



Instituto Superior de Letras Eduardo Mallea (A-1369)

Tecnicatura Superior en la Redacción de Textos

LOS CAMINOS DEL INVESTIGADOR

**VARIACIONES DE LA FIGURA DEL DETECTIVE Y
DE LOS ESPACIOS EN LA LITERATURA POLICIAL**

Autor/es: Durán, María Belén

Tutor/a: Jaromezuk, Florencia

Opción pedagógica: presencial

Fecha de entrega: 04/12/2020

INTRODUCCIÓN	4
CAPÍTULO I. LA CIUDAD: ESPACIO DE LA NOVELA DE DETECTIVES	6
SOCIEDAD BURGUESA, FLÂNEUR Y LITERATURA POLICIAL.....	7
ALGUNAS NOTAS SOBRE EL GÉNERO POLICIAL: ESPACIOS Y PUNTOS DE PARTIDA.....	11
CAPÍTULO II. POLICIAL CLÁSICO: EL ENIGMA COMO PROBLEMA MATEMÁTICO	14
EL CAMINO DEL ENIGMA	15
LOS ESPACIOS DEL DETECTIVE.....	17
CAPÍTULO III. POLICIAL NEGRO: OUTSIDER Y ESPEJO	22
VIOLENCIA Y CORRUPCIÓN: LA REPRESENTACIÓN DE LA SOCIEDAD BURGUESA.....	24
CAPÍTULO IV. POLICIAL ARGENTINO: LA HETEROGENEIDAD DEL HOMENAJE	30
LA DUALIDAD DE LA HISTORIA	32
DE LA CIUDAD AL CAMPO	34
CONCLUSIÓN: ALGUNAS REFLEXIONES FINALES	37
BIBLIOGRAFÍA	40

*Para Luge, el amigo más fiel y extraordinario que me dieron las aulas
repletas de literatura.*

INTRODUCCIÓN

El género policial sobrevivió a las distintas épocas gracias a los cambios de espacios y las variaciones de la figura del detective.

Durante la historia literaria, el policial fue mutando paulatinamente: cambiaron los espacios, las maneras de contar las tramas, la figura del detective; el género encontró alternativas y diferencias dentro de su propio seno. Esto se debe a que la literatura es un reflejo de lo que sucede en la sociedad, y este género no es la excepción: fue adaptándose al surgimiento de las ciudades, al aspecto social del crimen, a la pérdida de la confianza en el cuerpo policial.

En el presente trabajo, se desarrollarán las características y particularidades de las variaciones de los espacios y, también, de la figura del detective a partir de textos fuente que representan distintos momentos de la historia del género y de postulados teóricos que reflejan los cambios y movimientos sociales.

Se analizarán los siguientes textos literarios en relación con las transformaciones sociales que permitieron la vigencia y la mutación del género policial: “La aventura de los planos del Bruce-Partington”, de Arthur Conan Doyle; “Los crímenes de la Rue Morgue”, de Edgar Allan Poe; *El halcón maltés*, de Dashiell Hammett y *Los vecinos mueren en las novelas*, de Sergio Aguirre. Para esto se tomarán en cuenta las posturas de diferentes académicos y especialistas en el tema y se pondrán en relación con los textos literarios fuente.

En primer lugar, se abordará el surgimiento de las ciudades. Según el filósofo Jean Luc Nancy (2013), la ciudad, en sus inicios, se conformó como un espacio de circulación, desplazamiento y vibración. En este contexto socioespacial, se desarrolló la figura del transeúnte. Este personaje es lo que Walter Benjamin (2012) denominó *flâneur*, el que disfruta de ser un desconocido para deambular por las calles y que, sin saberlo, crea diferentes formas de reaccionar ante la incipiente ciudad. En ese preciso momento, en el seno de la sociedad burguesa y de los cambios estructurales, surgió la figura del detective: el hombre de la multitud que borra sus pasos en el murmullo y el ajetreo de la gran urbe.

El policial, entonces, nació junto con los cuentos de Edgar Allan Poe y fijó las reglas del género. Luego, gracias a Arthur Conan Doyle y la publicación de las historias de Sherlock Holmes, el género comenzó a masificarse y a circular en la sociedad. En esta instancia clásica, el crimen es visto como un enigma, y el investigador resuelve el misterio en un espacio reducido o cerrado y utilizando un pensamiento racional, lógico y matemático. Para explicar y desarrollar estos aspectos, se analizarán las características de esta etapa y las relaciones con el contexto histórico.

La literatura policial se reinventó con el paso de los años. A partir de los cuentos y las novelas de Dashiell Hammett y Raymond Chandler, surgió el policial negro. Tal como dice María Susana Ibáñez (2013), se dejó atrás al enigma y se pasó a la representación de los aspectos más oscuros y ríspidos de la sociedad –la corrupción, la violencia–.

El detective, en esta etapa, utiliza más la fuerza y menos la lógica, se sabe poco de su vida y solo tiene un objetivo: cumplir con los encargos del cliente. Las relaciones del investigador están marcadas por el dinero: en este período, la mercantilización de los vínculos sociales es fundamental. Se utilizarán estos postulados para desarrollar todas las características y los cambios que se suscitaron.

Finalmente, en la actualidad, el policial se plantea como una crítica, una parodia, una exacerbación y una ambigüedad. Si se toma como referencia a la literatura policial argentina, se puede notar la desconfianza con la figura del comisario y, también, con la justicia en sí. En este punto, cualquiera puede ser detective, el ciudadano común puede vagar por la ciudad y descubrir los misterios –y las verdades–.

Siguiendo los postulados de Víctor Bravo (2018), el detective es aquel que puede llenar los vacíos de sentido y articular la cadena de los acontecimientos. Esta visión postmoderna del policial posibilita una apertura del género, una distancia de la estructura cerrada de lo clásico. El análisis se cerrará con el policial contemporáneo para poder observar las características de la deconstrucción y las transformaciones finales del género.

CAPÍTULO I. LA CIUDAD: ESPACIO DE LA NOVELA DE DETECTIVES

A wonderful fact to reflect upon, that every human creature is constituted to be that profound secret and mystery to every other.

Charles Dickens, *A Tale of Two Cities*

Durante los siglos XVIII y XIX la división de las tierras feudales quedó atrás. La actividad económica, comercial, social y cultural comenzó a desarrollarse –con el advenimiento de la industrialización y la modernización– dentro de un nuevo espacio: la ciudad. En un principio, las ciudades industriales se separaban completamente de lo agrario a partir de un límite definido: la muralla, una barrera física que, indefectiblemente, dividía el pasado del futuro. Con el paso del tiempo y la llegada de los adelantos tecnológicos, el transporte y la posindustrialización, lo urbano comenzó a perder esa frontera que delimitaba su capacidad, y la división entre campo y ciudad se hizo, inevitablemente, difusa. La configuración de la urbe, en sus inicios, le otorgó al ámbito literario un campo de trabajo completo y complejo en su existencia y su estructura. La metrópoli, incluso en la actualidad, es trama, personaje y espacio: es un (micro)universo que se deconstruye constantemente en función de las necesidades.

La ciudad, en los comienzos de los tiempos modernos, se conformó como un espacio de transformación constante, un espacio intrincado y laberíntico que se asentó sobre la circulación, el desplazamiento y la vibración. Según el filósofo Jean-Luc Nancy (2017), la urbe moderna se edificó en un terreno de movimiento, pero, también, de pérdida y extravío. El intercambio y la transformación la caracterizan: cambian su nombre, sus monumentos, sus barrios; se expande; se contrae. La geografía se reformula y deviene en un concepto totalmente distinto:

Si se piensa que al mismo tiempo la ciudad es un motivo que converge, limita y consuena con nada menos que el motivo de la civilización misma, se dimensiona lo que está en juego de su existencia, de ahora en adelante reconocida como transitoria. (Nancy, 2017: 9)

El tramado urbano se desarrolló alrededor de la inmediatez, de las imágenes y la vertiginosidad que planteaba el capitalismo incipiente en el amanecer del siglo XIX. La ciudad, como consecuencia de su movimiento constante, se expandió geográficamente y, al mismo tiempo, cambió radicalmente la vida de sus habitantes:

Existirían, en fin, las llamadas "ciudades orgánicas", que son aquellas que se van formando y creciendo más o menos al modo de los organismos vivos,

adaptándose al lugar en que se han ido insertando de modo no planificado, haciendo concesiones permanentes a las condiciones de vida de sus habitantes. (D'Assunção Barros, 2008: 23)

En este contexto socioespacial, se desarrolló la figura del transeúnte. El ciudadano de a pie modifica el terreno que habita, lo transforma en algo completamente nuevo, lo interviene, lo deforma. Esta actividad, además, se complementa con el surgimiento y el uso masivo del transporte interurbano, que le permite al individuo de las afueras llegar al núcleo del centro urbano. El pasante y la ciudad construyen una metamorfosis conjunta (se modifican mutuamente, se necesitan y se expulsan a la vez: generan la fotografía del instante y la productividad técnica y cultural): “La ciudad casi no autoriza a enunciar *yo soy*, sino más bien *yo soy ahí*. El espacio plagado y desplegado precede allí al ser” (Nancy, 2017: 48).

SOCIEDAD BURGUESA, FLÂNEUR Y LITERATURA POLICIAL

El paseo es un descubrimiento constante de la ciudad, el movimiento hace que el ajetreo se desvanezca rápidamente, pero permite la aparición de circunstancias que requieren la agudeza del ojo humano. Estas están vinculadas al paso del tiempo y a la erosión de los cambios: el acto de deambular le permite al que se encuentra en movimiento observar el cambio de época y crear marcas de índole personal a lo largo del recorrido. Se trata de un panorama (casi) fantasmal, pero conformado por datos concretos y reales. La comunidad se encuentra en un perpetuo desplazamiento, en una movilidad que desdibuja el peso de la mercantilización del espacio, pero que deja –inevitablemente– su huella. En consonancia con los postulados de Nancy (2017), el pasante recorre el terreno que habita junto a otros que son lejanos y cercanos a la vez; pese a las existencias provisorias que lo conforman, se ve interpelado y atravesado por los rumores, el avance tecnológico y la inmediatez: “Aquí hay algo característico para la sociología de la gran ciudad. Las relaciones mutuas de las personas en las grandes ciudades se distinguen por una patente preponderancia de la actividad del ojo por sobre el oído” (Benjamin, 2012: 100).

Este personaje es lo que Walter Benjamin (2012) denominó *flâneur*, el que disfruta de ser un desconocido para deambular por las calles y que, sin saberlo, crea diferentes formas de reaccionar a la incipiente ciudad:

En la actitud del *flâneur*, en discrepancia con la del etnógrafo clásico, lo que importa es la movilidad en el espacio y no el anclaje al terreno; interesa así, el

flujo y circulación de los datos y su transformación en reflexión. (Durán Segura, 2011: 141)

En consecuencia, el individuo recorre la urbe, observa a escondidas, con disimulo, saca sus propias conclusiones. Su hogar son las calles, allí es donde encuentra una manera de borrar el aburrimiento y el agotamiento frente a la saturación visual y sonora: la *flânerie*, esta actividad que reside en el deambular, le otorga al hombre de la multitud un prisma cultural, es decir, una variedad de perspectivas y matices y, además, la posibilidad de apropiarse del terreno social. El *flâneur* borra su rastro, se esconde en la masa y aprehende a partir de las imágenes instantáneas que le ofrece la vida cotidiana, (re)construye el paisaje urbano a partir de una mirada holística:

Mirar, ver, observar, contemplar lo que otros no ven por ser demasiado común, y lo que no necesariamente ellos mismos ven cada día. Una suerte de investigador perdido entre la multitud, que adquiere una reflexión profunda, antes que un simple voyerismo del que sólo mira sin profundizar la imagen que percibe o los mensajes de los otros. (Durán Segura, 2011: 141)

Caminar sin pausa y, por lo tanto, perderse en el interior de una ciudad apabullante –llena de multiplicidades y constituida por el anonimato– es, para el *voyeur*, unas de las formas de alejarse del caos de su propia mente. La ciudad funciona como un espejo que le devuelve al caminante una versión de sí mismo puesta en perspectiva (Savas, 2019). El *flâneur* se desplaza por la ciudad porque, en algún punto, no encaja en el entramado social que implica la burguesía: la multitud le permite enmascararse y ocultarse.

En ese preciso momento, en el seno de la sociedad burguesa y de los cambios estructurales a nivel geográfico y cultural, surgió la figura del detective (y la del criminal). El hombre de la multitud que disipa sus pasos en el murmullo y el ajeteo de la gran urbe, que observa desde las sombras de la ciudad, desde un café, desde una esquina:

Si el *flâneur* se convierte de esa forma y contra su voluntad en un detective, esto le resultará conveniente en un plano social, puesto que legitima su ociosidad. Su indolencia es solo aparente. Detrás de esta indolencia se esconde la atención de un observador que no le quita el ojo a sus malhechores. (Benjamin, 2012: 104)

Este instante histórico y crucial para la historia de la literatura puede ejemplificarse con un pasaje de “El hombre de la multitud”, de Edgar Allan Poe:

A medida que la noche se hacía más profunda, también era más profundo mi interés por la escena; no sólo el aspecto general de la multitud cambiaba materialmente (pues sus rasgos más agradables desaparecían a medida que el sector ordenado de la población se retiraba y los más ásperos se reforzaban con el surgir de todas las especies de infamia arrancadas a sus guaridas por lo avanzado de la hora), sino que los resplandores del gas, débiles al comienzo de la lucha contra el día, ganaban por fin ascendiente y esparcían en derredor una luz agitada y deslumbrante. Todo era negro y, sin embargo, espléndido, como el ébano con el cual fue comparado el estilo de Tertuliano. Los extraños efectos de la luz me obligaron a examinar individualmente las caras de la gente y, aunque la rapidez con que aquel mundo pasaba delante de la ventana me impedía lanzar más de una ojeada a cada rostro, me pareció que, en mi singular disposición de ánimo, era capaz de leer la historia de muchos años en el breve intervalo de una mirada. (Poe, 1969)

Para esta figura, la sociedad en continuo movimiento se presenta como un enigma que debe resolver. La constante observación es, también, la imposibilidad de encontrarse en soledad. En estrecha vinculación con lo que postula Scott Peeples en *Edgar Allan Poe and the rise of modern city* (2020), la actividad sin pausa es la manera que tiene el *flâneur* de mantenerse dentro del grupo social, es decir, se desarrolla en centros densamente poblados, pero siempre desde la soledad absoluta. El nacimiento de esta figura indica que hay algo de la ciudad moderna que, de alguna manera u otra, no puede ser explicado: no solo en relación con los crímenes o delitos, sino también en cuanto a la incapacidad de decodificar a quienes la integran.

Las historias de detectives son, entonces, construcciones lógicas (Benjamin, 2012) que surgen como consecuencia de la observación constante de aquel que se detiene a analizar su alrededor en el medio de la dinámica de la sociedad de masas, tal como se puede vislumbrar en la cita anterior. Se trata de una construcción de tramas lógicas, culturales y artísticas dentro de un espacio definido por el tiempo histórico y, también, por los cambios que sobrevienen en la sociedad como consecuencia de la modernización constante:

La novela policial se limitará a cumplir con la mínima operación estética: por una parte, nos revelaría una imagen de la irrealidad que no podrían percibir aquellas figuras que ella mueve de acuerdo a las leyes estéticas, mientras que, por otra parte, permitiría la interpretación de hallazgos entretejidos en un contexto estructural, proyectándolos sobre los correspondientes hechos de la realidad. (Kracauer, 2010: 73)

El *flâneur*, el arquetipo del detective moderno, no está seguro dentro de su propia sociedad, de su propio espacio, de su propio campo de acción: se esconde en la multitud porque se vuelve más sospechoso a medida que se camufla con el entramado social que

lo contiene –y que lo define–: “El contenido original social de la historia de detectives es la borradura de las huellas del individuo en la multitud de la gran ciudad” (Benjamin, 2012: 108). La urbe se posiciona casi como un laberinto: esta característica le permite al detective/investigador analizar las cuestiones cotidianas desde una perspectiva nueva y fresca, aunque intrincada, le otorga una estructura que lo ayuda a encontrar el delito (que no necesariamente tiene que ser un crimen o un asesinato) que se esconde a simple vista.

Lauren Elkin, en *What We Remember When We Walk in the City* (2020), explica que aquel que deambula analiza las vicisitudes de la sociedad moderna y observa todo lo que la ciudad fue en el pasado. El análisis del detective oscila entre lo visible y lo invisible, y su esencia se mezcla, poco a poco, con las individualidades que habitan las calles que recorre. La importancia –y, también, la belleza– de recorrer la urbe radica en lo misterioso que se filtra en la cotidianeidad de la existencia humana. El nomadismo constante es la clave en la historia de detectives: es la llave de la vida en la ciudad moderna.

La literatura policial, por lo tanto, se nutre de la metrópolis como espacio de desarrollo. Pero no solo tiene en cuenta lo urbano, también utiliza la lejanía, la quietud, lo rural. Los contrapone y los explota para armar la trama: se enfoca en las calles oscuras y, a su vez, en los espacios cerrados como edificios, habitaciones, hoteles. Toma a los vecinos, al cuerpo de policía, a los vagabundos, a los trabajadores como parte de las historias, como caminos para desenmascarar al culpable:

Debe ser realista en lo que concierne a personajes, ambientación y atmósfera. Debe basarse en gente real en un mundo real. Existe, indudablemente, un elemento de fantasía en la historia policial. Al condensar tiempo y espacio, se viola lo probable. De allí que, cuanto más exagerada sea la premisa básica, más realista y exacto debe ser lo que proceda y mane de allí. (Chandler, 1976: 31)

Los utiliza en función de lo que sucede en la sociedad, los transforma según el contexto histórico en el que se enmarca. La literatura policial es un reflejo de lo que ocurre en la masa social que la consume, es un espejo de la corrupción, de la desconfianza, de lo que ocurre fuera del marco de la ley:

La actividad "judicial" ha interesado siempre y continúa interesando. La actitud del pueblo ante el aparato de la justicia (siempre desacreditado y, por lo tanto, terreno abonado para el éxito del detective privado o aficionado) y ante el delincuente ha cambiado a menudo o, al menos, se ha coloreado de diferentes formas. (Gramsci, 1961: 18)

Para sobrevivir, los detectives y los relatos que los contienen se amoldan a su presente narrativo: cuentan lo que acontece en el seno de una sociedad capitalista. La novela policial no escapa de la mercantilización de la cultura, más precisamente de la literatura, ya que se trata de un gran número de esquemas que mutan y varían a lo largo del tiempo. La originalidad –o novedad– radica en el hecho de la adaptación continua a las variaciones del núcleo social (Brecht, 1973: 24).

ALGUNAS NOTAS SOBRE EL GÉNERO POLICIAL: ESPACIOS Y PUNTOS DE PARTIDA

La ciudad, entonces, es un espacio de encuentro, donde la contingencia del contacto y el roce momentáneo son fundamentales (Nancy, 2017). El nacimiento del capitalismo y, en consecuencia, el paso del campo a la ciudad, los viajes interzonales, la iluminación de las calles, el auge de los cafés y restaurantes y el desarrollo de la cultura generaron la atmósfera perfecta para el surgimiento y la fundación de la novela de detectives: “El contenido social original de la historia de detectives es la borradura de las huellas del individuo en la multitud de la gran ciudad” (Benjamin, 2012: 108).

Ahora bien, el género policial surge con los relatos de Edgar Allan Poe, que lo constituyen como un género discursivo en sí mismo. La línea de sucesos es lógica: alguien ha cometido un delito y el detective crea un método, una forma necesaria para desentrañarlo racionalmente. En este punto es necesario que el género se diferencia del periodismo –la crónica policial– y, a su vez, del discurso científico. Tomando como punto de partida los postulados de Oscar Blanco y Fermín Rodríguez en *El relato policial: las fronteras de un género* (2019), el relato policial se funda por medio de un problema de marco. Esto quiere decir que se define hacia afuera por otros espacios discursivos, pero también hacia adentro, a través de un recorte del espacio propio que varía en el tiempo. En otras palabras, el relato policial se transforma internamente a través de los cambios en los espacios, las relaciones y las figuras que lo componen.

Estas afirmaciones se pueden observar y tener en consideración a partir de los diferentes momentos a lo largo de la historia de la literatura policial.

A la primera etapa de la literatura policial se la conoce como “policial clásico” o “policial de enigma”. En esta instancia, el crimen, asesinato o delito en cuestión es tratado como

un problema matemático que, en la mayoría de los casos, no tiene una vinculación con lo social: “Las relaciones sociales aparecen sublimadas: los crímenes tienden a ser gratuitos porque la gratuidad del móvil fortalece la complejidad del enigma. Habría que decir que en esos relatos se trabaja con el esquema de que a mayor motivación menos misterio” (Piglia: 1979, 43). En general, el investigador se pregunta cómo ocurrió el crimen (y no por qué) y cuáles fueron las causalidades que permitieron crear el entramado delictivo. El objetivo principal de este período es –además de desentrañar una cadena de sucesos lógicos que derive en el culpable– desafiar la agudeza mental y la perspicacia del detective.

Luego, y como consecuencia de diversos factores sociales, aparece el “policial negro”. En esta etapa, el enigma sigue existiendo, pero ocupa un segundo lugar, ya que es un motivo puramente económico lo que impulsa al detective a resolver el conflicto:

El dinero que legisla la moral y sostiene la ley es la única razón de estos relatos donde todo se paga. [...] En estos relatos el detective (cuando existe) no descifra solamente los misterios de la trama, sino que encuentra y descubre a cada paso la determinación de las relaciones sociales. (Piglia, 1979: 44)

En general, al investigador se lo denomina detective privado o por encargo: tiene oficina personal, secretaria y algunas personas a cargo que hacen el trabajo “sucio” por alguna suma de dinero. Tal como postula Ernst Mandel (1986), se trata de una transición entre la deducción como arte y la deducción como profesión organizada y remunerada.

Además, el policial negro desnuda el grado de corrupción que existe en todos los niveles del Estado (ministros, jueces, el cuerpo de la policía) y, también, en el conjunto de la sociedad: se trata de la representación cruda de la mercantilización de las relaciones sociales. No es casualidad que este período se ancle en el surgimiento del crimen organizado:

La corrupción social, sobre todo entre los ricos, se desplaza ahora hacia el centro de la trama, junto con la brutalidad, un reflejo tanto del cambio en los valores burgueses, provocado por la Primera Guerra Mundial, como del impacto del hampa organizada. (Link, 2003: 40)

La resolución del hecho saldrá a la luz a través de conversaciones toscas y obstinadas, la inflexión del detective y los grandes desplazamientos dentro del espacio urbano.

Si se centra el análisis en el policial argentino, se pueden encontrar formas novedosas de trabajar la novela de detectives. En líneas generales, el policial tiende a ser un género que se cierra sobre sí mismo y que, además, cumple siempre con un estereotipo. La literatura policial argentina hace exactamente lo opuesto; es decir, intenta crear una vertiente a partir de la parodia, el cinismo y, también, del homenaje.

Se trata de una visión posmoderna que dialoga constantemente con los límites del género: “La representación posmoderna de lo policiaco distancia al género del esquema repetitivo de sus unidades mínimas, y lo abre hacia nuevas posibilidades estéticas” (Bravo, 2018: 164). La desconfianza en el cuerpo policial (y en cualquiera de las instituciones que se dedican a impartir algún tipo de justicia) es notoria y recurrente. La figura del detective o comisario no es utilizada con asiduidad, entonces le otorga una de las características más importantes: la posibilidad de que cualquier ciudadano común pueda resolver (o participar) de un misterio.

A continuación, se desarrollarán las características y particularidades de las variaciones de los espacios y de la figura del detective a partir de textos fuente que representan distintos momentos de la historia del género y de postulados teóricos que reflejan los cambios y movimientos sociales.

CAPÍTULO II. POLICIAL CLÁSICO: EL ENIGMA COMO PROBLEMA MATEMÁTICO

Pero tampoco es lo mismo inteligir [que percibir sensorialmente], en el cual [inteligir] se distingue el hacerlo correcta e incorrectamente: hacerlo correctamente es prudencia, ciencia y opinión verdadera.
Aristóteles, *Acerca del alma (De anima)*

Para iniciar con el análisis del primer período del policial, es necesario aclarar que se denomina literatura policial al género narrativo que está conformado por un crimen y la posterior investigación. El relato policial es una historia que se apunala en el crimen y la verdad: se estructura en el Estado, en el periodismo, en la ley, la política y la moral. El conflicto y el enigma se entrelazan en una lógica causal que permite resolver el problema que se plantea a partir de la deducción lógica (Link, 2003).

El protagonista –o, mejor dicho, el héroe de este tipo de relatos– puede ser un detective privado, un integrante del cuerpo de la policía o un vecino cualquiera. Esta figura se articula en la necesidad de develar la resolución del misterio:

Si hay verdad (y no importa de qué orden es esa verdad), debe haber alguien encargado de comprenderla y revelarla al lector. Es el caso del detective, que es un elemento estructural fundamental en la constitución del género. El detective, como señala Lacan, es el que ve lo que está allí, pero nadie ve: el detective, podría decirse, reproducido en este mismo volumen. Quien inviste de sentido la realidad brutal de los hechos, transformando en indicios las cosas, correlacionando información que aislada carece de valor, estableciendo series y órdenes de significados que organiza en campos. (Link, 2003: 5)

Además, el detective se presenta como una figura contraria al Estado o, en otras palabras, como ente paraestatal. Es decir, la literatura policial le otorga al investigador diversas facultades que, en realidad, le corresponden al Estado: la verdad que el detective lleva consigo no tiene que ver precisamente con la ley (Blanco; Rodríguez, 2019). El investigador va tras las pistas de un culpable que, en esta primera instancia del género, no tiene relación con el crimen organizado o violento, sino que se trata de un individuo particular y burgués (Benjamin, 2012: 56).

Tzvetan Todorov, en *Tipología de la novela policial* (1974), sostiene que existen dos historias en una novela policial: la historia del crimen y la historia de la investigación. La primera se trata de aquello que efectivamente ocurrió, termina antes de que la otra historia comience; la segunda, en cambio, se centra en cómo el lector toma conocimiento de los hechos. En definitiva, se trata de dos aspectos de un mismo relato pero que el policial

encuentra la manera de contar simultáneamente. Esto se complementa con los postulados de Roberto Ferro:

Esos elementos son atraídos por la tensión producida entre dos núcleos de doble faz, por una parte, crimen/misterio y, por otra, investigación/develamiento, que se ensamblan entre sí en forma de fusiones y/o combinaciones a partir de reglas de juego que regimientan ese contacto como un desafío y, consecuentemente, implican una competencia que involucra al intérprete como un participante. (2005: 2)

Ahora bien, cuando se habla de literatura policial, también se teoriza sobre espacios, personajes y clases sociales. Se conforman teorías que se entrelazan y evolucionan en función del avance del relato y se constituye “una interioridad recíproca de intenciones, una rotación del eje, que va de lo inauténtico a lo auténtico, a partir de la cual cada perspectiva sucesiva supera la precedente. Mediante esta rotación [...] la novela policial logra su trascendencia” (Kracauer, 2010: 75).

En este capítulo, se desarrollará la figura del detective y las transformaciones de los espacios en “Los crímenes de la Rue Morgue”, de Edgar Allan Poe, y “La aventura de los planos del Bruce-Partington”, de Arthur Conan Doyle, en relación con los cambios sociales.

EL CAMINO DEL ENIGMA

“Los crímenes de la Rue Morgue” inicia con una descripción clara y magistral del enigma y, en consecuencia, de su relación con el método deductivo. Este mecanismo de pensamiento y razonamiento es la clave de la resolución de los misterios del policial clásico: “Un sistema de pensamiento y de conocimiento y una metodología hecha relato, desplegada en una narración. En donde lo central es la figura del detective, el que devela el enigma, ejemplo y representación de la mente analítica descripta” (Blanco y Rodríguez, 2019). El análisis y la deducción son poderes elevados del intelecto reflexivo que derivan en la observación, la claridad y la estrategia:

Se gloria el analítico en la clase de actividad del espíritu que consiste en desenredar: deriva placer aun de las ocupaciones más triviales que ponen en juego sus talentos; le encantan los enigmas, acertijos y jeroglíficos, en cuya solución exhibe un grado de agudeza que a los del vulgo parece sobrenatural. (Poe: 2005: 49)

La comparación del policial con los acertijos y los juegos vinculados al intelecto, específicamente con el ajedrez, plantea un rechazo de las acciones externas y ajenas al análisis minucioso: de la facultad de observación e interpretación, surge el ingenio. Auguste Dupin, el detective por excelencia de Poe, es el encargado de demostrar cómo funciona el pensamiento deductivo; de clase alta, culto e inteligente, Dupin devela por medio de diálogos, frases claras y acciones rápidas, cómo se llega a la causa a través del efecto, en otras palabras, el descubrimiento del culpable por la aparición de la evidencia. En este contexto es importante recalcar que el ocio, la posibilidad de dedicarse completamente a observar, escribir, leer y pensar es fundamental. Como se explicó en el capítulo anterior, es esa ociosidad la que convierte al *flâneur* en detective.

El uso constante del intelecto se encuentra estrechamente vinculado a la satisfacción de resolver enigmas. La lectura de los detalles por debajo de la superficie –de lo meramente obvio– hacen de los indicios una certeza, es decir, “la acumulación de micro observaciones reactivadas mediante el recuerdo, en el momento preciso, concatenando una serie” (Blanco y Rodríguez, 2019). Las elucubraciones mágicas, sobrenaturales o supersticiosas no tienen un papel preponderante en la literatura policial, en general, se encuentran explicaciones racionales y coherentes a través del método lógico y matemático del pensamiento.

Sin embargo, este mecanismo solo puede desarrollarse gracias a la presencia del narrador que relata los hechos a medida que van sucediendo. El escenario es París, una ciudad cosmopolita desde sus comienzos. Los dos (Dupin y su acompañante) recorren el espacio y reconocen el terreno en el que se desenvuelven: “Nos aventurábamos a la calle [...] o vagando de un lado a otro hasta una hora tardía, buscando entre las extrañas luces y sombras de la populosa ciudad aquella infinidad de placeres mentales que una observación serena puede brindar” (Poe, 2005: 54).

La aparición de la prensa como medio masivo de comunicación permitió la rápida expansión de las historias vinculadas con el delito. Dupin se nutre de la prensa y, también, de algunos integrantes del cuerpo de la policía: “No mucho después de esto nos encontrábamos dándole un vistazo a la edición vespertina de la *Gazatte des Tribunaux* cuando los siguientes párrafos nos llamaron la atención: EXCEPCIONALES ASESINATOS” (Poe, 2005: 58).

Si se compara esta cuestión con “La aventura de los planos del Bruce-Partington”, se puede afirmar que es la figura del Dr. Watson la que permite que Sherlock Holmes brille a partir de sus análisis (casi) matemáticos y, además, es el encargado de que el lector se entere de todos los detalles necesarios para resolver el misterio. En palabras de Kracauer:

Estos acompañantes arquetípicos nunca desempeñan el rol del amigo que introducen al maestro entre la gente. Watson es de algún modo el modelo paradigmático: su lugar está justificado porque debe existir alguien como él, capaz de compartir lo que se va sabiendo a través de las deducciones, cuyo éxito final, en caso contrario, solo podría resultar de dominio público. (Kracauer, 2010: 87)

El análisis también se pone en marcha a partir de lo que se menciona en el diario; es vital, para este detective, la relevancia de los detalles y la necesidad de deslizar y desarmar las apariencias:

Los periódicos traían noticias de una revolución, de una posible guerra, de un inminente cambio de Gobierno; pero esas cosas no caían dentro del horizonte de mi compañero. En lo referente a los hechos delictivos todo lo que pude leer eran cosas vulgares y fútiles. (Doyle, 2011: 93)

Holmes es, además, un generador de detalles. En cuanto a esta afirmación, Molly Odintz, en *9 Ways of Looking at Sherlock* (2018), postula que esta característica tan particular del detective descansa es una característica de *outsider* (es decir, que se ubica siempre por fuera de los márgenes de la sociedad y de la interacción humana); le otorga la capacidad de observar con perspicacia lo que sucede en el contexto que lo rodea.

LOS ESPACIOS DEL DETECTIVE

Todas estas acciones se desarrollan en un espacio particular: la ciudad. La urbe es el sitio por excelencia, pero no es el único. La literatura policial reduce su campo de actuación a diferentes escenarios, tales como una calle, una habitación, un edificio o un hotel. En este punto, es importante resaltar que se remarca una diferencia entre lo público y lo privado. Lo público se vincula directamente con los paseos que Dupin y su compañero dan por toda la ciudad: “[...] mirando con expresión irritada los huecos y las huellas del pavimento hasta que llegamos al callejoncito llamado Lamartine, que fue pavimentado, a guisa del experimento, con bloques ensamblados y remachados” (Poe, 2005: 57). Y lo privado tiene que ver con la casa que habitan y el casi nulo contacto que tienen con el exterior y con otros seres humanos: “Nuestro aislamiento era total; no admitíamos visitantes; más aún, habíamos mantenido en secreto, para mis antiguos compañeros, el

lugar de nuestro retiro [...] Existíamos solo para nosotros mismos” (Poe, 2005: 54). Ese aislamiento enriquece el proceso de observación cuando recorren las calles de París en plena expansión.

Si se hace foco en el cuento de Poe, se puede identificar una estructura de “caja china” en relación con el espacio (va desde lo más amplio a lo más reducido). La historia transcurre en París (que se utiliza, como se mencionó anteriormente, como un terreno de observación), una ciudad que se presenta en constante movimiento y reparación de cara a la modernización. Luego, se hace hincapié en las calles (específicamente en la Rue Morgue), en su suciedad, el ajetreo de los ciudadanos, las marquesinas. Cuando se descubren los dos cadáveres, se habla del edificio: un espacio cerrado dentro de la urbe, que se configura como un micromundo dentro del clima ciudadano. Y, finalmente, se trabaja el relato desde la habitación donde ocurren los hechos. El lugar del crimen es cerrado, pero se construye en el marco de una ciudad cosmopolita que sirve como máscara y refugio del delito.

En cambio, en el relato de Doyle, se describe Londres como un núcleo urbano propicio para el crimen. La niebla, el frío y la idiosincrasia permiten que la víctima y el victimario se confundan y que, aparte, se camuflen a simple vista:

Mire por la ventana, Watson. Fíjese en cómo las figuras de las personas surgen de pronto, se dejan ver confusamente y vuelve a fundirse en el banco de niebla. En un día como este, el ladrón y el asesino podrían vagar por Londres tal como lo hace en la selva virgen, invisible, hasta el momento en que salta sobre su presa, y, en ese momento, visible únicamente para la víctima. (Doyle, 2011: 94)

No obstante, Baker Street, el hogar de Holmes, se construye como un lugar de calma, reflexión y deducción: también aparece, al igual que en el relato de Poe, el espacio cerrado (privado) como fundamental. Los sitios que se nombran en los dos relatos les otorgan a Dupin y a Holmes las respuestas que necesitan:

El hombre privado, que lidia con la realidad en su despacho, exige al interior que lo mantenga en sus ilusiones. Esta necesidad es más apremiante en tanto que no pretende incluir sus consideraciones comerciales en las sociales [...]. Para el hombre privado, el interior representa el universo. Su salón es un palco en el teatro del mundo. (Benjamin, 2012: 54)

La capacidad de abstracción hace que los crímenes se resuelvan puertas adentro, pero tomando como punto de partida el *voyerismo* por la ciudad en busca de indicios.

En los dos cuentos, el detective se ubica por fuera de los canales oficiales de la justicia. Se nutre de la prensa, como cualquier ciudadano, pero forma una visión propia a partir de la evidencia y la observación puntillosa. Al hablar de evidencia, es preciso recalcar la importancia de los testimonios, la herramienta fundamental del investigador. Con todas estas herramientas, el detective puede develar la verdad, puede compartirle al lector todas sus deducciones y justificar, entonces, el razonamiento matemático:

El detective no es Dios en el sentido clásico, es decir, en virtud de la perfección de su forma o el poder irreductible de su esencia, sino que es debido a su capacidad para descifrar el misterio de lo conformado sin siquiera haberlo tocado y apropiarse de casi todos sus rasgos esenciales a través de la deducción intelectual; esto lo define como guía. (Kracauer, 2010: 77)

En “Los crímenes”, Dupin y el narrador repasan las entrevistas a la lavandera, el vendedor de tabaco, el platero, entre otros: esto les brinda la posibilidad de encontrar diferencias y similitudes entre el relato de cada persona para poder llegar a la resolución (que el autor del crimen del cuerpo mutilado de la anciana y la muchacha atascada en la chimenea había sido un orangután). La particularidad de la evidencia permiten seguir el curso de la investigación. En “La aventura”, en cambio, se entrevista a los miembros de la compañía de ferrocarriles, al hermano de Holmes, a algunos cargos jerárquicos del gobierno. Los interrogatorios se encuentran, la mayoría de las veces, rozando el límite de la (i)legalidad.

Esto, sin dudas, surge de una sociedad que –en pleno auge de la industrialización y el capitalismo– se ubica entre la corrupción de parte de las fuerzas especiales, la delincuencia organizada y la lucha de clases. Los actores externos se encuentran dentro del marco de la modernización y configuran la novela policial. Asimismo, estos sujetos permiten que el público se identifique y se sienta parte de la historia; además, lo sitúa en la intriga dentro de un terreno conocido, familiar y burgués:

El tránsito de una novela de este tipo a las de mera aventura viene marcado por un proceso de esquematización de la intriga como tal, privada de todo elemento de ideología democrática y pequeño-burguesa. Ya no asistimos a la lucha entre el pueblo bueno, sencillo y generoso, contra las fuerzas oscuras de la tiranía (jesuitas, policía secreta ligada a la razón de Estado o a la ambición de los príncipes particulares, etc.), sino tan sólo a la lucha entre la delincuencia profesional y especializada contra las fuerzas del orden legal, privadas o públicas, con arreglo a la ley escrita. (Gramsci, 1961: 10)

La sociedad burguesa, entonces, se identifica con Sherlock y Dupin que, como se mencionó con anterioridad, se ubican en los márgenes de la legalidad. Son figuras que,

indefectiblemente, se construyen en contraposición a los cuerpos policiales del Estado. En general, los detectives entablan una relación fluctuante y ríspida con las formas de autoridad que presenta una administración gubernamental:

En la novela policial, la policía no combate lo ilegal por el mero hecho de combatirlo, sino gracias al pleno poder que le otorga el principio de legalidad. Su actividad tiene un objetivo, pero el objetivo es la apariencia porque lo legal, desprendido de sus raíces, prescinde del sentido propio. (Kracauer, 2010: 103)

Por ejemplo, Dupin descubre la verdad en “Los crímenes” y se jacta de haberlo hecho antes que los policías que estaban en el lugar. Sherlock, por su parte, descubre al culpable lejos de los canales legales y políticos que plantean su hermano Mycroft y el inspector Lestrade, de Scotland Yard.

La policía depende exclusivamente de la burocracia del Estado, mientras que el investigador juega con la ilegalidad de sus procedimientos. La literatura policial agrega a través del detective una colección y análisis de detalles que se escapan del control estatal. Sin embargo, “al mirar allí donde el Estado no mira, el detalle recortado o bien puede devolverse al campo de control de la mirada estatal, o bien puede precipitar la fuga: dejar ir al hombre de la multitud, dejar ir al marinero” (Blanco; Rodríguez, 2019).

Aunque el detective se configura en contraposición de todas las vertientes legales, siempre pone –de una manera u otra– su inteligencia al servicio del control gubernamental; asimismo, el Estado necesita de estas figuras que se encuentran en los márgenes para resolver los misterios que atentan con la prolijidad y legitimidad del sistema. Esta afirmación se puede ejemplificar y justificar con un pasaje de “La aventura de los planos del Bruce–Partington”:

Quizás sí, Sherlock. Pero es cuestión de conseguir una cantidad de detalles. Tú dame esos detalles, y yo podré darte una excelente opinión de hombre técnico desde mi sillón. Pero correr de aquí para allá, someter a interrogatorio a los guardas ferroviarios, tumbarse de cara al suelo con un cristal de aumento pegado a mi ojo, todo eso sale de mi oficio. No, tú eres la única persona capaz de poner en claro el asunto. (Doyle, 2011: 100)

El detective, por lo tanto, repara la brecha que existe entre el Estado y el cumplimiento de la justicia: “las indicaciones éticas, las configuraciones históricas, hasta las palabras de revelación, todo lo real y lo que intenta asir la realidad, celebra aparentemente un nuevo encuentro en el sistema que por sí mismo no afecta a la realidad” (Kracauer, 2010: 104).

Entonces, en este período clásico del policial, se puede afirmar que la figura del detective se nutre de la ciudad como espacio de desarrollo y, además, se nutre recíprocamente de los canales oficiales del Estado que buscan la justicia. Por otro lado, el papel del periodismo no es algo menor: representa aquello que utilizan los investigadores para comunicarse, relacionarse y entender qué es lo que sucede afuera, desde la comodidad de lo privado. Junto con otras herramientas, todas estas partes forman un todo, lo que configura una historia de detectives: cada instancia nutre el método hipotético deductivo que conduce a la verdad.

CAPÍTULO III. POLICIAL NEGRO: *OUTSIDER* Y ESPEJO

*Hoy, al cabo de tantos y perplejos
años de errar bajo la varia luna,
me pregunto qué azar de la fortuna
hizo que yo temiera los espejos.*

Jorge Luis Borges, “Los espejos”

En los comienzos del siglo XX, las historias de detectives se transforman (en realidad, se reinventan) en lo que se conoce como “policial negro”. Las divisiones tajantes resultan complejas cuando se trata de literatura, pero el contexto sociocultural de la época permite marcar un antes y un después:

Los policiales negros estadounidenses de la primera mitad del siglo veinte denuncian la erosión de los valores morales tradicionales por la acción del consumismo y de la corrupción política y policial que caracterizaron los años de la Ley Seca y las décadas que siguieron. (Ibañez, 2013: 71)

La constitución del *thriller* estadounidense tiene que ver con la caída de Wall Street, la falta de empleo, las huelgas, el surgimiento de los *gangsters*, la Ley Seca y, en consecuencia, el tráfico de alcohol y la trata de personas. Los escritores de la novela negra (Chandler, Hammett) encontraron en la literatura una forma de denuncia que, además, funciona como una distracción. Esto quiere decir que se le presenta al lector una versión suavizada de la realidad en la que se desenvuelve cotidianamente:

La decadencia de la agricultura y el inmenso éxodo del campo a la ciudad, el monstruoso crecimiento de las áreas conurbanas metropolitanas (de manera mucho más acelerada a mediados del siglo XX que a mediados del XIX), la distancia cada vez mayor entre la casa y el trabajo, la galopante contaminación del ambiente, el polvo, el ruido, la intensificación de la tensión nerviosa ejemplificada en la cinta transportadora: todos estos fenómenos crean una fuerte necesidad de *distracción*. Esta necesidad se satisface con cigarros y alcohol, con el cine y, también, entre los sectores alfabetizados de la sociedad, con el relato criminal, tal como, en una etapa posterior, se satisfaría con la televisión, mucho de cuyo contenido tendría una función y contenido análogos. (Mandel, 1986: 43)

El crimen, en este período, es un espejo de la sociedad. En palabras de Piglia (1979), el entramado social se cuenta y se analiza desde el crimen. Las relaciones sociales se reducen a meros vínculos de interés económico: la moral, la dignidad y la ética son un valor de cambio. La ciudad, en plena expansión cultural, en plena expansión de sus límites y posibilidades, se torna el espacio propicio para la corrupción y el crimen. Es una jungla

donde el hecho delictivo puede ocultarse y enmascararse en la vorágine de la vida cotidiana.

Dentro de este complejo escenario, el detective deja de resolver el enigma por placer y se guía por el instinto y la brutalidad: ya no descifra los casos desde el sillón de un palacio físico –y mental–, sale a la calle, se codea con la violencia y el crimen, se mueve en la oscuridad, maneja y conoce los tiempos del delito, se nutre de este. No obstante, se sirve del espacio privado, porque la investigación es un trabajo bien pago:

Los "rudos" ojos privados, aún individualistas *par excellence*, han dejado de ser excéntricos o ricos diletantes: la detección es muy asunto suyo y los reviste de una vitalidad bastante modesta en la mayoría de los casos. No operan desde una casa, sino desde una oficina, y con frecuencia tienen que apoyar a una organización naciente, a veces un socio, a veces un secretario. Marcan una etapa de transición entre la detección como arte y la detección como profesión organizada a gran escala. (Mandel, 1986: 31)

Los avances tecnológicos como la fotografía, por ejemplo, representan para el investigador de la novela negra un recurso más para responder la pregunta quién fue. En la novela de enigma, la pregunta que domina la trama es cómo se cometió el crimen; en el thriller, la pregunta apunta al culpable porque el objetivo del detective es obtener un rédito económico del descubrimiento. No obstante, en una segunda instancia, quién fue es una pregunta importante para la novela negra porque le otorga a la burguesía la posibilidad de saber quién es el actor social que rompe con la tranquilidad y amenaza su status. Esta situación se enmarca en el crecimiento de la clase media y la monotonía de una jornada laboral que solo se ve interrumpida por el desplazamiento dentro de la ciudad:

Para una población alfabetizada, el relato criminal representa un medio ideal para huir de la monotonía de la vida diaria y para dirigirse, en cambio, a aventuras vicariamente disfrutadas. La anhelada seguridad de una vida protegida, ideal material de las clases medias, tiene el contrabalance de una inseguridad delegada. (Mandel, 1986: 42)

Para analizar este cambio que marcó un quiebre en la forma de construir la novela policial –y, sin dudas, en las maneras de leerla–, se utilizará en este capítulo *El halcón maltés*, de Dashiell Hammett.

VIOLENCIA Y CORRUPCIÓN: LA REPRESENTACIÓN DE LA SOCIEDAD BURGUESA

En relación con los cambios sociales y la representación del crimen en la novela policial negra, María Susana Ibáñez plantea en su tesis doctoral *Variaciones en el policial negro. El deseo de los héroes y la infelicidad en la cultura* (2013) que se dejó atrás el enigma y se pasó a la representación de los aspectos más oscuros y crueles de la sociedad –la corrupción, la violencia–:

La evolución de la literatura policíaca refleja la historia misma del crimen. Con la Prohibición en los Estados Unidos, el crimen alcanzó su etapa de madurez desbordándose desde los márgenes de la sociedad burguesa hasta el centro mismo de las cosas. Los secuestros y la guerra de bandas ya no constituían sólo el tema de la literatura popular ingerida por los lectores con una pizca de emoción y terror: un número considerable de ciudadanos tenía que enfrentarlos día a día. (Mandel, 1986: 39)

El escenario del cambio de paradigma se construye como consecuencia del inicio (y el fin) de la Primera Guerra Mundial, el avance tecnológico en cuanto a la industria, la participación de las mujeres y los afroamericanos en los espacios de trabajo (que habían pertenecido solamente al hombre blanco), la lucha la igualdad de los derechos civiles, las crisis económicas y la intervención del Estado en aspectos vinculados con la privacidad del ciudadano. Todo este contexto pone en evidencia el cambio que sufren los valores de la sociedad burguesa: la corrupción social deriva, indefectiblemente, en la aparición del crimen organizado y en la visibilización del delito en las esferas más altas e importantes del poder del Estado.

Esto implica que la novela negra se propone narrar lo que la novela de enigma desplaza: “Allí se termina con el mito del enigma, o mejor, se lo desplaza. En estos relatos el detective no descifra solamente los misterios de la trama, sino que encuentra y descubre a cada paso la determinación de las relaciones sociales” (Piglia, 1979: 43).

Por lo tanto, el detective del policial negro es muy diferente del investigador que se configura en el policial de enigma:

Por *detective duro* se entiende un protagonista que utiliza la violencia más que el raciocinio para obtener información, de cuya vida privada y pasada poco se sabe y que no demuestra tener aspiraciones personales fuera de cumplir con el encargo de un cliente. (Ibáñez, 2013: 55)

Esta figura ahora se desenvuelve en los márgenes, pero dentro de la sociedad. Es nómada, no estrecha lazos, no tiene lugar para el amor o el cariño de la familia, es violento, rudo. Además, es un detective que trabaja por encargo, por dinero, lo hace por beneficio propio: el deseo de justicia queda a un lado, y aparece la vanidad, el egocentrismo y lo social del delito:

El cínico inflexible y sentimental seguirá las huellas de estos criminales por medio de preguntas obstinadas y cambios constantes de un lugar a otro, y no por medio de un esmerado análisis de pistas y un razonamiento analítico. La relevancia de este proceso de seguir las huellas es en sí misma una pista rumbo al cambio en los valores burgueses reflejado en la "revolución" de la literatura policíaca clásica. (Mandel, 1986: 40)

El detective, en esta etapa, utiliza más la fuerza y menos la lógica, se sabe poco de su vida y solo tiene un objetivo: cumplir con las necesidades del cliente de turno. El investigador es un espejo de lo que sucede en la sociedad en la que se desenvuelve y, además, se encuentra fuera, es un *outsider*: surge de la civilización, pero se esconde y se camufla dentro de esta. Se trata de un "otro" que hace tambalear los códigos, las normas y el status de la sociedad burguesa a través de los placeres, la violencia y el desafío constante de los límites y la legalidad. Sin embargo, es un hombre que aún conserva el honor y algún sentido de la justicia, aunque no sea estrictamente consciente de eso: "se trata de una honestidad ligada exclusivamente a cuestiones de dinero. El detective no vacila en ser despiadado y brutal, pero su código moral es invariable en un solo punto: nadie podrá corromperlo". (Piglia, 1979: 45)

En *El halcón maltés*, el detective es Spade. Trabaja como investigador privado en la ciudad de San Francisco, tiene una oficina pequeña y una secretaria, Effie. Spade es un personaje que está atravesado por la justicia, pero que no necesariamente la necesita para cumplir con la tarea que tiene por delante, su trabajo se relaciona estrictamente con el beneficio económico que puede obtener de este (a diferencia de lo analizado en el capítulo anterior):

—Me tomé la molestia de hacer investigaciones bastante minuciosas acerca de usted antes de actuar —dijo—. Y llegué a la conclusión, a la segura conclusión, de que es usted lo suficientemente razonable como para no permitir que consideraciones de cualquier otra índole perjudiquen sus relaciones económicamente beneficiosas. (Hammett, 1969: 45)

Su quehacer se construye alrededor de la monetización: mientras más dinero le ofrecen, más importancia adquiere el cliente. La justicia queda supeditada a la suma de dinero que

el detective reciba de parte del cliente en cuestión. De hecho, en esta historia, la estatuilla del halcón representa un gran activo económico para el detective (y, también, para todos los personajes del relato).

Para Spade, el fin justifica los medios: el peligro, las decisiones poco éticas y la violencia son aceptados siempre que se logre obtener la máxima rentabilidad. La muerte de Archer, su compañero, no lo afecta, ya no le era funcional: todo el rédito le queda a él. Además, muestra el enfrentamiento solapado que tienen los detectives privados y el cuerpo de la policía: en este caso, por ejemplo, los policías Dundy y Tom acusan a Spade de haber asesinado a sangre fría a Archer. En este contexto, el cuerpo de policía es visto como una burocracia enquistada dentro del Estado, un escalafón que deriva en la pérdida de tiempo cuando hay crímenes que resolver:

Que haya Estado es una hipótesis garantizada no tanto por la sustancia de la Ley como por su forma, por su carácter formal. En la medida en que el detective permanece al margen de las instituciones del Estado, y hasta se les enfrenta, su estatuto será cada vez más sustancial y menos formal. A la legalidad formal de la policía (siempre predicada por la inepticia), el detective opone la legalidad sustancial de su práctica parapolicial, solo sujeta a los valores de su propia conciencia. (Link, 2003: 7)

Dundy y Tom, los que representan esta fuerza en *El halcón maltés*, intentan constantemente desacreditar el trabajo (y la figura) de Spade, porque siempre parece llevar ventaja en las investigaciones en las que se ve involucrado:

—¡Por Dios, hombre, sé razonable! —le suplicó Tom—. ¿De qué sirve que nos peleemos? Si no hemos hablado claro desde el principio es porque cuando te pregunté que quién era ese Thursby poco menos que me dijiste que no era asunto mío. No puedes tratarnos así, Sam. No está bien y no te llevará a ninguna parte. Nosotros tenemos una obligación que cumplir. (Hammett, 1969: 17)

Esta situación fundamenta lo que expone Ricardo Piglia: “No parece haber otro criterio de verdad que la experiencia: el investigador se lanza, ciegamente, al encuentro de los hechos, se deja llevar por los acontecimientos y su investigación produce, fatalmente, nuevos crímenes” (1979: 44).

El dinero, en este texto, define las relaciones que entablan los personajes. La historia de la estatuilla del halcón llega a manos de Spade por un tercero: Brigid. Esta mujer encarna, también, la figura de un individuo que puede camuflarse en la sociedad burguesa sin la necesidad de formar parte de un entramado social complejo. Por medio de mentiras y

promesas vinculadas con la riqueza, Brigid le presenta a Spade la cara del delito sistematizado y organizado. Cairo, el hombre de los Balcanes, representa a la perfección el vínculo entre el crimen y detective. Este individuo pertenece al crimen organizado y trae desde Europa una historia delictiva que lleva diecisiete años en vigencia y que se concentra en un objeto particular:

—Está bien. Es una proposición correcta —dijo Spade, con expresión solemne excepto por las arruguillas que aparecieron en las comisuras de los ojos—. Se entiende que usted no me contrata para cometer asesinatos o robos por su cuenta, sino sencillamente para recuperar el pájaro por medios honrados y legales, si ello es posible.

—Si ello es posible —asintió Cairo, y también su rostro se mostró solemne, excepto los ojos—. Y, en cualquier caso, discretamente.

Se levantó de la silla y tomó el sombrero.

—Estoy en el hotel Belvedere, si quiere usted decirme algo. Habitación 635. Tengo plena confianza en que nuestras relaciones resultarán del máximo beneficio mutuo. (Hammett, 1969: 47)

En este tipo de relatos, la prensa posee un papel fundamental: al ser la fuente a partir de la cual la sociedad se informa, marca el ritmo y las teorías de la investigación. La información, para este actor, no deja de ser una mercancía que circula constantemente en la sociedad y, también, de forma visual en la ciudad. La prensa genera en la sociedad un modo de ver las cosas, crea líneas semánticas y moldea tipos sociales:

Es que la prensa, que no puede realizar (por coacciones institucionales) investigación fáctica, entabla el combate en su campo específico: la investigación discursiva donde, sospecha, lleva las de ganar: se trata de la modernidad, se trata de la racionalidad. Las crónicas suponen que su propia e indiscutida modernidad es garantía de razón y de verdad. (Link, 2003: 76)

La prensa, aunque no esté explícito, compite con la policía (y, en algunos casos, con el detective privado) en la búsqueda de la verdad. En esta novela, el ejercicio del periodismo es visto —al igual que la policía— como un incordio, un obstáculo: “En la calle hay montones de policías y de ayudantes de fiscal, y de periodistas yendo de aquí para allá husmeándolo todo” (Hammett, 1969: 32).

En el policial negro, la ciudad es un territorio vital “que, con el contraste entre casas magníficas y callejones oscuros, bodegas abandonadas y calles solitarias, constituye el espacio que ocupa todo el espacio” (Ibáñez, 2013: 70). En las descripciones del relato, se puede vislumbrar el clima de época —el consumo de alcohol, la posibilidad de fumar en espacios cerrados, la vestimenta, la distribución de las casas— y, también, de la vida de la urbe —teatros, bares, medios de transporte, edificios lujosos, callejones, vagabundos—.

Este recorte del mundo es funcional a la vida criminal: “En San Francisco se puede comprar casi todo. O cogerlo” (Hammett, 1969: 50). Al expandir las fronteras de la acción, el crimen se traslada del interior al exterior y la ciudad resulta el mejor lugar para esconderse.

La urbe se presenta como un tablero de juego para el crimen y, en consecuencia, para la novela negra. La expansión urbana se contrapone constantemente con la calma de la vida en las afueras, aunque, de tanto en tanto, ocurra algún delito menor en este espacio. La automatización paulatina de la vida urbana se interrumpe con algún hecho delictivo y violento que rompe con la linealidad de la vida cotidiana:

...la violencia en la narrativa policial americana tiene como principal efecto permitir que se la experimente en retrospectiva, en el puro pensamiento, sin riesgos; un espectáculo contemplativo que ofrece no tanto la ilusión de la vida sino la ilusión de que la vida ya ha sido vivida, de que hemos entrado en contacto con las fuentes atávicas de esa experiencia que los americanos siempre han convertido en un fetiche”. (Jameson, 1983: 48)

La zona urbana, que representa el lugar ideal para el delito, se posiciona como un espejo de la realidad cruda, dura y compleja. Se presenta como un entramado que no tiene límites definidos, porque su característica principal radica en la expansión constante. Sin embargo, las fronteras se imponen, casi imperceptiblemente, a través de las clases sociales que dividen a los estratos sociales bajos y medios de los sectores más ricos que se unen en el movimiento ciudadano: “la ciudad mezcla y remueve todo, separándolo y disolviéndolo. Nos tratamos, nos rozamos, nos tocamos y nos separamos: es un mismo andar” (Nancy, 2017: 46).

La ciudad se despliega como una sucesión de acontecimientos marcados por la experiencia encadenada con la crudeza de las calles. Según Kignston Prince, en *1970s Crime Fiction and The Incredible Rise of 'Regional' Noir* (2019), el aumento de los hechos delictivos en las ciudades estadounidenses favoreció el crecimiento de los suburbios, de la pobreza y la brutalidad. El crimen toma el control de los centros urbanos más importantes, y la literatura policial se vuelve un recorrido regional del delito y la inseguridad (en el caso de *El halcón maltés*, San Francisco parece ser el lugar ideal para las organizaciones criminales y los ajustes de cuentas). La violencia, entonces, aparece como parte del crimen, lo define y lo articula: “En este nuevo género no hay ya ni héroes populares ni grandes ejecuciones; se es perverso, pero inteligente, y de ser castigado no hay que

sufrir. La literatura policíaca traspone a otra clase social ese brillo que rodeaba al criminal”.
(Foucault, 1987: 12)

En el *thriller* americano, el detective le otorga al lector un pantallazo y una mirada de la vida en la ciudad; el desmembramiento de la urbe y las afueras se unifica gracias a la mirada del investigador, que actúa como un hilo conductor entre el espacio, la prensa y el Estado.

CAPÍTULO IV. POLICIAL ARGENTINO: LA HETEROGENEIDAD DEL HOMENAJE

Sometimes he thought the future was like an enormous wave waiting to drown him. But it was worse than that. A wave he could understand. He couldn't swim so he would never survive, but he could understand it. This was unknowable, blank.

Ann Cleeves, *Raven Black*

El policial contemporáneo, en muchos casos, surge como una sátira u homenaje al policial clásico. En la literatura policial argentina, se pueden encontrar las dos corrientes clásicas que se trabajaron en los capítulos anteriores: en nuestra sociedad, la novela de detectives se da como mezcla entre lo que se considera popular o de masas y alta cultura.

El policial argentino no se encuentra dentro de la forma cerrada y definida del género que plantean los críticos literarios, sino que es un conjunto de discursos heterogéneos que dialogan entre sí. Esto quiere decir que este tipo de novelas se mezclan con el discurso intelectual, con la parodia (Borges y Bioy Casares son exponentes del policial como caricatura) y la intertextualidad. En Argentina, la concepción amplia de la literatura policial permite un abanico de posibilidades discursivas y se construye a partir de los siguientes puntos: la valoración del policial inglés por sobre el americano, la preferencia del cuento sobre la novela, la intelectualización de los escritos, la importancia de la observación y la deducción, la caracterización del detective en relación con sus rasgos personales (Castellino, 1999: 91).

Teniendo en cuenta lo anterior, se puede afirmar que el policial argentino busca configurar una nueva figura del lector, es decir, un individuo que deje de lado la credulidad y ejercite la capacidad intelectual a través del desafío enigmático que plantea el texto:

La rigurosa maquinaria del policial exige que el escritor manipule esos recursos de modo que, por una parte, la narración avance linealmente hacia la identificación del culpable y, por otra, postergue el descubrimiento de la verdad, o sea que mientras orienta al lector hacia la solución, lo desvíe de ella. Este requisito es inherente a un relato que está construido desde y para el final, y que no puede prescindir de la sorpresa como efecto literario. (Parodi, 1999: 3)

El lector funciona como un doble del detective, sigue las hipótesis y los caminos de la investigación desde otra perspectiva. Cualquiera puede ser el que descubra al culpable, incluso el que lee:

El lector coincide con el detective sólo en la estrategia de interpretación, ya que no se enfrenta a indicios referenciales dejados por el criminal, sino a indicios textuales, colocados por el escritor para ir controlando la solución del enigma. Así como el detective sigue directamente las pistas del asesino, el lector sigue las del narrador. Para descubrir las trampas que éste le va tendiendo, para descifrar sus estrategias y los artificios de composición del texto, debe identificarse con él, ser su doble. (Parodi, 1999: 6)

La construcción de la novela de misterio intenta no caer en la redundancia y en el cliché, y –por eso– busca formas creativas, novedosas, interesantes para poder subsistir:

Si la postmodernidad, en su escepticismo ante los relatos de la modernidad optimista, puede ser concebida como una crítica a la verdad (que se presenta entonces, en una perspectiva hermenéutica, no como una ontología revelada sino como una interpretación legitimada). En este nuevo horizonte, el relato policiaco se transforma, se coloca en un afuera especular del género, para expresarse en su propio proceso de deconstrucción: rompe con sus unidades mínimas, creando nuevas combinatorias, haciendo ambiguo el deslinde del género; ante la verdad restituida convoca negaciones y simulacros, y hace del "afuera" donde se instaure, la representación de la incertidumbre y la locura, del mal y de la especularidad misma de la ficción. (Bravo, 2018: 164)

En una sociedad donde la figura de la policía está rota y resquebrajada, la alternativa es crear historias que se formulen alrededor de sujetos comunes y corrientes: los ciudadanos. El policial argentino incluye la cotidianeidad, el lenguaje coloquial y un terreno conocido para crear una figura del detective alternativa, fresca y familiar:

Investigadores que se camuflan tras los anteojos de ver de cerca de un juez de paz, en la informalidad de algún periodista, la serenidad de algún bibliotecario, la curiosidad del librero. El policial argentino ha tenido que buscarle la vuelta a la figura del detective para no caer en perfiles forzados y artificiosos, tal vez por ese manto de oscuridad, tragedia, dolor y miedo que se asocia inevitablemente a la institución policial en nuestro país. Y en esa búsqueda por abrirse a los posibles avatares del detective clásico, se construye una de las principales innovaciones del policial más actual. (Sieira, 2012).

En este punto, cualquiera puede ser detective, el habitante común puede vagar por la ciudad y descubrir los misterios –y las verdades–. Siguiendo los postulados de Víctor Bravo (2018), el detective (o el personaje que toma la figura del investigador postmoderno) es aquel que puede llenar los vacíos de sentido y articular la cadena de los acontecimientos. Esta visión postmoderna del policial posibilita una apertura del género, una distancia de la estructura cerrada de lo clásico.

Para lograr demostrar un clima literario y social, en relación con los espacios y la figura del investigador, se analizará en este capítulo *Los vecinos mueren en las novelas* (2008), de Sergio Aguirre.

LA DUALIDAD DE LA HISTORIA

Los vecinos es un relato sumamente interesante porque se trata de un homenaje a la literatura policial inglesa: “Hoy el público prefiere la acción, usted sabe, cosas más duras y espectaculares. Ya nadie se interesa en los misterios, el famoso crimen como obra de arte pareciera... que pasó de moda” (Aguirre, 2008: 13). No solo en cuanto al lugar en el que se despliega la historia (Londres y la campiña inglesa), sino también en relación con su vocabulario neutro (emulando las traducciones), a la elección y la descripción de los personajes (una lectora y un escritor de novelas policiales) y de los espacios (una casa alejada en el campo, una habitación oscura, un camino poco transitado).

La elección del campo inglés como lugar del hecho no es casual, es lo que le otorga verosimilitud a la historia: John Bland, un escritor de novelas policiales, y su mujer, Anne, se mudan de la ciudad al campo en busca de una vida más tranquila. A diferencia de la vida en la ciudad, la ruralidad ofrece kilómetros de hectáreas en los que no pasa ningún hecho relevante: “Comenzó a recorrer el solitario sendero cubierto de hojas secas que corría entre los árboles. Aquel viento, muy suave, le daba en el rostro. El olor del campo era diferente. Las cosas serían diferentes allí” (Aguirre, 2008: 8).

La extensa ruralidad separa a los vecinos, a diferencia de lo que ocurre en la ciudad. En este texto, John tiene el ritual de presentarse con sus pares cada vez que se muda, y decide hacerlo en Chipping Campden cuando su mujer recibe un llamado telefónico que la obliga a volver por unos días a la ciudad. En esa pequeña travesía, Bland conoce a su nueva vecina: la señora Emma Greenwold. La casa de esta simpática mujer también hace referencia (y homenaje) a los espacios y las costumbres del policial inglés:

La luz de la tarde entraba por dos grandes ventanas, cuyos cristales emplomados dejaban ver el pequeño parque que acababa de cruzar y, detrás, como un cuadro, una pequeña vista de la campiña. John echó una breve ojeada al lugar. El ambiente era cálido, elegante y un tanto abigarrado de muebles y adornos. Y de libros. Parecían dispersos por todas partes; no solo en la importante biblioteca que se levantaba hasta el techo, al final de la sala. Sin embargo, le pareció agradable. Salvo por ese olor a telas añosas que percibía desde que entró, y la hilera de fotografías sobre la repisa de la chimenea, en cuyo se destacaba, con un

horrible marco dorado, la reina. “Viejas inglesas”, pensó, y miró a su anfitriona.
(Aguirre, 2008: 11)

En este encuentro, a priori inocente, entre dos vecinos comienza a gestarse el relato policial. Emma, una lectora aficionada de las novelas de detectives, introduce la historia de un crimen a partir de un relato enmarcado –le cuenta a su interlocutor una vivencia personal que puede ayudarlo a destrabar su proceso de escritura–:

–¿Sabe?, no todos los días una conoce a un escritor de novelas policiales. Eso me recuerda... mejor dicho, me hace pensar que a usted podría interesarle una historia, algo que sucedió realmente hace muchos años y que trata de un crimen.
(Aguirre, 2008: 14)

En este punto, podemos afirmar que se definen los dos núcleos que plantea Roberto Ferro en *El policial: una configuración genérica* (2010). Es decir, crimen/misterio –el crimen que forma parte del relato enmarcado, la historia que cuenta Emma del tren– y la investigación/develamiento –cómo Emma relata los hechos–: “Los dos núcleos convocan una serie de asuntos que condensan materiales con alta densidad simbólica constituyendo constelaciones inestables en forma de figuras, que en muchos casos se presentan como estereotipos que arrastran ideologemas estratificados” (2010: 2). Estos dos núcleos nos ayudan a entender diferentes estereotipos que convergen en las novelas policiales: el Estado como una entidad que promulga la ley y castiga los crímenes (en este relato, al situarse en la periferia, el control estatal queda desdibujado); las posibilidades de los ciudadanos comunes de ejercer el delito de diversas formas (en *Los vecinos* la mujer envenena a su vecino); metodologías de investigación que varían según los indicios (el develamiento surge a partir de una historia y, también, de una conversación aparentemente normal entre dos conocidos) y, finalmente, la legitimación de la verdad en relación con la moral y la política.

No obstante, son dos conceptos duales que pueden aplicarse para toda la novela, pero de forma inversa: toda la conversación y el debate que tienen los dos personajes es el develamiento del relato, mientras que el final –la muerte de John Bland a manos de la anciana– es el crimen o misterio.

Ahora bien, esta historia rompe con una de las reglas básicas del género: la presencia del detective. El policial argentino, esta mezcla heterogénea de discursos, desarticula una de las reglas básicas de Todorov:

“La primera historia, la del crimen, ha concluido antes de que comience la segunda. Pero; ¿qué ocurre en la segunda? Poca cosa. Los personajes de esta segunda historia, la historia de la investigación, no actúan, aprenden. Nada puede ocurrirles; una regla del género postula la inmunidad del detective”. (1974: 36)

Sin embargo, que no exista una figura definida del investigador no quiere decir que esta novela no pertenezca al género: la categoría del detective pivotea sutilmente entre Emma y John. La duda y las explicaciones van mutando de personaje para enriquecer la historia –y, además, para fomentar el ejercicio de percepción del lector–: “Trato de explicarle cómo funciona la duda, señor Bland, eso es algo que usted sabría mejor que yo, ¿verdad? Claro, si es que se dedica a las novelas policiales” (Aguirre, 2008: 122).

Además, resulta interesante cómo la novela pone a una lectora de novelas de misterio y a un escritor en el papel del policía: los dos tienen diferentes caminos para acceder a la verdad, a los indicios y a las explicaciones. Es decir, las dos figuras forman parte de la historia y resulta casi cómico: un escritor de poca monta llega a la casa de su vecina en busca de una idea para escribir y termina siendo la víctima de un crimen a manos de una lectora empedernida.

Tomando en cuenta lo que se mencionó anteriormente, la anciana emplea el método deductivo para desenmascarar las intenciones de su vecino. En ese momento, se transforma en criminal. Existen, además, diferentes indicios a lo largo del relato que marcan a *Los vecinos* como una novela de policial argentino: en primer lugar, el teléfono, cuando Bland necesita usarlo, estaba mudo y, por lo tanto, no puede pedir ayuda; en segundo lugar, la mujer envenena a John con el té y empieza a hacer efecto luego de que la anciana le cuenta a la víctima lo que hizo.

DE LA CIUDAD AL CAMPO

En la novela, la configuración del espacio se construye de forma contraria a los dos momentos anteriores del policial, en otras palabras, el desplazamiento es de la ciudad hacia el campo:

Desde donde se encontraba podía dominar todo el valle. Y lo recorrió con la mirada para confirmar lo que suponía: su casa, que ahora veía pequeña, casi perdida entre los bosques, y esa vieja construcción que ya empezaba a entrever entre las copas de los árboles, eran las únicas en todo el lugar. (Aguirre, 2008: 9)

La urbe creció tan desmedidamente que terminó expulsando a los individuos y, en consecuencia, se dirigen a las afueras para alejarse del bullicio:

Por haber mirado demasiado a la ciudad en el horizonte como esquema puro, como el monograma de la civilización, la perdimos de vista, o bien la imagen se volvió oscura, confusa, nublosa, obstruida u obliterada. Ya no intentemos ver: escuchemos los rumores inauditos de la ciudad incivil, a lo lejos, muy cerca. (Nancy, 2017: 14)

Sin embargo, esto no quiere decir que la ciudad esté ausente. La historia que cuenta Emma se refugia en el campo, pero sucede en un tren camino a Edimburgo. *Los vecinos* le muestra al lector que desde el movimiento –y siendo un *outsider* que vive en las afueras– se puede ser espectador (y partícipe) de lo que ocurre en las grandes urbes:

A partir de los vidrios podían verse las calles de la ciudad, y el movimiento de la mañana. El sol brillaba, y, no sé por qué, sentí una particular alegría al ver a todas aquellas personas caminando, tal vez dirigiéndose a sus trabajos, a sus simples quehaceres cotidianos. “Esta es la vida”, pensé. (Aguirre, 2008: 46).

De hecho, la vecina usa la estación del ferrocarril para perderse entre la marea de gente que busca rápidamente la salida y encarna, de alguna manera, la figura del *flâneur*, pero no desde el lado de aquel que intenta dilucidar qué es lo que ocurre a su alrededor, sino desde la necesidad imperiosa del ocultamiento:

El sol continuaba iluminando, el mundo no había cambiado. Desde algún lugar de su memoria recordó aquellas palabras que habrá escuchado hacía ya mucho tiempo: “El único alivio para una mala noche es ver la luz del día”. Y volvió sobre ese pensamiento mientras su silueta se recortaba y se perdía hasta transformarse en alguien más entre toda la gente que llenaba las calles esa mañana. (Aguirre, 2008: 116)

El campo, por lo tanto, es el lugar perfecto para resguardarse de las consecuencias estatales que rigen con más vigor en los núcleos urbanos. Es el espacio que utiliza Emma para esconderse de la ley y continuar con su vida y que, aunque se encuentre en la periferia del centro urbano, le permite cumplir el papel de vecina: “Los vecinos comparten una especie de intimidad sin intensidad, se encuentran en un trato y un roce cuyas formas y apuestas incluso permanecen ajenas al destino propio de cada uno” (Nancy, 2017: 54). La figura del vecino es muy importante en esta novela, ya que se trata de aquel individuo que puede ver, oír y participar del crimen (o de la historia del crimen).

La elección del espacio (la campiña, la casa vieja, la biblioteca) se vincula directamente con el homenaje al policial inglés de enigma: el territorio de tranquilidad, puertas adentro,

que tiene el detective que emplea los sentidos y el método lógico-matemático para resolver el misterio. Por otro lado, la ciudad es el terreno donde efectivamente suceden los acontecimientos, donde se esconden los culpables en primera instancia, donde todos ven y escuchan, pero nadie se conoce. El campo, por lo tanto, resulta un refugio para el culpable, y un peligro para todo el que se acerque demasiado a la verdad.

El policial contemporáneo argentino, entonces, plantea una reflexión sobre el género y una desviación del canon clásico de la novela de detectives: se modifican los espacios, se trabajan nuevas formas en relación con los mecanismos de la duda y el suspenso como parte de la trama y el ciudadano común, cualquier individuo que puede formar y transformarse en parte de la historia, es decir, puede convertirse en detective.

CONCLUSIÓN: ALGUNAS REFLEXIONES FINALES

La literatura se consolida, muta y se transforma de acuerdo con los cambios sociales, porque es un reflejo de lo que acontece en los diferentes núcleos sociales. El género policial, como se analizó en los capítulos anteriores, no es la excepción: # se gesta junto con el nacimiento de las ciudades y se amolda, bifurca y repiensa con respecto al espacio en el que se despliega la narrativa.

La historia de detectives clásica crea, en un principio, a un *outsider* para poder tener una mirada crítica y en perspectiva de lo que representa vivir en sociedad, en una urbe que se concentra en un punto y se expande hacia afuera casi como una explosión. Un *outsider* que nace gracias a la ciudad y, a su vez, se aleja e intenta analizarla desde sus márgenes: el *flâneur* se apropia de las calles en silencio, conoce sus rincones, los analiza y los compara con el pasado; deja su huella y se pierde en la multitud que, como siempre, lo recibe en la vorágine de la cotidianeidad.

La ciudad se dibuja a lo lejos, contorno de los techos, de torres, de flechas y de cúpulas, red de luces, vapor en el cielo: la idea de un lugar, de un nombre, de una manera de habitar y de pasar [...]. La ciudad se aleja de nosotros, deviene otra ciudad, otra cosa que una ciudad: aún buscamos su medida, y el saber que hace falta para pasar por ella y alejarse con ella. (Nancy, 2017: 15)

El detective analiza los hechos que se le presentan en el teatro de la ciudad desde la comodidad de lo privado y, en general, acompañado de un amigo o un colaborador que lo ayuda a apuntalar sus sospechas. Utiliza la percepción y la combina con la deducción para encontrar al culpable. En el policial de enigma, el descubrimiento del culpable es para la sociedad burguesa, simplemente, por el placer del saber, por la necesidad de inteligir. Entonces, se puede afirmar como primera conclusión que la literatura policial clásica se amolda al surgimiento de la ciudad y resuelve los problemas que representa la expansión del capitalismo desde la comodidad de lo privado.

Con el paso del tiempo, la ciudad comienza a expandir sus límites, se masifica, se tienden redes de transporte, se mercantiliza exponencialmente el trabajo. Como consecuencia, la brecha social aumenta y la necesidad monetaria crea diferentes niveles dentro del delito, que van desde el hurto hasta el crimen organizado.

El policial negro o el *thriller* muestra lo que el policial de enigma descarta: la corrupción de la sociedad, la mercantilización de las relaciones sociales, la ausencia estatal y las

falencias en la justicia, la carrera con la prensa para obtener un titular, la violencia. El detective no queda exento: es la consecuencia de la falta de justicia, del individualismo y de la deshumanización de los vínculos interpersonales. Y, sin embargo, es el que logra llegar a los rincones en los que el Estado está ausente: es una figura que se encuentra en el umbral y actúa como nexo entre los diferentes integrantes de la sociedad que se divide constantemente:

El viaje del detective es episódico porque se mueve en una sociedad atomizada, fragmentaria. En los países europeos la gente, por más solitaria que sea, está comprometida con la sustancia de la sociedad; su misma soledad es social; su identidad está inextricablemente imbricada con la de los demás por un nítido sistema de clases, por una lengua nacional, en lo que Heidegger describe como *Mitsein*, el estar-junto-a- otros. (Jameson, 1983: 51)

En definitiva, lo único que resuelve un crimen, independientemente de su magnitud, es el valor de cambio que se puede obtener como retribución. Por lo tanto, se puede agregar como segunda conclusión de este trabajo que el policial negro se bifurca del policial de enigma y muestra el aspecto social y económico del crimen a través de un detective que se relaciona con sus pares solo a través del dinero y de una ciudad que se expande y se conecta.

Al sondear en la actualidad, se puede observar que la literatura policial sobrevive porque se relaciona con otros géneros y dialoga, en consecuencia, con otras temáticas. Se puede ver, entonces, “la manera en que el policial atraviesa la historia de la literatura argentina, no solamente como subgénero específico, sino en la manera en que lateralmente se cuela y aparece en otros géneros que no son estrictamente policiales” (Sieira, 2012).

El proceso de la reinención, entonces, es el caso del policial argentino que se analizó a lo largo de este trabajo, que tiene la intención de reflexionar acerca del canon clásico que lo precede: recorre la construcción de los espacios, reconfigura el concepto del detective y sitúa en escena al ciudadano común, pone en tela de juicio el rol del Estado y la confianza de la sociedad en el cuerpo policial, teoriza sobre la duda y el suspenso. Además, reflexiona sobre el rol del lector, del autor y de la figura del escritor. Por consiguiente, la tercera conclusión es que el policial argentino se (re)piensa y se distancia del canon, lo resignifica y se transforma en algo nuevo que se relaciona íntimamente con lo local (y lo contemporáneo).

Teniendo en cuenta todo lo anterior, se puede afirmar que la novela policial sobrevive a los cambios históricos porque logra adaptarse a las nuevas construcciones sociales y culturales a través de la modificación constante de sus espacios y en las figuras que representan el género. La literatura policial es, en definitiva, un espejo y un *outsider* de la sociedad que la contiene.

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS

- AGUIRRE, S. (2000). *Los vecinos mueren en las novelas*. Colombia: Grupo Editorial Norma.
- BENJAMIN, W. (2012). *El París de Baudelaire*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- BRECHT, B. (1973). “Consumo, placer, lectura”. En Link, D. (comp.) *El juego de los cautos* (pp. 24-26). Buenos Aires: La marca editora.
- CHANDLER, R. (1976). “Verosimilitud y género”. En Link, D. (comp.) *El juego de los cautos* (pp. 31-34). Buenos Aires: La marca editora.
- DOYLE, A. C. (2011). “La aventura de los planos del Bruce-Partington”. En *Sherlock Holmes: obras completas*. Buenos Aires: Diada.
- FOUCAULT, M. (1987). “Criminalidad, poder, literatura”. En Link, D. (comp.) *El juego de los cautos* (pp. 20-23). Buenos Aires: La marca editora.
- GRAMSCI, A. (1961). “Políticas del crimen”. En Link, D. (comp.) *El juego de los cautos* (pp. 18-19). Buenos Aires: La marca editora.
- HAMMETT, D. (1969). *El halcón maltés*. Barcelona: Editorial Bruguera.
- JAMESON, F. (1983). “Sobre Raymond Chandler”. En Link, D. (comp.) *El juego de los cautos* (pp. 46-59). Buenos Aires: La marca editora.
- KRACAUER, S. (2010) *La novela policial: un tratado filosófico*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- LINK, D. (2003). “El juego silencioso de los cautos”. En Link, D. (comp.) *El juego de los cautos* (pp. 3-5). Buenos Aires: La marca editora.
- NANCY, J. (2017). *La ciudad a lo lejos*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- POE, E. A. (2005). “Los crímenes de la Rue Morgue” en *El gato negro y otros cuentos*. Colombia: Grupo Editorial Norma.
- TODOROV, T. (1974). “Tipología del relato policial”. En Link, D. (comp.) *El juego de los cautos* (pp. 34-39). Buenos Aires: La marca editora.
- MANDEL, E. (1986). “Sociología de la novela negra”. En Link, D. (comp.) *El juego de los cautos* (pp. 39-42). Buenos Aires: La marca editora.
- PIGLIA, R. (1979). “Lo negro del policial”. En Link, D. (comp.) *El juego de los cautos* (pp. 42-45). Buenos Aires: La marca editora.

RECURSOS ELECTRÓNICOS

- BLANCO, O.; RODRÍGUEZ, F. *El relato policial: las fronteras de un género*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Recuperado de: <https://www.coursehero.com/file/52346572/Rodriguez-y-Blanco-El-relato-policialpdf/>
- BRAVO, V. (2018). *El relato policiaco postmoderno: tres novelas argentinas contemporáneas*. Mérida: Universidad de Venezuela. DOI: <https://doi.org/10.3406/ameri.2000.1487>
- CASTELLINO, M. (1999). *Borges y la narrativa policial: teoría y práctica*. Mendoza: Universidad de Cuyo. Recuperado de: <https://core.ac.uk/download/pdf/61883687.pdf>
- D'ASSUNÇÃO BARROS, J. (2008). *Ciudad e historia: una introducción a los estudios sobre la ciudad*. Santiago de Chile: UCSH. Recuperado de: http://biblioteca-digital.ucsh.cl/greenstone/collect/libros_respaldofull/archives/HASH01e1.dir/Ciudad%20e%20historia.pdf
- DURÁN SEGURA, L. (2011). *Miradas urbanas sobre el espacio público: el flâneur, la deriva y la etnografía de lo urbano*. San José: Universidad de Costa Rica. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/pdf/729/72922586010.pdf>
- ELKIN, L. (20 de abril de 2020). "What We Remember When We Walk The City". *Literary Hub*. Recuperado de: <https://lithub.com/what-we-remember-when-we-walk-in-the-city/>
- FERRO, R. (2010). *El policial: una configuración genérica*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Recuperado de: <http://2010.cil.filo.uba.ar/ponencia/el-policial-una-configuraci%C3%B3n-gen%C3%A9rica>
- IBAÑEZ, M. S. (2013). *Variaciones en el policial negro. El deseo de los héroes y la infelicidad en la cultura*. Tesis doctoral sin publicar. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba. Recuperado de: <https://rdu.unc.edu.ar/bitstream/handle/11086/1230/Variaciones%20en%20el%20policial%20negro.%20Iba%c3%b1ez.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- KINGSTON, J. (22 de agosto de 2019). "1970s Crime Fiction and the Incredible Rise of Regional Noir". *Crime Reads*. Recuperado de: <https://crimereads.com/1970s-crime-fiction-and-the-incredible-rise-of-regional-noir/>
- ODINTZ, M. (15 de noviembre de 2018). "9 Ways of Looking at Sherlock". *Crime Reads*. Recuperado de: <https://crimereads.com/9-ways-of-looking-at-sherlock/>
- PARODI, C. (s.f.). *Borges y la subversión del modelo policial*. Pennsylvania: University of Pittsburgh. Recuperado de: <http://www.borges.pitt.edu/bsol/pdf/xtpolicial.pdf>

- PEEPLES, S. (20 de octubre de 2020) “Edgar Allan Poe and The Rise of Modern City”. *Crime Reads*. Recuperado de: <https://crimereads.com/edgar-allan-poe-rise-of-the-modern-city/>
- POE, E. A. (1969). “El hombre de la multitud”. Recuperado de: <https://ciudadseva.com/texto/el-hombre-de-la-multitud/>
- SAVAS, A. (30 de abril de 2019). “On the Struggle to Become a True Parisian Flaneur”. *Literary Hub*. Recuperado de: <https://lithub.com/on-the-struggle-to-become-a-true-parisian-flaneur/>
- SIEIRA, N. (15 de junio de 2012). “¿Qué define al policial argentino?”. *Revista Ñ*. Recuperado de: https://www.clarin.com/literatura/policial-argentino-de-santis-martinez-lafforgue-battista_0_rk3zrl73PXg.html