciano —cuyo rostro le impresiona— y comienza a seguirlo.
- “Los crímenes de la calle Morgue”, E. A. Poe: el narrador —de quien poco sabemos, ni siquiera su nombre— conoce a Auguste Dupin, extraño caballero cuyos poderes deductivos superan a los de una persona común. En una habitación de la calle Morgue, la señora L’Espanaye y su hija fueron asesinadas. Dupin y su amigo, después de obtener el permiso del prefecto G., inician la búsqueda del criminal a partir del rastreo de las pistas encontradas en el lugar.
- “El misterio de Marie Rogêt”, E. A. Poe: tiempo después de los asesinatos de la calle Morgue, la policía encuentra el cadáver de una señorita llamada Marie Rogêt flotando en el río Sena. Como el misterio tarda en resolverse, Dupin y el narrador son abordados por el prefecto G. para pedirles ayuda.
- “La carta robada”, E. A. Poe: el prefecto G. le narra al detective el caso del robo de una carta —muy importante para la estabilidad de ciertos altos funcionarios estatales— y le pide que lo ayude a recuperarla. El desarrollo de la historia gira en torno a los intentos de recobrar la carta y a las diferentes tácticas que el detective despliega para conseguirla.
- *Estudio en escarlata*, A. Conan Doyle: la primera parte es la reimpresión de las memorias de John H. Watson, doctor en medicina, donde cuenta en primera persona la siguiente historia: un día llega al 221B de Baker Street una carta dirigida a Sherlock Holmes de parte de Tobías Gregson, inspector de Scotland Yard; el señor Enoch J. Drebber, de Cleveland, Ohio, había sido hallado muerto en los Jardines Lauriston. Nada indicaba qué o quién había provocado la muerte de aquel hombre. A partir de allí, Watson narra los pormenores del caso, haciendo hincapié en los descubrimientos y deducciones de su compañero. La segunda parte se llama “El país de los santos”:

las memorias de Watson dan paso a una historia narrada en tercera persona que transcurre en los Estados Unidos en 1845. John Ferrier y su hija adoptiva Lucy son rescatados por un convoy de mormones que iban a instalarse en las tierras del Oeste. Los Ferrier se quedan a vivir junto a esta comunidad; la pequeña Lucy crece y se convierte en una hermosa joven, pretendida por dos muchachos pertenecientes a las familias mormonas más importantes. Esa situación llevará a una serie de infortunios amorosos que van a cerrarse en los últimos capítulos del libro, momento en que se conectan las dos partes de la novela.

- “La Liga de los pelirrojos”, A. Conan Doyle: el señor Jabez Wilson, propietario de una modesta casa de préstamos en Corburg Square, se presenta al departamento de Sherlock Holmes y le cuenta una curiosa historia relacionada con una supuesta “Liga de pelirrojos”. La Liga ha perdido a su líder y se busca reemplazante; Wilson se postula para ocupar la vacante y es contratado inmediatamente. Su tarea, le informan, consistirá en copiar la *Enciclopedia Británica*. Ese mismo día de la reunión con Holmes, al llegar a su nuevo trabajo, encuentra un cartel colgado en la puerta que dice: “Ha quedado disuelta la Liga de los pelirrojos”, hecho que dará inicio a una investigación que involucra a ladrones y túneles secretos.
- “Un caso de identidad”, A. Conan Doyle: luego de una breve disquisición entre Holmes y Watson acerca de que la vida proporciona hechos más extraños que la propia ficción, los hombres reciben la visita de Mary Sutherland, una joven de buena posición económica que intenta desesperadamente encontrar a su prometido, Hosmer Angel.
- “El misterio de Boscombe Valley”, A. Conan Doyle: un día, mientras desayuna con su mujer, Watson recibe de Holmes un telegrama en el que lo convoca a unirse a él con motivo de la tragedia acontecida en Boscombe Valley, un distrito rural de Herefordshire. El mayor terrateniente de la zona es John Turner, que hizo su fortuna en Australia. La granja de Hatherley, que era de su propiedad, estaba arrendada al señor Charles McCarthy, otro australiano. La tarea de Holmes será descubrir al verdadero culpable del asesinato de este último, a pesar de que todas las sospechas recaigan sobre su hijo, James McCarthy.
- “La aventura del aristócrata solterón”, A. Conan Doyle: semanas antes de la boda del Dr. Watson, los ocupantes del 221B de Baker Street reciben la visita de lord St. Simon, quien les solicita que encuentren a su prometida, Hatty Doran, quien se fugó sin ningún motivo aparente momentos antes de llevarse a cabo el casamiento.