

ISSN 1852 · 3803

# EL DISCURSO DEL POLICIAL

---

Reconfiguraciones del género en  
la sociedad contemporánea

**NOT CROSS CRIME SCE**

COMPILADORES  
MARCELA MELANA  
FABIÁN MOSSELLO





# EL DISCURSO DEL POLICIAL

*Reconfiguraciones del género en la sociedad contemporánea*

*Compiladores*

*Esp. Marcela Melana*

*Mgter. Fabián G. Mossello*

---

El discurso del policial: reconfiguraciones del género en la sociedad contemporánea/  
compilado por Fabián Mossello y Marcela Fabiana Melana. - 1a ed. - Villa María:  
Eduvim, 2014.

138 p.; 210x148 mm. (Cuadernos de investigación)

ISBN 978-987-699-085-1

I. Estudios Literarios. I. Teobaldi, Daniel Gustavo II. Mossello, Fabián, comp.  
III. Melana, Marcela Fabiana, comp.

CDD 807

---

©2014

Editorial Universitaria Villa María

Chile 253 – (5900) Villa María, Córdoba, Argentina

Tel.: +54 (353) 4539145

[www.eduvim.com](http://www.eduvim.com)



Libro  
Universitario  
Argentino

Edición Diego Vigna

Edición Gráfica Silvina Gribaudo



**Obra bajo Licencia Creative Commons**

**Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional**

**CC BY-NC-ND**

Esta licencia permite a Ud. sólo descargar la obra y compartirlas con otros usuarios siempre y cuando se indique el crédito de autor y editorial. No puede ser cambiada de forma alguna ni utilizarse con fines comerciales.

La responsabilidad por las opiniones expresadas en los libros, artículos, estudios y otras colaboraciones publicadas por EDUVIM incumbe exclusivamente a los autores firmantes y su publicación no necesariamente refleja los puntos de vista ni del Director Editorial, ni del Consejo Editor u otra autoridad de la UNVM.

# EL DISCURSO DEL POLICIAL

*Reconfiguraciones del género en la sociedad contemporánea*



# ÍNDICE

PRESENTACIÓN	
<i>Fabián Gabriel Mossello</i>	9
1. Crimen, política y poder (y sexo) en el neopolicial argentino contemporáneo. La trata de personas en clave de género	
<i>Fabián G. Mossello</i>	13
2. La escritura como recurso en <i>Betibú</i> de Claudia Piñeiro	
<i>Marcela Melana</i>	39
3. Tradición y paranoia. Una lectura de <i>Blanco nocturno</i> de Ricardo Piglia	
<i>Daniel Teobaldi</i>	47
4. Recreación de la realidad en el policial de Friedrich Dürrenmatt: continuidad de la tradición y quiebres	
<i>Miriam Divito y Gabriela Sarasa</i>	53
5. Kafka y Chesterton: entre la oscuridad y la luz. Análisis comparativo de los textos <i>El proceso</i> y diversos casos del Padre Brown	
<i>Verónica Peretti</i>	83
6. Las aventuras del detective racionalista. Las fortalezas y debilidades literarias de los cuentos de <i>Sherlock Holmes</i> por Sir Arthur Conan Doyle (versión bilingüe)	
<i>Stephen Blair</i>	103





## Presentación

El libro que presentamos reúne un conjunto de trabajos producidos en el marco del Proyecto de Investigación *El discurso del policial. Reconfiguración del género en la sociedad contemporánea. Nuevas formas y temas para nuevas subjetividades sociales*, desarrollado en la Universidad Nacional de Villa María, Córdoba, Argentina, durante los años 2010 y 2011. El grupo de artículos indaga diversas problemáticas que atraviesan el campo de las escrituras policiales en distintos momentos, lugares y contextos de la sociedad actual.

Nuestro punto de partida es considerar el género policial como un tipo de práctica discursiva dinámica y sensible a las tendencias estéticas y formatos expresivos de cada uno de los momentos históricos que le tocó protagonizar. En este sentido, este género que habla del crimen y el delito no parece estar desconectado de los temas, conflictos y demás asuntos que atraviesan el contexto de producción.

Así, nuestro libro, homónimo al proyecto que le dio origen, analiza autores y obras policiales, casi desde los orígenes del género –Doyle– pasando por clásicos europeos de etapas posteriores –Kafka, Chesterton, Dürrenmatt– hasta la actualidad, a través de algunos destacados escritores latinoamericanos –Piglia, Piñeiro, Krimer. Es decir, un abanico de nombres, estilos, obras y épocas que representarían, además, lugares claves en la historia del policial de los siglos XIX, XX y lo que ha transcurrido del XXI.

A través de una mirada interdisciplinaria y recurriendo a distintas metodologías –estudios culturales, de género, semióticos, estilísticos, comparativos e históricos– se plantea el análisis de un corpus de prácticas policiales contemporáneas para problematizar, por un lado, cuestiones propias del género, en especial las continuidades y rupturas con las formas dominantes dentro del campo literario en las variantes de enigma, *hard-boiled*, espionaje, *thriller*, neopolicial, entre otras. Por otro, visualizar cómo estas prácticas manifiestan la emergencia de nuevos conflictos sociales.

De este modo, los textos analizados y seleccionados son punto de partida para el estudio de nuevas formas y contenidos que asume un género consolidado y de las conflictividades sociales emergentes que reflejan el cambiante y complejo mundo de la sociedad industrial y post-industrial.

El primero de los trabajos, escrito por Fabián G. Mossello, recrea el escenario de las últimas narrativas policiales en Argentina, a través de la novela *Sangre Kosher* (2010), de Inés Krimer, perteneciente a la serie Negro Absoluto dirigida por Juan Sasturain. En particular analiza las transformaciones del género en las llamadas narrativas neopoliciales y los modos que tienen estas escrituras para receptor nuevas problemáticas sociales como es el delito de la *trata de personas*.

Marcela Melana escribe el segundo artículo. En este caso, la autora ha escogido la novela *Betibú* (2011), de la narradora argentina Claudia Piñeiro. La novela presenta un rasgo de originalidad al centrar el papel investigativo no ya en la figura de un detective profesional, sino en el de una escritora de policiales contratada por un diario metropolitano para redactar informes periodísticos. Asimismo, cobra importancia el espacio de la redacción de un diario, lugar de la génesis, no sólo de los hilos que permitirán saber sobre el crimen acaecido, sino, también, del lugar en el que se van a configurar distintas subjetividades visibilizadas a través de los personajes, casi paradigmáticos de tipos humanos dominantes en la Argentina actual.

Por su parte, Daniel Teobaldi trabaja una de las novelas policiales más leídas y discutidas en los últimos años, *Blanco Nocturno* (2010) de Ricardo Piglia. En este caso analiza los juegos propuestos por el autor, entre la tradición del género y las nuevas escrituras, en el contexto sociocultural de un crimen acaecido en un pueblo de la pampa argentina. Las recepciones y reescritura que Piglia hace de ciertos sectores de la tradición policial, tanto de enigma como *hard-boiled* y, en particular, de la literatura argentina, son puestos de manifiesto en este artículo.

El capítulo que escriben Gabriela Sarasa y Miriam Divitto aborda cuatro novelas del escritor suizo Friedrich Dürrenmatt. En este caso, las autoras analizan las particulares maneras que tiene Dürrenmatt para narrar sobre el crimen, en un contexto en el que Europa se está reconstruyendo después de la Segunda Gran Guerra.

Por su parte, Verónica Peretti nos acerca un trabajo comparativo entre dos fundadores de la literatura europea contemporánea: Kafka y Chesterton.

Se destaca en el análisis la utilización de una metodología comparativa para aproximar escrituras que tematizan distintas conflictividades existenciales y sociales en dos grupos de obras como son *El proceso* (Kafka) y los casos del padre Brown (Chesterton).

Por último, incluimos un trabajo en versión bilingüe a cargo de Stephen Blair en el que se desarrolla una original lectura de las historias de *Sherlock Holmes* de Sir Arthur Conan Doyle; escrito en el cual Blair discurre sobre las fortalezas y debilidades de los cuentos de uno de los pilares indiscutidos de la tradición de enigma.

El policial desde sus orígenes decimonónicos ha ganado un lugar reconocido en el espacio de la literatura mundial. Su particular manera de contar, mirar e interpretar el mundo a través del delito, le ha permitido sumar escritores, lectores y críticos, que de un modo u otro han contribuido a su consolidación como uno de los géneros más apreciados y leídos por los lectores de literatura.

Lejos de la pretensión de abarcar la totalidad del espacio literario, lo cual para las escrituras del delito es casi imposible, *El discurso del policial. Re-configuraciones del género en la sociedad contemporánea* intenta acercarle al lector algunos ejercicios de escritura crítica para poder hilvanar nombres, rellenar lugares, fijar estéticas y proyectar unas maneras de leer el policial en el mundo que vivimos.

*Fabián G. Mossello, noviembre de 2012*



# 1. Crimen, política y poder (y sexo) en el neopolicial argentino contemporáneo. La trata de personas en clave de género

*Fabián G. Mossello*

## I. INTRODUCCIÓN

La literatura policial ha tenido casi la misma génesis que la ciudad moderna. Los primeros conglomerados urbanos –Londres, París, Roma, y algo tardíamente Nueva York o Buenos Aires– han servido de contrafondo de las más relevantes obras del género. A medida que estos espacios diversificaban sus lógicas, con la llegada de grupos humanos heterogéneos de viajeros y emigrados de toda índole, que traían, además, su cultura “a cuesta”, también se complejizaban las formas del control social. Nuevos espacios de la convivencia humana donde, junto a las primeras formas de la institución policial, se perfilan también las primeras narrativas del delito. Pensemos en el legendario Vidocq<sup>1</sup> mirando París del siglo XVIII-XIX, o Poe retratando la muerte en las húmedas y escalofriantes calles de las ciudades norteamericanas del siglo XIX. Relatos y autores fundacionales, que de un modo u otro abrevaron sus raíces en las crónicas periodísticas, los relatos de la “calle”<sup>2</sup> y las mil y una historias tejidas en cada rincón y

---

<sup>1</sup> Eugène François Vidocq (24 de julio de 1775 - 11 de mayo de 1857) fue un criminal francés, que luego de ser apresado por la policía de París pasó a ser parte de ella como investigador. Por su saber experto que le había dado “la calle” del delito, se convirtió en el modelo del detective moderno; aquel lector de los índices dejados por el crimen, el robo o la estafa, y que sólo una mente especial como la de él pueden hilvanar como parte de un suceso policial. Vidocq escribió sus distintas “hazañas” detectivescas en relatos a manera de memorias; textos que constituyen las primeras formas de relato policial moderno. Víctor Hugo y Balzac retomaron a Vidocq en sus historias.

<sup>2</sup> Estas primeras formas de la literatura policial comparten una fuente común con aquella literatura callejera oral y maniquea –la literatura de cordel– que describía, entre otras cosas, hechos de sangre acaecidos tanto en zonas rurales (las más abundantes por los siglos XV, XVI) y las incipientes ciudades europeas como espacios de la vida burguesa. Para complejizar este asunto

debajo de cada farol de esas ciudades. Esta tensión entre la agenda periodística y el relato de ficción policial no ha cesado en la actualidad del género, sino más bien ha intensificado sus relaciones para seguir sosteniendo aquello que Henning Mankell dice: “el crimen sirve para ver lo que está pasando en la sociedad” (*La Nación*, 2007).

Así, las escrituras policiales nunca estuvieron desconectadas de lo que sucedía en el espacio histórico, social, cultural e ideológico que las contenía. Pero ¿cómo se han readaptado estas escrituras al nuevo contexto de las sociedades posindustriales y la realidad de las megalópolis? ¿Se puede narrar del mismo modo, como lo hicieron Poe o Vidocq, ante la presencia de unos hechos que desbordan la simple relación entre delito y control del Estado?

Este trabajo intenta dar respuesta a estos interrogantes a través del análisis de algunas prácticas policiales de reciente aparición en Argentina; ejercicios literarios novedosos, tanto por su escritura y los modos de contar sobre el crimen, como por la capacidad que demuestran para leer conflictos sociales desde la perspectiva de la ficción literaria. Estas prácticas las hemos referenciado como parte de un espacio mayor denominado neopolicial<sup>3</sup>, y que en nuestro corpus actualizan escenarios del crimen en el contexto de la metrópolis, Buenos Aires, a través de un tema de alto impacto en la historia nacional. Así trabajaremos el suceso de la *trata de personas*, asunto ampliamente tematizado, también, en distintos campos de las escrituras no ficcionales, investigaciones diversas y noticias de la actualidad periodística de nuestro país, sobre todo después de la crisis político-económica argentina del 2001, verdadero punto de inflexión para mostrar la connivencia entre el Estado, intereses económicos-políticos y fuerzas represivas.<sup>4</sup>

---

recomendamos BARBERO, J., *De los medios a las mediaciones*, Barcelona, Gili, 1987.

<sup>3</sup> Las características que la crítica especializada (PIGLIA, R., *El último lector*, Anagrama, Barcelona, 2005) reasigna al género neopolicial son: \*presencia de detectives no profesionales, impulsados a investigar por relaciones no necesariamente económicas, sino más bien asociadas al orden de lo personal; \*búsqueda de la verdad como parte de un dispositivo más amplio que involucra problemas éticos y axiológicos; \*énfasis en las relaciones interpersonales y en las notas autobiográficas de los actores más visibles, en especial el detective, notas que en su mayoría apuntan a destacar sectores de la historia con ribetes afectivos; \*por último, y como consecuencia de los aspectos anteriores, el neopolicial parece jugar un pacto ambiguo con el lector, entre el reconocimiento de las claves de un género con historia y el descentramiento de esas invariantes que garantizan su legibilidad.

<sup>4</sup> La crisis de diciembre de 2001 en Argentina fue una crisis financiera y política generada por la restricción a la extracción de dinero en efectivo de plazos fijos, cuentas corrientes y cajas de ahorro denominada “Corralito”, que causó la renuncia a la presidencia de Fernando de la

Muchas novelas en los últimos años han utilizado esta problemática, el secuestro de personas con finalidades sexuales, para introducirla dentro de una trama policial. Sólo para indicar algunas podemos citar a Inés Krimer y sus dos novelas, *Sangre Kosher* (2010)<sup>5</sup> o *La inauguración* (2011). También Ricardo Romero, un joven escritor miembro del llamado *Quinteto de la Muerte*<sup>6</sup>, retoma el tema en *Los bailarines del fin del mundo* (2009) a través de la historia de una joven raptada por una organización que vive en el subsuelo de la metrópolis porteña. En un giro creativo y dialogando con los cuentos tradicionales, *Le viste la cara a Dios* (2011), de Gabriela Cabezón Cámara, recrea el delito de la trata de mujeres y las formas de

---

Rúa el 20 de diciembre de 2001, y que llevó a una situación de acefalía presidencial. La mayor parte de los participantes de dichas protestas fueron autoconvocados que no respondían a partidos políticos o movimientos sociales concretos. Su lema popular fue: “¡Que se vayan todos!”. En los hechos murieron 39 personas por las fuerzas policiales y de seguridad, incluyendo nueve menores. El 19 de diciembre de 2001 hubo importantes saqueos a supermercados y otra clase de tiendas en distintos puntos del conurbano de la ciudad de Buenos Aires. Esa noche el presidente De la Rúa decretó el estado de sitio, y posteriormente en la ciudad de Buenos Aires salieron miles de personas a la calle a protestar contra la política económica del Gobierno que había establecido un límite a la extracción en efectivo del sueldo con el objeto de bancarizar la economía y mantener recursos dentro del sistema financiero (que había padecido una importante corrida en las últimas semanas). Muchas protestas se llevaban a cabo golpeando cacerolas, por lo que se las denominó *Cacerolazos*. Se sucedieron también protestas durante la madrugada del 20 de diciembre, frente a la casa del Ministro de Economía Domingo Cavallo y en la Plaza de Mayo, que fueron reprimidas. A pesar del estado de sitio decretado por De la Rúa, las calles de Buenos Aires y de otras ciudades del país se llenaron de protestas. En la madrugada renunció el Ministro de economía Domingo Cavallo. En la mañana del 20 de diciembre quedaban unos pocos manifestantes, entre los que principalmente se encontraban oficinistas, empleados, amas de casa, niños, y comenzaron a arribar miembros de organizaciones políticas. Entre los integrantes de estas organizaciones políticas que marcharon a la Plaza de Mayo se encontraban, entre otros, Madres de Plaza de Mayo y grupos de piqueteros pertenecientes a la agrupación Quebracho. La Casa Rosada, sede del Gobierno, en ese momento no estaba cercada por vallas; cerca del mediodía se ordenó que se colocara una valla de contención en la mitad de la Plaza, por lo que la policía montada reprimió duramente a los manifestantes que quedaban. Más tarde el presidente De la Rúa dejó su mandato retirándose en un helicóptero, imagen ampliamente mediatizada como paradigma de la acefalía presidencial e inicio de una de las mayores crisis desde el golpe de Estado de 1976.

<sup>5</sup> Todas las referencias a la obra fuente se harán en relación al texto KRIMER, I., *Sangre Kosher*, Buenos Aires, Aquilina, 2010.

<sup>6</sup> El *Quinteto de la Muerte* está compuesto por Facundo Gorostiza, un músico, y cuatro narradores –Federico Levín, Ignacio Molina, Lucas Oliveira y Ricardo Romero–, que han transitado diferentes géneros, entre los que se destaca el policial. La serie *Negro Absoluto* dirigida por Juan Sasurain ha publicado algunas novelas de estos escritores. Fuente: <http://elquintetodelamuerte.blogspot.com.ar/>.

exorcizar el mal que eso supone, a través de la oración y el sueño. Por último, el conocido escritor porteño Ernesto Mallo en una de sus últimas novelas *Los hombres te han hecho mal* (2012) ingresa también a sus ficciones y de la mano del detective-policía “El Perro” Lascano, el mismo asunto que, desde la historia de Marita Verón<sup>7</sup>, no ha dejado de permearse en distintos discursos, géneros y medios.

De este modo mostraré cómo el policial juega una rol importante, no sólo en lo estrictamente literario sino, además, en lo político, histórico e ideológico al asumir unas escrituras sobre asuntos muchas veces prohibidos, y por lo tanto de alguna manera indecibles por sus implicancias con las esferas del poder. Como dice María Victoria Albornoz (2011), este tipo de novelística “construye (...) [tramas convincentes] a partir de hechos reconocibles en el espacio social, cultural e histórico de Argentina actual, pero yendo más allá al hacer un intento realmente admirable de hilar los cabos sueltos de la investigación y aventurar unas hipótesis ficticias”.<sup>8</sup>

El delito de “guantes blancos” de *la trata de personas* será trabajado, en particular, en una de estas novelas ya citadas de la serie Negro Absoluto, dirigida por Juan Sasturain. *Sangre Kosher* (2010), de Inés Krimer se convertirá en nuestro objeto privilegiado de estudio.

---

<sup>7</sup> El caso Marita Verón es una investigación y proceso judicial iniciado el 8 de febrero de 2012 a raíz de la desaparición de María de los Ángeles Verón (conocida como Marita), una joven argentina de 23 años, en la provincia de Tucumán. El caso ha sido relacionado con la trata de personas y la prostitución forzada, concentrando la atención pública y una amplia cobertura de los medios de comunicación (...). Marita Verón desapareció en San Miguel de Tucumán el 3 de abril de 2002. Sus padres, la investigación policial y los sucesivos fiscales que intervinieron en la causa han sostenido que se trató de un secuestro con fines de trata de personas para la prostitución, identificando a varios sospechosos. Dicha acusación está basada íntegramente en pruebas de testigos. La causa llegó a la etapa del juicio oral a comienzos de 2012, dictándose sentencia absoluta para todos los acusados en diciembre de ese año. El fundamento básico del fallo es que los testimonios sobre los que se basa la acusación no son creíbles, a la vez de resultar contradictorios entre sí. El fallo mereció severas críticas desde los más diversos ámbitos. Fuente: [http://es.wikipedia.org/wiki/Caso\\_Marita](http://es.wikipedia.org/wiki/Caso_Marita). Durante la escritura de este trabajo los sucesos en relación con la trata de personas y, en particular, lo referido al principal y más relevante caso, el de Marita Verón, se modificaron significativamente. El 8 de abril de 2014 el tribunal actuante revisó lo dictaminado en 2012 y dictó penas de prisión de entre 10 y 22 años a la mayoría de los acusados.

<sup>8</sup> ALBORNOZ, M., “Aproximaciones a *El Esquimal* y *la Mariposa* de Nahum Montt”. En Zapatero y Escrivá, *Género Negro para el Siglo XXI*, Madrid, Leartes, 2011, pág. 164.



## II. La trata de personas en clave de género

El relato de Krimer empieza con la desaparición de una joven en la ciudad de Buenos Aires. Metrópolis heterogénea, laberinto cultural, histórico y social, la capital del país es el escenario de un hecho delictivo que el enunciador irá construyendo para enmarcarlo como un caso de *tráfico de mujeres*, de los tantos que ocurren en nuestro país. Lejos de los estereotipos del policial de enigma, esta novela presenta una trama y temática más cercanas a la tradición del negro o *hard-boiled*<sup>9</sup>. De esta manera no presenta un detective racional y cerebral, colaborador de las fuerzas del orden y restablecedor del desorden producido por el delito. En este caso, la joven será buscada por una detective amateur, que lejos de tener todas las certezas se acercará a los culpables muchas veces por pura intuición femenina. La detective al principio tendrá sus hipótesis que irá confirmando, no desde el laboratorio de Sherlock Holmes, sino exponiendo su cuerpo y arriesgándose en las tramas del delito. Al final, la novela mostrará la dura realidad “de un sistema en el que lo político y lo policial actúan en connivencia con el crimen organizado”.<sup>10</sup>

En un giro sobre las escrituras policiales, como ya se refirió, la novela *Sangre Kosher* (2010) incluye una detective mujer, Ruth Epelbaum, y reconstruye la trama de una investigación en el marco de la desaparición de personas en la ciudad de Buenos Aires. Lo interesante es que la que investiga, Ruth, si bien tiene cierto perfil profesional –le encargan trabajos y cobra por lo que hace– no deja de ser un actor signado por los rituales hogareños de una mujer “común” que cocina, lee diarios, hace gimnasia, sale de compras y trabaja. De todas maneras, esta cualificación de “cotidianidad” que pesa sobre la detective, sumada su labor como archivista en una institución de la comunidad judía en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, cobrarán dimensión significativa avanzada la historia. Se resignifican, así, dos clichés de la novelística policial negra tradicional: la

---

<sup>9</sup> Novela negra, ficción detectivesca, literatura policiaca... No está clara la delimitación del género, pero vamos a centrarnos en un término referido a un subgénero de estas novelas. “Hard-boiled” es un anglicismo que define un tipo de historias de la novela negra en las que el protagonista no sólo depende de su capacidad de observación y deducción, de sus dotes naturales para la investigación, sino que desempeña su trabajo buscando pistas y recurriendo a múltiples métodos, incluso algunos violentos o ilegales. Fuente: <http://www.papelenblanco.com/novela/diccionario-literario-hard-boiled>.

<sup>10</sup> ARMENTEROS, D., en AAVV, *Espacio, memoria e identidad*, Córdoba, Comunicarte, 2011, pág. 156.

de mujeres que sólo juegan como actor “amoroso” o “viuda negra” –ésta más marcada por la perversidad–; y la exclusividad de la actividad investigativa centrada en actores masculinos.

Ruth transita la ciudad de Buenos Aires en busca de una joven que ha desaparecido. En ese lugar del enunciado se actualiza una de las hipótesis más fuertes y recurrentes de nuestra agenda policial actual: la víctima ha sido “tomada”, “chupada” por una red de trata de personas con finalidades sexuales. Sin embargo, y esto es lo original, esa historia actual se liga, desde las primeras líneas, con otra hipótesis: la organización que ha raptado a Débora (el nombre de la chica), está en continuidad con la antigua asociación mafiosa judía de prostitución, la Zwi Migdal.

En 1930, Roberto Arlt escribió para el diario *El Mundo* que “La sociedad Zwi Migdal hace una ponchada de años existe en Buenos Aires. Todos ustedes saben que la dicha ‘Sociedad’ está compuesta de tratantes de blancas polacos y judíos. Mejor dicho, polacos-judíos. La colectividad israelita la denunció numerosamente a la policía (...). Recuerdo más: una vez, yendo por la calle Corrientes en compañía de un tenebroso, éste me señalaba comercios de telas y pieles al tiempo que me decía: ¿Usted cree que este negocio rinde algo? No, hombre. Este negocio da pérdida. Le sirve únicamente al patrón para cubrir sus actividades de ‘tratante’”<sup>11</sup>.

Esta configuración histórica atraviesa el relato de *Sangre Kasher*, explorando nuevas y sugestivas derivaciones contemporáneas. El enunciador, focalizado en el actor de la búsqueda, Ruth, irá hilvanando las dos historias –la de Débora y la de la Zwi– para quedar relacionadas al final. En este sentido comprobaremos cómo “muchas veces el policial funciona como trasfondo y base para la incorporación de otras estrategias discursivas y literarias que atraviesan el género y lo configuran de una manera diferente, permitiendo de ese modo leer más allá de lo policial, un estado de la sociedad y de la literatura argentina”<sup>12</sup>.

Desde las primeras líneas, *Sangre Kasher* liga dos mundos experienciales: uno asociado con lo cotidiano –la casa, los amigos, el trabajo en el archivo– y los antiguos afectos; el otro, el de una ciudad invisible que esconde las tramas del delito. Ruth estaba mirando la película *El Padrino* cuando sonó el teléfono; se había muerto una amiga de la peluquería. La

<sup>11</sup> FEIERSTEIN, R., *Historia de los judíos argentinos*, Buenos Aires, Ameghino, 1999.

<sup>12</sup> AAVV, *Espacio, memoria e identidad*, Córdoba, Comunicarte, 2005.

sala de velatorio de esa amiga, espacio de lo visible y cotidiano, como también lo será al final de la novela el cementerio, dispara la trama hacia un encuentro con el caso de Débora. Caso que, a su vez, reenviará al enunciador a otra historia de la que nadie quiere hablar ¿Qué tiene que ver esta desaparición con lo que a la investigadora *idische* tanto le atraía? Ruth es especialista en esas historias de tratas de polacas engañadas y traídas desde Europa Oriental, como relata Roberto Arlt. El enunciador enfatiza la intención de ahondar en ese tema tabú, el de la Zwi Migdal, la más destacada organización de prostitución de los años '20 y '30 en el país; visibilizar sus tramas secretas y abrir el juego al futuro caso: "Las autoridades habían insistido en que cambiara el enfoque (...). Me habían pedido que hablara sobre candelabros, fotos, escupideras, pero a mí sólo me interesaba hablar de los prostíbulos"<sup>13</sup>.

La enunciación, focalizada en Ruth, se centra desde estas primeras páginas en una colección de índices espaciales, corporales y socioculturales. Esa paranoia de los sentidos de la que habla Daniel Link<sup>14</sup> se estructura en principio sobre la cotidianeidad que opera por contraste con lo extraño que acontecerá. Así, como en un ensayo de competencias en la cocina de la sala velatoria, Ruth se detiene en lo que nadie tendría en cuenta: "Sobre la mesa había una cafetera eléctrica, vasos de plásticos, un termo rojo. Alguien debió haber tomado café porque había vasos a medio llenar"<sup>15</sup>.

En ese entorno donde la muerte ha terminado su trabajo se abre el interrogante. Al mejor estilo de las series de la televisión pasada y reciente –*Misión Imposible* o *Los simuladores*<sup>16</sup>– el texto nombra a la futura detective como invocando un sendero incierto y al mismo tiempo inevitable: "¿Ruth Epelbaum? Asentí con la cabeza. José Gold (...) Chiquito"<sup>17</sup>.

El encuentro casual con Gold se matiza con las descripciones del espacio. Toda la ciudad gira alrededor de Ruth y la puerta del cementerio es la

---

<sup>13</sup> KRIMER, I., *Sangre Kosher*, Buenos Aires, Negro Absoluto, 2010, pág. 13.

<sup>14</sup> LINK, D., *El juego de los Cautos*, Buenos Aires, La Marca, 2003, pág. 20.

<sup>15</sup> KRIMER, I., *op. cit.*, pág. 13.

<sup>16</sup> *Misión Imposible* (*Mission Impossible*, en inglés) es una serie de televisión estadounidense emitida por la cadena CBS entre los años 1966 y 1973. *Los Simuladores* es una serie televisiva argentina acerca de un grupo de cuatro socios que, mediante operativos de simulacros sofisticados, resolvían los problemas de gente común. La serie se emitió en Argentina por el canal de televisión Telef en dos temporadas; la primera en 2002 y la segunda en 2003.

<sup>17</sup> *Ibidem*, pág. 14.

puerta no sólo a la delictividad contemporánea, sino punto de fuga de unas historias dolorosas y apasionantes al mismo tiempo; la Zwi Migdal, sus lápidas de piedras caídas y olvidadas, el desprecio de los comunitarios, unos recuerdos de infancia. En un pasaje retrospectivo, el enunciadador va tejiendo las conexiones de una experiencia infantil y las que tendrá en su vida de detective; visión atravesada por su obsesión por las redes de tratos de personas y el mercado del sexo: “A los doce años murió un primo de papá y viajamos al entierro (...). Mientras preparaban el cuerpo aproveché para investigar unas lápidas (...) después me enteré que del otro lado estaban los rufianes de la Zwi Migdal”<sup>18</sup>. Es decir, el enunciado se verosimiliza con una conexión histórica que rebasa los encuadres comunitarios judío en el país y se traslada a una problemática social que convulsionó la sociedad argentina de los años ‘30 y que hoy se actualiza con ribetes aún más oscuros.

En ese encuentro de pasado y presente, el yo autodiegético liga su historia personal y los meandros de un contexto; el presente también está atravesado por la prostitución, la trata y la muerte. Así, Ruth intenta disimular su expectativa: “¿Sospechaba yo que ese otro cementerio, donde estaban enterrados los rufianes, me estaba impulsando a repetir la historia? (...) El pasado parecía fluir en el presente (...). Chiquito Gold, parado al lado mío, lloraba como un chico. –Mi hija desapareció –dijo.”<sup>19</sup>

Una mujer joven desaparece en un laberinto urbano; una ciudad que es varias al mismo tiempo y “donde se [dejan] de ver las caras habituales y [vemos] gente que creímos olvidadas o acaso esté muerta”<sup>20</sup>. De algún modo, el límite entre lo visible y lo invisible está asociado con el modo de transitar esa ciudad, con el recorrido urbano que se elija.

En ese vértigo, la historia casi novelesca de la Zwin, de Raquel Liberman<sup>21</sup> y su heroica resistencia, se mezcla con la decadencia de Chiquito,

---

<sup>18</sup> Ibídem, pág. 15.

<sup>19</sup> Ibídem, pág. 16.

<sup>20</sup> Ibídem, pág. 16.

<sup>21</sup> “Raquel Liberman murió el 7 de abril de 1935 de un cáncer de garganta, tenía 35 años, dos hijos pequeños y la ilusión de volver a Polonia para rehacer su vida. Hasta la publicación de *La Polaca*, una novela de la escritora Myrta Schalom editada por Norma en 2003, muy poco se sabía de Raquel, una mujer valiente –no ‘una mujer de vida airada’, como decían los diarios de entonces– que en 1929 denunció ante la Justicia a la Zwi Migdal, la red de polacos judíos tratantes de blancas. Esa denuncia terminaría desarticulando a partir de 1936 la prostitución en la Ar-

su joyería, su desazón (al menos en este lugar de la historia) ante el delito que lo siente en “carne propia”. Joyería que más adelante acompaña un segundo reconocimiento, el de la víctima, Débora, para el enunciador “una princesa judía, no había duda. Sonrisa grande, pelo largo, los ojos oscuros fijos en la cámara”<sup>22</sup>.

De este modo, desde las primeras líneas la novela remite a dos grandes ejes que caracterizan el relato neopolicial: \*las alusiones a lo pasional y personal y \*las sospechas de que el delito acaecido tiene que ver, de alguna manera, con el poder, la política y el Estado. Así, el discurso de Ruth, desde el yo autodiegético, y sus referencias a una historia particular, la de Débora, remite a lo íntimo: “Una vez yo había estado embarazada (...). Decidimos interrumpir el embarazo (...). Mi marido no supo soportar la culpa. Yo tampoco”<sup>23</sup>. Oscilando entre lo público y lo privado, el neopolicial se acerca a lo íntimo humanizando el rol del detective. Tal vez Ruth ahora reconozca que el caso tiene algo personal; Débora en la red de trata reenvía, interpela su intimidad y proyecta el caso hacia su vida y la sociedad. La detective es un sujeto sensible. La búsqueda se está humanizando.

Así, en esa tensión, se van tejiendo otros espacios y actores, en un proceso visibilizador intenso que integra datos de la propia detective con los de la víctima, en un complejo de remisiones en el que es difícil separar el dato objetivo del fragmento subjetivo de las vidas. De algún modo, la verdad, como teleología de las escrituras del crimen, aparece en el neopolicial enlazada con el espacio de las experiencias individuales, configurando, a través de un proceso esencialmente discursivo, verdades compartidas entre las agendas sociales e históricas del caso, e individuales e íntimas del sujeto de la búsqueda.

Como epifenómeno de estas configuraciones, la ciudad se hace muchas a la vez; la antigua Zwi quizás no usa la máscara de tiendas, barberías, como en su historia pasada; tal vez ahora un gimnasio, un *personal trainer*, bastan: “es Willie, su personal. Débora lo conoció en el gimnasio (...). Iban a su casa en el Tigre” dice el padre, Chiquito Gold<sup>24</sup>.

Como el detective de Chandler (Marlowe), Ruth cobrará moderadamen-

---

gentina, donde operaban redes francesas, polacas, italianas y españolas” (*Clarín*, marzo 2004).

<sup>22</sup> KRIMER, I., *op. cit.*, pág. 20.

<sup>23</sup> *Ibidem*, pág. 23.

<sup>24</sup> *Ibidem*, pág. 21.

te por su trabajo. El dinero en la serie negra es el motor de la acción, aunque en el neopolicial las implicancias sociales del hecho rebasan la lógica capitalista y convocan a los discursos sociales, los nuevos escenarios del delito y la presencia de nuevas subjetividades. Así, la configuración del “detective, amateur (...) que asume el descubrimiento del criminal por el desafío que este hecho supone”<sup>25</sup> reconfigura esta faceta de la serie negra; el dinero no será el único objeto de valor buscado. Las implicancias humanas de la trata de personas, las ligaduras con una comunidad, la judía, compartida por la detective, moderan el tópico del pago y plantean la mirada humanitaria: “Guardé el dinero. Me despedí y caminé hacia la puerta. Desde allí me volví para mirarlo (...). Estaba parado con las manos cruzadas y la mirada perdida”<sup>26</sup>.

La trama del policial se irá tejiendo a partir de este comienzo. Trata de personas y gimnasios; trata de personas y casonas en el Delta. Dos espacios clave en el resto del relato.

Como en las mascaradas de las organizaciones mafiosas y remedando las sederías que cita Arlt, el gimnasio al que acudía Débora es un “espacio-pantalla”. El enunciadador no oculta su malestar por introducirse en un espacio con contornos idiosincrásicos distintos. En el neopolicial, el detective es frecuentemente un amateur que va con toda su cultura y sus prejuicios a cuesta y esto modula el enunciado: “Una chica con tetas de plástico me miró como si yo fuera transparente”<sup>27</sup>. En contraste, la investigadora no se ve atractiva, no llama la atención; de algún modo la detective *idishe*, como la llamarán, tiene libertad para hacer lo que más sabe: ligar los índices de un territorio que empieza a hablar de lo que oculta. El mundo para Ruth se ha vuelto sospechoso. En la espera de uno de los actores de la trama, Willie, Ruth se concentra en las imágenes de su entorno; todo llama, todo significa, convalidando aquello de que la literatura policial “es una poderosa máquina de procesar o fabricar percepciones”<sup>28</sup>. Bajo estos presupuestos, los signos que se acumulan sólo son visibles para el sujeto de la búsqueda: “Música a todo volumen (...) mujer de pelo rubio (...). Entró una boliviana (...). Una grúa se movía como un pájaro cansado.

---

<sup>25</sup> MOSSELLO, F., TEOBALDI, D., *Imaginario Literario y Culturales*, Córdoba, El Copista, 2010, pág. 24.

<sup>26</sup> KRIMER, I., *op. cit.*, pág. 22.

<sup>27</sup> *Ibidem*, pág. 23.

<sup>28</sup> LINK, D., *op. cit.*, pág. 15.

Árboles cargados de hojas. El sol ya estaba alto”<sup>29</sup>. Descripciones en las que el enunciador activa las inferencias y conecta aspectos que sólo parecen significativos para él. En esta no coincidencia epistémica entre el que enuncia y el resto de los actores, incluido el enunciatario, se construye el efecto *thriller*<sup>30</sup> que llama la atención en la escritura de Krimer. Datos faltantes que sólo más adelante se les dará al lector cuando se asocien Willie, el juez federal Fontana, y Chiquito Gold como partes fundantes de una asociación delictiva. La lógica del relato ha hecho un atajo para tender su hipótesis: la trata de personas y el poder navegan en los mismos ríos.

Por su parte, en la intimidad, Ruth ha construido un grupo de trabajo. Si en algo se ha modificado la trama clásica del policial es en la configuración de los compañeros del detective. Holmes y Watson son la dupla por antonomasia del detective y su ayudante, pero en *Sangre Kosher*<sup>31</sup> se ha discursivizado de un modo distinto. Ruth es una detective peculiar atravesada por los rituales de la clase media argentina, relativamente formada en lo intelectual y de ciudad; Gladys, la mujer con quien comparte la limpieza de la casa y la comida, oficia de ayudante en los asuntos técnicos de la investigación. Gladys había estado casada con un cabo de la Policía Científica. Es decir, remedando la dupla clásica, el enunciador la refunda para ajustarla al nuevo espacio sociocultural del delito. Ningún actor encerrado en laboratorios para realizar las deducciones y experimentos (Holmes); o el violento detective, más rudo que los delincuentes de los primeros policiales negros (Rocco en *Chase*). En *Sangre Kosher* la matriz del neopolicial impone la cotidianeidad como telón de fondo al delito. Ruth y Gladys son dos mujeres inmersas en la normalidad de sus vidas y

---

<sup>29</sup> KRIMER, I., *op. cit.*, pág. 26.

<sup>30</sup> Los *thrillers* son una variante de la serie negra, un producto surgido bajo el influjo de las condiciones de producción más radicales de la cultura de masas, que enfatiza la acción y el efecto de lo dinámico por sobre las tramas lógicas. Los *thrillers* frecuentemente se mixturaron con historias de misterio, aunque son diferenciados por la estructura de su argumento. En un *thriller*, el protagonista debe frustrar los planes de un enemigo, en lugar de descubrir un crimen que ya ha acaecido. Los *thrillers* también suponen unos hechos que suceden a una escala mucho mayor: crímenes que deben ser prevenidos, asesinatos seriales o masivos, terrorismo o derrocamiento de gobiernos. Peligro y confrontaciones violentas son elementos básicos en el argumento. Mientras una novela de misterio alcanza su clímax cuando el misterio es resuelto, un *thriller* lo alcanza cuando el héroe vence al villano, salvando su propia vida y frecuentemente las vidas de otros. En muchos casos de los *thrillers* atravesados por la estética del cine negro, el héroe puede ser asesinado.

<sup>31</sup> KRIMER, I., *op. cit.*, pág. 13.

esta posición reconfigura el modo en que se piensa el suspenso, la intriga, y se busca la verdad. Tal vez el mensaje sea que todos podemos encontrarnos siendo detectives; tal vez no hagan falta condiciones sobrehumanas para develar la trama oscura del delito; tal vez sólo haga falta saber mirar. Así, Ruth hilvanará esos índices con las historias de la Zwi Mijdal que tanto conoce como archivista de la comunidad: “–Me pidieron que busque a una chica [dijo Ruth]. Gladys puso una hebra de té en la tetera. Parecía interesada. –¿Amigas? –Pocas –dije–. Era una chica retraída. Gladys agregó el agua. –¿Novio? –Un tal Willie [Ruth] (...). –Así que va a ser detective [Gladys]”<sup>32</sup>.

En este punto de la narración todo es significativo y el enunciador no desecha oportunidad para fijar su hipótesis: la trata de personas en la actualidad está en continuidad con antiguas organizaciones: “Acerqué el diario. Lo abrí. Las trabajadoras de cabaret renunciaban a cobrar el salario familiar (...). Como en la época de la Zwi Migdal exponer a los hijos era una forma de esclavizarlas más aún. Cuando esa organización dirigía el negocio, sus cómplices eran jueces y policías”<sup>33</sup>.

Es decir, recién empezada la novela, el enunciador tiende al lector la hipótesis fundacional del relato neopolicial. Casi por casualidad, Ruth está dentro de una de las tramas más peligrosas de la delictividad contemporánea. La trata de personas es una red de mil caras, de espacios laberínticos, de máscaras y ocultamientos.

El segundo espacio importante es el Tigre. Un entorno acuático que visibilizará otras facetas del tráfico de personas. Ese espacio móvil, fluido, de muelles, casa sobre pilotes, lanchas y vegetación, reenvía a Ruth al encuentro con el delito. La casa se destaca en un entorno de bosques del Delta entre riachuelos. El enunciador, focalizado en la detective, enfatiza sospechas y temores. Hay algo siniestro en todo eso: un hombre con machete que le roza la pierna, la casa prolija y con comida, camas y una joven muerta en el muelle: “Era algo sumergido que aparecía y desaparecía, envuelto en una masa verde y gelatinosa. Era una mano”<sup>34</sup>.

La metonimia reenvía al cuerpo y el cuerpo es un índice de alto valor en el género del crimen. Una chica de pelo largo, jean y remera no dice nada. El

---

<sup>32</sup> Ibidem, pág. 33.

<sup>33</sup> Ibidem, pág. 34.

<sup>34</sup> Ibidem, pág. 43.



forense a cargo no ve nada más que un caso que se liga con otros de chicas asesinadas; sólo realiza su trabajo siguiendo el ritual de la extracción de muestras. Ruth será la única que podrá articular lo indicial, a través de una mirada abductiva<sup>35</sup>. En esa mezcla de desinterés, remembranzas familiares, los índices dispersos se ligan en una hipótesis que se hace más fuerte: “Pensé que si estaba registrando todos estos detalles era porque algo me daba vuelta en la cabeza (...). Un pantalón. Una camisa. Entonces me di cuenta. La remera de la chica tenía impreso el nombre del gimnasio”<sup>36</sup>.

En *Sangre Kasher* las tramas intertextuales no se dispersan, convergen en casi un único tema, lo que otorga al relato ese efecto que en el policial es clave: la concentración de los motivos, para volverlos monotemáticos, recurrentes, saturados de repeticiones. Ruth lee en el diario, con esa obsesión que caracteriza al actor detective, sólo el rubro de las ofertas sexuales y las crónicas policiales asociadas a la prostitución y la trata. Una rutina que el enunciatario irá entendiendo a medida que se acerca el final. Las versiones se multiplican, la información es un laberinto, como lo es la ciudad y las organizaciones de la prostitución: “Me concentré en los diarios. Las autoridades habían encontrado a tres argentinas. En otro, las chicas encontradas en la triple frontera eran dominicanas. En el tercero

---

<sup>35</sup> Un *Argumento* es un signo “que para su Interpretante, es un signo de ley” (PEIRCE, Ch. S., *Semiótica Lógica*, España, Taurus, 1987, pág. 251). Como Terceridad, incluye un signo Dicente, pero a diferencia de éste tiende a justificar la verdad o falsedad de la aserción. Por ello es un signo que cualifica a otros signos. En otra definición, Peirce dice que “un Argumento es entendido siempre por su interpretante como perteneciente a una clase general de Argumentos análogos que tienden a la verdad de tres maneras diferentes” (PEIRCE, Ch. S., *op. cit.*, pág. 256). a. Los argumentos deductivos suponen razonamientos que, partiendo de premisas generales, pueden justificar el caso particular. Pueden ser, según Peirce, de dos tipos: *probables*, es decir, sus interpretantes afirman que de proposiciones verdaderas obtendrán verdades. Son generados por lo general por signos Dicientes –por medio de deducciones en forma de corolarios y diagramas o por medio de deducciones en forma de teoremas–; *necesarias*, en las que sus interpretantes representan sus verdades afectadas por cálculos probalísticos de frecuencia –estadística, cuando la frecuencia es criterio de certidumbre, o propiamente dichas, cuando sus conclusiones traerán verdades. b. Los argumentos inductivos, que permiten formar signos Dicientes a partir de aproximaciones infinitesimales al objeto. Así, de casos particulares se corrigen hacia leyes generales a partir de verificaciones experimentales o de demostraciones argumentales a partir de muestras al azar. c. Los argumentos abductivos son de naturaleza distinta a los dos anteriores y operan con frecuencia en un nivel no-racional. Una abducción es lo más próximo a la intuición que tiene un sujeto sobre la verdad o falsedad de un hecho y, como afirma Peirce, “es la única esperanza futura de regular nuestra conducta futura”. (MOSSELLO, F., *Cuadernos Semióticos*, EAE, 2012, pág. 162).

<sup>36</sup> KRIMER, I., *op. cit.*, pág. 48.

las chicas eran manicuras. Lo que era cierto en uno era mentira en otro”<sup>37</sup>.

Ruth se ha dado cuenta que la búsqueda es peligrosa. La trama del neopolicial se ha puesto en marcha con otras referencias. Gladys, la Watson vernácula y de entrecasa, evalúa la situación, es el aporte técnico, conoce la muerte: “Gladys aprovechó para exponer sus conocimientos del tema. Me explicó que cuando una persona se está ahogando el agua pasa por los pulmones junto con el aire”<sup>38</sup>. En este punto, el enunciador plantea las analogías: “chicas que desaparecen entre nebulosas de psicofármacos, otras en visitas al ginecólogo, o vendidas por doscientos pesos, y a la hora de investigar la primera sospechada era la víctima”<sup>39</sup>. Entonces el que investiga está en peligro –una de las características de la serie negra– pero que en clave de neopolicial se resignifica para convertir a ese detective, además, en potencial víctima. Es decir, la competencia del sujeto de la búsqueda en el orden del poder-hacer, en estas nuevas escrituras, está en la capacidad para la semiosis, su saber ver y leer más que en el poder que conferiría portar armas, o estar entrenado para usar el cuerpo. De tal modo, el miedo, la zozobra, la angustia, como estados pasionales atraviesan muchas escenas; Ruth teme morir como la chica del Delta: “Yo pisaba terreno peligroso”<sup>40</sup>.

Historia y geografía convergen como los haces de sentido en torno a la revelación. La Zwi Migdal y el Tigre se ligan, “sabía que los negocios de la Zwi (...) se habían extendido hasta (...) el Tigre”<sup>41</sup>. Así, el espacio isleño era el escenario ideal para la trata de personas. Frontera “colador”, cercos acuáticos, río laberinto, soledad. Así se van ligando los dos escenarios: el posible de los prostíbulos de la noche porteña con el histórico, que recrea la memoria de Ruth a partir de las fotos que la comunidad intenta olvidar. Casonas convertidas en prostíbulos; tiendas, joyerías y cafés como pantallas para las ventas y reuniones masculinas de antaño en torno a las “pupilas” recién llegadas de quién sabe dónde: “la sala de recepción es el patio. Los hombres esperan de pie (...). No levantan la cabeza más que cuando aparece una mujer (...). Los remates de las polacas se realizaban

---

<sup>37</sup> Ibidem, pág. 51.

<sup>38</sup> Ibidem, pág. 52.

<sup>39</sup> Ibidem, pág. 56.

<sup>40</sup> Ibidem.

<sup>41</sup> Ibidem, pág. 59.

en el café Parissien”<sup>42</sup>.

Las conexiones con la nocturnidad le permitirán a Ruth armar la lógica de la prostitución. Su amistad con Lola, una travesti –“tengo un amigo traba”– suponía poder obtener un saber de este actor-ayudante de un mundo, el de la prostitución, que no era accesible a todos. Así se acerca a la lógica de los consumidores del sexo, la morfología de la noche. “Lola tenía fichados a todos los clientes”<sup>43</sup>. Lola es la dadora de saber de un mundo que se vuelve denso y liga otras lógicas, lejos del departamento de clase media de Ruth. El efecto narrativo de “cuello de botella”, propio de la trama policial, acelera la acción y conecta lo disperso. Es entonces cuando Lola aporta el dato clave; un testimonio surgido de las voces de los que saben más por la experiencia que por un algoritmo silogístico: “Lola extendió una línea de coca sobre la cómoda (...). Fontana estaba haciendo declaraciones en la pantalla sobre la chica secuestrada. Miré la cabeza rapada, la cara sin cejas ni pestañas. A esta altura ya tenía más información sobre el juez. Cultivaba sus amistades con la cúpula policial y mantenía lazos con las principales embajadas (...). Lola enderezó la cabeza –Ese –agregó, señalando a Fontana– también es cliente mío”<sup>44</sup>.

De algún modo, el policial está visibilizando esas redes que se mantienen, como los desagües del subsuelo de una gran ciudad, ocultas, pero activas y con influencias capilares en la superficie citadina. Esos canales subterráneos, como los que describe Sábato en su *Informe sobre ciegos*<sup>45</sup>, nos llevan a historias oscuras, tenebrosas<sup>46</sup>, que el discurso del crimen está visibilizando. La Zwi Migdal vuelve a escena, como las marejadas que regresan restos de costas distantes y exóticas. Mientras Gladys hace el trabajo factual y se va con un recado con la palabra autopsia, Ruth está con papeles, como Holmes, descifrando las escrituras encriptadas: “Buscaba datos sobre la Zwi Migdal. Claves, un lugar en el mapa. No había pensado en las implicaciones de esa idea (...). Entré al archivo”<sup>47</sup>.

---

<sup>42</sup> Ibídem, pág. 60.

<sup>43</sup> Ibídem, pág. 64.

<sup>44</sup> Ibídem, pág. 69.

<sup>45</sup> SABATO, E., *Sobre Héroes y Tumbas*, Buenos Aires, Sudamericana-Planeta, 1983.

<sup>46</sup> *Tenebrosos* eran llamados los integrantes de la Zwi, como hemos citado de un texto de Arlt; sustantivación del adjetivo. Por eso usamos esta adjetivación con una intención valorativa e histórica.

<sup>47</sup> KRIMER, I., *op. cit.*, pág. 73.

El círculo se va cerrando, el enunciador va armando otras inferencias que reenvían al problema. Fontana habla y tapa el caso de la chica del Delta con palabras; Willie ha desaparecido. La narración se acelera, comienzan a ligarse las historias: “Fontana seguía haciendo declaraciones en la televisión como si nada (...). Willie está con licencia”<sup>48</sup>.

El gimnasio se hace nuevamente espacio de la sospecha, y Ruth parece cumplir esa doble función que el neopolicial propone como parte de una estética en la que lo simple y cotidiano se mezcla con las formas del género. Ruth, en un juego de máscaras hace *fitness* en el lugar donde investiga. Lo que ve ella nadie lo ve: una obra, unos tablonos, abren ese costado del gimnasio, su costado delictivo, las trastiendas, lo invisible: “Me deslicé entre las cintas, atravesé el pasillo y empujé la puerta de la obra”<sup>49</sup>.

En ese espacio provisorio se produce el segundo punto de inflexión de la trama, la segunda muerte. Willie está muerto y el cerco de la delictividad se asocia ahora con esos espacios posmodernos de bíceps y *aerobic*. El policial está visibilizando esas otras conexiones: “Intenté abrir la otra puerta (...). No pude (...) al fin logré entrar al baño (...). Willie está ahí, en la bañera. Las rodillas levantadas, en posición fetal. Lo toqué. El hielo no podía ser más frío”<sup>50</sup>.

Es decir, Ruth ha asumido un rol que el nuevo policial intenta consolidar en su estética a través, en este caso, de una doble operación excéntrica: mujer y detective. Desde la intuición femenina, la detective hipotetiza: “Para mí vio algo que no debía (...). Para mí, el caso iba por otro lado”<sup>51</sup>. El otro lado son las conexiones que se van visibilizando con la justicia, los jueces corruptos, como Fontana, en una red, como la vieja Zwi Mijdal, que guardaba relaciones y guiños con el poder. La serie indicial de los cuerpos se ha disparado hacia unas series simbólicas. Los cuerpos hablan y las hipótesis sobre esos índices se ligan con las inferencias. De algún modo, las abducciones de Ruth se confirman a través de datos dados por otro informante clave, Elías Gómez: “yo fui secretario de Fontana”<sup>52</sup>, lo que permite armar otras piezas del rompecabezas. En el límite, el suceso

---

<sup>48</sup> Ibidem, pág. 77.

<sup>49</sup> Ibidem, pág. 79.

<sup>50</sup> Ibidem, pág. 86.

<sup>51</sup> Ibidem, pág. 104.

<sup>52</sup> Ibidem, pág. 106.

policial conecta dos extremos para construir un colmo<sup>53</sup>; el juez pedía dinero por “cajonear” expedientes de casos serios –droga, desfalcos. Luego, dice Gómez, “la mafia de los jueces se me vino encima”<sup>54</sup>. Las lecturas del Rubro 59 habían llevado a Ruth demasiado lejos.

Lo que muestra el enunciador en *Sangre Kosher* es que la corrupción actúa en todos los niveles de la sociedad. Esta “corrupción de los escalafones medios del Estado (...) permite la construcción de un mundo asfixiante, sin salidas, en el que la muerte se impone como un retórica del fracaso y producto ineluctable del microcosmos social”<sup>55</sup>. La narración está visibilizando lo que nadie quiere decir: la trata de niñas y jóvenes para ser prostituidas en el país es parte de un plan siniestro que guarda relación justamente, y en el extremo más perverso del colmo social, con aquellos que deben cuidar la integridad de los ciudadanos. Ruth sentía que se “estaba metiendo en un terreno oscuro, tenebroso. Pensé en Fontana. Él estaba ahí, en su refugio, invisible a los ojos de todos. Era el cerebro mágico y sus contactos estaban extendidos en todas direcciones. Me pregunté qué ocultaba”<sup>56</sup>. De algún modo, la novela va mostrando lentamente esas redes en las que el Estado se ha vuelto ciego y sus propios agentes contribuyen a corromperlo. Ruth parece esperar el momento en que esa lógica perversa se fracture.

Por otro lado, la novela transita otras dimensiones que sobrepasan el simple planteo de una retórica con centro en el crimen y el dinero. La dimensión ética parece imponerse en este punto de la trama como vector de la acción. Aquí aparece el otro componente que el neopolicial reconfigura en relación con las formas precedentes del género y que guarda relación con la defensa de valores incuestionables como la vida o la libertad. La verdad será una forma de *sutura*, en el discurso, de esa grieta abierta por el delito. El discurso de Ruth es cicatrizante y mostrará hasta qué punto el neopolicial actúa como un modelo a escala de las utopías de la justicia social.

---

<sup>53</sup> Un colmo es el caso de la aproximación de dos términos, dos contenidos cuantitativamente distantes: “Una anciana pone en fuga a cuatro malvivientes”, y que se construye a partir de la supresión de las distancias lógicas, es decir, aparecen como si pertenecieran al mismo dominio (ATORRESI, A., *Semiótica de la Crónica Periodística*, Buenos Aires, CONICET, 1996, pág. 139).

<sup>54</sup> KRIMER, I., *op. cit.*, pág. 106.

<sup>55</sup> MOSSELLO, F.; TEOBALDI, D., *op. cit.*, pág. 54.

<sup>56</sup> KRIMER, I., *op. cit.*, pág. 108.

Nueva forma de referir sobre el crimen oscilante entre la anécdota y el desarrollo lógico. Sabemos que Ruth tiene deseos, miedos, y eso, de algún modo, humaniza el género al conferirle unas notas de sensibilidad. Lejos de Holmes, el mundo ha cambiado y la sociedad argentina, compleja y polifacética, no puede albergar un detective que participe del “juego” del crimen desde afuera. El neopolicial en Argentina, como también ocurre en el resto de Latinoamérica, trabaja en las fibras más íntimas de una sociedad que, si se deglute en oscuros meandros, también busca legitimarse en esas voces que buscan la verdad. Como por arte de magia, Chiquito Gold llama a Ruth, “Apareció Débora”<sup>57</sup>.

De algún modo, la presión de las búsquedas fue haciendo mella en la estructura del delito y como cuenta el otro discurso, el de la crónica periodística diaria, a la angustia sigue la esperanza, aunque otros no podrán decir igual. Como contraefecto del dato del padre de Débora, aparecen las otras historias personales que vuelven a ligar lo familiar con la búsqueda del culpable. El trabajo detectivesco de Ruth se desplaza a lo privado de quien se ha suicidado ¿asesinado? en las trastiendas del gimnasio. La madre de Willie soporta el peso del dolor, pero también la culpa de las muertes que aparecen en toda su sordidez.

En el otro extremo Chiquito Gold se suspende sobre la esperanza, pero la ausencia ha mellado su cuerpo. La ausencia se paga con exceso con el cuerpo: “Chiquito Gold entró como una tromba. La cara desencajada (...). No sé –dijo–. Dejó un mensaje en el contestador (...). Dijo que había que llevarle tres mil dólares a un boliche”<sup>58</sup>.

Los nuevos escenarios del delito de trata de personas parecen visibilizarse en el enunciado con un juego entre lo lúdico y lo alucinatorio. Si la antigua red de tráfico se distribuía en espacios específicos, que la historia literaria ha retratado en tangos y relatos, es decir, los paradigmáticos prostíbulos y sus *madames* como ocurre con aquel personaje modélico del Rufián Melancólico en *Los siete locos* de Arlt<sup>59</sup>, aquí nos hemos desplazado al mundo tecno-lúdico de la nocturnidad, las fiestas electrónicas, el éxtasis, y el alcohol.

Ruth, como en las mejores escenas del policial negro, debe contactarse

---

<sup>57</sup> Ibidem, pág. 109.

<sup>58</sup> Ibidem, pág. 123.

<sup>59</sup> ARLT, R., *Los siete locos*, Buenos Aires, Ayacucho, 1986.

con Débora exponiendo su cuerpo, último reducto de la seguridad posmoderna<sup>60</sup>. Ha ingresado a una discoteca, eslabón de la organización de trata. El laberinto se impone sobre lo lineal, “la música subía. La marea humana se desplazó en forma compacta hacia el centro de la pista (...). Oscuridad. Luces (...). Me acordé del pañuelo alrededor del cuello”<sup>61</sup>.

El espacio lúdico se ha transformado en espacio de hallazgo. En el laberinto de humo, éxtasis, alcohol y música está Débora, bajo la metamorfosis de una imagen que le ha conferido la mafia del sexo: “Tenía el brazo frío (...). Daban ganas de arroparla y acariciarle la cabeza”<sup>62</sup>. Lo maternal se liga, bajo el influjo de la estética neopolicial, en la figura de Ruth, mujer y detective al mismo tiempo. Pero como en los laberintos de tanta literatura latinoamericana –Sabato, Borges, Cortázar o Pacheco–, Ruth ha caído en la red: “Un cuerpo apareció a mi izquierda. Supe que había alguien y era gordo (...). Ni siquiera recordé haber caído”<sup>63</sup>. La detective ha expuesto su vida, y su contacto con la nocturnidad la ha salvado. Lola, la travesti, la alzó de la puerta de la discoteca y la llevó a su casa.

El enunciador hace una pausa narrativa en este momento del relato; las conexiones son más que evidentes y Ruth vuelve a vincular lo histórico a través de un dato libresco. El libro que ha regalado a Lola de Bashevis Singer<sup>64</sup> dispara la antigua historia de la Zwi con el nuevo escenario de la nocturnidad porteña y los rufianes como Willie, enmascarados en la ciudad posmoderna. De algún modo, la historia de Débora se relaciona con la historia de una conocida, la tía Malke<sup>65</sup>, aquella que trajeron engañada de Polonia para que se casara con un argentino. La realidad fue otra, “ni bien llegó a la ciudad, la tía Malke fue encerrada en un prostíbulo”<sup>66</sup>.

Ruth, de regreso a su casa, le deja al lector parte de la historia que no conocemos y que va suturando los hechos. Gladys escucha, Ruth trabaja sobre los datos y con sus propias deducciones. El enunciatario asiste a

---

<sup>60</sup> BAUMAN, Z., *La modernidad líquida*, México, Fondo de Cultura, 2004.

<sup>61</sup> KRIMER, I., *op. cit.*, pág. 126.

<sup>62</sup> *Ibidem*, pág. 128.

<sup>63</sup> *Ibidem*, pág. 129.

<sup>64</sup> Isaac Bashevis Singer, escritor judío y ciudadano polaco. En 1978 se le concedió el Premio Nobel de Literatura.

<sup>65</sup> Tía en la ficción que nos recuerda a Raquel Liberman.

<sup>66</sup> KRIMER, I., *op. cit.*, pág. 132.

un relato reparador y se sabrá por primera vez la trayectoria de Débora por el Tigre, la casona de la isla, las fiestas, Willie y Fontana. El último destino era Fontana, Willie sólo un reclutador. La chica muerta al principio, una secuestrada como Débora. Ese dato clave de todo policial, la Verdad, ilumina una conexión entre el poder político, la justicia y ciertos espacios de la posmodernidad. El tráfico de personas sigue vigente: “Dejé la autopsia sobre el mármol [dice Ruth] de la peluquería (...). Cuerpos que seguían hablando aún después de muertos (...). Pensé en Fontana. No tenía pruebas que lo incriminaran más allá de un juicio por soborno, su debilidad con embarazadas, un chico muerto, una ahogada y otra que se había fugado de la casa (...) supuse que lo tenía contra las cuerdas”<sup>67</sup>. David está peleando con Goliat; la desproporción de las fuerzas magnifica el esfuerzo del sujeto femenino. Ruth está en todos los pliegues del caso, casi un sujeto panóptico<sup>68</sup> que navega por los datos a gran velocidad.

Willie ha muerto, el gimnasio “habla” de otras cosas. Los cuerpos que brillan en sus salas reenvían a los que no están; los cuerpos invisibles de las mujeres que fueron reclutadas. Así, nuevamente desde lo cotidiano, el neopolicial entrega una de las últimas claves del caso: “Entré al departamento, puse el diario encima de la mesa y abrí el Rubro 59. Abajo había un aviso destacado donde solicitaban promotoras para una zona petrolera (...). Era el teléfono de la kurve<sup>69</sup> del gimnasio”<sup>70</sup>.

También se sutura la relación con el poder. Fontana es la punta de témpano de una trama de corrupción que se filtra hacia el Estado y acusa en su cuerpo los efectos de la delación. El espacio se ha densificado “y asistimos a la

---

<sup>67</sup> Ibidem, pág. 150.

<sup>68</sup> Dice Foucault en *Vigilar y Castigar*: “El Panóptico de Bentham es la figura arquitectónica de esta composición. Es una construcción en forma de anillo, tiene en el centro una torre con anchas ventanas que se abren en la cara interior del anillo. Está dividida en celdas, cada una de las cuales atraviesa toda la anchura de la construcción; éstas tiene dos ventanas, una que da al interior (correspondientes a las ventanas de la torre) y la otra que da al exterior permite que la luz atraviese la celda. Basta con situar un vigilante en la torre y en cada celda un loco, un enfermo, un condenado, etc. Se recorta sobre la luz las pequeñas siluetas cautivas en cada celda de la periferia. El dispositivo panóptico dispone unas unidades espaciales que permiten ver sin cesar” (FOUCAULT, M., *Vigilar y Castigar*, México, Siglo XXI Editores, 1976). En nuestro análisis usaremos esta idea de ver sin cesar aplicable al sujeto detective, un sujeto que puede mirar todo a través de un abanico de miradas simultáneas.

<sup>69</sup> Mujer algo suelta de cuerpo, liberal, también prostituta.

<sup>70</sup> KRIMER, I., *op. cit.*, pág. 162.



descripción de una ciudad sin centros<sup>71</sup> en la que un laberinto de puertas y pasillo es el que conduce al núcleo del poder. Un poder que se ha entronizado y ostenta. En el otro extremo, el más insignificante sujeto, sólo astuto y ético en contra del mal ha limitado, como el profeta antiguo, una mafia con vinculaciones históricas con la antigua Zwi Migdal. Dice Ruth: “Tribunales de San Isidro. Mis pasos retumbaban en el piso de mosaico. Me pregunté qué hacía gente así en el juzgado (...). Entonces fue cuando lo vi. Fontana me estaba mirando bajo la luz amarilla de una ventana (...). Había envejecido diez años (...). A medida que nos internábamos en el corazón del edificio, seguía las espaldas de Fontana como si fuera Moisés cruzando el Mar Rojo<sup>72</sup>.”

El hallazgo final, en un cuadro de ligaduras entre referentes ficcionales y de la historia, al estilo de Don Isidro Parodi, el personaje de Bioy Casares y Borges<sup>73</sup>, resuelve el caso, termina de vincular las piezas inconexas, para confirmar la hipótesis de que la antigua organización judía de trata de personas había extendido sus brazos y era Fontana la mano intelectual: “Vos sos id<sup>74</sup> –preguntó– (...). Asentí con la cabeza. –Mi madre también (... ) se llamaba Ritjer (...) mamá me contaba del ghetto de Varsovia<sup>75</sup>.” Dato que no significa nada sino se asocia con ese descubrimiento artesanal, laborioso de Ruth, sólo con la idea de terminar de resolver las relaciones. Después de estar con Fontana ese apellido retumbaba en los oídos, como un eco de antiguas historias: “Busqué fotos del proceso de la Zwi Migdal (...). Cuando llegué al departamento, (...) Desparramé las fotos sobre la mesa de la cocina (...) busqué una lupa (...). Entre los nombres sobresalía el de José Rijter (...). El procesamiento de los integrantes de la Zwi Mijdal tuvo su origen en la denuncia de Raquel Liberman contra José Rijter (...). Toda vida está hecha de entrecruzamientos de otras vidas<sup>76</sup>.” De algún modo, el enunciador ha establecido un puente entre Fontana y Raquel; una estrategia verosimiliza-

---

<sup>71</sup> ARMENTEROS, D., “2666, el porqué de algunas transgresiones al género policiaco”, en ZAPATERO Y ESCRIBÁ, *Género Negro para el siglo XX*, España, Leartes, 2011, pág. 142.

<sup>72</sup> KRIMER, I., *op. cit.*, pág. 165.

<sup>73</sup> H. Bustos Domecq es el seudónimo que Jorge Luis Borges (1899-1986) y Adolfo Bioy Casares (1914-1999) inventaron para escribir un conjunto de relatos de deducción detectivesca: *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942).

<sup>74</sup> Con esta palabra se indica a los judíos de ascendencia centroeuropea que hablan en dialecto *Idich*.

<sup>75</sup> KRIMER, I., *op. cit.*, pág. 166.

<sup>76</sup> *Ibidem*, pág. 176.

dora para pensar la historia de Débora como una extrapolación ficticia en el marco de los posibles, y legitimada por una historia realmente acaecida.

Fontana manejaba una sociedad que había formado con Chiquito Gold [que] reiteraba el *modus operandis* de la Zwi Migdal, sólo que en vez de importar polacas ahora eran chicas del interior y del Gran Buenos Aires las que quedaban atrapadas. La forma más común de captación era el engaño, pero también estaban incluidas las fiestas y el casting que se hacía en los gimnasios. Que Débora hubiera caído en la redada más que casualidad también repetía un patrón clásico: se había enamorado”.<sup>77</sup>

De este modo, el personaje de Ruth parece ser un buen motivo de la escritora Inés Krimer para plantear el rol de ciertos actores de nuestra sociedad en relación con la trata de personas. Una mujer común, un actor no mediatizado, en una sociedad que privilegia el éxito y el show, es la que efectivamente encuentra a Débora, la rescata de las mafias y restituye el orden, al menos en este caso, de una práctica con “mayoría de edad”.<sup>78</sup>

La catártica y necesaria muerte, al final de la novela, del joyero Chiquito Gold y el juez Fontana cierran el círculo de corrupciones y permiten una *sutura* provisoria en el cuerpo social: “A cien metros la lancha de Fontana estaba medio sumergida en el agua, el techo azul hundido. El casco perforado por un tronco”<sup>79</sup>.

El policial, una vez más, y ahora bajo las formas de unas nuevas escrituras conocidas como neopolicial, da cuenta de la lectura de un síntoma que se extiende por distintas facetas de la sociedad actual, para plantear un “equilibrio (social) inestable, un equilibrio de sistemas de corrupción grandes o pequeños en (medio) de un silencio tenso, como el de personas tratando de escuchar algo inaudible”<sup>80</sup>, y que el género del crimen permite visibilizar.

Como refiere Ricardo Piglia, la lógica de la serie dura o negra se ha perturbado de tal manera por la presión casi omnisciente del dinero que

---

<sup>77</sup> *Ibidem*, pág. 177.

<sup>78</sup> Posición del sujeto de la investigación que nos acerca, nuevamente, a aquel caso paradigmático ya referido de Marita Verón. Una madre que desbarata distintas redes de prostitución; aunque no encontró a su hija, ayudó a otras a salir de los lugares de explotación.

<sup>79</sup> KRIMER, I., *op. cit.*, pág. 173.

<sup>80</sup> MOSSELLO, F., TEOBALDI, D., *Imaginarios Literarios y Culturales*, Córdoba, El Copista, 2010, págs. 61-62.

Ya no hay misterio alguno en la causalidad: asesinatos, robos, estafas, extorsiones, la cadena se cierra en lo económico. 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<sup>81</sup>.

El caso se ha esclarecido. La fisura abierta por el crimen se ha cerrado momentáneamente. Provisorias suturas producidas por la verdad que, como en la tragedia clásica, sólo nos dan la ilusión de cierre de algo que sabemos no acabará con esa revelación. La detective ha operado como “el personaje mediante el cual el lector experimenta la catarsis, entendida en el sentido aristotélico, como el personaje que actúa a lo largo de un relato completo y que expurga las pasiones a través de la compasión y el terror”<sup>82</sup>. Pero el delito continúa su lógica subterránea y como mensajes dejados en clave bajo las puertas o sobre los bancos de las plazas, el texto se abre hacia un nuevo caso:

–¿Ruth Epelbaum?

–Sí.

– ¿La detective idishe?

Asentí con la cabeza.

El hombre miró alrededor.

–Se trata de mi mujer –dijo.<sup>83</sup>

Y como dice María Victoria Albornoz<sup>84</sup>, “al finalizar, tenemos la impresión de que nada cambia: la máquina de la muerte se mantiene intacta”. La trata de personas no se ha detenido, aunque, tal vez, como nos enseña *Sangre Kosher*, un modo de exorcizarla sea narrar sobre ella.

---

<sup>81</sup> PIGLIA, R., “Introducción” a *Cuentos de la serie negra*, Buenos Aires, CEAL, 1979, En AAVV, *Espacio, Memoria e Identidad, Córdoba, Comunicarte*, 2005, pág. 504.

<sup>82</sup> ARMENTEROS, D., 2666, *El porque de algunas transgresiones al género policiaco*, en ZAPATERO y ESCRIBÁ, *Género Negro para el siglo XX*, España, Leartes, 2011, pág. 139.

<sup>83</sup> KRIMER, I., *op. cit.*, pág. 181.

<sup>84</sup> ALBORNOZ, M., “Aproximaciones a *El Esquimal* y la *Mariposa* de Nahum Montt”, en ZAPATERO y ESCRIBÁ, *Género Negro para el Siglo XXI*, Madrid, Leartes, 2011.

## Bibliografía

AAVV, *Espacio, memoria e identidad*, Córdoba, Comunicarte, 2005.

ALBORNOZ, María Victoria, "Aproximaciones a *El Esquimal* y la *Mariposa* de Nahum Montt, en ZAPATERO y ESCRIBÁ, *Género Negro para el Siglo XXI*, Madrid, Leartes, 2011.

ATORRESI, Ana, *Los estudios semióticos*, Buenos Aires, Conicet, 1996.

ARLT, Roberto, *Los siete locos*, Buenos Aires, Ayacucho, 1986.

BARBERO, Jesús Martín, *De los medios a las mediaciones*, Barcelona, Gili, 1987.

BAUMAN, Zygmunt, "Entrevista", Asociación de Amigos del Arte y la Cultura de Valladolid, [en línea], 2004. Dirección URL: [http://www.ddoos.org/articulos/entrevistas/Bauman\\_Zygmunt.htm](http://www.ddoos.org/articulos/entrevistas/Bauman_Zygmunt.htm).

BORGES, Jorge Luis y BIOY CASARES, A., *Seis problemas para Don Isidro Parodi*, Versión digital, Scaniaz, 2003.

CHASE, James H., *El secuestro de Miss Blandís*, Buenos Aires, Ediciones Sol, 2005. Diario *Clarín*, edición digital. [www.clarin.com.ar](http://www.clarin.com.ar), 2007.

FEIERSTEIN, Ricardo, *Historia de los judíos argentinos*, Buenos Aires, Ameghino, 1999.

FOUCAULT, Michel, *Vigilar y castigar*, Buenos Aires, Biblioteca Básica Siglo XXI, 2008.

JAMENSON, Fredric, "Sobre Raymond Chandler", en Link, Daniel. *El juego silencioso de los cautos*. Buenos Aires, La Marca, 1992.

HOVEYDA, Fereydoun, *Historia de la novela policial*, Buenos Aires, Paidós, 1998.

HAROLDO DEL CAMPO, *De la razón antropofágica. Diálogo y diferencias en la cultura brasileña*. Br. Revista Cultura, 1986.

KRIMER, Inés, *Sangre Kosher*, Buenos Aires, Aquilina, 2010.

LINK, Daniel, *El juego silencioso de los cautos*, Buenos Aires, La Marca, 1992.

MALLO, Ernesto, *Los hombres te han hecho mal*, Buenos Aires, Planeta, 2012.

MOSSELLO, Fabián, “El policial en la cultura de masas”, en AAVV, *Imaginario Culturales. Géneros y poéticas*. Córdoba, Argentina, El Copista, 2010.

-----, *Cuadernos semióticos. Ensayos sobre la cultura contemporánea*, España, Editorial Académica Universitaria, 2012.

PIGLIA, Ricardo, *El último lector*, Anagrama, Barcelona, 2005.

ROMERO, Ricardo, *Los bailarines del fin del mundo*, Buenos Aires, Aquilina, 2009.

SABATO, Ernesto, *Sobre héroes y tumbas*, Buenos Aires, Sudamericana, 2003.

STEIMBERG, Oscar, *Semiótica de los medios masivos*, Buenos Aires, Colección del círculo Atuel, 1992.



## 2. La escritura como recurso en *Betibú* de Claudia Piñeiro

Marcela Melana

*Betibú*<sup>1</sup> de Claudia Piñeiro se presenta como una novela policial que aborda problemáticas visibles de las agendas sociales y políticas en los últimos años en Argentina. En particular, la historia ficcionaliza una serie de hechos policiales acaecidos en los llamados nuevos espacios de la posmodernidad –*countries*, barrios cerrados–; espacios creados para proporcionar mayor seguridad frente a la criminalidad ciudadana que, paradójicamente, resultan vulnerables ante las nuevas formas del delito. En este sentido, la complicidad de las fuerzas de seguridad y las organizaciones delictivas, junto a la poderosa urdimbre entre lo político y los medios de comunicación social, constituyen un lugar propicio para esta trama que se puede ubicar en la variante llamada *neopolicial* dentro de la narrativa policial contemporánea latinoamericana.

En términos generales, el *neopolicial* y tal como lo delimita el periodista y escritor mexicano Carlos Monsiváis supone una narrativa definida por dos aspectos clave:

1. En primer lugar Monsiváis afirma que el lector del género en Latinoamérica tiende a desmitificar las formulaciones tradicionales de las series policiales anglófona y europea, y hasta se “desentien de de un proceso detectivesco que, rechazado por inconfiable, abandona su carácter de misterio develado para convertirse en delación.”<sup>2</sup>
2. En segundo lugar se produce un cambio de roles entre víctima/victimario. La nueva narrativa policial latinoamericana funciona sobre un presupuesto básico: “no hay confianza en la justicia (...) [y] El crimen (...) no posee una connotación expropiable: lo excepcional, lo desusado, no es que un latinoamericano resulte víctima, sino que pueda dejar de serlo.”<sup>3</sup>

<sup>1</sup> PIÑEIRO, C., *Betibú*, Buenos Aires, Alfaguara, 2011.

<sup>2</sup> MONSIVÁIS, C., “Ustedes que jamás han sido asesinados”, *Revista de la Universidad de México*, n° 7, 1973, pág. 2.

<sup>3</sup> *Ibidem*, pág. 3.

A estas dos marcas del *neopolicial* podríamos agregarle las modificaciones que se producen en relación con la verdad, en tanto ésta ya no es sólo una búsqueda en el orden de la cognición –saber sobre algo que estaba vedado u oculto– sino una verdad que se liga con problemas éticos que el sujeto investigador (muchas veces sólo un amateur) propone como parte de la resolución del enigma. De alguna manera, investigar no sólo será encontrar a los culpables, sino mostrarle al lector cierta forma de reparación social.

En este sentido, la novela que analizamos manifiesta en su trama e historia estas nuevas características que está adoptando el género, aunque moduladas por un aspecto que en *Betibú* es central y constituye, a nuestro entender, el eje sobre el que giran los demás componentes del género: la escritura como procedimiento para la investigación. En este aspecto, se delimitan rasgos puntuales en torno a la escritura periodística y de ficción que operan en el relato como mecanismos alternativos a las investigaciones policiales y judiciales, y que, como es previsible, resultan mucho más efectivos. La efectividad de los recursos no se discute, ya que, de hecho, es un heterogéneo grupo de periodistas, liderado por una escritora de *best-sellers*, el que accede a la verdad; verdad que, de todos modos, no puede ser dicha o publicada en los medios por las complejas implicancias políticas que oculta. De allí se desprende el lugar otorgado al lector en la novela de Piñeiro; planteo que resulta ser uno de los aspectos novedosos de la ficción neopolicial y que en esta obra se muestra en el diálogo entre investigación, periodistas y lectores. Así como debe haber una ética de la escritura de acuerdo con la propuesta de ciertos periodistas referentes de décadas anteriores en la Argentina, hoy es más urgente una ética de los lectores que serán quienes completarán el circuito de la verdad de los hechos. Los lectores de los periódicos y medios gráficos en general deberán ser tan astutos como para no dejarse engañar, mediante una lectura responsable de las diversas versiones de un mismo acontecimiento que se imponen desde la agenda periodística en la actualidad; ésta parece ser la propuesta de Piñeiro.

En concordancia con lo que hemos señalado anteriormente, podemos agregar que desde sus orígenes en el siglo XIX, el género policial ha tenido capacidad para manifestar las diferentes problemáticas que afectan el orden social y político, en particular de los conglomerados urbanos. Sin embargo, en los últimos tiempos, y en directa relación con el cambio de



configuración de la ciudad, la literatura policial ha desplazado muchas veces su mirada de los clásicos lugares del delito –barrios de la periferia y otros espacios de la marginalidad– para situarse en lo que podríamos llamar los lugares de la abundancia y la riqueza, es decir *countries* y barrios cerrados. Tal es el caso de esta novela, en la que el ámbito del crimen es un lugar cerrado donde impera el lujo de los sectores más acomodados de la sociedad; ámbitos, además, que por su constitución como sectores de máxima seguridad replican –en el caso de *Betibú*– las más estrictas medidas de control y, al mismo tiempo, las más arbitrarias, como aquéllas ejercidas sobre los sujetos en épocas totalitarias, paradójicamente en pleno gobierno democrático. Al respecto la escritora señala en una entrevista posterior a la publicación de la novela:

Los temas están en el aire y uno los baja. Al conocer un lugar cerrado, donde hay ciertas reglas y ciertas imposibilidades para entrar, yo pensaba “éste es el tema del cuarto cerrado del género policial, el lugar ideal para cometer un crimen, porque acá alguien puede matar, puede encubrir y tratar de salir impune”. El *country* me parecía ideal para una ficción.<sup>4</sup>

Así, para tener una verdadera dimensión de las operaciones que Piñeiro realiza en la novela, debemos detenernos en la consideración de un tema clásico dentro de las políticas estéticas del policial –*el crimen del cuarto cerrado*–, cuyos antecedentes históricos podemos rastrearlos en *Los asesinos de la calle Morgue* de Poe (1841) y *El misterio del cuarto amarillo* de Leroux (1907), entre otros. En especial, podemos encontrar ciertas aproximaciones entre *Betibú* y el relato de Leroux. En relación a éste último, Elvio Gandolfo comenta:

*El misterio del cuarto amarillo*<sup>5</sup> adquiere en su lentitud y construcción un carácter particular, su lectura produce una especie de interés distinto al de la intriga policial, casi irritante, en el que se entremezcla la sospecha de un misterio paralelo y más importante que el simple crimen con un espesor notable del texto.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> PIÑEIRO, C., “Los temas están en el aire y uno los baja”, en *La Capital*, Rosario, 10 de julio de 2011 [en línea] Dirección URL: [http://www.lacapital.com.ar//ed\\_senales/2011/7/edicion\\_137/contenidos/noticia\\_5061.html](http://www.lacapital.com.ar//ed_senales/2011/7/edicion_137/contenidos/noticia_5061.html). [Consulta: 19 de setiembre de 2011].

<sup>5</sup> LEROUX, G., *El misterio del cuarto amarillo*, Editorial Cántaro, Buenos Aires, 2008.

<sup>6</sup> GANDOLFO, E., *El libro de los géneros. Ciencia ficción. Policial. Fantasía. Terror*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2007, pág. 193.

Entonces, más allá de la dimensión psicológica que representa el crimen en un ámbito cerrado, se abre una nueva dimensión que se ubica en el orden de la escritura. Según el mismo crítico: “Aparece una red de alteraciones, anagramas, juegos de palabras y resonancias significativas (...) la escritura parece ir meditando sobre su propia producción además de hacer avanzar la trama”<sup>7</sup>. En palabras de Gandolfo, el verdadero misterio es el de la escritura.

De este modo, una problemática similar se detecta en Betibú en tanto varios de los crímenes de la serie suceden en espacios cerrados, aunque readaptados a las nuevas configuraciones urbanas posmodernas. Por un lado, el *country* en Piñeiro reemplazará la habitación de Leroux. Así, las medidas de seguridad en torno a un barrio cerrado, La Maravillosa, operan reconfigurándolo en lugar de difícil accesibilidad, lo que nos remite, por semejanza, a la forma del cuarto cerrado.

Por otra parte, también se plantean ciertas particularidades en relación a la escritura, tanto periodística como de ficción. Ambas resultan objeto de reflexión constante por parte de aquellos personajes que han asumido el rol de investigadores, en especial Nurit Iscar, apodada “Betibú”. Así podríamos enumerar una serie de escenas como aquella del pequeño papel arrojado por el experimentado periodista de la sección de policiales, Brena, rescatado de un cesto para los residuos con los datos de la primicia que desencadena la acción; el bloc de notas Congreso del mismo personaje; las escrituras en los soportes que brindan las nuevas tecnologías en sus diversos formatos usadas por el “Pibe de policiales” y, en especial, las notas periodísticas que escribe Nurit Iscar para *El Tribuno*, en las que va modelando las hipótesis –apelando a su capacidad para leer índices dejados en la improvisada investigación amateur que desarrolla junto a los dos periodistas– sobre un caso complejo, y en franca oposición a las líneas investigativas oficiales. Así, se van desplegando unas escrituras alejadas de la estética realista de la prosa periodística ortodoxa, para incursionar en el espacio de la no-ficción, referenciada a través de las alusiones y citas de muchos escritores del periodismo argentino de diversas épocas y estilos, en particular Rodolfo Walsh, quien traza, dentro de la obra, una línea de significados ineludible.

En particular, Rodolfo Walsh es referido por uno de los personajes, Brena, periodista de policiales que representa la madurez del oficio, como modelo de un modo de hacer periodismo que abre nuevos caminos en la Argentina

---

<sup>7</sup> Ibídem, pág. 193.

de décadas anteriores. Por ello señala: “hace muchos años me quería parecer a Rodolfo Walsh (...) él era mi modelo”<sup>8</sup>. Al mismo tiempo se encarga de marcar el contraste con la actualidad de los hechos cuando dice: “Hoy en este país no hay quién se pueda parecer a Rodolfo Walsh. ¿Por qué? Porque Walsh, antes que periodista, antes que escritor, antes que ninguna otra cosa, era un revolucionario, y el periodismo ya nada tiene que ver con la revolución”.<sup>9</sup>

En otro nivel de la historia contada en *Betibú*, es constante, también, la problematización en torno a la escritura de literatura, por medio de la cual se va esbozando una concepción de la ficción, delimitando el lugar del escritor, indagando sobre diversos aspectos de los personajes, y revisando cuestiones sutiles en cuanto a la formulación de una frase, el rol de la crítica literaria y su relación con el público, entre otros aspectos.

Es decir, se pueden reconocer en *Betibú* innumerables lugares en los que se discute sobre el rol de la escritura, sus modos legítimos, y las formas de decir desde el periodismo, desde la literatura, en una sociedad sin justicia efectiva, en la que sólo podemos quedarnos con aquello que sostenía Rodolfo Walsh y se parafrasea en la misma novela: “si no hay justicia, habrá al menos verdad”.

En la novela de Piñeiro, leer y escribir parecen ser las únicas dos prácticas culturales que sostienen la investigación y permiten el develamiento de la verdad; fin último de toda trama policial. En este sentido, mientras la lectura se figurativiza en tanto habilidad consagrada de los investigadores para detectar e interpretar marcas que para los demás pasan inadvertidas, la escritura, en su proceso mismo de construcción, se convierte en uno de los mecanismos más adecuados para la investigación. Así, en el caso que se presenta en *Betibú*, la investigación se expande hasta unos límites que comprometen la vida de quienes acceden a la explicación del enigma, entendido como el esclarecimiento de quiénes fueron los autores de una serie de crímenes en la que se elimina progresivamente a todas las personas retratadas en una foto de juventud, y la causa de estos crímenes. En este sentido, cuando inquirir sobre estos interrogantes implica iluminar unas zonas de la realidad político-económica alarmantes y, a la vez, peligrosas, el recurso es la escritura. Ésta es asumida por una autora de ficción (*best-*

---

<sup>8</sup> PIÑEIRO, C., *Betibú*, Buenos Aires, Alfaguara, 2011, pág. 153.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

*sellers*) protagonista de la novela que, violando lo establecido por el diario que la contrató para que escriba informes periodísticos (escrituras del realismo), puede insinuar veladamente en sus artículos algunos hilos por dónde comenzar a destejer una urdimbre de poder muy compleja. Esto se puede ver claramente en los frecuentes diálogos que el trío periodístico sostiene, como en la escena que transcribimos:

Yo no podría vivir con la culpa de que este loco mate a uno de mis hijos, dice Betibú y lo mira al pibe cuando lo dice. Te entiendo, aclara el pibe de policiales, es una pena que ni siquiera podamos hacer un informe periodístico con todo esto. Tenemos que pensarlo un poco, dice Brena, a lo mejor se puede decir algo entre líneas, darle una vuelta y contar sin contar, como intentábamos hacer en la dictadura, una escritura en clave. ¿Para quién escribiríamos en clave hoy?, pregunta Betibú. No sé, para quien quiera saber.<sup>10</sup>

De este modo, si la relación escritura-periodismo-verdad (recordando a Walsh) no se puede concretar, se esboza para los personajes una alternativa: escritura-ficción-posibilidad de insinuar. En esta tensión entre lo que se sabe y lo que se dice aparece cierta dimensión ética, cierta responsabilidad de quien escribe ante sus lectores, para interpelarlos sobre su lugar ineludible en el proceso de esclarecimiento de la verdad. Por eso la protagonista señala: “No escribo más estos informes porque escribir lo que debería me da miedo, y escribir otra cosa me da vergüenza”, y manifiesta su apuesta final por la verdad al delegar su “confianza en que (los lectores) sabrán qué hacer en estos nuevos tiempos de la información. Tiempos en los que ustedes, también, son parte ineludible y activa”<sup>11</sup>.

De alguna manera, en la novela de Claudia Piñeiro aparecen elementos clave para comprender estas nuevas configuraciones en relación al crimen, el poder, los medios de comunicación y la corrupción social y política. La novela policial se constituye, así, en lo que hemos denominado el *laboratorio de la ficción*, un lugar para indagar, para reflexionar sobre el devenir del crimen en nuestra sociedad actual.

---

<sup>10</sup> *Ibidem*, pág. 323.

<sup>11</sup> *Ibidem*, pág. 333.

## **Bibliografía**

### **Fuente**

PIÑEIRO, Claudia, *Betibú*, Buenos Aires, Alfaguara, 2011.

### **Consulta**

PIÑEIRO, Claudia, “Los temas están en el aire y uno los baja”, en Diario *La Capital*, Rosario, 10 de julio de 2011. [En línea]. Dirección URL: [http://www.lacapital.com.ar//ed\\_senales/2011/7/edicion\\_137/contenidos/noticia\\_5061.html](http://www.lacapital.com.ar//ed_senales/2011/7/edicion_137/contenidos/noticia_5061.html). [Consulta: 19 de setiembre de 2011].

GANDOLFO, Elvio, *El libro de los géneros. Ciencia ficción. Policial. Fantasía. Terror*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2007.

LINK, Daniel, (comp.) *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P. D. James*, Buenos Aires, La Marca, 1992.

PIGLIA, Ricardo, *El último lector*, Buenos Aires, Anagrama, 2005.



### 3.Tradición y paranoia. Una lectura de *Blanco nocturno*, de Ricardo Piglia

*Dr. Daniel Teobaldi*

Las tradiciones literarias se construyen a partir de las convenciones que se establecen entre los sujetos de la institución literaria: autor y lector, toda vez que el autor se movilice de acuerdo con ciertas líneas que están siempre presentes, y que cualifican lo que podría ser una fusión de horizontes. En efecto: la fusión de los horizontes diseñados por el autor y por el lector, hacen de la obra literaria un texto predictivo que se asemeja a un reservorio de discursos futuros. Por eso se trata de reivindicar la tradición, como un proyecto de pactos de lectura en el que intervienen, en tiempos simultáneos, autor y lector.

Si bien los registros de la novela policial han ido modificándose, hasta el punto de aparecer como modos desviados e indirectos en los que el género está presente, y en donde el protagonista adquiere el rol del investigador sin la necesidad de ser detective o policía, en el caso de *Blanco nocturno* Piglia recupera los registros de la novela policial clásica, al introducir a un comisario que se inserta, de forma evidente, en la tradición de otros comisarios que tienen pertinencia en la literatura policial argentina:

“Croce se estaba quedando solo. Al comisario Laurenzi, su viejo amigo, lo habían pasado a retiro y vivía en el sur.”<sup>1</sup>, para recordar un último encuentro que tuvieron, retomando el narrador de *Blanco nocturno* un fragmento del cuento de Rodolfo Walsh titulado “Simbiosis”. También aparece Treviranus, el protagonista de “La muerte y la brújula” de Jorge Luis Borges, con quien se reúnen, en una fraternidad sesgadamente literaria, Croce y Laurenzi en un café de La Plata, “a recordar viejos tiempos”.

Precisamente, es el investigador el que ha ido modificando sus prácticas, y con ellas el rol que cumple en la novela. En efecto: el enigma aparece

---

<sup>1</sup> PIGLIA, R., *Blanco nocturno*, Barcelona, Anagrama, 2010, pág. 95.

como una forma de preguntarse por lo inmediato, de cara a la elucidación del crimen, y lograr, de esta manera, llegar a la verdad. Sin embargo, en el curso de la investigación, la pregunta va cambiando de formato hasta transformarse en una lejana respuesta, casi inalcanzable.

Para que esto se produzca existe una estrategia narrativa implementada como una variante del policial clásico, de raigambre británica: plantear un enigma en cualquier tipo de contexto y empezar a trabajar en consecuencia para definir cuáles son las causas de ese enigma, imponiendo un orden determinado por el método. Así procede el comisario Croce cuando el narrador establece el método que habrá de seguir:

Tenía que reconstruir una secuencia; pasar del orden cronológico de los hechos al orden lógico de los acontecimientos. Su memoria era un archivo y los recuerdos ardían como destellos en la noche cerrada. No podía olvidar nada que tuviera que ver con un caso hasta que lo resolvía. Luego todo se borraba pero, mientras, vivía obsesionado con los detalles que entraban y salían de su conciencia.<sup>2</sup>

No obstante, lo que hace que esta novela se conserve dentro de las leyes del género es, por una parte, la presencia del investigador pero en la figura de un comisario; y por otra, la ejecución del crimen atroz. Las imágenes que se asocian al asesino siempre tienen un vínculo directo con lo monstruoso. En este punto, la realización novelística de Piglia coincide con lo que establece el mismo Piglia:

La tensión entre el enigma y el monstruo es trabajada continuamente por el género. El enigma: lo que no se comprende, lo que está encerrado; el adentro puro. El monstruo: el que viene de afuera, del otro lado de la frontera y cuya voz es extranjera; el otro puro. En el interior de una cultura, dice el género, existe una doble frontera señalada por el enigma y el monstruo. El enigma se pregunta desde adentro por el sentido de la cultura. El monstruo marca la frontera y la amenaza externa.<sup>3</sup>

En *Blanco nocturno* el asesino es el modelo genuino de “monstruo”, entendido como anómalo o aberrante. Me quedo con este último atributo: lo *aberrante*, porque su *modus operandi* demostraba tener una característica clave para la comprensión de su comportamiento.

---

<sup>2</sup> *Ibidem*, pág. 97.

<sup>3</sup> PIGLIA, R., *El último lector*, Barcelona, Anagrama, 2005, págs. 85-86.



La novela se configura, entonces, como un recorrido hacia el centro de la verdad. En algunos casos, la verdad permanecerá velada. En otros, el velo habrá de descorrerse, pero para dejar al descubierto otro velo que sigue ocultando la verdad última, acaso aquélla a la que nunca se tenga acceso, porque se pierde en los confines del misterio.

Ahora bien: ¿cómo se restaura la tradición, en orden a lo que se está planteando en la novela?

En este sentido, en un artículo titulado “Literatura y tradición. El tenso músculo de la memoria”, Ricardo Piglia afirma que “Para un escritor la memoria es la tradición. Una memoria impersonal, hecha de citas, donde se hablan todas las lenguas. Los fragmentos y los tonos de otras escrituras vuelven como recuerdos personales”.<sup>4</sup> Se trata de la profundización de algunas constantes en el género que ofrecen la posibilidad del ingreso a un estado escritural del que antes no se tenía clara noción. Esto significa que, a través de la tradición, el escritor se interna en un *presente continuo* que le permite establecer un diálogo fluido con los que le antecedieron en la escritura y con aquellos que lo seguirán.

Así, la misión del escritor consiste en proyectar esa tradición en la comunidad, en los otros. “La esencia de la literatura –corrobora Piglia– consiste en la ilusión de convertir al lenguaje en un bien personal. La relación entre memoria y tradición puede ser vista como un pasaje a la propiedad y como un modo de tratar a la literatura ya escrita con la misma lógica con la que usamos el lenguaje. Todo es de todos, la palabra es colectiva y es anónima”.<sup>5</sup>

Por eso destaca Piglia la forma en que se han desplegado algunos elementos en el imaginario contemporáneo: “Estos elementos de amenaza se han desarrollado, podría decirse, en el imaginario contemporáneo. La literatura se ha hecho cargo cada vez más del desarrollo del imaginario de la amenaza de la vida cotidiana puesta en peligro”.<sup>6</sup>

Con lo anterior, Piglia plantea la pertinencia de dos elementos fundamentales para definir el concepto de ficción paranoica, que es lo que nos interesa en este contexto: la amenaza y la interpretación:

---

<sup>4</sup> PIGLIA, R., “Literatura y tradición. El tenso músculo de la memoria”, Revista *Página 30*, Buenos Aires, enero, 1991, pág. 60.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

Uno es la idea de amenaza, el enemigo, los enemigos, el que persigue, los que persiguen, el complot, la conspiración, todo lo que podamos tejer alrededor de uno de los lados de esta conciencia paranoica, la expansión que supone esta idea de la amenaza como un dato de esa conciencia.

El otro elemento importante en la definición de esta conciencia paranoica es el delirio interpretativo, es decir, la interpretación que trata de borrar el azar, considerar que no existe el azar, que todo obedece a una causa que puede estar oculta, que hay una suerte de mensaje cifrado que “me está dirigido”. (...) Cuando hablo, entonces, de esta tensión entre amenaza e interpretación como primeros puntos para definir esta nueva exasperación de la tradición del género, estoy diciendo que es ahí donde nosotros empezáramos a ver funcionar en la literatura contemporánea una serie de cruces y la presencia de la conciencia paranoica del novelista. No del sujeto que escribe. La conciencia que narra es una conciencia paranoica.<sup>7</sup>

Por lo que, entonces, en el mundo de Piglia no existen los hechos; sólo existen las probables interpretaciones de los hechos, con lo que el género policial estaría tomando otra dimensión, más próxima a la especulación hermenéutica que a la búsqueda de resolución de un enigma.

En *Blanco nocturno*, si bien el planteo es el de una novela policial clásica, prevalece la voluntad interpretativa del comisario Croce cuando pasa largos parlamentos tratando de resolver el sentido de lo que para él es el punto central de su trabajo como investigador, lo cual le hace pensar a Renzi, hacia el final de la novela, que

La historia sigue, puede seguir, hay varias conjeturas posibles, queda abierta, sólo se interrumpe. La investigación no tiene fin, no puede terminar. Habría que inventar un nuevo género policial, *la ficción paranoica*. Todos son sospechosos, todos se sienten perseguidos. El criminal ya no es un individuo aislado, sino una gavilla que tiene el poder absoluto. Nadie comprende lo que está pasando; las pistas y los testimonios son contradictorios y mantienen las sospechas en el aire, como si cambiaran con cada interpretación. La víctima es el protagonista y el centro de la intriga; no ya el detective a sueldo o el asesino por contrato.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> PIGLIA, R., *Blanco nocturno*, *op. cit.*, pág. 284.

Con lo que está terminando de prefigurar toda una poética del relato futuro.

Por otra parte, y tal como se desprende de las últimas páginas de *Blanco nocturno*, esta construcción del relato responde a un modelo de construcción social que se proyecta en el relato. En tal sentido, hay una coherencia total entre lo que Piglia plantea en el artículo “La ficción paranoica” y la novela, en cuanto a que los discursos sociales responden a una intencionalidad que el escritor debe captar, para responder a su rol específico en una cultura determinada. De esta manera, a partir de la estrecha relación existente entre literatura y cultura, lo “otro” prefigura un añadido específico para la identidad: “Así se funda la identidad de una cultura. Esa ha sido la obsesión de la literatura argentina desde su origen. La conciencia de no tener historia, de trabajar con una tradición extranjera; la conciencia de estar en un lugar desplazado e inactual”<sup>9</sup>, con lo que Piglia se adscribe en un movimiento superador de semejante instancia, al proponer una modalidad propia de trabajar con el género. Además, es necesario tener presente que el género implica un pacto entre subjetividades, la del autor y la del lector, con lo que la proyección social del discurso literario, mediatizado por el género, permite recuperar aquellos contenidos que son de competencia exclusiva de un proceso hermenéutico en el que las implicancias y alcances de este proceso no terminan agotadas en una simple captación de mensajes, sino que se despliegan en un campo mucho más amplio: “Los contenidos sociales del género, entonces, pasan centralmente por esta constitución de la subjetividad. Una subjetividad amenazada. (...) Estos elementos sociales y formales, que están presentes en el género desde su origen, se exasperan hoy y dan lugar a esto que yo, de un modo totalmente hipotético, he llamado la ficción paranoica”.<sup>10</sup>

Tradición y ficción paranoica funcionan, entonces, como ejes que vertebran las narraciones y el pensamiento de Ricardo Piglia, casi podría decirse desde sus primeros cuentos hasta la presente novela, *Blanco nocturno*, objeto de este trabajo.

---

<sup>9</sup> PIGLIA, R., “Literatura y tradición ...”, *op. cit.*, pág. 60.

<sup>10</sup> PIGLIA, R., “La ficción paranoica”, *Clarín*, Buenos Aires, 10 de octubre de 1991, pág. 5.

## **Bibliografía**

PIGLIA, Ricardo. “Literatura y tradición. El tenso músculo de la memoria”, Revista *Página 30*, Buenos Aires, enero, 1991.

-----, “La ficción paranoica”. *Clarín*, Buenos Aires, 10 de octubre de 1991.

-----, *El último lector*. Barcelona, Anagrama, 2005.

-----, *Blanco nocturno*. Barcelona, Anagrama, 2010.

#### 4. Recreación de la realidad en el policial de Friedrich Dürrenmatt: continuidad de la tradición y quiebres

Lic. Miriam Divito - Prof. Gabriela Sarasa

En este trabajo se abordan cuatro obras del escritor suizo Friedrich Dürrenmatt que se consideran centrales en relación con el objeto de estudio abordado. El corpus de trabajo comprende: *El juez y su verdugo*,<sup>1</sup> *El desperfecto*,<sup>2</sup> *Crepúsculo otoñal*<sup>3</sup> y *La promesa*.<sup>4</sup>

Se advierte en este autor alemán una elección consciente del género policial como una matriz gnoseológica que permite comprender la realidad; al mismo tiempo que lo utiliza como portavoz de las verdades que pretende transmitir como un intelectual comprometido con su época.

Es relevante abordar algunos elementos de índole conceptual. Se considera que el género policial se caracteriza por su hibridez, complejidad y dialogicidad consigo mismo, acompañando el devenir de la historia y de la cultura. Al mismo tiempo, puede vislumbrarse la manera en que se relaciona con otros discursos: políticos, morales, y su influencia en otras formas expresivas. En este tipo de discurso se problematiza el carácter ficcional de la verdad a partir del entrecruzamiento de las categorías de enigma y conflicto que constituyen la esencia del relato mismo. La renovación del género a través del tiempo lo vuelve atrayente ya que problematiza, a partir de ciertas licencias literarias, una realidad determinada.

Debido a la versatilidad que asume el policial, este análisis se centra en algunas obras de Friedrich Dürrenmatt, quien aborda temas claves del

<sup>1</sup> DÜRRENMATT, F., *El juez y su verdugo*. Traducción de Inge S. de Luque, Argentina, Sudamericana-Planeta, 1984 [1950].

<sup>2</sup> DÜRRENMATT, F., *El desperfecto*. Traducción de Alfredo Cahn, Argentina, Sudamericana-Planeta, 1984 [1956].

<sup>3</sup> DÜRRENMATT, F., *Crepúsculo Otoñal*. Traducción de Nicolás Wenckheim, Buenos Aires, Nueva Visión, 1960 [1957].

<sup>4</sup> DÜRRENMATT, F., *La promesa. Réquiem para la novela policial*. Traducción de Alfredo Cahn, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1960 [1958].

hombre contemporáneo en un abanico de géneros que van desde piezas radiofónicas y obras de teatro hasta novelas, inspiradas a partir de sus propios guiones de cine. Este escritor tiene una visión esquemática de la realidad. La simplifica en términos abstractos y generales en su intención de transmitir un mensaje, a la mejor manera expresionista. Su fuerte intelectualismo y tendencia a la abstracción presenta una intención demostrativa con planteos teóricos evidentes en la profusión de prólogos y notas que utiliza. Se preocupa porque su mensaje llegue y por lograr el efecto de distanciamiento, para evitar anular el juicio opinante, diferente del emocional.

Antes de mencionar las conclusiones obtenidas sobre los textos abordados, es menester desarrollar el concepto de “literatura extranjera”. En una hermenéutica intercultural el abordaje de literaturas extranjeras ejercita la sensibilidad y la inteligencia que las ciencias humanas requieren.<sup>5</sup> En este estudio que trabaja sobre obras de habla alemana en Suiza, con toda la complejidad dialectal y la preocupación reflexiva de Dürrenmatt sobre la lengua, el abordaje requiere un trabajo minucioso, lento y voluntarioso, pero no menos apasionante ya que se da con una actitud más reflexiva, fuera de los automatismos o de las rutinas que se imponen cuando se lee en lengua materna.

La frecuentación de lo extranjero, de lo extraño, da una apertura mental y espiritual que posibilita reconocer lo propio de modo más amplio y resignificarlo en las grandes tradiciones espirituales en las que las obras se insertan. Hay una apertura hacia “lo otro”. Las culturas se enriquecen y amplían sus límites reales en contacto con lo extraño. La percepción de lo extranjero enriquece la experiencia humana y promueve el diálogo entre las culturas.<sup>6</sup>

*El Juez y su verdugo (Der Richter und sein Henker)*, obra escrita por Friedrich Dürrenmatt en 1950, representa el estilo más acabado del género policial cultivado por este autor suizo de habla alemana. Su esquematismo en los planteos dicotómicos, su estructura cerebral, con trama rigurosa, y su incitación a la colaboración del lector hacen de esta obra un

---

<sup>5</sup> CAEIRO, O., “Lo extraño en la literatura extranjera. Una hermenéutica intercultural”, *Temas de Literatura Alemana*, Córdoba, Alción, 1999, págs. 39-40.

<sup>6</sup> *Ibidem*, págs. 42-43. Ideas propias de la hermenéutica de Paul Ricoeur, de la experiencia de la otredad como fortaleza identitaria son básicas para comprender también la importancia de abordar literatura en lengua de habla extranjera.

ejemplo de estilo dürrenmattiano que deriva hacia la vía opinante, tan cara a este escritor.<sup>7</sup>

Para comenzar, es preciso resaltar que la elección del género por parte de Dürrenmatt no es ingenua. Advertimos en esta novela cierta continuidad con los cánones establecidos por el policial negro y una discontinuidad explícita en *La Promesa*, de 1958. Sin embargo, en ambos textos, su pensamiento profundo escapa de la boca de sus personajes y su compromiso intelectual es loable en un contexto que requería de la recuperación y transmisión de verdades para restablecer el orden y la paz.

En *El Juez y su verdugo* reconocemos la coincidencia entre trama y argumento. Es una historia lineal, pero que logra mantener la atención del lector hasta las últimas páginas. La presencia del narrador omnisciente acentúa la primacía del discurso narrativo, mientras que los diálogos habilitan a la reflexión para vehiculizar el mensaje. La prosa es culta e inminentemente poética, con un lenguaje lírico. Se expresa con comparaciones, metáforas, metonimias, personificaciones, enumeraciones, repeticiones, entre otras figuras discursivas. Las descripciones espaciales, de ambientes naturales, tienen una intensa carga lírica.

Asimismo, percibimos la presencia de un fuerte tono irónico que desmitifica, por el sarcasmo y la burla, ciertas situaciones institucionalizadas. En este sentido, critica agudamente los avatares de la política y de sus actores (personificada, sobre todo, en la grotesca figura del Consejero nacional y coronel Von Schwendi), la inutilidad de los filósofos y la ceguera de los artistas y escritores (a quienes los poderes políticos, siempre negativos, usan para sus fines gracias al desentendimiento de aquéllos de la realidad, seducidos sólo por su arte).

Por otro lado, los personajes están caracterizados desde múltiples puntos de vista, sobre todo por sus acciones, pero también por opiniones del narrador, de otros personajes, por su descripción y su lenguaje.

Bärlach es un maduro comisario suizo enfermo mortalmente, quien desea intensamente vivir y evoluciona en su autopercepción, según los avatares de sus dolencias físicas en medio de la investigación de un crimen. Su aspecto es burgués, regordete, encanecido, pulcro. Es un hombre de mundo, experimentado, orgulloso, culto, organizado, rutinario. Su pru-

---

<sup>7</sup> SOLA, G., *Friedrich Dürrenmatt: testigo y juez de nuestra época*, Mendoza, Universidad de Cuyo, 1964, pág. 27.

dencia, astucia y perseverancia lo conducen a que el bien triunfe más allá del tiempo y los obstáculos. Su probidad está fuera de duda y es el motivo que tienta a su contracara, Gastmann. Reconoce su culpa por atraerle el mal para vencerlo y resolver el acertijo. Le atraen enigmas fundamentales que lo llevan a interrogarse sobre la situación humana en situación límite, por ende, es un humanista que busca la justicia humana. Resulta interesante de este actuante los símiles de la cacería que aplica al terreno de lo policial (cazador que liquida la presa, gran gato negro que come ratones).

Como figura antitética emerge Gastmann, caracterizado como un anciano viejo y burlón. Es un aventurero ávido de vivir todas las experiencias posibles, desafiar al mundo y a los hombres a través del mal. Cínico por naturaleza, vive como muere: burlándose. Paradójicamente su imagen pública es intachable y sus contactos con toda la estructura económica y política lo hacen intocable. Simboliza las fuerzas del mal que gobiernan de modo aparentemente fortuito, pero que encarnan lo maligno bajo permanentes y renovadas formas.

Él es el portavoz que enuncia la tesis antinómica que estructura el enfrentamiento del bien y del mal en un plano trascendente y que plantea una teoría sobre el género policial. Refiriéndose a Bärlach, expresa:

Tú sostenías una tesis basada en la imperfección humana, en el hecho que no es predecible el modo de actuar de otra persona con certeza y asegurabas que la casualidad, que se mezcla en todo, y que no acertamos a situar en nuestras reflexiones, es la causa que irremisiblemente saca a la luz la mayoría de los delitos. Dijiste que cometer un delito era una tontería, pero es imposible operar con las personas como si fueran piezas de ajedrez. Yo, en cambio, opuse la tesis... de que justamente lo intrincado de las relaciones humanas posibilitaba cometer delitos que no podían ser reconocidos como tales y que, por esa causa, la mayoría de los delitos no solamente quedaban sin sanción, sino que ni se sospechaba de su existencia, ya que fueron cometidos a escondidas.<sup>8</sup>

Por lo tanto, la visión esquemática del autor se presenta en estas tesis simétricamente opuesta y complementaria. Cada personaje es definido por objetivos vitales disímiles y moralmente opuestos: “Yo fui cada vez mejor delincuente y tú cada vez mejor criminalista... Yo en las tinieblas, en la jungla de vicios de la gran ciudad, yo en la luz de brillantes

---

<sup>8</sup> DÜRRENMATT, F., *op. cit.* 1984 [1950], pág. 74.



posiciones, cubierto de condecoraciones, haciendo el bien de puro contento cuando tenía ganas o amando el mal por otro capricho... tu ansia era destruir mi vida y la mía era vivir a pesar tuyo".<sup>9</sup>

Un personaje secundario importante de mencionar es el escritor que asistía a las reuniones privadas de Gastmann. Es un alter ego del autor que reflexiona sobre la función del artista y su oficio de escritor. Además, con su agudo poder de observación, penetra en la figura de Gastmann y capta su esencia más íntima, aunque luego se desentienda:

Gastmann es una mala persona (...) capaz de cualquier delito (...). Cuando digo que es malo, lo digo únicamente porque hace el bien por capricho, porque tuvo ganas, de la misma manera que lo creo capaz de hacer el mal. Nunca hará el mal para alcanzar un fin, como todos los demás, para poseer dinero, para conquistar una mujer o ganar poder: lo hará aunque no tenga sentido pues para él siempre hay dos posibilidades, el bien y el mal, y la casualidad decide (...) en él no es el mal la expresión de una filosofía o de un impulso, sino de su libertad: de la libertad de la Nada.<sup>10</sup>

Resulta evidente, en la cita anterior, un nihilismo existencial cuya expresión es la de un hombre que superó las barreras del bien y del mal como muestra de la condición irremisiblemente libre de la naturaleza humana. El sinsentido como rector de los actos se encarna en este personaje. La gratuidad del crimen como refinamiento psicológico está presente en otras obras literarias de este autor.<sup>11</sup>

Otro ejemplo de quien hace el mal con motivaciones egoístas es Tschanz, ayudante de Bärlach, quien impulsado por la envidia asesinó a Schmied, el brillante detective inicial en la causa de Gastmann, para quedarse con su posición laboral, con su mujer y con su magnífico auto. En el proceso de investigación, por las circunstancias, impulsivo y guiado por su deseo y pasión, obra por la desesperación hábilmente generada por dichos y acciones de su jefe con el fin de generar pruebas y descubrir la verdad. Se va inculcando en la causa que se supone debe develar, hasta, irónicamente, ser la mano involuntaria justiciera

---

<sup>9</sup> Ibídem, pág. 76.

<sup>10</sup> Ibídem, págs. 89-92.

<sup>11</sup> Ver: DÜRRENMATT, F., *Crepúsculo Otoñal*. Traducción de Nicolás Wenckheim, Buenos Aires, Nueva Visión, 1960.

del plan de Bärlach: encontrar el verdugo de Gastmann y azuzar “bestia contra bestia”.<sup>12</sup>

Bärlach, ya mortalmente enfermo, echa a su ayudante lejos de él, conforme de haber al menos juzgado finalmente a uno. Paradójicamente, horas después Tschanz muere fortuitamente en un accidente de tránsito dentro del mismo auto en el que mató a su compañero. La justicia también llega para él azarosamente.<sup>13</sup> Es el hombre que hace el mal con fines específicos y que luego no puede controlar sus acciones, ni carácter y se autocondena por la presión ejercida sobre él extraoficialmente. No puede cumplir el ideal de superhombre.

De esta manera, Bärlach y Gastmann son los polos antitéticos absolutos y atemporales y Schmied y Tschanz, dos piezas claves en el juego de jueces y verdugos.

Lucio Lutz, superior de Bärlach y profesor universitario en la cátedra de Criminología de Berna es otro personaje relevante, porque establece con su subalterno un contrapunto acerca de los métodos para abordar el crimen en la policía. Deslumbrado por los avances científicos norteamericanos, expresa esa admiración reverente a la tecnología para lograr justicia a partir de métodos científicos. En contrapartida, el comisario, quien guiado por su intuición sólo espera que el criminal genere pruebas a partir de intervenciones puntuales, sigue las pistas a partir de suposiciones y sospechas, claves en su profesión. No hace siempre lo lógicamente previsible, contrariando los axiomas de la moderna ciencia criminalística. Logra éxito, ya que su jefe, permeable a los cambios de presiones circunstanciales externas, simboliza la justicia voluble y acomodaticia en oposición al planteo de carácter absoluto de Bärlach, guiado por una pasión única monolítica: aniquilar a Gastmann.

Von Schwendi es la figura política grotesca que intermedia entre los grandes poderes anónimos y el pueblo. Su figura burguesa, que oculta una personalidad primaria tras los oropeles, está caracterizada grotescamente (interviene en varios eventos diarios irrelevantes a la vez sin impor-

---

<sup>12</sup> DÜRRENMATT, F., *op. cit.*, 1984 [1950], pág. 134.

<sup>13</sup> En *La promesa*, su otra novela policial, el asesino también muere fortuitamente de modo violento en un accidente automovilístico. Los autos adquieren valor simbólico. En *La promesa*, la niña dibuja el auto del asesino y, en *El juez y su verdugo*, Caronte, el sobrenombre del auto originalmente de Schmied y luego de Tschanz, se convierte en ataúd de su dueño y posteriormente de su asesino.

tarle ninguno). Amanaza a Lutz para no inmiscuirse en investigaciones de justicia que atenten contra intereses superiores. Es el que devela la hipócrita política neutral suiza, ya que responde sólo a fines económicos. Se denuncian los tratos comerciales extraoficiales y privados de “esa potencia”,<sup>14</sup> refiriéndose a la Alemania nazi, con Suiza. Defiende a Gastmann, cuyas fiestas privadas (con roce cultural clásico, mujeres, manjares y artistas como fondo decorativo) son el escenario de los hombres que planean estos acuerdos y determinan con sus decisiones el destino de los pueblos.

De igual modo, la presencia de indicios es clave. Lo plástico se presenta por la impronta de los colores oscuros, gris y negro, que crean una atmósfera de suspenso que se corresponde climáticamente con lluvia y humedad. Recargan el dramatismo.

El poder observador de Bärlach y el afán de Tschanz por imitar a Schmied, aunque sea lacónico por envidia en sus opiniones ante la admiración que éste despierta, son otras marcas indiciales. Tschanz viste igual que Schmied, conquista a su novia y compra su auto (bautizado por la víctima “Caronte azul”, lo que lo convierte en un espacio simbólico privilegiado de reminiscencias mitológicas, ya que es en su interior donde mueren ambos personajes, donde se embarcan hacia el más allá).<sup>15</sup> Bärlach, por otra parte, se cuida ante Tschanz, tanto en sus palabras como en sus acciones. Además recrea imprevistamente las circunstancias del crimen de Schmied y pone en su lugar a Tschanz, lo que causa en éste gran desasosiego. La pantagruélica cena que Bärlach comparte con Tschanz y en la que se revela la verdad, en la que todo se come y todo se bebe desmesuradamente, al punto de dejar al enfermo comisario al borde de un colapso, es también fuertemente simbólica. Todo se revela en un escenario privado, fuertemente teatral y plasmado con un poderoso sentido plástico. El ritmo *in crescendo* de la complejidad de los platos y las bebidas servidas, paralelo a la tensión en las confesiones y los diferentes estados anímicos y embriaguez de los sentidos generan una atmósfera densamente dramática y también, demuestra el espíritu gourmet del autor.<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> DÜRRENMATT, F., *op. cit.*, 1984 [1950], pág. 59.

<sup>15</sup> Las referencias simbólicas de tradición occidental están presentes en toda la obra de Friedrich Dürrenmatt.

<sup>16</sup> La elección de banquetes pantagruélicos en espacios cerrados y nocturnos como escenario donde se desarrollan juicios y se revela la verdad, también aparece y se impone en otra narra-

La aparición en el entierro de Schmied de los dos sirvientes de Bärlach, ebrios y cantando vulgarmente es grotesca e interviene a modo de coro griego que anuncia la impunidad del crimen. En resumen, los indicios crean suspenso, propulsan la intriga de la historia y van develando el misterio del relato policial.

La referencialidad y verosimilitud de la novela se afirma en los espacios o escenarios de las acciones. Es Suiza, fundamentalmente Berna y sus alrededores rurales. Cumple una función de marco narrativo, pero también colabora para crear atmósferas espirituales y adquiere rasgos simbólicos, tanto en las descripciones externas (descripción morosa con ritmo creciente del recorrido a pie de Tschanz por los campos, mientras se prepara para asesinar a Gastmann) como en ambientaciones de lugares cerrados (como el decorado teatral de los escenarios que monta Bärlach ante Tschanz para revelar el misterio del juez y su verdugo, que se evidencian en la conversación entre ambos en la biblioteca de Bärlach o en la cena que éste le prepara en su comedor). El gusto pictórico en las poéticas descripciones espaciales expresan el gusto por lo visual, por lo plástico, tan característico de este autor.<sup>17</sup>

El tiempo está delimitado con precisión lógica y cronológica. Se inicia un jueves tres de noviembre de mil novecientos cuarenta y ocho, en el otoño tardío. Transcurre toda la acción en prácticamente cuatro días. El marco histórico hace referencia a la Segunda Guerra Mundial, lo que permite al autor deslizarse a la posición de su nación con respecto del nazismo, mencionado elípticamente. Aunque también hay manifestaciones de tiempo psicológico, que se adensan dramáticamente en momentos de tensión, como, por ejemplo, cuando Bärlach y Gastmann se encuentran tras años y cuando Bärlach despierta con presagios en medio de una noche que siente eterna, a punto de ser asesinado. El *racconto* sirve para retrotraer el inicio del conflicto, la apuesta formulada cuarenta años atrás que da pie a la obra. Aparece también el tiempo del eterno retorno cíclico de la naturaleza ajeno a la vida perecedera humana, que queda más en evidencia por la lucha de Bärlach para ganar un año más de vida frente a la renovación imperturbable de la naturaleza.

---

ción breve de F. Dürrenmatt, *El desperfecto*. Ver Dürrenmatt, F., *op. cit.*, 1984 [1956].

<sup>17</sup> F. Dürrenmatt es un apasionado entusiasta de la pintura, además de literato. Tiene varios ensayos dedicados a este tema, donde expone su propia teoría acerca de los intensos lazos entre pintura y literatura. Ver Dürrenmatt, F., *Literatura y arte. Ensayos, poemas y discursos*, Madrid, Síntesis, 2000.

En resumen, el sentido configurado refiere a la justicia salomónica y al triunfo del bien sobre el mal. Los dos polos se centran en Bärlach y Gastmann, respectivamente. Son personaje santinómicos esquemáticos, en estado puro. Tschanz simboliza también el mal, pero no con la personalidad diabólica de Gastmann, ni con el planteo filosófico que se presenta en la dupla mencionada. Es egoísta y mediocre. Es el involuntario asesino, verdugo de la sentencia que su juez, Bärlach, emite contra Gastmann. Lo paradójico es que éste sea condenado por el único crimen del que no fue responsable en manos de quien efectivamente lo ejecutó, Tschanz, quien ignora además que está cometiendo un acto de justicia. Además, su juez lo llevó a tal grado de desesperación que él también termina muerto en un accidente en el auto donde perpetró el crimen de su talentoso colega.

Queda otra vez demostrada la paradoja de que lo convencional (acto justiciero de Tschanz ante la culpabilidad de Gastmann) no es verdadero. Un desenlace ulterior devela los auténticos motivos de Tschanz y evidencia que el bien, la justicia y el mal no se revelan por canales convencionales. La versión que se toma como verdadera y será oficial sin cuestionamientos es que Tschanz ejecutó a un Gastmann revelado culpable y que luego fallece trágicamente en un accidente. La verdad quedará en la sombra, pero la justicia se cumplió.

Cuando Bärlach está frente al cadáver de Gastmann, se resumen las ideas desarrolladas magistralmente: “No quedaba ante ellos más que la incommensurabilidad de la muerte, un juez cuya sentencia es el silencio”.<sup>18</sup>

La obra *El desperfecto* (*Die Panne*)<sup>19</sup> se estructura en dos partes. Una más breve inicial en la que el autor reflexiona sobre la figura del escritor, su actividad y función en el mundo actual y, a continuación, otra parte que es el desarrollo a través de una breve novela de esas ideas teóricas expuestas. Se manifiesta el estilo argumentativo del autor: expone un interrogante a manera de tesis, desarrolla una historia en la que se van develando aspectos negativos con sutil ironía y concluye con una respuesta que, aunque genera sensación de desasosiego, abre una puerta hacia la reflexión.

Dürrenmatt inicia la obra con una pregunta directa acerca de la posibilidad de contar historias todavía en esta época. Cuestiona a la literatura en

---

<sup>18</sup> DÜRRENMATT, F., *op. cit.*, 1984 [1950], pág. 124.

<sup>19</sup> DÜRRENMATT, F., *op. cit.*, 1984 [1956].

sí, a su existencia. En una encrucijada de época donde la insensatez es la regla, el escritor está solo y su actividad se torna absurda.

La crítica no es para él una variable que se deba tomar en cuenta por su arbitrariedad, pero como la literatura sufre progresivamente una carencia de mercado, el escritor literario debe a veces mediocrizar su arte y buscar teorías para venderse. Por eso la literatura deja de ser vital. Sostiene que un escritor trabaja con toda su integridad, con lo racional e irracional y no siempre su escritura debe ser clara o uniforme. Expresa: “Hay que suministrar valores superiores, moralejas, sentencias útiles. Hay que superar o afirmar cualquier cosa, ora el cristianismo, ora la desesperación en boga, en resumidas cuentas: literatura ... por delicadeza, sólo hay que enseñar la superficie y nada más que ésta”.<sup>20</sup> Estas mismas ideas están expuestas en sus ensayos, sobre todo en “El oficio de los escritores”, “Sobre la escritura”, entre otros; por lo que Dürrenmatt evidencia ser un escritor reflexivo sobre su función y la de su obra en el panorama actual, realidad que hace extensiva a los artistas en general, con lúcidas observaciones acerca de la situación del arte, sobre todo de la literatura y de la pintura, manifestaciones artísticas que él practica, admira y conoce.

Otro tema importante que el autor aborda es el de la originalidad, las posibilidades de creación y la importancia en ese panorama de la literatura. Además percibe con ironía el avance que las revistas de interés general y difusión masiva van cobrando hasta convertirse paradójicamente en espacios ficcionales pseudoculturales. Se muestra el caos, lo informe del mundo actual, casualidades azarosas, arbitrarias, que gobiernan el destino. Los hechos para representar parecen no tener cabida. No obstante, él cree que aún hay intersticios por donde es posible concebir historias en las que el eje central sea la justicia, aunque se evidencie imperceptiblemente en un mundo desacralizado. En este sentido, afirma:

El destino ha salido del escenario donde presenta la función, para atisbar, detrás de las bambalinas, al margen de la dramaturgia en vigor. En el primer plano todo se vuelve accidente, enfermedad o crisis... ya no nos amenaza ningún dios, ninguna justicia, ninguna fatalidad... sino accidentes de tránsito, roturas de diques por fallos de construcción, explosión de una fábrica de bombas atómicas, producida por una ayudante de laboratorio distraído... A ese mundo de los desperfectos conduce nuestro camino, en cuyo

---

<sup>20</sup> *Ibidem*, pág. 142.

borde polvoriento se dan todavía... algunas historias posibles, porque la humanidad muestra una cara vulgar... aparecen evidentes el juicio y la justicia y tal vez la gracia, captada casualmente y reflejada en el monóculo de un beodo.<sup>21</sup>

Hay todavía alguna historia posible de contar en este mundo antiheroico, sobre un desperfecto que muestra la absurdidad de la realidad actual y la arbitrariedad que lo rige. La imagen plástica final de la cita anterior remite directamente al final de la novela. El sarcasmo es el eje ordenador de un universo mediocre, azaroso, que se corresponde con un héroe mediocre que adquiere carácter más relevante e instala la idea de justicia hacia el final, aunque nunca libre de la farsa y el grotesco.

La segunda parte es la novela propiamente dicha y expone sus ideas acerca de la relación inocencia, culpa y justicia. La concentración narrativa es tal que la obra se resume en una sola secuencia tradicional y lineal. Los personajes, el espacio, el tiempo y los indicios están manejados como resortes narrativos con un narrador omnisciente absoluto. Esta obra con riqueza poética evocadora, economía expresiva y estructura cerrada sigue un ritmo teatral *in crescendo* con escasos momentos de corte de tensión. Este autor, reconocido como dramaturgo logra en esta breve novela programática una atmósfera dramática tragicómica.

Alfredo Traps es un representante de ventas muy hábil de una empresa textil reconocida. Mientras retorna a su hogar, padece un desperfecto técnico que detiene su auto en una aldea rural. El dueño de una casa cercana lo alberga por esa noche y, además, lo invita a cenar con sus ancianos amigos, todos jubilados de cargos judiciales, quienes le proponen un juego para practicar sus antiguas profesiones. Ellos le imputarán un crimen, él se reconocerá culpable y lo juzgarán. En medio de una cena de características antológicas, el juego se desarrolla. En un principio resulta divertido pero, con el transcurso de las horas y el interminable desfile de manjares y exquisitos vinos, el juego se torna progresivamente realidad para el acusado y se va develando el alma humana. Los jueces, implacables, incitan con perversidad sus confesiones más íntimas y las devoran con la misma gula insaciable que a los platos.<sup>22</sup> La diversión da paso al temor y

---

<sup>21</sup> Ibídem, pág. 143.

<sup>22</sup> El reconocimiento de la culpabilidad en medio de una cena pantagruélica es también tema

al miedo real. Ante el reconocimiento de sus pecados, la visualización de su mediocridad al desnudo, la culpa adquiere dimensiones apocalípticas. Al final de la cena, se retiran. Traps se ahorca en la soledad de su cuarto como castigo.

El logro de la justicia llega por canales poco convencionales, lo que demuestra el estado de precariedad y cómo se han desvirtuado, desvalorizado, términos a los que se invoca en el vacío y que se realizan en la realidad sólo por intervención del azar.<sup>23</sup>

Los personajes representan una gama de tipos humanos fuertemente caracterizados por el narrador. Traps comienza siendo el estereotipo del hombre de negocios exitoso. Es de mediana edad, apariencia agradable, aparentemente pulido, pero trasluce un dejo de primitivismo. Es práctico, poco inclinado a la reflexión. Evoluciona a lo largo del juego. Divertido, en su ceguera inicial, se declara inocente. Paulatinamente, mientras se despliega la pantagruélica cena paralela a la confesión de sus pecados cotidianos, todo se torna siniestro. Surte una mezcla de miedo, placer y diversión. No acepta sus culpas. El menú se torna cada vez más refinado y complejo, como las sensaciones extrañas que lo acosan. Un sutil juego psicológico se despliega. Comienza un proceso de reconocimiento de los crímenes que se le imputan como reales, más allá del juego. Toma una postura distante frente a la responsabilidad hasta que se instala en su conciencia la realidad de que ha asesinado indirectamente a su ex jefe cuando, por su ambición, lo arruina y hasta es amante de su esposa. Ese nuevo estado de situación resignifica su existencia: quiere pagar su culpa con un castigo y cumplir la justicia, no evadirla.

El secreto de la justicia (se embriaga con esa palabra), que él, en su vida dentro del ramo textil, sólo había conocido como molestia abstracta,

---

central en la novela *El juez y su verdugo*. La morosa sensualidad de estas “últimas cenas” regadas por excelentes vinos y plenas de succulentos y refinados manjares en medio de decorados nocturnos casi teatrales se convierten en los estrados judiciales donde la verdad se revela extraoficialmente. Son estos espacios que corresponden más a la intimidad y al despliegue de los instintos básicos con refinamiento donde las verdades más reveladoras se exponen y provocan justicia, nunca de la mano de la legalidad sino por fuerzas hostiles desencadenadas que desesperan al hombre y lo acharolan hasta matarlo. Además, Dürrenmatt reconoce en varios ensayos su pasión por la cocina gourmet y la degustación de vinos exclusivos, conocimiento que despliega en estas obras.

<sup>23</sup> Esta misma situación se evidencia en la muerte de los asesinos en *La promesa y El juez y su verdugo*.



ahora se levantaba como un inmenso e incomprensible sol sobre su horizonte limitado, como una idea no del todo comprendida y que por lo tanto lo emocionaba y conmovía profundamente... sólo esa noche había comprendido lo que significaba llevar un vida *verdadera*... para lo cual hacían falta las ideas superiores de justicia, culpa y castigo... un reconocimiento que lo había hecho nacer de nuevo... era cierto que había cometido un asesinato, sin un propósito diabólico, sino lisa y llanamente por participar del aturdimiento del mundo... Él sabía que era una justicia grotesca, caprichosa, jubilada, pero aun así era precisamente la justicia.<sup>24</sup>

Con lúcida frialdad, Traps reconoce el final de juego y ya no se identifica con los ejes de su vida de pequeño burgués. Por una broma llegó la justicia que se manifiesta grotesca pero plena. La muerte del viajante no tiene rasgos de grandeza de héroe trágico. Son hombres mediocres, con flaquezas, temerosos, impotentes, ridículos, pero no exentos de humanidad, aun en sus despojos: “En el marco de la ventana estaba colgado Traps, inmóvil. Una silueta oscura sobre el fondo de plata apagado del cielo, envuelta en el aroma pesado de las rosas tan definitiva y tan absoluta...”<sup>25</sup> Dürrenmatt critica duramente a nuestra época y lleva a la figura a una dimensión simbólica:

No era un criminal, sino una víctima de su época, de Occidente, de la civilización que había perdido (volviéndose cada vez más nebulosa) la fe, el cristianismo, la idea de lo general, una época caótica, de modo que el individuo aislado no tenía ninguna estrella guía-dora. Como resultado aparecía la confusión, el embrutecimiento, el derecho del más fuerte y la falta de una verdadera moralidad... el hombre mediocre había caído, completamente desprevenido.<sup>26</sup>

El grupo de ancianos, ex juristas se presenta estereotipado y caricaturesco. Practican como diversión juicios orales reales o imaginarios. El anfitrión es el juez y sus tres amigos son el abogado, el fiscal y el verdugo. Son típicos burgueses retratados con rasgos expresionistas. Se relacionan con los instintos más primarios. Su forma de ser y apariencia, sus gestos y su gula insaciable los asimila más a las bestias que a los hombres. Encarnan la justicia de nuestra época como un juego *farsesco* de borrachos en una fiesta bacanal dionisiaca. Los describe:

---

<sup>24</sup> *Ibidem*, págs. 196, 200-202.

<sup>25</sup> *Ibidem*, pág. 205.

<sup>26</sup> *Ibidem*, pág. 197.

(...) enormes cuervos... archviejos, pringosos y descuidados aunque sus levitas revelaran la mejor calidad... Tenían una expresión ladina, taimada, y terminaron por gritar de placer... Se hacía ruido con la boca, se comía con las manos... se bebía, se brindaba a la salud de todo el mundo, se chupaba la salsa con los dedos... Las hormonas, los estómagos, las glándulas pituitarias volvieron a funcionar, desapareció el tedio y se restableció la energía... estalló el tumulto, una loca alegría, unas risotadas homéricas, un huracán de júbilo... chillando y graznando habían borronado en un pergamino la condena de muerte, redactada en forma sumamente elogiosa, con giros chispeantes, con frases académicas en latín y alemán antiguo... como grato recuerdo de su gigantesca bacanal.<sup>27</sup>

También sus aparentes aspectos cultos dan paso a lo diabólico: “Vociferó versos griegos y latinos y citó a Schiller y a Goethe... en tanto que el juez apagó, soplando, las velas, salvo una que utilizó para proyectar con las manos en la pared, bufando y balando fuertemente, las siluetas más estrambóticas: cabras, murciélagos, diablos y viejas...”<sup>28</sup>

Manifiestan en el crimen aspectos estéticos. Ven la belleza del procedimiento criminal, además del de la justicia.<sup>29</sup> De ese modo, desconvenionalizan conceptos generalizados sobre temas tan viscerales y arraigados como el asesinato y la justicia:

Se trata de un asesinato perfecto, precioso... “Hermosa” puede llamarse su acción, en dos sentidos: en un sentido filosófico y en un sentido de virtuosismo técnico. Nuestros comensales... se apartaron del prejuicio de ver en el crimen algo feo o espantoso, y en la justicia, en cambio, algo hermoso, aunque quizá, más bien espantosamente hermoso. No, nosotros reconocemos también en el criminal la belleza como condición previa y que hace posible la justicia.<sup>30</sup>

La imagen final de un fiscal beodo, mirando por un monóculo el cadáver colgado y que reflexiona sobre la insensatez de haberse suicidado es una estampa del envejecimiento de la idea actual de justicia: “(...) el fiscal... en cuyo monóculo se refleja la mañana... perplejo y apenado por su amigo perdido, exclamó con

<sup>27</sup> *Ibidem*, págs. 150, 165, 168, 173, 185, 204.

<sup>28</sup> *Ibidem*, pág. 176.

<sup>29</sup> Las reflexiones sobre la belleza del crimen en boca del fiscal se relacionan con la postura expresada en *Crepúsculo otoñal* por Maximiliano Korbes.

<sup>30</sup> DÜRRENMAIT, F., *op. cit.*, 1984 [1956], pág. 180.

verdadero dolor: –Alfredo, mi buen Alfredo ¿cómo se te ha podido ocurrir, por el amor de Dios? ¡Nos has estropeado la más hermosa de todas las veladas!”.<sup>31</sup>

Son personajes que no se individualizan ni evolucionan. Los rasgos de animalidad los salvajizan, más allá del roce aparentemente culto acorde a su nivel social y profesional. En primera instancia parecen obedecer por etiqueta. La ironía está siempre presente en el trato.<sup>32</sup>

Toda la historia transcurre en un tiempo bien adensado dramáticamente, desde el atardecer en el que se produce el desperfecto mecánico hasta el amanecer. Un breve *racconto* posibilita recrear los indicios de Traps como vendedor ambulante en el juicio oral. El espacio es cerrado. Va desde una perspectiva general, un tranquilo pueblo rural suizo, hasta circunscribirse a la casa del ex juez. La descripción es detallada, cinematográfica y acorde a los rasgos de los personajes. La tendencia de Dürrenmatt de describir espacios claustrofóbicos que están ambientados barrocamemente a la luz de las velas, como comedores o salas de estar, contribuye a adensar la atmósfera dramática.

Los indicios introducen la acción en un ambiente de progresivo desasosiego hasta el terror. Al referirse a los comensales invitados, son “(...) todos solitarios, viudos, ansiosos de algo nuevo, lozano, vivo... lo más bonito era jugar con material vivo... los cuatro viejos lo miraban como si fuese un bocado exquisito...”.<sup>33</sup> El uso de las canciones para dramatizar la acción, a la manera de un *farsesco* coro griego, tiene valor premonitorio sobre la muerte, la culpa y el castigo.

La modalidad discursiva predominante es el discurso dialogado, ya que la novela se estructura como juicio oral. El discurso narrativo permite desplegar las observaciones y reflexiones incisivas del escritor sobre su época y describir sus personajes, sobre todo la compleja evolución psicológica de Traps. La teatralidad, presente en esta obra, ya que inicialmente fue ideada como guión radiofónico, está presente en acotaciones escénicas y en referencia a imágenes auditivas. Además, el ritmo

---

<sup>31</sup> Ibídem, pág. 205.

<sup>32</sup> La conducta de los ancianos que se autoconvocan para administrar justicia equidista entre la senilidad y el cinismo. El simulacro de ajusticiamiento a Traps lo hace dudar de todo lo que pensaba que conocía y lo descoloca frente al mundo, para desampararlo, aislarlo aun de su conciencia e instalar en él la idea de la culpa.

<sup>33</sup> DÜRRENMATT, F., *op. cit.*, 1984 [1956], págs. 148, 152 y 159.

interno *in crescendo* hasta el clímax final es netamente dramaturgico y tragicómico.

Novela concentrada como ninguna otra en la producción dürrenmattiana, *El desperfecto*, limitada prácticamente a registrar los imperceptibles y sutiles cambios psicológicos del personaje principal, alude al triunfo de la justicia, como fruto de una casualidad que pasa desapercibida en un mundo caótico, sin referentes. Justicia farsesca, ejecutada por beodos, la única aparentemente posible para el hombre mediocre que cotidianamente se inserta en una cadena sin fin y que sólo por el autorreconocimiento en la culpa logra su justicia.<sup>34</sup>

Quizás la incisiva pregunta del fiscal: “¿Quién de nosotros se conoce? ¿Quién de nosotros tiene noción de sus crímenes y ocultas fechorías?”<sup>35</sup> sea la motivación inicial para poder contar una historia que recrea con originalidad una larga tradición de obras sobre juicios y criminales y, con su impronta personal, Dürrenmatt aporta otra vuelta de tuerca de carácter filosófico. Una posible y parcial respuesta al interrogante puede estar dada cuando el abogado dice a Traps: “Si bien el camino de la culpa a la inocencia es arduo, no es imposible. En cambio, es poco menos que desesperante pretender conservar la inocencia, y el resultado es demoledor”.<sup>36</sup> El reconocimiento de las limitaciones y la apertura a un posible y arduo cambio dejan abierto un intersticio a la esperanza, si bien lo que predomina es la desesperación y la incertidumbre cuando la verdad se devela y el hombre ya efectivamente está solo y distante de un mundo hostil y problemático.

Esta obra de tinte gótico, *thriller* psicológico inquietante, mordaz y claustrofóbico, es una alegoría sobre la ambición y la culpa y lleva a reflexionar sobre la responsabilidad de nuestros actos. Sus planteos esenciales acerca de la obra al expresionismo, profundiza en las raíces del mal y en el papel del azar en la vida de las personas.<sup>37</sup>

---

<sup>34</sup> En la vida se encuentran desperfectos, averías, y es cuando se descubre que no se está siguiendo el camino correcto o que los actos que se cometieron traen indeseadas consecuencias. La opción es aprender de los errores y seguir adelante o que se autoimponga un castigo propio por un fuerte sentido de culpabilidad, que es lo que Traps hace de modo irrevocable. La justicia no marcha paralela a la legalidad, sino a la conciencia.

<sup>35</sup> DÜRRENMATT, F., *op. cit.*, 1984 [1956], pág. 178.

<sup>36</sup> *Ibidem*, pág. 156.

<sup>37</sup> TORRES, R., “‘Perversión risueña’ para una alegoría sobre la ambición y la culpa”, *elpaís*.

*Crepúsculo otoñal (Abenstunde im Spätherbst)*<sup>38</sup> es una obra radiofónica considerada como una de las obras maestras de Frederich Dürrenmatt. Gira en torno al diálogo entre un escritor contemporáneo de novelas de crímenes, Maximiliano Korbes, y su visitante, Temeadios Hofer. Es una pieza de carácter teórico donde se reflexiona sobre la relación entre los ejes de literatura y verdad, realidad y ficción.

La conversación acerca de la actividad creadora del escritor (metaliteratura) y su contacto con la realidad ponen de manifiesto la concepción teórica del autor. Se complejizan los distintos niveles ficcionales. La literatura nace de la realidad, de la vida. El espectador/oyente está frente a una realidad “oficial” (la charla entre un escritor y su visitante) que deviene en ficción ante la muerte del visitante por la presión psicológica que el autor ejerce sobre él. De ello surge un nuevo argumento para un libro ficcional. Hay un cambio en la realidad “oficial”, negado “oficialmente” y cuyos auténticos niveles quedan en el ámbito “extraoficial”.

Hofer, especie de Quijote moderno, investiga con pasión de detective el misterio de los libros policiales para develar la verdad. Como el caballero manchego, quien consideraba las historias de caballerías verdaderas, Hofer cree que los asesinatos de las novelas de Korbes son reales:

(...) si uno se imagina que los asesinatos descritos... hubiesen sucedido de veras, fatalmente la opinión pública los habría tomado por suicidios, accidentes o muertes naturales... asesinan por un placer psicológico, por alegría de vivir, por refinamiento, ansias de aventura, motivos todos desconocidos por la criminología habitual o simplemente demasiado profundos, demasiados sutiles para la policía o para el fiscal. Esos móviles ni siquiera permiten la sospecha del asesinato, ya que donde ellos no ven motivos, tampoco puede haber crimen.<sup>39</sup>

Hofer se encuentra con que la realidad ya es conocida y aceptada extraoficialmente por otros. Tal como el escritor lo expresó con ironía, la verdad oficial es ficción y la empresa de querer desenmascarar ese estado de cosas, inútil. Así, paradójicamente, el visitante, quien porta la verdad, es considerado demente.

---

com [en línea]. Dirección URL: [http://cultura.elpais.com/cultura/2011/01/25/actualidad/1295910006\\_850215.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2011/01/25/actualidad/1295910006_850215.html) [Consulta: 25 de enero de 2011].

<sup>38</sup> DÜRRENMATT, F., *op. cit.*, 1960 [1957].

<sup>39</sup> *Ibidem*, pág. 95.

El ingenio de Hofer lo hace pensar que al descubrir la verdad de que Korbes escribe sobre hechos basados en su propia experiencia criminal, podrá chantajearlo y hacerle que pague su silencio con el reconocimiento de los gestos de ser investigado. Pero la sagacidad persuasiva y argumentativa de Korbes, su autocontrol, desesperan a Hofer hasta inducirlo al suicidio. Son dos personajes sin escrúpulos.

Este juego dialéctico que problematiza las nociones tradicionales al invertirlas y la reacción frente a ellas de oyentes y lectores se relaciona con otra problemática del hombre contemporáneo: las escasas posibilidades que tiene de autoconocimiento en un mundo cada vez más mecanizado. Por eso al artista, a los escritores, se les permite experimentar hasta el límite. Son depositarios de lo vital transformado en arte.<sup>40</sup>

Así la finalidad de la literatura y de la misión del escritor es satisfacer a la humanidad por el arte en su actual necesidad imperiosa de emociones extremas. En un mundo masificado y automatizado Korbes (alter ego de Dürrenmatt) expresa:

La literatura se ha transformado en una droga que sustituye una vida que ya no puede existir... El mundo quería verme en situaciones cada vez más horribles para vivir, a través de mí, todo cuanto le estaba prohibido. El mundo quería experimentar la aventura del asesinato, como experimentaba la ironía con Thomas Mann, el sublime aburrimiento con Eliot, lo confusamente genial con Faulkner, la aventura con Hemingway, el amor con Henry Miller.<sup>41</sup>

Autor, obra y lector: una relación en la que se pone en evidencia el lado oscuro de la experiencia humana, depositada en los escritores, quienes reflejan la realidad vital, sólo permitida oficialmente a nivel ficcional literario. La literatura debe ocuparse de la humanidad sin encasillar la realidad múltiple, tal como lo expresó Dürrenmatt en su ensayo *Problemas*

---

<sup>40</sup> Estos postulados teóricos acerca del acto escriturario los desarrolla en otras obras, entre ellas el ensayo *El oficio de los escritores*, donde expresa que el escritor comprometido debe dar una obra que exprese su espíritu libremente, aunque afecte al público. Específicamente en referencia al género policial, en la novela *La promesa* postula en su introducción teórica una postura en concordancia con *Crepúsculo otoñal*. Expresa que los escritores no deben dar *happy end* y cerrar todas las piezas en las novelas policiales, ni manejarse con la lógica tradicional. Deben, por el contrario, incluir otros factores perturbadores que están presentes en la realidad.

<sup>41</sup> DÜRRENMATT, F., *op. cit.*, 1960 [1957], pág. 105.

*teatrales*.<sup>42</sup> El hombre actual necesita sensaciones humanas primarias y su época es ciega ante esa urgencia.

El título alude también a esta ambigüedad. El crepúsculo es la hora en que se borran los límites entre la realidad y la ficción. La idea de otoño tardío remite también a la época entre la vida y la llegada de la muerte.

Hay dos acciones en juego en la trama: una ficticia presente, que se le presenta real al receptor y que está acentuada por los constantes guiños de los personajes al oyente/lector por el afán de verosimilitud. Al final, todo queda revelado como ficción continua.

La estructura formal de la pieza es portadora de sentido. Lo que el receptor percibe como real en el desarrollo de la obra es ficción. Lo mismo le ocurre al hombre con lo que él cree real. El efecto de distanciamiento permite que el autor aleje al oyente/lector del personaje. La comunión existente a lo largo de la obra se quiebra al final por el desenmascaramiento de la ficción como tal, con un magistral trabajo de inversión temporal. La elección del género, entonces, posibilita la paradoja y la problematización en literatura de los términos ficción-realidad-verdad. La repetibilidad del medio radiofónico lanza la acción en una dimensión cíclica ininterrumpida, donde el inicio de la obra se repite al final con puntos suspensivos hacia una proyección infinita.

Los recursos que posibilita el medio radiofónico colaboran para desplegar estéticamente esta obra de carácter teórico-programático. El sentido al que se apela por excelencia es el oído y no solamente por el diálogo, sino también por la introducción que hace el autor, quien ambienta situaciones, y por acotaciones escénicas que se refieren básicamente a las tonalidades de la voz. Los elementos de sugestión en la radio y las imágenes auditivas despiertan la imaginación del oyente/lector poéticamente y también remiten a lo visual: "(...) es el fin del otoño; todo el paisaje es una orgía de amarillo y rojo... se pone el sol. Rojo. Recio".<sup>43</sup>

Las referencias visuales creadas para ser oídas generan en este medio un ámbito propicio para la imaginación en el que la representación del espacio se crea por la sugestión del lenguaje oral. Además, en el radioteatro se apela a las emociones del lector, se establece empatía con el receptor, se lo interpela constantemente y se moviliza su inteligencia ya que al suge-

<sup>42</sup> DÜRRENMATT, F., *Problemas teatrales*, Buenos Aires, Sur, 1961.

<sup>43</sup> DÜRRENMATT, F., *op. cit.*, 1960 [1957], págs. 88 y 91.

rirse todo y no expresarlo directamente, el oyente debe reflexionar. El uso de narrador-personaje, en esta obra con cierta ubicuidad, da dinamismo a la pieza radial, que presenta elementos narrativos (enmarcación de la acción introductoria por parte del autor), líricos (descripciones espaciales) y dramáticos (desarrollo de la acción).

Dürrenmatt gusta de conflictuar al público y enfrentarlo con cuestionamientos hacia el mundo actual y hacia verdades preconcebidas para que tome posición personal. Se ponen en acción ideas enfrentadas. En primera instancia vence el más fuerte. Denuncia irónicamente el absurdo que rige la existencia humana que lleva hasta la inversión de las convenciones grotescamente.

En el texto *La Promesa (Das Versprechen)*,<sup>44</sup> Dürrenmatt expone ideas fundamentales que permiten reconstruir su cosmovisión, y se constituye en un ejemplo modélico de la teoría y práctica de su concepción sobre el género policial. Advertimos en esta obra la inversión del esquema de la novela policial clásica y la parodia a partir del presupuesto de la imprevisibilidad de los acontecimientos en la realidad, regidos más por la casualidad que por la lógica causal racional. Por lo tanto, lo absurdo se vuelve real y lo real se revela absurdo abriendo así intersticios a una nueva configuración de la realidad y del policial, al correr el velo de la utopía de la exactitud teórica, por lo que bien se constituye como un réquiem para los textos policiales. Sin embargo, como intelectual de posguerra, rescata una visión humanista más abarcadora, que incluye diferentes aspectos del hombre en un afán de resistencia dolorosa, pero no exenta de esperanza.

Para comenzar, es preciso resaltar que Dürrenmatt no pretende descubrir al asesino de la pequeña Gritli Moser, lo muestra ya desde el principio. Por ende, el argumento y la trama no coinciden ya que la obra comienza por el final, en el presente del narrador que remonta al pasado para contar la historia de Matthai y retorna a su presente para introducir el final del relato. No obstante, la historia del detective Mathhai es lineal, con excepción de su presentación inicial, donde se lo muestra como un anti-héroe que, en su afán de querer descifrar la realidad, concluye en una degradación física y psíquica de su persona. En este sentido, la ruptura en la expectativa del lector ya desde el inicio del relato sobre el desenlace del mismo, poniendo todo el peso en el desarrollo de la historia, mues-

---

<sup>44</sup> DÜRRENMATT, F., *La promesa. Réquiem para la novela policial*. Traducción de Alfredo Cahn, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1960 [1958].



tra la capacidad de nuestro autor para atraer lectores por la acción y la reflexión.

Si nos detenemos a analizar a los personajes, observamos que están presentados desde múltiples y fuertemente intrincados puntos de vista: por sus acciones, su lenguaje, su aspecto físico y por la percepción que los demás tienen de ellos. El personaje principal es Matthai quien sufre una profunda crisis existencial y una radical transformación, como enunciáramos anteriormente. De ser un policía de renombre respetado y convencional, va evolucionado hasta ser presa de la locura alienante, una ruina humana. Se presenta como un hombre maduro, rutinario, ordenado, organizado, taciturno, discreto, sin vicios ni vida privada. Toda una vida había hecho la misma actividad y su identidad estaba dada por ella. Era talentoso, pero indiferente. Su capacidad de cálculo lo llevaba a concebir un mundo donde las coordenadas estaban sujetas a precisiones: “No quería enfrentarme con el mundo; quería (...) dominarlo como un hombre de rutina, pero sin sufrir con él. Quería mantener mi superioridad frente al mundo (...) y dominarlo como técnico”.<sup>45</sup>

Cuando se encuentra con una pasión única que lo consume, se halla frente al sentido totalizador de su existencia: la promesa a los padres de la niña asesinada de encontrar al criminal. Aunque oficialmente la cumple y la policía, además, se conforma con el suicidio del único inculpado, la sospecha de que nada de lo logrado es legítimo lo lleva a un cambio total sin medir consecuencias. Pasa al ámbito extraoficial y busca develar la verdad. Abandona la carrera de toda la vida, un ascenso promisorio en el extranjero, se muda a una gasolinería frecuentada por delincuentes, se hace blanco de humillaciones y burlas ante la incomprensión y perplejidad de sus antiguos pares. La promesa, que específicamente hizo por la salvación de su propia alma a la madre de la niña, termina convirtiéndose en una promesa que se hace a sí mismo y que lo va llevando desde la depresión hasta la desesperación y la locura por su obsesión, que ya le impide razonar. La espera sin remisión se convierte en una paradoja, ya que, alienado, no está en condiciones de escuchar la verdad que tanto anhelaba: “Él esperaba y esperaba (...) Tenía una sola preocupación: la aparición del asesino. No existía nada fuera de esa esperanza en su aparición, de esa fe, más que ese anhelo, ese cumplimiento”.<sup>46</sup> La espera eterna

---

<sup>45</sup> *Ibidem*, pág. 87.

<sup>46</sup> *Ibidem*, pág. 115.

e inconclusa es como la de la propia naturaleza de su pueblo suizo: “El suizo es un ser antediluviano en constante espera del diluvio”.<sup>47</sup>

La espera gris termina siendo la única forma posible de vivir para el detective. Esa expectación sin límites ya se formula en el título. *Versprechen* significa en alemán *promesa*, pero también implica esperar algo de alguien. Cuando su ánimo va pasando del tormento desesperado a la apatía indiferente y cínica, se despierta en él el temor de perder la razón. Cada vez la situación se complica ante la evidencia que está casi al alcance, pero nunca llega. La acción se va tornando tragicómica; la espera, insensata, bestial y absurda:

La situación era penosa y grotesca, todos estábamos perplejos y nos sentimos ridículos; vivíamos una lamentable comedia... Nada es más cruel que un genio que tropieza con algo torpe... ridículo... Matthai no pudo aceptarlo. Él quería que su cálculo también resultara exacto en la realidad. Por eso tuvo que negar la realidad y desembocar en el vacío.<sup>48</sup>

Así este detective estructurado se desequilibra por una idea fija y porque los imperativos de la realidad no se ajustan a sus cálculos estrictos. Esta visión crítica la figura clásica del detective del siglo XIX y la desmitifica.

Por otro lado, el doctor H. es el narrador que cuenta la historia al escritor. Se puede afirmar que constituye el alter ego del autor y desarrolla sus ideas sobre el destino, lo absurdo, lo paradójico y el oficio de los escritores. Expone su teoría de la novela policial. Ante el fracaso de la política y del papel del Estado, la gente otorga a la policía el papel de héroes, lo cual es un engaño. Con ironía sostiene que el ciudadano busca en el ámbito real de la policía y en el ficcional de los escritores de novelas policíacas, en su figura del investigador, al héroe que dé un *happy end*. Manifiesta clara aversión al manejo de la acción en esas novelas:

Constituíis vuestras acciones lógicamente, las cosas suceden como en una partida de ajedrez. Esa ficción me pone furioso. A la realidad sólo se la domina parcialmente con la lógica... estamos obligados a proceder también con lógica, científicamente, pero los factores perturbadores que estorban nuestra acción son tantos que con demasiada frecuencia sólo la pura suerte profesional y el

<sup>47</sup> DÜRRENMATT, F., “Velada de autores en el teatro Schauspielhaus”, *op. cit.*, 2000 [1961], pág. 109.

<sup>48</sup> DÜRRENMATT, F., *op. cit.*, 1960 [1958], pág. 141.

azar deciden las cosas para nuestro bien o para nuestra desgracia. En vuestras novelas, en cambio, la casualidad no desempeña ningún papel, y cuando algo tiene aspecto de azar siempre acaba por haber sido obra del destino y de lo previsto... un acontecimiento no puede hallar solución como una ecuación matemática por el solo hecho de que nunca conocemos todos los factores necesarios, sino sólo unos pocos y, por lo general, bastante secundarios. Además es demasiado importante el papel que le corresponde a lo casual, incalculable, inconmensurable. Nuestras leyes se basan sólo en la probabilidad, en la estadística, no en la casualidad. Se cumplen en lo general, no en lo particular. El individuo queda fuera del cálculo... No intentáis enfrentar una realidad que una y otra vez se nos escapa, sino que construís un mundo que es posible dominar... Abandonad la perfección si queréis acercaros a las cosas. A la realidad, según cuadra al hombre, de lo contrario os quedaréis atrás, ocupados en inútiles ensayos de estilo.<sup>49</sup>

Emite su *Réquiem para la novela policial*, la que canónicamente estereotipa las categorías del bien y el mal y en la que la figura del investigador cumple con la justicia apelando a razonamientos lógicos y verosímiles. Con una perspectiva hermenéutica, se busca superar el racionalismo disecante y se incita a no hacer obvio lo que no debe serlo, no banalizar, revalorizar el acontecimiento como experiencia de la otredad, recuperar el estupor por la existencia, ante lo improbable de cada acontecimiento imprevisto. Eso implica no perder la mirada de la realidad, reconocer que la verdad es más grande que las ideas y que son estos acontecimientos imprevistos los que precisamente son reveladores y resignifican la relación con la realidad.

Este reconocimiento es una moral del conocimiento que Dürrenmatt expone teóricamente y desarrolla prácticamente en esta novela. Por eso el final de la novela es mediocre, casual, no didáctico, no idealiza ni exalta la figura del detective ni de la policía, por el contrario muestra su sinsentido tragicómico, mientras hace alarde de su maestría con un ejercicio teórico sobre el arte de escribir barajando todos los posibles finales. En la narrativa antidetectivesca se deconstruye el género policial a través de un modelo antagónico al propuesto por Poe y de la destrucción de la lógica

---

<sup>49</sup> Ibídem, págs. 18-20.

por el azar. La búsqueda de la realidad como verdad queda planteada de un modo alternativo.<sup>50</sup>

No obstante, la justicia se cumple aunque no convencionalmente, sino en el ámbito *extraoficial*, como un juego del destino, un desafío a la lógica, que se refuerza por la ironía en el tratamiento que se da al tema como cuento infantil. Lo absurdo queda propuesto como realidad estructurante. Reconoce a Matthai como un genio que presiente los factores ocultos y que, superando hipótesis, llega a vislumbrar leyes, las cuales, al ser incomprobables por lo casual, lleva al absurdo:

tenemos que adquirir... la certidumbre de que también fracasamos por culpa del absurdo... Nuestra inteligencia sólo alumbrá escasamente al mundo. En la zona crepuscular de su límite, existe lo paradójico... imponer una estructura razonable perfecta... resaltaría una mentira mortal y una prueba de la más atroz ceguera.<sup>51</sup>

Además, vislumbramos que los elementos indiciales desempeñan un papel relevante en esta novela policial. Es una característica común al género, pero lo novedoso reside en el enfoque que se les da. Adquieren carácter simbólico.

Grittli Moser, la niña asesinada, tiene un paralelo intertextual claro con uno de los personajes de los cuentos de la tradición infantil europea más conocidos, *Capercita roja*. Viste de rojo, camina por el bosque, es imaginativa e inocente y está acechada por un asesino que la seduce con chocolates. El dibujo que la niña dejó en la escuela antes del crimen es clave, porque es susceptible a un análisis con elementos psicoanalíticos por parte de un psiquiatra. La niña traspone en el gráfico la realidad vista desde su imaginación infantil. El color rojo adquiere no sólo valor indicial sino simbólico. Es un símbolo ambivalente, asociado al fuego y a la sangre, relacionado con la vida, el martirio y la muerte. Todas las niñas pequeñas asesinadas vestían de rojo. Son el prototipo que buscaba el asesino y su vestimenta despertaba su instinto animal considerando al sacrificio de las víctimas como obediencia a voces celestiales que lo guiaban.

La pesca es otro símbolo *leit motiv* indicial del texto. Para cazar a su presa, Matthai desarrollará la paciencia y espera propias de la pesca. “Para pescar, hay que conocer antes que nada dos cosas: el lugar y el cebo (...) a

---

<sup>50</sup> FRANKEN, C., *La búsqueda de la realidad en la narrativa antidetivesca*, México, UNAM, 1996.

<sup>51</sup> DÜRRENMATT, F., *op. cit.*, 1960 [1958], pág. 141.

un pez de rapiña (...) los tiene que pescar con algo que vive”.<sup>52</sup> Ana María será la carnada viva expuesta hasta la exasperación para que el asesino aparezca. Para Jean Chevallier,<sup>53</sup> la pesca puede estar ligada a la figura del apóstol Pedro, con la salvación de almas ajenas para lograr la propia redención, lo que se corresponde con la promesa proferida por Matthai.

Otro indicio es la estructurada y racional formación de este personaje, que puede guiarlo a cambios radicales externos, pero que por su falta de adaptación a la realidad lo enloquecen por su rigidez.

El tratamiento del espacio y del tiempo tiende a crear verosimilitud. Se narra desde un presente a un pasado lejano y a otro cercano. Desenmascara la forma narrativa para no crear una atmósfera ilusionista. Busca distanciar al lector para incitarlo a la reflexión. También tiene valor indicial el tiempo psicológico, tan lento y desesperante como la espera absurda, adensa el dramatismo. Los espacios son geográficamente verificables: Zurich y las aldeas de los alrededores. No obstante, las descripciones subjetivas y poéticas de la naturaleza crean un marco adecuado, como el otoño tardío y crepuscular en el bosque, paralelo a la pérdida de la razón de Matthai y la angustia de sus pares ante esa situación. La gasolinera sufre también una evolución negativa en sintonía con su dueño. Se recrea una atmósfera de pesadez y tensión que mantiene alerta al lector.

El sentido configurado por la historia expone la locura de Matthai que se origina por la búsqueda obsesiva y sin concesiones de la justicia enmarcada dentro la lógica racionalista, pero frustrada por la gratuidad y circunstancias fortuitas de la realidad. Entra en valor la imprevisibilidad de lo casual. Este detective adquiere dimensiones simbólicas, quijotesca, de genio malogrado por la irrupción del azar en un andamiaje racional que no incluye lo absurdo como un modo más de estructuración de la realidad. La justicia, *leit motiv* en la obra de Dürrenmatt, aparece en esta novela como venganza (en la furia del pueblo por linchar al vendedor ambulante), como justicia cumplida oficialmente (el suicidio del inculgado como consecuencia de las presiones de declararse responsable del crimen convence a todos, hasta a la policía, excepto a Matthai) y la justicia en sentido absoluto, la que busca develar la verdad, queda en manos del detective y se cumple extraoficialmente. Que el azar haga fracasar la

---

<sup>52</sup> Ibídem, pág. 25.

<sup>53</sup> CHEVALIER, J. y GHEERBRANDT, A., *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1995.

teoría de Matthai, no implica que él no haya estado en lo cierto. Al final, paradójicamente la verdad también se descubre por casualidad y revela, ya tarde para quien la sostuvo hasta la demencia, la corrección de sus convicciones. Con un final aparentemente banal, en clave de relato infantil, lo absurdo se vuelve real y lo real se revela absurdo. En reflexiones teóricas, Dürrenmatt sintetiza toda una concepción teórica sobre literatura que bien podría aplicarse a esta novela: “Lo posible es imposible, puesto que si fuera posible, sería verdadero. Esta imposibilidad de su posibilidad es la ‘realidad del arte’”.<sup>54</sup>

Así se evidencia cómo el paradigma de la ciencia como única verdad posible y la racionalidad aplicada a todos los campos son mitos que caen en la Segunda Guerra Mundial por los horrores sufridos. El género policial, que se forja a la luz del razonamiento deductivo de las probabilidades causales, se invierte y deconstruye en su esquema básico, por lo que *La promesa* se configura como una novela antidetektivesca. El móvil definido de los policiales detectivescos es la resolución de los casos con el restablecimiento de la justicia; con la aplicación de la ley, que es ordenadora social tras la violación que significa el delito. Pero en la lógica absurda y paradójica dürrenmantiana el hombre no puede alcanzar la justicia por sí mismo, sino por instancias que lo superan. La justicia en *La promesa* no es obra de los hombres. El azar fortuito es el que hace que el camión se cruce en el camino del asesino enloquecido y lo mate en un accidente automovilístico.

## Algunas conclusiones

Las obras de Friederich Dürrenmatt, que de alguna manera abordan el género policial en este estudio son *El juez y su verdugo*, *El desperfecto* y *La promesa*. Asimismo, se analizó la pieza radiofónica *Crepúsculo otoñal* dentro de esta variable. En todas teoriza sobre el género.

Estas obras literarias expresan ideas recurrentes que el escritor desarrolla en su obra ensayística y que lo llevan a reflexionar sobre el acto escriturario, el valor del arte, el problema de la originalidad, la función del artista y su soledad con respecto al público y al mundo caótico que lo rodea.

---

<sup>54</sup> DÜRRENMATT, F., “¿Es el cine una escuela para escritores?”, en *Literatura y arte*, Madrid, Síntesis, 2000 [1968], pág. 125.

En un universo en ciernes, con fuerzas hostiles y desatadas, la búsqueda de la justicia, si bien extraña en un ámbito donde rige la casualidad, es el eje centralizador.

En todas las obras la verdad nunca se revela oficialmente aunque queda en evidencia en el ámbito extraoficial, lo que demuestra la inversión de los términos convencionales y la desvalorización del lenguaje, uno de los problemas más delicados por resolver según el autor. Quienes intentan develarla sufren las paradojas de un destino absurdo, regido por el azar, que los problematiza, los enloquece y los mata. Están formados en la lógica convencional y el enfrentamiento con otras facetas de la realidad los toma trágicamente absurdos. La insensatez, palabra clave que recorre sus escritos, es un posible itinerario de lectura de la experiencia humana traducida en perplejidad, temor, desasosiego y azar.

La casualidad en vez de la causalidad racionalista condiciona el destino humano. Ya sea por una serie de acontecimientos encadenados fortuitos, que arruinan un crimen perfecto frente a los ojos de un avezado detective (*El juez y su verdugo*) o por la irrupción de imprevistos en forma de accidente que impiden que un asesino serial sea descubierto (*La promesa*) o simplemente, por un desperfecto técnico automovilístico (*El desperfecto*), el azar rige con su lógica arbitraria el devenir. La realidad se aviene a la lógica sólo parcialmente y la crítica hacia el racionalismo excesivo de los relatos policiales está presente.

No obstante la justicia, inesperada y paradójica se hace presente. En las obras aparece la justicia superficial que es la que sostienen la policía y los políticos, y otra a nivel más profundo, que no se hace pública. Es ésta la que lleva a Tschanz a confesar su crimen frente a Bärlach y a derrotar a Gastmann o al detective Matthai a buscar al verdadero asesino sin conformarse con la versión oficial, aunque la búsqueda obsesiva lo enloquezca, cuando la verdad sea revelada demasiado tarde para él. También Traps, quien en manos de ex juristas se suicida ante la incredulidad de sus anfitriones, que sólo buscaban una broma pero que a él lo condujeron al autoconocimiento de su esencia mediocre. Hofer también presenta un crimen como refinamiento psicológico, al poner en evidencia al Autor, aunque paradójicamente descubra que su intento le costará la vida y lo ficcionalizará.

Ese intento de develar la verdad resulta por eso trágico (Traps, Matthai, Hofer) o, al menos, doloroso (Bärlach). El apasionamiento por descubrir-

la hace que el hombre no respete convenciones. El autoconocimiento, la obsesión, el reconocimiento de flaquezas y móviles, si bien no es válido ni relevante para los demás, se convierte en el centro vital y en casos extremos, los aniquila. Pero el mensaje que penosamente se vislumbra es resistir al mundo para no contribuir a que sea más mediocre, la no desesperación, la resistencia del que acepta las imperfecciones.

Los personajes manifiestan una carga simbólica, encarnan ideas y tanto en sus discursos reflexivos como en los del narrador, con lenguaje culto y fuertemente irónico, abordan cuestiones esenciales. Por eso Dürrenmatt crea historias policiales, pero sus postulados teóricos y su rápido planteo en un plano general de historias particulares lo revelan como un escritor de género policial metafísico. Bärlach y Gastmann encarnan el bien y el mal en estado puro; el Autor, el cinismo condenado de una sociedad que crea asesinos para energizarse vitalmente; Hofer, el detective que descubre problemáticas y complejas relaciones entre realidad, ficción y verdad; Matthai, la búsqueda de la verdad y la justicia sin tregua y Traps, el hombre mediocre cotidiano pecador. En el vasto territorio del policial abundan investigadores privados y periodistas en torno a los ilícitos. Encontrar personajes de la policía es realmente difícil: el inspector Matthai es uno, si bien luego se retira; Bärlach es otro. Una muestra más de que Dürrenmatt no se atiene a los clichés del género.

Un discurso que incita a la reflexión, lúcido y sarcástico atraviesa su obra, pero el dolor por la condición humana sufriente y un humanismo que se vislumbra tras la ironía con un mueca tragicómica también están presentes. Prosa con ritmos *in crescendo* introducen a una atmósfera dramática de fuertes evocaciones visual y pictórica. La poesía que atraviesa su obra se evidencia en imágenes que apelan a todos los sentidos que ambientan descripciones casi cinematográficas, con farsescas canciones premonitorias de fondo, como la de los beodos ayudantes de Gastmann o la de los arrieros de la posada que a la distancia escucha Traps. Es recurrente la alusión al crepúsculo y al otoño, *leit motiv* que hasta titula una de sus obras emblemáticas. También toda la violencia contenida en estas obras contrasta paradójicamente con la paz, el orden y la limpieza de las pequeñas aldeas y ciudades, feroz bronca de burla y críticas de Dürrenmatt a ese estereotipo suizo que se refleja en la alusión a un tipo de carácter insulso, hipócrita y tedioso tras un marco de armonía y orden. Dürrenmatt muestra el lado oscuro de una sociedad que a la vista de todos parece modélica. Además, rompe con



el imaginario del lector de novelas policiales al no atender a sobreentendidos del género y sacarlo del contexto habitual americano para ubicarlo en la serena campiña suiza, que se vuelve inquietante.

Situaciones fuertemente esquemáticas, personajes que encarnan ejes ideológicos opuestos, el azar como destino arbitrario, las nociones de verdad y justicia que se vislumbran por intersticios que se abren en la absurdidad existencial, el planteo del fortalecimiento de la voluntad del hombre en medio de un panorama nihilista, son quizás débiles puentes que aún se abren en medio de fuerzas hostiles incomprensibles para el hombre y que en su tragicomicidad aún rescatan un humanismo presente en estos policiales de corte metafísico.

## **Bibliografía**

CAEIRO, Oscar, *Temas de Literatura Alemana*, Córdoba, Alción, 1999.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANDT, Alain, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1995.

DÜRRENMATT, Friedrich, “¿Es el cine una escuela para escritores?”, *Literatura y arte*, Madrid, Síntesis, 2000 [1968].

-----, “Velada de autores en el teatro Schauspielhaus”, *Literatura y arte, ensayos, poemas y discursos*, Madrid, Síntesis, 1961.

-----, Friedrich, *Crepúsculo Otoñal*. Traducción de Nicolás Wenckheim, Buenos Aires, Nueva Visión, 1960 [1957].

-----, *El desperfecto*. Traducción de Alfredo Cahn, Buenos Aires, Sudamericana-Planeta, 1984 [1956].

-----, *El juez y su verdugo*. Traducción de Inge S. de Luque, Buenos Aires, Sudamericana-Planeta, 1984 [1950].

-----, *Friedrich Schiller*, Buenos Aires, Sur, 1961.

-----, *La promesa. Réquiem para la novela policial*. Traducción de Alfredo Cahn, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1960 [1958].

-----, *Literatura y arte. Ensayos, poemas y discursos*, Madrid, Síntesis, 2000 [1961].

-----, *Problemas teatrales*, Buenos Aires, Sur, 1961.

FRANKEN, Clemens, *La búsqueda de la realidad en la narrativa antidetec-  
tivesca*, México, UNAM, 1996.

LINK, Daniel, *El juego de los cautos: Literatura policial: de Edgar A. Poe a  
P. D. James*, Buenos Aires, La Marca, 2003.

MODERN, Rodolfo, “En torno al teatro de Friedrich Dürrenmatt”, *Lite-  
ratura y teatro alemanes*, Buenos Aires, Fraterna, 1995.

PUENTE, María Luisa, *La cosmovisión de Dürrenmatt en sus piezas de tea-  
tro*, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Cien-  
cias de la Educación, Buenos Aires, 1987.

RICOEUR, Paul, *Crítica y convicción*, Madrid, Síntesis, 2003.

SOLA, G., *Friedrich Dürrenmatt: testigo y juez de nuestra época*, Boletín de  
Estudios Germánicos, Universidad de Cuyo, Mendoza, 1964.

TEOBALDI, Daniel, “La novela policial argentina contemporánea. Las  
transformaciones del género”, *Imaginarios Literarios y Culturales. Géneros  
y Poéticas*, Córdoba, Ediciones del Copista, 2010.

TORRES, Rosana, “‘Perversión risueña’ para una alegoría sobre la ambi-  
ción y la culpa”, *elpaís.com* [en línea]. Dirección URL: [http://cultura.el-  
pais.com/cultura/2011/01/25/actualidad/1295910006\\_850215.html](http://cultura.el-pais.com/cultura/2011/01/25/actualidad/1295910006_850215.html)  
[Consulta: 25 de enero de 2011].

## 5. Kafka y Chesterton: entre la oscuridad y la luz. Análisis comparativo de los textos *El proceso* y diversos casos del Padre Brown

Verónica Peretti

### INTRODUCCIÓN: *EL PROCESO* Y EL PADRE BROWN

Tanto en *El proceso* como en los relatos del padre Brown encontramos los elementos del enigma y el camino del laberinto. Sin embargo difieren: en Kafka aparecen las explicaciones múltiples o las explicaciones imposibles, el absurdo acompañado del brazo del razonamiento impecable, los sueños fantásticos de carácter angustioso, la técnica de expresionismo y los recursos surrealistas, la alusión a una ley oculta, el castigo sin causa y el verdugo sin origen, a sus personajes moviéndose borrosamente, en un medio indefinido, sin nombre propio, una acción dinámica manifestada que deja al protagonista en igual sitio que al comienzo y muy atrás todavía, el impulso a la ascensión y la degradación de la caída, la verdad huidiza y la afirmación de lo absurdo, la fluidez de objetos inalcanzables y los goces que no satisfacen, preguntas no contestadas y respuestas no pedidas. En *El proceso* puede afirmarse la formulación del caos como la existencia social misma; sin embargo, detrás de todo este repertorio que acabamos de enumerar se admite la presencia de un principio de coherencia, una forma interior o una estructura, aunque esta estructura sea la de la ceguera. En Chesterton, por el contrario, encontramos explicaciones dictadas por una razón clara donde incluso brillan sutiles silogismos matemáticos. Para el padre Brown, la razón proviene de Dios y lo absurdo, lo fantástico o la pesadilla representan la oscuridad que debe ser esclarecida por una razón iluminada por la fe; y si bien determinados misterios que parecen tener un carácter sobrenatural resultan explicables racionalmente, lo sobrenatural no es puesto en cuestionamiento. En Kafka entramos en contacto con un hombre cuyo punto final es la condena y la radical incompreensión de todo lo que el protagonista realiza entre la

justicia empírica y el plano del espíritu. Por el contrario, el padre Brown, que conoce la crueldad humana, apoyado en su fe y razón, no está abatido por el mundo y su tarea es defender la verdad y que el criminal reconstruya su relación social a partir de Dios. *En los textos de ambos escritores empíricos encontramos un orden, una lucha con la oscuridad y el absurdo. La diferencia estriba en desde dónde la observan: Kafka desde el pesimismo, Chesterton desde la fe. El Proceso* utiliza, entre otros, elementos del género policial como es la figura del laberinto, coincidiendo con el padre Brown que aborda lo policial para desembocar en el problema de la existencia y su orden comunitario.

Por lo antes expuesto, el objetivo de este escrito es dar cuenta de las características señaladas. Primero se abordarán las particularidades del texto kafkiano y a continuación los relatos del padre Brown; para finalmente demostrar, a partir de la comparación entre estas cosmovisiones y escrituras distintas, la presencia de un diálogo cuyo eje es la posibilidad del hombre entre la oscuridad y la luz.

## PRIMERA PARTE

### **El lector y K**

Lo primero que nace en el lector de Kafka es un sentimiento de desorientación, como si se hallara perdido, en medio de un gigantesco signo de interrogación sin perfiles precisos.

Josef K es un personaje pasivo, no rige su vida, es un ser movido por fatalidades misteriosas: es un individuo condenado. Basta percibir la descripción de la imagen para sentir el horror, pero es un horror que no se explica, que nace de la sola presencia, de la fatalidad a que la acción lo condena. Josef K aparece, ante el lector, a la espera de un destino inevitable. Incapaz de prevenirlo. Los eventos se suceden con la inevitabilidad de un sueño y como manejados por una voluntad invisible. Todo confluye inexorablemente al drama final y el relato, que se había desenvuelto en un clima de pesadilla, alcanza su máxima intensidad en el párrafo final: “Pero las manos de uno de los hombres aferraban ya su garganta, mientras que el otro le clavaba el cuchillo en el corazón, retorciéndolo dos veces. Con los ojos vidriosos aún pudo ver cómo, ante él, los dos hombres, me-

jilla con mejilla, observaban la decisión. –¡Como a un perro! –dijo él: era como si la vergüenza debiera sobrevivirle”.<sup>1</sup>

La intensidad del pasaje, lograda por el movimiento y el ritmo de las frases, contribuye a crear un verdadero impacto emocional que sumerge y ahoga al lector en la pesadilla de K.

Los personajes de la novela forman una unidad indivisible con el proceso que se lleva adelante contra K. Ellos cumplen una función dentro de la unidad artística del relato, están adaptados a la historia. Sus conductas, inexplicables, no pueden ser analizadas mediante una confrontación con seres humanos; ellos captan algo incomunicable, que el lector comparte como una experiencia autónoma casi sin puntos de apoyo en los caracteres o las situaciones de la vida cotidiana. No se permite una fácil identificación con los personajes que existen para imponer una emoción estética y construir un clima de agobio. El lector se encuentra en un círculo cerrado. Todos los personajes que constituyen el universo de *El proceso* están regidos por un destino que aceptan pasivamente y, tal como ocurre en los sueños, ellos son apenas capaces de actuar. Ejemplos explícitos, aparte de la trayectoria del protagonista central a lo largo de la novela, son la violación que vive la mujer del ujier durante una sesión de tribunal, la espera eterna del comerciante Block o el terror que sufren los procesados en las oficinas del juzgado.

Los laberintos, a la manera de un relato policial, son imágenes que se repiten en el relato y de manera obsesiva: las oficinas del juzgado, las sesiones del tribunal, las calles de la ciudad (por ejemplo lo narrado en el capítulo II: Primera citación judicial), como los caminos para liberarse del proceso que le ofrecen distintos personajes: la mujer del ujier, la mucama del abogado, el abogado mismo o el pintor. Toda la novela es un laberinto que no sólo agobia al lector sino que lo sume en una continua perplejidad que continúa aún finalizada la lectura, ya que si bien la novela tiene un desenlace en cuanto a la trama, no lo tiene desde el punto de vista de su sentido que no alcanza una explicación final: no llegamos, como lectores, a saber la causa del proceso, quiénes lo procesan y por qué finalmente matan a K. En otras palabras, no se llega a conocer nunca la resolución del enigma. Es la imposibilidad por parte del personaje de descubrir la naturaleza de su delito y establecer el sentido de las leyes según las cuales

---

<sup>1</sup> KAFKA, F., *El proceso*, Centro Editor de Cultura, Buenos Aires, 2010, pág. 195.

es juzgado y condenado. K no llega nunca a entender la razón de su condena, quién o qué la ha decretado. K es víctima de circunstancias más allá de su control y actúa creyendo en la existencia de un código y un orden que finalmente lo sobrepasa de manera infinita.

## **La oscuridad**

Alrededor del protagonista hay, en la confusión de los sentidos, o en la sensibilidad extrema de éstos, nada más que meros monstruos, y un juego calidoscópico cansador. La vida es para K, según estas manifestaciones, un largo viaje, un trayecto oscuramente intuido, lejos de toda luz firme, emprendido en la engañosa perspectiva de la sombra, en medio del incierto tanteo hasta el hecho impuesto, no pedido de su proceso. Ante la meta auténtica que es la plena luz de la verdad humana, ese hecho impuesto lo deja a mitad de camino, porque guiado sólo por sus sentidos se encuentra incapacitado para percibirla. Por ello mismo, todo esfuerzo dentro del laberinto o túnel en el que se encuentra, no hace sino acentuar su sujeción a los sentidos y a los humores subjetivos de los individuos. De allí la ignorancia con respecto a la auténtica conducta a seguir, el casi seguro error o la caída hacia otro error. La existencia humana de K como peregrinación no consumada hacia la luz, es quizá una posible explicación de la lucha obstinada e inútil de K para impedir un final desastroso.

## **La pesadilla y la paradoja**

La realidad de K es extrañamente anormal, y el protagonista es extraño a la realidad. K aparece como sintiéndose y actuando fuera del mundo y de su condicionalidad tempororo-espacial. Porque desde un punto de vista físico-natural resulta inexplicable, el producto de un sueño, de una pesadilla monstruosa. Josef K, el correcto empleado de banco es imputado por un delito que desconoce. La novela de Kafka es una paradoja donde no se encuentran los límites o fronteras de las cosas ni tampoco se vislumbra el término de una búsqueda. K vive inmerso en una legalidad, pero la esencia de la ley se le escapa y coincide con una realidad aparental o en otros términos falsa. Ignorante de sus auténticos preceptos, yerra, lo que equivale a violarlos. Y se hace culpable. Ley y culpa es un binomio presente en la construcción del relato, nadie escapa a estos términos; así cuando K más intenta evadirlos, peor es su resultado: a mayor verdad corresponde más mentira y lo imposible es precisamente lo único posible.

## ***El proceso: la culpa y el mal (una interpretación sobre el orden social)***

La novela habla de condenas, de culpas, de leyes y de tribunales, de auxiliares de la justicia y jueces, de funcionarios, expedientes y protocolos, de procesos, apelaciones y abogados, y por último de sentencias. Parecería que toda la vida humana y por lo tanto social se desarrollara en el marco de la legalidad, de lo jurídico. La trama (pesadillescamente compleja hasta el absurdo y la arbitrariedad) de la legalidad en la que K se encuentra fatalmente atrapado parte de una conciencia de culpa en la que K (una interpretación) ha perdido la verdad y ambula en medio de la presencia cotidiana, pero monstruosa, del mal. De tal modo, las protestas de inocencia de Josef K complican cada vez más su situación. Cada comprobación de ausencia de culpabilidad golpea en el vacío o se vuelve contra su propia persona. Pierde pie en medio del maremágnum de circunstancias adversas y, aunque hace el juego que el ambiente le indique, la realidad –que va despojándose paulatinamente de sus diversas capas– se torna incomprensible.

El orden social no solamente es caótico sino maligno. Esta presencia del mal, que como tal es una fuerza sorda, ciega, imbécil, se advierte continuamente en el relato y en un doble plano. En primer término, en todo el clima negativo, por así decirlo, en un ambiente de textura neblinosa (por su carácter de ausencia de contorno de sentido/verdad/objetividad a favor de una realidad de pesadilla) que separa a K de su meta. Luego, porque ese mal se personifica en los verdugos, quienes transmiten bestialidad mecánica y falta de auténtica vida:

–¿Así que son ustedes los que vienen por mí? –preguntó. Los hombres asintieron; y cada uno de ellos con el sombrero de copa en la mano, señaló al otro. K reconoció que había esperado una visita distinta (...). “Viejos actores de segunda fila es lo que envían para llevarme (...) buscan librarse de mí de la forma más barata”. K se volvió de repente y preguntó: –¿En qué teatro actúan ustedes? –¿Teatro? –preguntó uno de los hombres (...) volviéndose hacia su compañero para buscar consejo. El otro hizo gestos mudos, como el que lucha contra un ser fantasmal. –No están preparados para que se les pregunte –se dijo K, y se fue a recoger el sombrero.<sup>2</sup>

Esa culpa inicial requiere, por lo demás, que la vida de K, para borrarla, no consista sino en un proceso de justificaciones, de pruebas y testimonios, de cuidadosa vigilancia de cada instante debidamente protocolizado, porque no

---

<sup>2</sup> *Ibidem*, pág. 191.

sabe dónde ni cuándo surgirá el castigo mientras permanezca aferrado a este mundo, a esta sociedad. Una sociedad que se manifiesta como un túnel que no tiene principio ni fin.

## **La estructura de lo oscuro**

La acción comienza de improviso, en una especie de ceguera o de oscuridad, desde donde se desencadena el proceso de lo inverosímil para la perspectiva terrena, en una continua degradación, en un tormento humano cuyo término no se vislumbra. Los sucesos pueden ser intercambiables porque todo se desarrolla en una realidad de una textura invertida a modo de espejo, como una escritura al revés, diferente de la habitual. Y la acción puede también interrumpirse en cualquier momento, convertirse en un fragmento. Todo lo contrario de la armazón de la novela tradicional, donde la acción, por más compleja que sea, y a pesar de su fragmentación técnica, como en parte de la novelística actual, describe una curva que es de alguna manera reconocible, y donde el final suele contener la sustancia aclaratoria necesaria. Así, en *El proceso*, donde podría admitirse una conclusión, en verdad nada ha concluido. De esta manera se explica esa catarata de preguntas antes del final:

¿Quién era? ¿Un amigo? ¿Un buen hombre? ¿Alguien que tomaba parte? ¿Alguien que quería ayudar? ¿Era sólo una persona? ¿Eran todos? ¿Era ayuda? ¿Había objeciones que se habían olvidado? Seguro que las había. La lógica es inalterable, pero no puede resistir a un hombre que quiere vivir. ¿Dónde estaba el juez que nunca había visto? ¿Dónde estaba el tribunal supremo ante el que nunca había comparecido?<sup>3</sup>

Este no es un final de una novela clásica, pero sí de la ambivalencia del acaecer humano o fiel reflejo de una existencia extraviada en el laberinto de la ciudad y su legalidad.

## **El policial metafísico**

Al policial considerado metafísico le corresponde la misma pregunta fundamental de la filosofía (por lo tanto una interrogación metafísica): ¿quién es el culpable? Para saberlo hay que conjeturar que todos los hechos tienen una lógica, la lógica que les ha impuesto el culpable. Toda historia de investigación y conjetura cuenta algo con que se convive desde siempre.

---

<sup>3</sup> Ibídem, pág. 195.



El laberinto es la arquitectura propia del policial metafísico; este diseño manifiesta por su complicada estructura las cualidades atrayentes hacia la incertidumbre y el abismo, como aquellas realidades que devoran y presentan obstáculos. De esta manera, el mal se ensambla en el relato.

Cabe interpretar que el conocimiento del laberinto es un aprendizaje respecto a la manera de entrar en los territorios de la muerte. Josef K experimenta el laberinto como pérdida en un mundo que es equivalente al caos.

El laberinto se construye desde el lenguaje y a partir de esa construcción se abre camino al terreno propio de la ficción: *la especulación antropológica* en que lo verdadero y falso de la historia importan muy poco porque lo relevante es manifestar la relación del hombre con la sociedad en la que vive, más allá de cualquier encuadre aparentemente real o geográfico que coarta lo humano: la universalidad de ser hombre.

### **La ruptura del orden social o la búsqueda de la unidad perdida: a modo de conclusión de la primera parte**

La naturaleza misteriosa del delito muestra la ruptura de una unidad de sentido y puede interpretarse, por oposición, como una nostalgia de un estado del ser del que el hombre por una razón desconocida se ha apartado. K es víctima de fuerzas inescrutables. La necesidad de analizar las causas de su estado y comprender las claves de su destino lo llevan a detenerse, y a perderse, en innumerables laberintos burocráticos como una manera de encontrar una solución a su “proceso” y, sobre todo, como una forma de encontrar un orden y de recuperar un centro perdido y restaurar su lugar en la sociedad: de allí que K se encuentre siempre en *permanente tránsito hacia*: la necesidad de K de anular una condena indescifrable y la ansiedad transmitida al lector de una respuesta que encierre un sentido.

El relato plantea, mediante imágenes (la citación judicial absurda, la sala de sesiones vacía, las oficinas del juzgado y el encierro y descompostura de K, las sesiones arbitrarias del tribunal, el azotador, el pintor de jueces, la catedral y la historia fabulosa del sacerdote sobre la ley), una unidad perdida, una *Ley* que procese y condene en *Justicia* y un anhelo a una ontología de entendimiento y liberación; en definitiva, a una entidad que remita los fragmentos a un orden y a un centro: un sentido en la vida del hombre y su comunidad.

La culpa que lo recorre transversalmente a K es en el fondo ceguera (oscuridad). Y esta ceguera humana quizá está descrita en su forma más transparente en la parábola “Ante la ley”: el hombre permanece toda su vida ante la puerta de la ley guardada por el centinela. Poco antes de morir se entera de que la entrada estaba hecha sólo para él. Pero ya es tarde. La ley brilla como nunca, pero su luz es enceguecedora e inalcanzable. El hombre ha quedado afuera, “fuera de la ley”, de la verdad: “Por último, su vista se torna débil y ya no sabe realmente si oscurece a su alrededor o son sólo los ojos los que lo engañan. Pero ahora advierte en la oscuridad un brillo que irrumpe indeleble a través de la puerta de la Ley. Ya no vivirá mucho más”.<sup>4</sup>

Porque es detrás de la puerta que se yergue la verdad, esa presencia que toma puntos de contacto con un Dios que el hombre nunca alcanzará.

El policial cómo género es la búsqueda de la explicación racional ante lo imposible y aquí tendremos como ejemplo los casos de padre Brown de Chesterton. En cambio, en Kafka tenemos el juego de la técnica policial (el laberinto y la búsqueda de la verdad/la solución de un problema) para mostrar que la pesquisa de una gnosis imposible sólo desnuda la quimera de la razón por explicar la realidad. La incertidumbre no es iluminada por la inteligencia sino, al contrario, es sostenida por el absurdo.

De manera tal que la contraposición entre Chesterton y Kafka es la defensa del hombre luz por parte del primero y del hombre de oscuridad por parte del segundo: todo ello a partir de cómo conciben el enigma de la realidad.

## SEGUNDA PARTE

### **El padre Brown: la sutiliza de lo fantástico bajo la lupa de la razón**

Las historias del padre Brown entran en el género policial protagonizadas por un sacerdote católico de aspecto insignificante convertido en detective por casualidad al ser elegido como víctima por Flambeau (“La cruz azul”); sin embargo, luego comienza a desenvolverse y a resolver casos

---

<sup>4</sup> Ibídem, pág. 183.

donde no se enfrenta a la policía ni actúa como un renegado al margen de la ley; de manera inadvertida se mete en trampas complicadas (al ser llamado o acompañar a alguien que sí forma parte de la historia) donde su figura apenas adquiere algún relieve para los participantes. Esta paradoja entre su aspecto y su capacidad para resolver los crímenes más oscuros (cuerpos degollados, mutilados o ahorcados junto a laberintos asfixiantes) produce en los relatos del padre Brown extrañeza. A su vez, esta saga policial es fantástica de una manera sutil; a modo de ejemplo, el inicio del cuento “La penitencia de Marne” se asemeja a un relato de características góticas: “Un relámpago blanqueó en ámbito del bosque, haciendo resaltar los detalles de las hojas hasta en su menor curva, [...]. La misma propiedad extraordinaria del relámpago [...] dio a conocer [...] un melancólico caserón con cuatro torres, a la manera de un castillo, el cual bajo la luz mortecina del atardecer, no parecía otra cosa sino un confuso laberinto de paredes”.<sup>5</sup>

Sin embargo, los horrores esbozados en sus relatos (como ejemplo: la aparición de fantasmas, castillos malditos, sombras diabólicas o la locura de ir al cementerio a mitad de la noche para desenterrar un cadáver) desaparecen inevitablemente bajo una explicación lógica. Al respecto Borges señaló sobre Chesterton:

Chesterton se defendió de ser Edgar Allan Poe o Franz Kafka, pero en el barro de su yo propendía la pesadilla, algo secreto, y ciego y central [...] Esa discordia, esa precaria sujeción de una voluntad demoníaca, definen la naturaleza de Chesterton. Emblemas de esa guerra son para mí las aventuras del Padre Brown, cada una de las cuales quiere explicar, mediante la sola razón, un hecho inexplicable [aquí Borges, en pie de página, especifica que la tarea por lo común de los novelistas policiales es explicar lo confuso no lo inexplicable] [...] salvo que la “razón” a la que Chesterton supeditó sus imaginaciones no era precisamente la razón sino la fe católica o sea un conjunto de imaginaciones hebreas supeditadas a Platón y a Aristóteles.<sup>6</sup>

El punto de comparación señalado por Borges entre Chesterton y Kafka es que ambos escritores son capaces de soñar las mismas pesadillas atro-

---

<sup>5</sup> CHESTERTON, G., “La penitencia de Marne”, *El secreto del Padre Brown*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1997, pág. 175.

<sup>6</sup> BORGES, J. L., *Otras Inquisiciones en Obras Completas*, Tomo II, Buenos Aires, Emecé Ediciones, 2007, pág. 175.

ces y los mismos laberintos oscuros y terribles con la diferencia de que Chesterton busca la salvación en la fe católica.

Entonces, a partir de este elemento en común (lo fantástico/pesadillesco) se inscribe, a su vez, la diferencia: Kafka no refiere en sus textos la luz aunque la anhele, y Chesterton muestra en medio de la oscuridad la luz.

Así, Chesterton cuenta historias donde se esboza la idea de un hombre asesinado por sus sirvientes mecánicos (“El hombre invisible”); de un libro que produce la muerte de quien lo lea (“El Maligno influjo del libro”); o de un extraño aristócrata que muere en su castillo donde lo acompañaba un criado retardado (“La honradez de Israel Gow”) que es el único que lo ha visto en los últimos años y no quiere decir que ha sucedido con todo el oro que misteriosamente ha desaparecido sin dejar rastros, especialmente en imágenes religiosas que:

(...) no están simplemente sucias ni han sido rasguñadas o rayadas por ocio infantil o por celo protestante, sino que han sido estropeadas muy cuidadosamente y de un modo muy sospechoso. Donde quiera que apareciera en las antiguas miniaturas en antiguo nombre de Dios, ha sido raspado laboriosamente. Y sólo otra cosa ha sido raspada: el halo en torno a la cabeza del niño Jesús (...). ¿Qué quiere usted decir? –Quiero decir que el diablo puede estar sentado en el torreón de este castillo en este mismo instante.<sup>7</sup>

De esta manera, los cuentos del Padre Brown se desenvuelven entre lo gótico y lo diabólico, sin embargo un giro en la mirada del cura irradia luz en lo que se creía oscuridad cerrada (“un secreto digno de ocultar”). Así, en la mayoría de estas historias, Chesterton deja ver por la cerradura cosas mucho peores de lo que son realmente: sombras agigantándose en la noche hasta que, como fósforo de piedad, la solución aparece y hace que el miedo salga por la ventana junto con las tinieblas. Respecto a esto, Chesterton en su texto “Cómo escribir un cuento policial” dice:

Lo primero y principal es que el objetivo del cuento de misterio (...) no es la oscuridad sino la luz. El cuento se escribe para el momento en que el lector comprende por fin el acontecimiento misterioso (...). El error sólo es la oscura silueta que descubre el

---

<sup>7</sup> CHESTERTON, G., “La honradez de Israel Gow”, *El candor del Padre Brown*, Buenos Aires, Editorial Claridad, 2009, págs. 103-104.

brillo de ese instante en que se entiende la trama. Y la mayoría de los malos cuentos policíacos son malos porque fracasan en esto. Los escritores tienen la extraña idea de que su trabajo consiste en confundir a los lectores y que, mientras los mantengan confundidos, no importa si los decepcionan. Pero no hace falta esconder un secreto, también hace falta un secreto digno de ocultar (...). El clímax (...) debe ser el primer albor de un amanecer en el que el alba se ve acentuada por las tinieblas.<sup>8</sup>

Los relatos tienen todos los elementos propios de un sueño: la realidad es tomada por ilusión y la ilusión por realidad, resumiendo de esta forma el juego de máscaras que presenta el policial. No en vano C.S. Lewis había señalado distintas similitudes con la obra de Kafka, con la salvedad de que en los libros de Kafka el hechizo nunca se rompe.

### **Un ejemplo en el relato “El fantasma de Gideon Wise”**

Pensemos en un relato de la compilación *La incredulidad del padre Brown*: “El fantasma de Gideon Wise”. En este relato, tres magnates capitalistas son asesinados simultáneamente en tres lugares distintos, justo en medio de un conflicto de intereses con tres militantes bolcheviques, sin que se hallen indicios de los responsables. Los tres militantes son convocados por las autoridades policiales para ser interrogados, pero son dejados en libertad al no contarse con evidencias en su contra. Sin embargo, uno de ellos vuelve espantado a confesar su crimen, alegando haber visto al fantasma del magnate a quien él había asesinado, Gideon Wise, cuyo cadáver no había sido encontrado pues se suponía que había sido lanzado al mar desde el acantilado, contándose como evidencia de su muerte violenta el avistamiento de su sombrero de paja muy lejos en el mar, y marcas de sus pies en el borde del acantilado en señal de agitados movimientos.

Lo que interesa aquí es la actitud del padre Brown respecto de la confesión del militante bolchevique. Para sorpresa del detective a cargo del caso y del periodista irlandés que acompaña la investigación, el padre Brown escucha con atención el relato sobre la aparición del fantasma y admite que “hay tantas pruebas para muchos fantasmas como las hay para la mayoría de los crímenes”. Sin embargo, lo que claramente se propone el pa-

---

<sup>8</sup> CHESTERTON, G., “Cómo se escribe un cuento policíaco”, Biblioteca digital Ciudad Seva [en línea]. Dirección URL: <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/tecni/poli01.html>. [consulta 11 de noviembre de 2011].

dre Brown al investigar el caso del fantasma es encontrar la respuesta al misterio de los asesinatos, respuesta que sólo puede encontrar si presta atención al misterio del fantasma. Al no descartar el testimonio del fantasma, el sacerdote está siendo fiel a su lógica de no desechar nada que pueda parecer irrelevante o inconcebible, y lo hace en todo caso pensando en la probabilidad de explicarlo. Su actitud al escuchar con atención e investigar lo que parece ser un hecho sobrenatural difiere de la mera credulidad de, por ejemplo, el policía y el periodista, que muestran alguna especie de temor a lo desconocido o a fuerzas que suponen de otro mundo. Es ilustrativa la escena en que el padre Brown, el detective y el periodista irlandés se acercan al acantilado en que fue visto el fantasma del magnate Gideon Wise y, al ver el espectro de lejos, el padre Brown, quien primeramente demostró que no tenía problemas en creer en la existencia de fantasmas, es el único que decide acercarse sin temor, mientras que los *incrédulos* de la primera hora se mantienen a una prudente distancia. El diálogo entre Byrne (el periodista) y el padre Brown es de lo más demostrativo: “–No parece preocuparle a usted mucho –dijo Byrne al sacerdote–, y sin embargo pensaba que era usted el único que creía en espectros. –Considerando las cosas –respondió el padre Brown–, pensé que era usted quien no creía en ellos. Pero creer en fantasmas es una cosa, y creer en un fantasma es otra completamente distinta”.<sup>9</sup>

Finalmente, este acercamiento permite descubrir que el espectro de Gideon Wise era, en verdad, Gideon Wise vivo, quien supuestamente no se propuso pasar por un fantasma, pero había caído en una grieta del acantilado luego de un forcejeo (fallido) con su verdugo, y bañado en el polvo de los peñascos intentaba sin éxito escalar para llegar a la cima.

Resuelto el misterio del fantasma, el padre Brown emplea su más notable agudeza para desentrañar el misterio de los asesinatos (de los dos magnates que sí aparecieron muertos), y sólo podrá resolver el caso gracias a su indagación en el misterio del fantasma, por haberse acercado a él. Así es que descubre que nunca hubo forcejeo, que la actuación del militante asustado y del magnate salvado de milagro formaba parte de un acto especialmente diseñado para ser contemplado por las autoridades, las cuales habrían llegado a la conclusión de que el militante no era un asesino (pues no hubo asesinato) y que el magnate, habiendo estado al borde de la

---

<sup>9</sup> CHESTERTON, G., “El fantasma de Gideon Wise”, *La incredulidad del Padre Brown*, Madrid, Alianza, 1989, pág. 143.

muerte, había prometido a Dios perdonar a sus enemigos si lograba volver a la cima del acantilado, y por tanto no levantaría ningún cargo contra su fallido victimario. Lo que descubre el padre Brown es que este acto suponía la coartada perfecta para ambos, el militante y el magnate, quienes en verdad tenían motivos para asesinar a los otros dos capitalistas (Gideon Wise tenía intereses que chocaban con los otros dos magnates, mientras que el supuesto militante en verdad no era otra cosa que un infiltrado de Wise). Wise y el falso militante eran los asesinos, nunca había habido un forcejeo en el acantilado, sino dos asesinatos simultáneos por cada uno de ellos en dos lugares distantes entre sí.

En síntesis, en este apartado se observa como Chesterton combinó los géneros policial y fantástico, presentando un acontecimiento misterioso que parece corresponder al mundo de lo sobrenatural y que requiere una explicación en el marco de una investigación, pero cuya explicación es finalmente brindada mediante la apelación a la razón y la refutación final del *hecho* sobrenatural dentro del orden social/cotidiano (pero nunca de *lo* sobrenatural).

### **El secreto del padre Brown: los prejuicios sociales**

En “El secreto del padre Brown”, el sacerdote cuenta su método: para descubrir al criminal, descubre primero en sí mismo la posibilidad de un yo-criminal en tal situación precisa. Todos los hombres nos parecemos más de lo que se pretende: todo hombre puede ser cualquier otro en tal circunstancia especial. La tentación, la necesidad y el deseo del crimen se dan en todos por igual; difiere entre el criminal y el probo sólo la decisión del albedrío, la negación voluntariosa a hacer el mal, que puede quebrarse en circunstancias difíciles.

Por otro lado, los cuentos podrían leerse como una llamada a la modestia racional o intelectual, como una crítica de la vanidosa inteligencia moderna, tan autosatisfecha con su supuesto sentido común (en realidad, el sistema de los prejuicios modernos), de su supuesta cultura científica. Varios de los casos del padre Brown son meros errores intelectuales de otros testigos o detectives, que el sacerdote corrige con dosis de modestia intelectual y buen sentido (aquí, el sistema intelectual de la meditación, del examen de conciencia). Por ejemplo, en “El escándalo del padre Brown” aparece una célebre muchacha de sociedad, esposa de un millonario, que

al parecer –según los chismes de las revistas de moda– está a punto de ser seducida por un famoso y byroniano poeta moderno. Todo ocurre en un pequeño hotel campestre de los Estados Unidos, en la frontera con México. Entra en escena un periodista norteamericano (puritano extremo) Agar Rock, para proteger ese matrimonio importante en los Estados Unidos, que a punto de romperse dará otro funesto ejemplo mundial del divorcio.

Este hombre está lleno de presunciones y prejuicios modernos: desconfía de los empleados mexicanos del hotel, del cura católico, de los tiempos del divorcio, de la poesía moderna, de la fragilidad de las damas hermosas.

Ve que en torno al hotel ronda un galán a la moda, como preparando un asalto; a su vez, dentro del hotel, visualiza un hombre entrecano, maduro, que paga muchos dólares a los empleados para que cierren todas las ventanas y las puertas y ve como la dama mira hacia fuera con ensoñación y amor donde ronda el galán romántico.

Finalmente, el cura católico ayuda a la desvergonzada a saltar por el balcón para alcanzar al galán satánico (todo esto visto desde los ojos prejuiciosas de Rock). Sin demora Mr. Agar Rock telefona a todos los periódicos anunciando el escándalo de un clérigo que favorece el adulterio. Todos los enemigos de la puritana Norteamérica –la poesía moderna, el amor libre, el paisaje y los empleados mexicanos, y hasta el Vaticano– unidos en una gran conjura.

Pero el cura era el padre Brown, quien después del embrollo explica al escandalizado puritano y moderno Mr. Rock que no hubo más error que sus prejuicios modernos:

¿De dónde infería que el famoso poeta satánico era el lindo muchacho a la moda? Cuando los poetas malditos alcanzan la fama, ya no se ven –si es que lo fueron alguna vez– ni tan hermosos, ni tan jóvenes, ni visten tan a la moda. En realidad el poeta era el hombre poco atractivo de mediana edad gastado por los años y la escritura.

¿De dónde concluía que el hombre entrecano era el respetable capitalista, marido burlado, a pesar de sus millones? Hay bastantes millonarios bastante bien parecidos que visten a la moda, juegan al tenis. Sólo su desconocimiento de los clubs y *resorts* de los jóvenes millonarios, y su visión moralizante del empresario, le hacía deserotizar a los ricos. Aquí el galán sexy es el marido millonario, no el poético seductor.



¿Por qué habría de escapar hacia el mal (por el balcón) la hermosa mujer llamada Hypatia Potter? Hypatia escapaba hacia el bien, y para ayudarla estaba allí el padre Brown: si en un principio la esposa se había entusiasmado con los poemas byronianos del autor famoso, al rato se había arrepentido y escapó de regreso con su marido. La ceguera del *hombre moderno*, representado por Mr. Rock, su manía de hacer caber la realidad en sus roles prejuiciados, lo había confundido todo; se había inventado a la medida de sus preconceptos, y no de la realidad, las formas que debía pertenecer al *marido respetable* y al *poeta disoluto*, y había creído que el cura católico (defensor de los vicios) había contribuido en ayuda del mal.

Sorprende, dirá el padre Brown en su observación del caso, lo mal y lo poco que se conoce la vida real. Cuando se está lleno de roles, de prejuicios, de rutinas mentales y morales no se ve directamente la vida, sino, por el contrario, otros la ven por nosotros. Así las comedias y melodramas vistas u oídas, las normas y preceptos morales, las modas y las supersticiones sociales imponen su criterio a la hora de juzgar.

De ahí que especular sobre un crimen, sobre una ruptura en el orden, tenga el carácter religioso de la especulación, ya que permite meditar en la vida profunda, por debajo del conocimiento superficial del mundo. *El análisis detectivesco del padre Brown conforma una manera de desmontaje de las rutinas y prejuicios de la vida social*. El final del relato declara una reflexión (si se quiere metafísica) sobre las formas de mirar el mundo y cómo actuar en consecuencia: “Pero ninguno de ellos se parece al auténtico padre Brown, [...] que va renqueando con su sólido paraguas a través de la vida, [...] aceptando el mundo como un compañero, pero nunca como un juez”.<sup>10</sup>

## **La paradoja o la estructura de la luz**

Se pueden señalar dos grandes temas en los casos del Padre Brown: la libertad de la voluntad humana (o libre albedrío) representada por el caos y el desconcierto, y la existencia de la maldad natural e irracional, ambos temas centrales en los intentos de justificar racionalmente la existencia del mal en un mundo creado por Dios omnipotente y bueno. En estos relatos el autor hace recurso a las paradojas hilvanándolas magistralmente para formar una pesadilla por medio de la cual se gesta un giro inesperado

---

<sup>10</sup> CHESTERTON, G., “El escándalo del padre Brown”, *El escándalo del Padre Brown*, Buenos Aires, Editorial Andrés Bello, 2006, pág. 46.

al denominado problema del mal. Chesterton no sólo reivindica el valor de la libertad humana, el libre albedrío como forma de justificar la existencia del mal en un mundo creado por un ente divino, sino que, sobre todo, hace de la duda y la propia existencia del mal una razón para creer en Dios. J. Pearce, uno de los biógrafos de Chesterton, rescata el siguiente comentario realizado por Kafka: “es tan alegre, que uno casi tiene que creer que ha encontrado a Dios (...) en un mundo tan ateo uno debe estar alegre. Es un deber”.<sup>11</sup>

El mérito de Chesterton en estos cuentos consiste en no disminuir o descartar la complejidad y las implicaciones del sufrimiento humano y de la libertad humana con respecto a la existencia del mal, sino en transformarlas en uno de los argumentos más sinceros para la creencia en Dios. Si generalmente el mal es un problema que se intenta resolver o descifrar racionalmente por medio de la indagación policial, con Chesterton el mal deja de ser un problema y se transforma casi en un argumento que juega a favor de la existencia de Dios. Es la paradójica expresión de su narrativa policial en donde la presencia del mal es necesaria para justificar la presencia del Bien (Dios).

El influjo de Tomás de Aquino es apreciable en su reivindicación de la máxima tomista de discutir por “las razones y aciertos de los mismos filósofos y no por los documentos de la fe”. En este sentido, es característico de Chesterton apropiarse de los elementos de uso casi exclusivo de sus contemporáneos ateístas y convertirlos (literalmente) en argumentos apoloéticos a favor de la verdad y por ende en una Verdad fundante. En uno de sus cuentos, el padre Brown persigue a un peligroso criminal (“La cruz azul”) que actúa disfrazado de cura. Cuando llegamos a la culminación del relato, el detective de sotana mantiene una larga conversación con otro sacerdote, ambos sentados en el banco de un parque. Este segundo sacerdote no es otro que el criminal que el padre Brown está buscando y éste se encarga de desenmascararlo al final del diálogo. El falso sacerdote no niega la acusación y, sorprendido, le pregunta cómo consiguió descubrirlo: “Es que usted atacó a la razón –contesta el padre Brown– y eso es de mala teología”. Esta respuesta es puro tomismo.

Independientemente de si se apruebe la teología que las inspiró, las paradojas de Chesterton poseen un rol fundamental en su destreza retórica:

---

<sup>11</sup> PEARCE, J., *Wisdom and Innocence: A life of G. K. Chesterton*, San Francisco, Ignatius Press, 1996.

constituyó el disfraz ideal del sentido común. Jorge Luis Borges, quizá el apólogo más importante de Chesterton en América Latina, afirma: “En Inglaterra, el Catolicismo de Chesterton ha perjudicado su fama, pues la gente persiste en reducirlo a un mero propagandista católico. Innegablemente lo fue, pero fue también un hombre de genio, un gran prosista y un gran poeta”.<sup>12</sup>

## **El padre Brown y el género humano: a modo de cierre de la segunda parte**

En los relatos de Chesterton, al padre Brown no le interesa el castigo del delito, sino el arrepentimiento del pecador, objetivo que confiere a sus investigaciones una dimensión moral y una profundidad espiritual. El padre Brown se apoya en su comprensión de los defectos humanos y en la piedad. Desvela aparentes misterios aplicando el sentido común. En “El oráculo del perro”, dentro de la antología *La incredulidad de padre Brown*, descubre al asesino mediante una impecable lógica que se burla de las supersticiones en torno a un perro y su misterioso aullido. El caso ilustra, como dice Brown, una actitud frecuente en los tiempos modernos:

Aparece en cualquier rumor periodístico, en conversaciones al azar, algo arbitrario que no llega a adquirir notoriedad alguna. La gente no vacila en tragarse cualquier opinión no comprobada sobre esto, aquello o lo de más allá. Se echa encima como un mar y lleva el nombre de superstición. Es el primer paso con que se tropieza cuando se cree en Dios; se pierde el sentido común y se dejan de ver las cosas como son en realidad. Cualquier cosa que opine el menos autorizado afirmando su sentido común, se propaga indefinidamente como la perspectiva de una pesadilla: un perro resulta una predicción, un gato un misterio, un cerdo una revelación.<sup>13</sup>

En “El milagro de la media luna”, los que tiene algo que ocultar se empeñan en atribuir a Brown toda clase de creencias ridículas, pero este clérigo, que sabe que los milagros existen, sabe a su vez que esto es mucho más raro que la impostura humana: “Desde que oí aquella discusión supe que las cosas no iban por buen camino. Oirá decir a la gente que las teorías

---

<sup>12</sup> BORGES, J. L., *op. cit.*, págs. 87-88.

<sup>13</sup> CHESTERTON, G., “El oráculo del perro”, *La incredulidad del Padre Brown*, *op. cit.*, pág. 41.

no importan y que la lógica y la filosofía no son cosas prácticas. No los crea usted. La razón nos proviene de Dios, y cuando las cosas son poco razonables, créame, es que sucede algo”.<sup>14</sup>

En síntesis, no es Chesterton un admirador romántico del crimen y del terror, sino que encuentra en el mundo criminal metáforas naturales de la especie humana cotidiana, tipos decantados y enfáticos. Los detectives, los ladrones y asesinos, los testigos, víctimas y cómplices de los casos que atarean al padre Brown son imágenes del género humano en su devenir cotidiano, resaltadas por anécdotas y situaciones extravagantes, fantásticas o aparentemente absurdas. Los relatos no ofrecen moralejas particulares, sino siempre una llamada al buen sentido, a la razón clara, a cierta sana y bien humorada sensatez encarnada en el padre Brown que se sirve de sus casos detectivescos para reflexionar sobre la condición humana. Borges expresó que *Chesterton hubiera podido ser un Edgar Allan Poe o un Kafka: prefirió –debemos agradecersele– ser Chesterton.*

## Conclusiones

Se ha señalado repetidamente que Kafka ha prefigurado los rasgos teratológicos que definen, no siempre en forma esporádica, a nuestro tiempo. El despotismo contemporáneo, con sus propias condiciones de legalidad que esclavizan a sus víctimas tanto como a los verdugos, es el mundo de la apariencia, del sistema automático que absorbe a la persona humana con sus impulsos y emociones, y la sumerge en el aparato inescrupuloso y falso de sus fines brutales, ante los que la impotencia del individuo se hace tristemente manifiesta. Prisión de adentro y prisión de afuera, con un rodaje implacable, y cuya monstruosidad intrínseca no siempre se reconoce porque se está envuelto en ella, en una relación de cotidianeidad. Esa profunda encarnación del mal está más hondamente descrita en los guardianes de Josep K y en los ayudantes de K; pequeños engranajes de un sistema social inexplicable en términos de pura humanidad.

Y característico es también que toda esta sucesión de afirmaciones y negaciones en trance de recíproca anulación, como reflejo del engañoso marco de las relaciones y de las perspectivas que nos son comunes desde nuestro ángulo terrenal, están vertidas en un lenguaje de claridad deslumbradora, de plena inteligibilidad aparente. Las cosas parecen com-

---

<sup>14</sup> Ibidem, pág. 173.

prenderse porque se manifiestan por medio de una sintaxis cristalina, pero en el fondo esa comprensión es síntoma de que, en rigor, nada se ha comprendido, de que el carácter del mundo y la sociedad consiste en su impenetrabilidad y falta de significación total. Es el sistema de la reflexión llevada *ad absurdum*, o la admisión de que el camino del pensamiento es absolutamente estéril si no va acompañado de otros procedimientos, porque en tanto que se explique no puede explicarse nada.

A Kafka puede atribuírsele lucidez y oscuridad. *El proceso* muestra con rigor los aspectos negativos, demoníacos y malditos de lo humano en su quehacer cotidiano y en su transcurrir. Lo innombrable de la Ley ha sido nombrado y Kafka no ha dejado piedra sobre piedra para exhibir, en el máximo desamparo, en la fragilidad y soledad más conmovedora, la ecuación hombre-sociedad, y ello con los caracteres terminantes de lo absoluto, con el descarte de toda ilusión consoladora. *El proceso* presenta un mundo que es absurdo pero terriblemente real. Este mundo se asemeja a la existencia ordinaria, porque está hecho de elementos de la vida cotidiana.

En un artículo publicado en *Biografías y Semblanzas* por Esteban Knöbl comenta:

En los recuerdos de Gustav Janouch sobre Kafka se encuentra un pasaje sobre uno de los autores predilectos del autor praguense, se refiere a Chesterton. Para Kafka, en una época irreligiosa como la suya, sólo le quedaba la jovialidad como remedio contra la desesperación. Por esta razón le gustaba la obra de Chesterton, porque era tan jovial que casi podía creer que había encontrado a Dios.<sup>15</sup>

Chesterton tal vez no leyó a Kafka, pero Kafka sí leyó a Chesterton. Ambos reflexionan sobre la vida y sus engranajes, sobre las pesadillas y los laberintos, sobre la razón y la sinrazón, las certezas y sus contrarios. Chesterton es el contrapunto de Kafka. Es la luz en la oscuridad. Es la salida del laberinto. Es la esperanza en la incertidumbre. El padre Brown es lo que anhela Kafka y Joseph K la pesadilla de Chesterton.

Ambos confrontan al hombre desde el mal, desde la fragilidad y el desamparado. El padre Brown es el detective que podría haber realizado cada uno de sus crímenes; Josep K es un hombre condenado. La falta de signi-

---

<sup>15</sup> KNÖBL, E., "Sobre Kafka. Biografías y semblanzas" [en línea], Dirección URL: [www.chas-lasdeliteratura](http://www.chas-lasdeliteratura) [consultado: 26 de abril de 2009].

ficación total (*ad absurdum* kafkiano) es la fe de reconciliación con Dios en Chesterton.

Por último, ambos escritores convergen en una reflexión sobre lo humano y su destino. Puede interpretarse en el relato “Ante la ley” la presencia de una luz, una Providencia Divina detrás de las puertas de la ley pero que el hombre no puede acceder. Los casos del padre Brown es lo inverso, la ley divina que penetra a través del crimen para reconciliar al hombre con su destino.

## **Bibliografía**

BORGES, Jorge Luis, *Otras Inquisiciones*, Obras Completas, Tomo II, Buenos Aires, Emecé, 2007.

----- y VÁZQUEZ, M., *Introducción a la literatura inglesa*, Madrid, Alianza, 2000.

CAEIRO, Oscar, *Kafka y sus consecuencias*, Córdoba, Alción, 2003.

CHESTERTON, Gilbert, “Cómo se escribe un cuento policíaco” [en línea], Dirección URL: [www.ciudadseva.com/textos/teoria/tecni/poli01.html](http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/tecni/poli01.html). [consulta 11 de noviembre de 2011]

-----, *El candor del padre Brown*, Buenos Aires, Claridad, 2009.

-----, *El escándalo del padre Brown*, Buenos Aires, Andrés Bello, 2006.

-----, *El secreto del padre Brown*, Madrid, Encuentro, 1997

-----, *La incredulidad del padre Brown*, Madrid, Encuentro, 1997.

-----, *Santo Tomás de Aquino*, Buenos Aires, Lohlé-Lumen, 1996.

KAFKA, Franz, *El proceso*, Buenos Aires, Centro Editor de Cultura, 2010.

KNÖBL, Esteban, “Sobre Kafka. Biografías y semblanzas” [en línea]. Dirección URL: [www.chaslasdeliteratura](http://www.chaslasdeliteratura) [consultado: 26 de abril de 2009].

PEARCE, Joseph, *Wisdom and Innocence: A life of G. K. Chesterton*, San Francisco, Ignatius Press, 1996.

SILES GONZÁLEZ, Ignacio, “A la fe por la duda. Una lectura metafísica de la paradoja en *El hombre que fue Jueves* de G. K. Chesterton”, en *Revista Filosofía*, Univ. Costa Rica, año XLIII, N° 108 (enero-abril 2005), págs. 111-119.

## 6. Las aventuras del detective racionalista. Las fortalezas y debilidades literarias de los cuentos de Sherlock Holmes por Sir Arthur Conan Doyle

*Stephen Blair*<sup>1</sup>

Los mejores cuentos de Sherlock Holmes por Sir Arthur Conan Doyle, como ser “El ritual de los Musgrave” (1893), pertenecen al género de ficción escapista por excelencia. El objetivo de este ensayo es examinar sus fortalezas literarias y explorar sus debilidades, las cuales impiden que lleguen al primer nivel literario. Las principales fortalezas de los cuentos son las caracterizaciones consecuentes de Holmes y el doctor Watson, la evocación del ambiente londinense de la época y el uso del razonamiento deductivo para resolver crímenes que abarcan desde los enigmas intelectuales hasta las tragedias macabras. Las principales debilidades de los cuentos son los errores en el razonamiento deductivo, las inconsecuencias morales, y la ausencia de una perspectiva social que no sea la británica que dominaba la época en que vivía Conan Doyle. El autor nació en 1859 y murió en 1930. Las fechas de publicación de los cuentos van desde 1887 hasta 1927.

### **I. Caracterización**

Las mejores partes de la novela *Estudio en escarlata* (1887) son los pasajes que crean a Sherlock Holmes y al doctor Watson como personajes. En los cuentos cortos de Holmes, en su totalidad, los bosquejos de los criminales son casi siempre convincentes. Lo que es débil es la caracterización de los oficiales de policía, ya que éstos están presentes en el cuento sólo para resaltar la superioridad intelectual de Holmes y para encarcelar a los criminales expuestos por él. Conan Doyle enfatiza el aspecto depre-

---

<sup>1</sup> Profesor en el área de literatura en habla inglesa en el Profesorado en Lengua Inglesa de la Universidad Nacional de Villa María. Es, además, hablante nativo de idioma inglés.

dador de Holmes con respecto a los criminales al darle una nariz aguileña y la tenacidad de un sabueso. Conan Doyle describe a menudo los poderes de concentración de Holmes cuando está sobre la pista de algún criminal.

A pesar de poseer el don de una lógica rigurosa, Holmes tiene la personalidad de un artista, la cual es transmitida por su pasión por revelaciones dramáticas que glorifican sus logros. Holmes muestra su personalidad artística en el hecho de que su vida consiste en períodos de aburrimiento e inactividad, entre medio de explosiones de inspiración que le dan la autodisciplina para realizar tareas que permiten sus revelaciones autoglorificadoras. Otro factor que muestra su personalidad artística es su labor creativa con sustancias químicas, sus disfraces e imitaciones dramáticas, y su habilidad para tocar el violín. Sin embargo, cuesta creer que un hombre que pasa muchas horas leyendo, escribiendo y en actitud contemplativa, y que fuma por demás, también sea un atleta, un boxeador competente. Sin duda, la superioridad de Holmes en tantas áreas es lo que atrae a los lectores de la literatura fantástica escapista, aunque los cuentos están bien fundados en el realismo social de la época.

Por otro lado, el doctor Watson es el perfecto contraste para Holmes. Él anda con paso pesado y firme, haciendo de lector sustituto al mostrar el mismo desconcierto que el lector, hasta que Holmes revela su proceso de razonamiento. Al igual que los oficiales de policía, Watson es también el sirviente del genio. Como el discípulo de un mesías, Watson aprende poco a poco que tiene que seguir fielmente y al pie de la letra las instrucciones de Holmes, no importa cuán raras sean. De lo contrario Watson echaría a perder un caso.

Holmes posee un deseo genuino de ayudar a otros capturando a delincuentes, pero posee defectos de carácter moral. Holmes es un poco farisaico ya que vive obsesionado con los vicios de los demás y es inconsciente de su propia esclavitud en cuanto a orgullo y autoglorificación. En “El hombre encorvado” (1893) aplica sus conocimientos bíblicos a otros pero no a sí mismo. No hay nada que pueda producir humildad en uno como la conciencia de los vicios propios, pero, en la mayoría de los cuentos, Holmes no se da por aludido de vicios en su vida, y piensa que no tiene ninguno, excepto el uso de la cocaína, la cual era legal en la época en que fueron escritos los cuentos, y es una adicción temporaria que Watson luego cura<sup>2</sup>. “El misterio del valle de Boscombe” (1891) es el único cuento en que Holmes muestra

---

<sup>2</sup> CONAN DOYLE, Sir Arthur, *The Complete Sherlock Holmes Vol. II*, with an introduction and notes by Kyle Freeman, New York, Barnes & Noble Classics, 2004, pág. 174.



conciencia de la posibilidad de que él mismo pueda tener un vicio y de que pueda cometer un crimen.

Aparentemente, Conan Doyle cree que ha creado a Holmes como un hombre humilde, ya que deja que la policía incompetente se acredite todo el trabajo deductivo de él. Sin embargo, lo que Conan Doyle ofrece por un lado lo quita por el otro. Éste publica las aventuras de Holmes que lo muestran como un genio virtuoso que siempre le gana al incompetente Lestrade de Scotland Yard. Holmes reconoce algunos pequeños errores de juicio, pero raramente reconoce una debilidad de orden moral. A decir verdad, Holmes codicia la gloria al resolver estos crímenes. En un momento filosófico en *El signo de los cuatro* (1890), Holmes dice: “la prueba principal de la grandeza verdadera de un hombre estriba en la percepción de su propia pequeñez”<sup>3</sup>. En dicho contexto Holmes está diciendo que él es poca cosa con respecto a la naturaleza (y quizás también a la Providencia), pero que es grande con respecto a sus semejantes.

Conan Doyle no parece darse cuenta de que la aparente humildad de Holmes es engañosa y que el realmente humilde es Lestrade de Scotland Yard, al cual el lector aprende a ridiculizar. Lestrade muestra su humildad al final de “La aventura de los seis napoleones” (1904), donde Holmes le gana un torneo al resolver un crimen y recuperar una perla exótica. Lestrade no muestra ni una pizca de envidia. Al contrario, muestra alegría y hasta orgullo del logro de Holmes<sup>4</sup>. Es un defecto en la caracterización de Conan Doyle el hecho de no mostrarnos cómo adquiere Lestrade su tremenda humildad. Holmes le gana a Lestrade repetidas veces cuando compiten en los casos, pero en muchas personas la derrota produce envidia y no humildad. Tomando esto en consideración, Conan Doyle carece de habilidad para elevar la conciencia moral del lector, lo cual es una de las marcas de la buena literatura. Aunque Conan Doyle parece estar presentando a Holmes como modelo al cual imitar, en el mundo real el hombre está más en riesgo de caer ante un vicio cuando se siente superior a los otros y está obsesionado en señalar los vicios de los otros en vez de los propios. Esto es inquietante, ya que el elemento escapista en los cuentos de Holmes atrae a los adolescentes y a los adultos que recrean el placer que sintieron al leer los cuentos en su adolescencia.

---

<sup>3</sup> CONAN DOYLE, Sir Arthur, *The Complete Sherlock Holmes Vol. 1*, with an introduction and notes by Kyle Freeman, New York, Barnes & Noble Classics, 2004, pág. 138.

<sup>4</sup> CONAN DOYLE, Sir Arthur, *op. cit.* Vol. II, pág. 141.

Aunque a Holmes le falta humildad, sí muestra misericordia en los casos en que le es posible hacerlo, como vemos en “La aventura del carbunco azul” (1892), que es esencialmente un cuento navideño y que no incluye lo macabro. Cuando Holmes le dice al ladrón que se vaya sin entregarlo a la justicia, el ladrón exclama: “¿Cómo, señor? ¡Oh! ¡Dios le bendiga!”<sup>5</sup>.

Es fácil para un hombre como Holmes creer que es superior moral e intelectualmente y no reconocer su vicio de orgullo al cometer un crimen él mismo. Es exactamente lo que ocurre en “La aventura de Charles Augustus Milverton” (1904). Holmes traspasa la ley cuando justifica el robo en la casa de un extorsionador para salvar la reputación de una clienta. Aunque Holmes presenta argumentos racionales por haber cometido el robo, es claro que esta acción ilegal apela a las pasiones irracionales más oscuras de su carácter. Holmes le dice a Watson: “¿Sabe, Watson? No me importa confesar que siempre he tenido la impresión de que habría podido ser un delincuente muy eficaz. Esta es la oportunidad de mi vida en ese sentido. ¡Mire!”<sup>6</sup>. Luego, Holmes muestra con orgullo sus herramientas de ladrón. En este cuento Holmes va en contra de la ley de manera flagrante cuando lo frena a Watson, que trata de atrapar a una mujer que mató a tiros a su extorsionador<sup>7</sup>. Como es tan común en casos de crimen, el ofensor empieza justificando un delito menor y termina cometiendo uno grave. Esto es exactamente lo que ocurre con Holmes, pero Conan Doyle no quiere admitir que es una debilidad de juicio y carácter por parte de su héroe. Después del asesinato, Holmes les dice a las autoridades: “Mis simpatías se inclinan más por los criminales que por la víctima y no pienso encargarme de este caso”<sup>8</sup>.

Es entendible sentir compasión por una mujer que ha sido víctima de un extorsionador, sin embargo el hecho de matar a Milverton es un acto extremadamente severo, y que Holmes proteja a la asesina hace posible que la policía, a la larga, culpe del crimen a una persona inocente.

Existen también acciones morales dudosas en “El valle del terror” (1914-1915). En este cuento un agente secreto de Pinkerton se une a un grupo de delincuentes y escala alto para poder traicionarlos ante la ley. El es-

---

<sup>5</sup> CONAN DOYLE, Sir Arthur, *op. cit.* Vol. I, pág. 305.

<sup>6</sup> CONAN DOYLE, Sir Arthur, *op. cit.* Vol. II, pág. 118.

<sup>7</sup> *Ibidem*, pág. 123.

<sup>8</sup> *Ibidem*, pág. 125.

tudioso de Conan Doyle, Kyle Freeman, comenta lo siguiente: “La escena retrospectiva total parece evitar lo central de la pregunta. ¿Cuánto mal puede uno hacer en el nombre del bien y no volverse malvado uno mismo?”.<sup>9</sup>

La ausencia de calidez humana por parte del héroe es otro defecto presente en el contenido moral de los cuentos. Al final de *El signo de los cuatro*, Holmes se niega a felicitar a Watson por su compromiso de matrimonio. Holmes le dice: “Pero el amor es una cosa emocional y todo lo que es emocional se opone a ese frío razonamiento que me parece la cualidad más importante del hombre y que antepongo a todo lo demás. Yo no me casaré nunca, para que mi juicio y mi sentido común no sufran serios perjuicios”.<sup>10</sup>

Conan Doyle, quien se casó en segundas nupcias después de la muerte de su primera esposa, parece ignorar que muchos hombres casados se han enriquecido gracias a los discernimientos de sus esposas. Si trasladáramos la opinión de Holmes en cuanto al amor conyugal a su conclusión lógica, Holmes sería también incapaz de amistad alguna, ya que esto incluye emociones. Podría ser que Holmes es incapaz de tener una amistad verdadera siendo que Watson sólo está para ayudarlo en sus investigaciones y para glorificarlo públicamente. En *El signo de los cuatro* lo vemos a Holmes preocupado porque su razonamiento sea impedido por el sentimiento del amor. Es irónico que el cuento comience y acabe con su uso de cocaína y también de morfina. Es evidente que Holmes es adicto a estas drogas, la cual es más probable que dañe su habilidad de razonar que el hecho de amar a una esposa. Otra indicación de inconsecuencia de parte de Conan Doyle es que su opinión con respecto al vicio y a la virtud es en parte una versión secularizada del catolicismo romano, en el que la caridad, que requiere emoción, es la virtud máxima.

En cuanto al tema de la razón y la emoción, una escritora inglesa anterior a él, Jane Austen (1775-1817), ya lo había superado. Ella trata este tema hábilmente en *Sentido y sensibilidad* (1811). Es lamentable que Conan Doyle no haya aprendido de Austen, ya que con su ejemplo sus cuentos podrían haberse elevado de la ficción de género escapista a la categoría de ficción literaria. Al igual que Conan Doyle, Austen escribió acerca del

---

<sup>9</sup> *Ibidem*, pág. xxxii.

<sup>10</sup> CONAN DOYLE, Sir Arthur, *op. cit.* Vol. 1, pág. 183.

vicio aunque su mayor interés era en presentar una conducta virtuosa, especialmente una que resalte la caridad. Es claro que Conan Doyle no aprendió de Austen el valor que sus protagonistas le dan a resguardar los sentimientos de los demás. Los protagonistas de Austen se valen de la razón para gobernar sus pasiones sin llegar a caer en la frialdad. Se valen del razonamiento para penetrar el misterio del carácter, pero es un razonamiento acompañado de la caridad.

Al contrastar a Conan Doyle con una escritora que lo supera es importante examinar su punto de vista acerca de las mujeres. Muy pocas veces Holmes es burlado por un oponente. Uno de ellos es una mujer, Irene Adler, en “Escándalo en Bohemia” (1891). Pareciera que Holmes la ha considerado como una mujer análoga, como un ser intelectualmente superior al resto de la humanidad. Sin embargo, Conan Doyle nunca considera la posibilidad de un romance para Holmes, que busca la gloria en vez del amor. Conan Doyle casa a Adler con otro. A pesar de su intelecto, Adler no teme al amor. Pareciera que Holmes ha considerado a Adler como la excepción, y las mujeres como probables de revelar confidencias por medio del chisme. En *El signo de los cuatro* Holmes lo escandaliza a Watson al decirle que no le comunique detalles de la investigación a la mujer que ama. Holmes le dice: “Yo no les diría mucho de lo que sé, si fuera usted –dijo Holmes–. Las mujeres nunca son de confiar (...) ni la mejor de ellas”. Watson enseguida le dice al lector: “No me molesté en discutir aquel atroz sentimiento”<sup>11</sup>.

Es posible que la intención de Conan Doyle fuera la de crear un personaje creíble y no uno al cual emular. Sin embargo, es indudable que los adolescentes de todas las épocas buscan imitar a Sherlock Holmes al leer sus aventuras.

Vale la pena examinar las opiniones de Conan Doyle con respecto a las clases sociales y el imperio británico. Él era un hombre muy nacionalista que apoyaba al imperio británico sin reservas. El doctor Watson es un veterano de una guerra en Afganistán y muchos de los villanos proceden de las colonias donde adquieren animales exóticos y formas exóticas de asesinar. En *El signo de los cuatro* aquellos que se amotinaron en la India no valoraban el gobierno británico, según el asesino Jonathan Small. Para que los cuentos de Holmes pudieran considerarse ficción literaria,

---

<sup>11</sup> Ibidem, pág. 149.

Conan Doyle hubiera tenido que tomar en cuenta el punto de vista de los colonos gobernados por los ingleses. En “El sabueso de los Baskerville” (1901-1902) la riqueza de esta familia aristócrata procede en parte del oro de Sudáfrica, pero Conan Doyle no trata el tema de si los africanos negros podían gozar o no de la riqueza de su país. Conan Doyle, a quien le otorgaron la orden de la caballería por defender a Gran Bretaña en la guerra de los bóers, carece de la capacidad crítica con respecto al colonialismo británico que encontramos en *Pasaje a la India* (1924) por E. M. Forster (1879-1970) y *Matando a un elefante* (1936) por George Orwell (1903-1950).

A pesar de la defensa de la tolerancia racial que vemos en “Las cinco semillas de naranja” (1891) y “La cara amarilla” (1893), algunos de los cuentos de Holmes presentan estereotipos negativos de los asiáticos, negros y judíos. Conan Doyle era como mucha gente contemporánea: en la teoría, defendía a la tolerancia racial pero, en la práctica, le costaba evitar los estereotipos negativos.

## II. Los valores estéticos de los cuentos de Holmes

La evocación del ambiente londinense es uno de los puntos fuertes en los cuentos de Conan Doyle, como vemos en el siguiente párrafo de “El misterio de Copper Beeches” (1892): “Era una mañana fría de principios de primavera, y después del desayuno nos habíamos sentado a ambos lados de un chispeante fuego en el viejo apartamento de Baker Street. Una espesa niebla se extendía entre las hileras de casas parduscas, y las ventanas de la acera de enfrente parecían borrones oscuros entre las densas volutas amarillentas”<sup>12</sup>. “Las cinco semillas de naranja” comienza con viento y lluvia, preparando así la escena para el cuento horripilante que se desenvolverá.<sup>13</sup>

Conan Doyle aprovecha bien la ambientación en “El hombre del labio torcido” (1891), en el que el Dr. Watson entra en un antro de opio en Londres y lo encuentra a Holmes disfrazado. El uso de un ambiente urbano y oscuro es un precursor del cuento policial negro iniciado por los escritores estadounidenses Dashiell Hammett (1894-1961) y Raymond Chandler (1888-1959).

<sup>12</sup> *Ibídem*, págs. 377-378.

<sup>13</sup> *Ibídem*, pág. 258.

Al igual que Edgar Allan Poe (1809-1849), Conan Doyle es un maestro de lo macabro. Sin embargo, muchos no lo asocian con el elemento macabro porque éste no está presente en todos sus cuentos, y en los que sí está, termina con el triunfo de la razón y la restauración de un orden social significativo. Conan Doyle hace uso de escenas sumamente macabras para atraer al lector y luego, un tanto hipócritamente, le hace quejarse a Holmes de que al público le atrae lo meramente sensacional de lo que para él son enigmas intelectuales.

La lectura de los mejores cuentos de Holmes, como por ejemplo “El fabricante de colores retirado” (1927), causa placer intelectual y ha cautivado a generaciones de lectores. No obstante, la acusación más fuerte en contra de los cuentos de Conan Doyle es que son enigmas intelectuales poco naturales separados del mundo real del crimen y sin otro valor que el del placer de ver solucionado el enigma. Esto lo vemos hasta en los peores cuentos de Holmes, como ser “La aventura del soldado de la piel decolorada” (1926). Además, uno de los mejores cuentos, “La aventura de la banda de lunares” (1892), es tan artificial que no se parece mucho a los crímenes reales. Sin embargo, Conan Doyle ha elaborado el cuento de tal forma que llega a ser creíble para aquella persona que es capaz de participar en lo que el poeta inglés Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) llamó “la voluntaria suspensión de la incredulidad que constituye la fe poética”. Dice mucho a su favor que hay mucha variedad en sus mejores cuentos. No obstante, “La aventura de la banda de lunares”, *El signo de los cuatro*, y “La aventura de la casa deshabitada” (1903) pertenecen a un subgénero del cuento policial: *un crimen cometido mientras la víctima se encontraba sola en una habitación bajo llave*. Sin embargo, esto ocurre poco y nada en la vida real.

Además, otros cuentos, como “La aventura de la piedra preciosa de Mazarino” (1921), son irreales por demás y dejan insatisfecho al lector. Otro factor inadmisibles en los cuentos de Holmes es la honestidad irreprochable de los oficiales de policía. Cuando Holmes se topa con la organización criminal del profesor Moriarty, no encuentra ninguna corrupción policial. La única razón por la cual la policía no puede entregar a la organización a la justicia es porque no tiene las habilidades deductivas de Holmes. La coima y las maniobras políticas no juegan ningún papel en los éxitos de Moriarty. Con respecto a esto, las novelas del norteamericano Raymond Chandler, como por ejemplo *Adiós, muñeca* (1940), son más

realistas ya que muestran tolerancia de parte de la ley hacia el crimen organizado.

El elemento más débil en los cuentos de Holmes no es simplemente que los crímenes son poco naturales o irreales, sino el hecho de que Holmes puede deducir tanto con tan pocas pruebas materiales. A Conan Doyle le maravillaban tanto los avances en las ciencias naturales que esperaba que el método científico se pudiera aplicar al estudio de la conducta humana con tan buenos resultados. La deducción, sin embargo, nunca podría transformarse en una ciencia física ya que involucra el razonamiento acerca de la conducta humana, que es, en cierto sentido, iniciado por el individuo, muchas veces por motivaciones irracionales e idiosincrásicas. En mucho sentido los cuentos presentan como tema central la deducción propiamente dicha, y esto es un defecto grave.

“El ‘Squire’ de Reigate” (1893) es un cuento pobre porque Holmes deduce demasiado en base al análisis de una escritura y la resolución depende de un pedazo de papel que los asesinos hubieran seguramente destruido. Algunos de los errores son cómicos y reflejan la pseudo ciencia de la época. Por ejemplo, en “La aventura del carbunco azul”, Holmes llega a la conclusión de que el sombrero debe pertenecer a un intelectual ¡por lo grande que es!<sup>14</sup>

Por otro lado, y a pesar de las debilidades del cuento, podemos ver en “El ‘Squire’ de Reigate” cuatro aspectos fuertes del método de Holmes: la capacidad de abordar un caso sin ideas preconcebidas, la capacidad de examinar cuidadosamente el lugar del crimen, la capacidad de identificar lo esencial y excluir lo trivial de los datos acumulados, y la capacidad de razonar partiendo de los hechos y llegando a las causas. Los mejores cuentos de Conan Doyle son una reivindicación del razonamiento sistemático. Estos criterios utilizados para investigar un crimen son criterios sólidos para producir crítica literaria. En *El signo de los cuatro*, el razonamiento de Holmes es sólido, en general. “El ritual de los Musgrave” es un cuento muy original con deducciones brillantes pero la solución depende en parte del hecho providencial de que un aristócrata recuerda por casualidad la altura exacta de un olmo destruido por una tormenta.

---

<sup>14</sup> Ibídem, pág. 293.

### III. El elemento didáctico

A Holmes parece aburrirle la vida virtuosa, al mismo tiempo que se imagina que la practica. Su única razón de vivir es atacar cualquier cosa que socava la vida de virtud, habiéndose cometido o no el mal. Para Holmes, la vida virtuosa parece ser una combinación del estoicismo teísta de William Shakespeare (1564-1616), como está expresado en *Hamlet, príncipe de Dinamarca* (1600-1601), con el catolicismo secularizado. Como se explicó anteriormente, Holmes no es siempre consecuente, lo cual, en realidad, hace que sus personajes sean más creíbles.

En la novela corta *El signo de los cuatro*, uno de los personajes cuenta lo relatado por su difunto padre de cómo su tremenda avaricia perjudicó a la heredera legal de un tesoro exótico: “Tal conducta, que ha sido el pecado dominante de mi vida, ha privado a esa niña de un tesoro del que, por lo menos, la mitad es suya. Y sin embargo, yo mismo no me he servido de él, tan ciega e insensata es la avaricia”<sup>15</sup>. Este pasaje refleja la temprana educación católica de Conan Doyle, práctica que rechaza más tarde en su vida aunque retiene en parte al catolicismo como código moral. En su vida personal, Conan Doyle desobedece el mandato bíblico de no consultar a los médium, aunque esta práctica, conocida como “espiritismo”, no se encuentra en los cuentos de Holmes.

Holmes es un racionalista por excelencia en cuanto al hecho de descubrir una moralidad de conducta. Sin embargo, en “El tratado naval” (1893) expresa una creencia en la Providencia, lo cual suena a una variación de un deísmo de la filosofía de la Ilustración (Siglo de las luces).

Por otro lado, en los cuentos de Holmes existe un fuerte sentimiento de algo como el pecado original, siendo que Holmes reconoce que los seres humanos son depravados con tendencia al vicio, incluyendo el homicidio. A excepción de su egoísmo extremo y su uso temporal de narcóticos, Holmes evita el vicio, al que considera como iniciador de crímenes. Pero en algunos cuentos se ve la ausencia de caridad, lo cual trataremos más adelante. El motivo bíblico de la tentación, el pecado, el arrepentimiento, la confesión, el perdón y la penitencia están presentes en “La aventura de los tres estudiantes” (1904), aunque sin hacer referencia a Dios, la Biblia ni ninguna iglesia. Holmes se muestra misericordioso hacia un estudiante

---

<sup>15</sup> Ibídem, pág. 116.



al cual descubre haciendo trampa en un examen<sup>16</sup>. El estudiante abandona el colegio en Inglaterra y acepta un trabajo como oficial de policía en Rodesia.

En “El misterio del valle Boscombe”, Holmes protege de las autoridades a un asesino, ya que éste se está muriendo de una enfermedad y Holmes quiere librar a su hija de la vergüenza de ser expuesta públicamente. Lo que Holmes le dice al asesino implica que Holmes cree que después de la muerte existe el juicio de Dios: “teniendo en cuenta su salud, usted mismo sabe que pronto deberá responder por sus hechos ante un tribunal más alto que el jurado”<sup>17</sup>. Luego que el asesino se va, Holmes se dirige a Watson: “¡Dios, nos ayude! –exclamó Holmes, después de un largo silencio–. ¿Por qué el destino nos juega tales tretas a nosotros, pobres gusanos indefensos? No puedo oír hablar de casos como éste sin recordar las palabras de Baxter: ‘Ahí va Sherlock Holmes, pero sólo por la gracia de Dios’”<sup>18</sup>. Este es el único cuento en el que Conan Doyle nos da a entender que Holmes es un pecador y que solamente puede aspirar a ser virtuoso por la gracia de Dios. Esto nos deja en claro que Holmes es un racionalista teísta y no un materialista, aunque el origen de su teísmo es únicamente la razón y no la revelación.

Holmes no pertenece a ninguna institución religiosa. A pesar de las influencias bíblicas, Holmes nunca busca ayuda espiritual ni tampoco se la recomienda a las víctimas de los crímenes. No obstante, Conan Doyle presenta favorablemente al catolicismo en “El hombre encorvado”. Es posible también que Holmes tenga tendencias unitarias porque en “La aventura de la casa deshabitada” le dice a Watson que mientras estaba en Tíbet “me entretuve visitando Lhasa y pasando varios días en compañía del dalai-lama”. Holmes también visitó brevemente La Meca.<sup>19</sup> No es muy claro si Holmes estaba en una búsqueda espiritual o si simplemente el lamaísmo lo entretenía. Sin embargo, los cuentos de Holmes no parecieran expresar las creencias del lamaísmo o del islamismo, mientras que sí presentan algunos motivos bíblicos.

En “El Problema Final” (1893) Watson le dice adiós a Holmes diciendo:

---

<sup>16</sup> CONAN DOYLE, Sir Arthur, *op. cit.* Vol. II, pág. 153.

<sup>17</sup> CONAN DOYLE, Sir Arthur, *op. cit.* Vol. I, pág. 257.

<sup>18</sup> *Ibíd.*

<sup>19</sup> CONAN DOYLE, Sir Arthur, *op. cit.* Vol. II, pág. 11.

“Esta sería la última visión que tendría de él en este mundo”<sup>20</sup>. No habría razón alguna para que Watson agregara “en este mundo” si no tuviera esperanzas de encontrarse con Holmes en el más allá. No obstante, la doctrina bíblica de la resurrección del cuerpo está notoriamente ausente de los cuentos, una omisión que es consecuente con la tendencia de Conan Doyle de consultar a los médium.

Para que un escrito sea considerado ficción literaria debe, en cierta medida, reflexionar sobre el significado de la vida y de los medios de obtener conocimiento de ella. Conan Doyle no es consecuente en sus respuestas. En su novela corta “Estudio en escarlata”, una Providencia justa utiliza como instrumento del juicio divino a un hombre vengativo. Aunque Conan Doyle no usa el término “ordalía”, el argumento está basado en acciones similares a esa institución medieval. Un hombre vengativo, Jefferson Hope, acorrala a un asesino, Enoch Drebbler, y le obliga a elegir entre dos píldoras, una que es un veneno, la otra que es un placebo. Hope, a su vez, toma la que rechaza Drebbler y le dice: “Que el Señor emita su fallo. Toma una y trágala. En una habita la muerte, en otra la salvación. Para mí será la que tú dejes. Veremos si existe justicia en el mundo o si gobierna a éste el azar”<sup>21</sup>. Drebbler, por supuesto, muere y Hope sobrevive. Esta forma de hacer justicia atrae a la mente medieval y no sorprende que una de las mejores novelas de Conan Doyle, *La compañía Blanca* (1891), esté situada en la edad media. Holmes captura a Hope pero éste muere en la prisión antes de poder ser procesado por la justicia humana. Por medio del doctor Watson, Conan Doyle nos dice: “Un juez más alto se había hecho cargo del caso, convocando a Jefferson Hope a un tribunal donde, a buen seguro, le sería aplicada estricta justicia”<sup>22</sup>. Un estudioso de Conan Doyle, Chris Redmond, ha explorado estos temas en su ensayo “A Study in Sin: Religious Hypocrisy and Fanaticism in (and out of) *A Study in Scarlet*”, el cual está disponible en Internet en inglés bajo dicho título.

En otros cuentos Conan Doyle sigue dando a entender que la Providencia castiga el crimen. Kyle Freeman identificó una alusión a *Eclesiastés* 10:8 cuando el canalla en “La aventura de la banda de lunares” muere bajo su propio instrumento asesino.<sup>23</sup>

---

<sup>20</sup> CONAN DOYLE, Sir Arthur, *op. cit.* Vol. 1, pág. 568.

<sup>21</sup> *Ibidem*, pág. 90.

<sup>22</sup> *Ibidem*, pág. 93.

<sup>23</sup> *Ibidem*, pág. 324.

En el cuento “El tratado naval” vemos un aspecto diferente de la Providencia. Holmes toma una rosa y da un discurso acerca del aspecto esencial de la Providencia que es la benevolencia:

No hay nada en que sea tan indispensable la lógica como en la religión –dijo apoyando su espalda en los postigos de la ventana–. El buen razonador puede construirla igual que una ciencia exacta. A mí me parece que nuestra certidumbre suprema de la bondad de la Providencia está en las flores. Todas las demás cosas: nuestras facultades, nuestras ansias, nuestro alimento, son, en realidad, necesarios para nuestra existencia en primera instancia. Pero esta rosa constituye un extra. Su aroma y su color son un embellecimiento de la vida, no una condición indispensable de ella. Únicamente la bondad da más de lo obligado, y por eso digo que de las flores podemos derivar grandes esperanzas.<sup>24</sup>

“Su última reverencia” (1908-1917), un cuento de espionaje que transcurre durante el primer día de la Primera Guerra Mundial, comienza y acaba considerando a la guerra como el medio divino de purificar a un mundo “degenerado”<sup>25</sup>. Al final del cuento Holmes respalda este punto de vista describiendo la guerra como “un viento del este”: “Pero es cierto que viene un viento del este, un viento que nunca ha soplado aún en Inglaterra. Será frío y crudo, Watson, y quizá muchos de nosotros nos marchitemos al sentir sus ráfagas. No obstante, no por eso deja de ser un viento de Dios, y cuando amaine el temporal, brillará bajo el sol una tierra más limpia, mejor y más fuerte.”<sup>26</sup>

Conan Doyle, al igual que William Shakespeare, era un patriota inglés que creía que su país gozaba de una Providencia especial. El mejor cuento de espionaje de Conan Doyle, “Los planos del Bruce-Partington” (1912), no lo menciona a Dios pero sí presupone que el pecado es la base del crimen de traición. Esto es claro cuando Holmes captura al traidor y le dice: “Permítame que le aconseje que haga usted por ganar siquiera un poco de respeto mediante su arrepentimiento y su confesión en vista de que hay todavía algunos detalles que sólo podemos saberlos de los labios de usted”.<sup>27</sup>

---

<sup>24</sup> *Ibidem*, pág. 541.

<sup>25</sup> *Ibidem*, pág. 480.

<sup>26</sup> *Ibidem*, pág. 491.

<sup>27</sup> CONAN DOYLE, Sir Arthur, *op. cit.* Vol. II, pág. 431.

Al meditar acerca de la Providencia en “El tratado naval”, vemos que Holmes es capaz de glorificar a otro ser que no sea él mismo. A pesar de esta celebración de la Providencia, en “La Caja de Cartón” (1893) Holmes llega casi a reconocer que la razón por sí sola, sin una revelación divina, no puede encontrar sentido a la vida. Tras leer la confesión de un hombre que cometió dos homicidios, Holmes dice:

–¿Qué sentido tiene todo esto, Watson? –dijo Holmes solemnemente mientras dejaba a un lado el documento–. ¿Qué propósito persigue este círculo de aflicción, violencia y miedo? Sin duda ha de tender hacia algún fin pues, si no, nuestro universo está regido por el azar, lo cual es inconcebible. Pero ¿qué fin? Ahí tiene usted el eterno problema sobre el cual la razón humana está tan lejos de poder responder como siempre.<sup>28</sup>

Aunque Holmes es un racionalista, no es un materialista, por lo menos no en todos los cuentos. Los lectores que rotulan a Holmes de materialista están errados y esto lo vemos claramente en “El tratado naval” y “El misterio del valle Boscombe”. Una razón por la cual los críticos se confunden es debido a que Conan Doyle no es consecuente en cuanto al tema de la Providencia. En “La aventura del carbunco azul” Holmes atribuye el descubrimiento de un crimen a la casualidad y no a la Providencia, lo cual es curioso ya que es un cuento escrito en un espíritu navideño<sup>29</sup>. A pesar de los diferentes nombres que podemos darle al mecanismo causal detrás de los eventos humanos, no podemos negar que Conan Doyle, en “El tratado naval”, diserta sobre la Providencia con mucho más detalle que ha hecho sobre la casualidad o el Destino.

Además, en “La aventura del constructor de Norwood” (1903), Conan Doyle muestra claramente que Holmes es un instrumento de una Providencia benévola. Cuando Holmes interroga a la madre de un hombre que ha sido encarcelado injustamente por homicidio, ésta le dice: “Hay un Dios en los cielos, señor Holmes, y ese mismo Dios, que ha castigado a ese malvado, demostrará a su debido tiempo que las manos de mi hijo no se han manchado con su sangre”<sup>30</sup>. La predicción de la madre es acertada ya que Holmes resuelve el caso y limpia de sospecha al hijo.

Cuando alguien asegura que conoce una Providencia benévola basada

<sup>28</sup> *Ibidem*, pág. 396.

<sup>29</sup> CONAN DOYLE, *Sir Arthur*, *op. cit.* Vol. I, pág. 306.

<sup>30</sup> CONAN DOYLE, *Sir Arthur*, *op. cit.* Vol. II, pág. 29.

en la razón únicamente, sin ninguna revelación divina, y se guía por esta creencia con celo, es casi inevitable que esta persona se convierta en un sacerdote secular. Kyle Freeman considera que Holmes hace precisamente esto en “La inquilina del velo” (1927). Según lo explica Freeman: “Aquí hace las veces de sacerdote, oyendo una última confesión antes de otorgar una absolución secular”<sup>31</sup>. Después de escuchar la confesión, Holmes dice: “¡Pobre muchacha! Los manejos del Destino son, en verdad, difíciles de comprender. Si no existe alguna compensación en el más allá, entonces el mundo no es sino una broma cruel”<sup>32</sup>. Holmes luego da a entender que el cielo es esencial para dar sentido a la vida terrenal, pero, como basa sus conclusiones únicamente sobre la razón, no puede dar seguridad de una vida en el más allá.

Al contemplar una flor en “El tratado naval”, la vida parece ser gobernada por una Providencia benévola, pero cuando contempla un caso evidente de adulterio, robo y abandono al comienzo de “El fabricante de colores retirado”, estos vicios le hacen parecer a Holmes que la vida es vana. Watson le dice a Holmes que la aparente víctima de abandono parecía patética y fútil. Ante esto Holmes responde: “Exactamente, Watson. Patética y fútil. Pero, ¿no es la vida una cosa patética y fútil? ¿No es su historia un microcosmos de la historia toda? Alcanzamos. Apresamos. ¿Y qué queda al final en nuestras manos? Una sombra. O, peor aún que una sombra: el dolor”<sup>33</sup>. Tal pesimismo podría muy bien reflejar las respuestas cambiantes de Conan Doyle con respecto a la vida.

Existe una creencia general, aunque equivocada, que Conan Doyle, en su novela *El sabueso de los Baskerville*, representa a Holmes como un materialista. Esta creencia equivocada está basada en que Holmes usa la deducción para comprobar que un misterioso sabueso no es una criatura supernatural diabólica, sino tan solo un sabueso mortal disfrazado con pintura fluorescente. Holmes y Watson le disparan matándolo y esta acción dramática es interpretada por el lector como materialista<sup>34</sup>. Sin embargo, dicha interpretación está basada en una lectura de la obra hecha a la ligera. Aunque el sabueso y su dueño malvado son mortales, Holmes considera el mal como una realidad metafísica y deja sin responder la

<sup>31</sup> *Ibidem*, pág. XXXVI.

<sup>32</sup> *Ibidem*, pág. 637.

<sup>33</sup> *Ibidem*, pág. 652.

<sup>34</sup> CONAN DOYLE, Sir Arthur, *op. cit.* Vol. 1, pág. 684.

pregunta acerca de si el diablo existe o no. “Hasta ahora he limitado mis investigaciones a este mundo –dijo–. Combato el mal dentro de mis modestas posibilidades, pero enfrentarse con el Padre del Mal en persona quizá sea una tarea demasiado ambiciosa”.<sup>35</sup>

Holmes cambia de tema y habla acerca de la existencia de una huella material del sabueso, pero luego presenta la posibilidad de que los criminales podrían ser agentes mortales del diablo. Watson le comenta a Holmes: “¿Se inclina usted entonces hacia la explicación sobrenatural?”, a lo cual Holmes le responde “Los agentes del demonio pueden ser de carne y hueso, ¿no es cierto?”<sup>36</sup>. Holmes entonces cambia de tema y explica la evidencia empírica del crimen.

Otro indicio de lo sobrenatural en esta novela corta es el hecho de que Watson y Holmes “oran”, aunque Conan Doyle es impreciso cuando usa el término. Es poco claro si es meramente una manera de hablar para expresar ilusiones o si es una oración consciente dirigida a Dios. El doctor Watson “ora” por la seguridad de Holmes y éste llega sano y salvo<sup>37</sup>. Luego que Holmes mata al perro y rescata a su presa humana: “musitó una acción de gracias al ver que no estaba herido: habíamos llegado a tiempo”<sup>38</sup>. Esto es sorprendente de parte de Holmes, quien generalmente se muestra dirigiendo la batuta y siendo el único responsable de un final feliz. Si Conan Doyle es consecuente al escribir, “El tratado naval” da a entender que estas plegarias estarían dirigidas a una Providencia benévola.

Uno de los cuentos, si es leído por separado, parece mostrar a Holmes como un materialista. En “El vampiro de Sussex” (1924) Holmes dice: “Esta agencia pisa fuertemente el suelo, y así debe seguir. El mundo es suficientemente ancho para nosotros. No necesitamos fantasmas”<sup>39</sup>. Uno de los aspectos más raros de Conan Doyle es cómo su vida contradice a la de su detective ficticio. Conan Doyle apoyaba al espiritismo, el cual se basa en la supuesta comunicación con fantasmas. También creía, de manera disparatada, en la autenticidad de una fotografía que pretendía haber sido tomada por hadas, situación en la que Sherlock Holmes nunca

---

<sup>35</sup> *Ibidem*, pág. 590.

<sup>36</sup> *Ibidem*, pág. 593.

<sup>37</sup> *Ibidem*, págs. 620-621.

<sup>38</sup> *Ibidem*, pág. 684.

<sup>39</sup> CONAN DOYLE, Sir Arthur, *op. cit.* Vol. II, pág. 558.

hubiera caído. ¿Cómo es posible que un personaje sea más sabio que su autor? Esta creencia en las hadas puede haber venido del paganismo celta y la influencia de obras de Shakespeare tal como *El sueño de una noche de verano* (1595-1596).

#### **IV. Conclusión: méritos literarios de los cuentos de Holmes**

Para concluir, podemos considerar a Conan Doyle como un escritor menos importante, en cuanto a calidad literaria, que Jane Austen o E. M. Forster. Los cuentos de Conan Doyle ofrecen horas de entretenimiento intelectual y emocional y su uso de un ambiente sórdido es el precursor de la novela *noir* (negra). En cuanto al razonamiento sistemático, los cuentos de Holmes no son meramente escapistas. Algunos de ellos nos hacen penetrar dentro de lo que es el vicio y la virtud aunque, en general, les falta una consecuencia moral. Otra falencia es la de no examinar el lado negativo de la política del imperio británico y la creencia de que los oficiales de policía son siempre honestos y están ansiosos por luchar contra el crimen organizado, aun cuando son un poco tontos. Aunque las demostraciones del razonamiento deductivo de Holmes no siempre están bien fundadas, los cuentos en su totalidad justifican con objetividad un razonamiento sistemático en un mundo ordenado por una Providencia benévola que utiliza a Holmes como su instrumento. Ya que esta Providencia es conocida por medio de la razón únicamente, sin revelación divina alguna, Holmes no se ve exigido a practicar una humildad sincera, lo cual hace que sea una filosofía de vida cómoda, para ser vivida en un espíritu de glorificación propia a costa de los rivales de uno, la policía. Por otro lado, con Sherlock Holmes y el doctor Watson, Conan Doyle ha creado dos personajes bien formados, y no es de sorprender que Holmes sea considerado el más famoso detective ficticio en el mundo literario. Su egoísmo y falta de consecuencia moral es exactamente lo que uno espera de alguien que es un genio en la observación empírica y en la deducción racional.

## **Bibliografía**

CONAN DOYLE, Sir Arthur, *The Complete Sherlock Holmes, Vol. I*, with an introduction and notes by Kyle Freeman, New York, Barnes & Noble Classics, 2004.

-----, *The Complete Sherlock Holmes, Vol. II*, with an introduction and notes by Kyle Freeman, New York, Barnes & Noble Classics, 2004.

Ensayo en inglés en la Web

REDMOND, Chris, "A Study in Sin: Religious Hypocrisy and Fanaticism in (and out of) *A Study in Scarlet*", *Baker Street Journal* 54 n° 1 (Spring 2004), pp. 31-37.

### **Sitios Web de texto y obras de Conan Doyle en español:**

<http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/ing/doyle/acd.htm>.

[http://www.angelfire.com/falcon/s\\_holmes/relatos\\_descarga.htm](http://www.angelfire.com/falcon/s_holmes/relatos_descarga.htm).



(VERSIÓN EN INGLÉS)

The Adventures of the Rationalist Detective  
Literary Strengths and Weaknesses of Sir Arthur Conan  
Doyle's Sherlock Holmes Stories

*Stephen Blair*

The very best of Sir Arthur Conan Doyle's Sherlock Holmes stories, such as "The Musgrave Ritual" (1893) are escapist genre fiction of a very high order. The aim of this essay is to examine their literary strengths while exploring weaknesses that keep them from rising to the first rank of literature. The stories' main strengths are the consistent characterization of Holmes and Watson, the evocation of the London atmosphere of the period, and the use of deductive reasoning to solve crimes that range from intellectual puzzles to macabre tragedies. The stories' main weaknesses are slips in deductive reasoning, moral inconsistency, and lack of a social perspective other than the dominant British one of Conan Doyle's times. He was born in 1859 and died in 1930. The publication dates of the Holmes fiction range from 1887 to 1927.

## **I. Characterization**

The strongest parts of the novel *A Study in Scarlet* (1887) are the passages creating Sherlock Holmes and Dr. Watson as characters. In the Holmes short stories as a whole, the character sketches of criminals are usually convincing. It is the characterization of the police officers which is weak, since they exist in the story only to confirm Holmes' intellectual superiority and to lock up criminals he has exposed. Conan Doyle emphasizes Holmes predatory nature in regard to criminals in giving him a hawk-like nose and the tenacity of a bloodhound. Conan Doyle often describes Holmes' powers of concentration when he is on the scent of a criminal.

Despite Holmes' gift for rigorous logic, he has the personality of an artist, which is revealed by his flair for dramatic revelations which glorify his

achievements. Holmes reveals his artistic personality in that his life consists of periods of boredom and idleness sandwiched between bursts of inspiration that give him the self-discipline to perform labors that make his self-glorifying revelations possible. Holmes' artistic personality is further displayed in his creative work with chemicals, his dramatic impersonations and disguises, and his gift for playing violin. It strains the reader's credibility, however, that a man who spends so many hours in reading, writing and contemplation, and smokes so much tobacco, is also an athlete—is in fact an accomplished boxer. No doubt Holmes' superiority in so many areas is part of his appeal to readers of escapist fantasy literature even though the stories are well grounded in the social realism of the times.

Dr. Watson, on the other hand, is the perfect foil to Holmes. He plods along consistently, acting as an audience surrogate in suffering the same bafflement as the reader, until Holmes reveals his chain of reasoning. Watson, like the police officers, is also the servant of the genius. Like a disciple to a Messiah, Watson gradually learns that he must have the faith to follow Holmes' instructions to the letter, no matter how strange the instructions seem. Otherwise Watson will bungle a case.

Holmes has a genuine desire to aid other people by capturing criminals, but he does have defects of moral character. There is something of the Pharisee in Holmes as he spends his life obsessed with Other People's Vices and is unaware that he himself is enslaved by the vice of pride and self-glorification. "In the Crooked Man" (1893) he applies his Biblical knowledge to others, but not to himself. There is nothing that produces humility like the awareness of one's own vices, but in most stories Holmes is not aware of any vices in his life and Conan Doyle seems to think that he doesn't have any except cocaine use, which was legal at the time the stories were written and is a temporary addiction that Watson cures.<sup>1</sup> Only in "The Boscombe Valley Mystery" (1891) does Holmes really show an awareness of his own potential for vice and crime.

Conan Doyle seems to believe that he has created Holmes as a humble man because he allows the bumbling police to take credit for all his deductive work. What Conan Doyle gives with one hand, however, he takes back with the other. Dr. Watson publishes Holmes' adventures which show him to be a virtuous genius who always shows up the bumbling Lestrade of Scotland Yard. Holmes admits to minor errors of judgment, but rarely to weaknesses of moral character. Yet Holmes is lusting for glory in his resolutions

---

<sup>1</sup> CONAN DOYLE, Sir Arthur, *The Complete Sherlock Holmes Vol. II*, with an introduction and notes by Kyle Freeman, New York, Barnes & Noble Classics, 2004, pág. 174.

of these crimes. In a philosophical moment in *The Sign of the Four* (1890) Holmes says "...the chief proof of man's real greatness lies in his perception of his smallness".<sup>2</sup> In this context Holmes means that he is small in contrast to Nature (and perhaps Providence) but great in contrast to other men.

Conan Doyle is unaware that Holmes' apparent virtue of humility is fraudulent and that the truly humble character in the stories is inspector Lestrade of Scotland Yard, whom the reader is taught to ridicule. Lestrade shows his humility at the end of "The Adventure of the Six Napoleons" (1904) when Holmes wins a competition with Lestrade to solve a crime and recovers an exotic pearl. Lestrade has no trace of jealousy and is able to rejoice in Holmes' achievement and even to feel proud of him.<sup>3</sup> It is a defect in Conan Doyle's characterization that he neglects to show us how Lestrade acquired this saint-like degree of humility. Holmes had beaten Lestrade repeatedly when they compete on cases, but in many people, defeat produces jealousy, rather than humility. In this aspect of the Holmes stories, Conan Doyle lacks the ability to elevate the reader's moral awareness, which is a hallmark of great literature. Although Conan Doyle seems to be holding Holmes up as a role model, in the real world a man is most at risk for falling into vice when he feels superior to others and is obsessed with detecting the vices of others rather than his own. This is disturbing, since the escapist element in the Holmes stories especially appeals to adolescents and to adults who like to relive the pleasure they had in reading the stories as adolescents.

Although Holmes lacks the virtue of humility, he does exercise the virtue of mercy in cases when it is possible for him to do so. He does this in "The Adventure of the Blue Carbuncle" (1892) which is essentially a Christmas story, which accounts for the lack of the macabre. When Holmes tells the thief to get out without attempting to bring him to human justice, the thief says, "What sir! Oh, Heaven bless you!"<sup>4</sup>

When a man such as Holmes believes that he is morally and intellectually superior to everyone else and has the unacknowledged vice of pride, it is easy for him to fall into crime himself. This is exactly what happens in "The Adventure of Charles Augustus Milverton" (1904) Holmes crosses over into crime when he justifies the burglary of a blackmailer's home to

---

<sup>2</sup> CONAN DOYLE, Sir Arthur, *The Complete Sherlock Holmes Vol. 1*, with an introduction and notes by Kyle Freeman, New York, Barnes & Noble Classics, 2004, pág. 138.

<sup>3</sup> CONAN DOYLE, Sir Arthur, *op. cit. Vol. II*, pág. 141.

<sup>4</sup> CONAN DOYLE, Sir Arthur, *op. cit. Vol. I*, pág. 305.

save the reputation of a female client. Although Holmes makes a rational case for committing burglary, it is clear that this illegal act also has a strong appeal to the darkest irrational passions in his character. Holmes says. “Watson I don’t mind confessing to you that I have always had an idea that I would have made a highly efficient criminal. This is the chance of my lifetime in that direction. See here!”<sup>5</sup>. With this, Holmes proudly displays his burglar tools. In this story Holmes breaks the law most flagrantly when he stays Watson’s hand when he attempts to apprehend a woman who has killed her blackmailer by repeatedly shooting him.<sup>6</sup> As so often happens in cases of crime, the offender begins by justifying a small crime and finds himself drawn into committing a great one. This is exactly what happens to Holmes, but Conan Doyle refuses to see this as a weakness in his hero’s judgment and character. After the murder, Holmes tells the authorities, “My sympathies are with the criminals rather than with the victim, and I will not handle this case.”<sup>7</sup>

Although it is reasonable to feel sympathy for a woman who has been the prey of a blackmailer, the act of murder seems disproportionately severe for Milverton’s crime and Holmes’ shielding of the killer leaves open the possibility that the police will eventually pin the crime on someone who is innocent.

There are also questionable moral actions in *The Valley of Fear* (1914-1915) when an undercover Pinkerton detective joins a gang of criminals and rises high in their organization so that he can betray them to the law. The Conan Doyle scholar Kyle Freeman writes: “The entire flashback seems to avoid the question at its center. Just how much evil can one commit in the name of good and not become evil oneself?”<sup>8</sup>

Another defect in the moral content of the stories is its hero’s lack of human warmth. At the end of *The Sign of the Four*, Holmes refuses to congratulate Watson on his engagement to be married. Holmes says, “But love is an emotional thing, and whatever is emotional is opposed to that true cold reason which I place above all things. I should never marry myself, lest I bias my judgment.”<sup>9</sup>

---

<sup>5</sup> CONAN DOYLE, Sir Arthur, *op. cit.* Vol. II, pág. 118.

<sup>6</sup> *Ibidem*, pág. 123.

<sup>7</sup> *Ibidem*, pág. 125.

<sup>8</sup> *Ibidem*, pág. XXXII.

<sup>9</sup> CONAN DOYLE, Sir Arthur, *op. cit.* Vol. I, pág. 183.

Conan Doyle, who remarried after the death of his first wife, seems to be unaware that many married men have had the experience of having their perspectives widened by the insights of a wife. If Holmes' views about marital love are taken to their logical conclusion, then Holmes would also be incapable of any friendship, since that too includes emotion. It may indeed be that Holmes is incapable of true friendship, since Watson serves no other role in his life than to help Holmes in his investigations and glorify him for the reading public. It is ironic that in *The Sign of the Four* in which Holmes is so worried about impairing his reason through love, the story begins and ends with his cocaine use and we also told that he uses morphine. Holmes is clearly addicted to an enslaving drug, which is more likely to impair his reasoning ability than loving a wife. Another indication of Conan Doyle's inconsistency is that his view of vice and virtue is partly a secularized version of Roman Catholicism, in which charity, which requires emotion, is the greatest of virtues.

In writing about reason and emotion, Conan Doyle had already been surpassed by an earlier English author: Jane Austen (1775-1817). She deals with this issue skillfully in *Sense and Sensibility* (1811) It is a pity that Conan Doyle did not learn from Austen, for her example could have helped him raise his stories from escapist genre fiction to literary fiction. Austen, like Conan Doyle, wrote about vice, but her greatest interest was in portraying virtuous conduct, especially charitable conduct. It seems clear that Conan Doyle did not learn from Jane Austen the value that her protagonists put on guarding the feelings of others. Austen's protagonists require reason to govern their passions, but they are never guilty of human coldness. The protagonists of her novels use reasoning to penetrate the mystery of character, but it is reasoning practiced by a charitable heart.

In contrasting Conan Doyle with a woman writer who surpasses him, it is relevant to examine Holmes' view of women. Holmes is rarely outwitted by an opponent and one who does so is a woman, Irene Adler, in "A Scandal in Bohemia" (1891) Holmes seems to have viewed her as a female counterpart to himself, as intellectually superior to the rest of the human race. However, Conan Doyle refuses to entertain the possibility of a romance for Holmes, who craves glory rather than love. Conan Doyle marries Adler off to someone else. Alder, despite her intellect, is not afraid of love.

Conan Doyle seems to have viewed Adler as the exception and women as likely to betray confidences through gossip. In *The Sign of the Four*, Holmes shocks Watson when he tells him not to tell details of the investigation to the

woman he loves. Holmes says, “I would not tell them too much” said Holmes. “Women are never to be entirely trusted— not the best of them”.

Watson immediately tells the reader, “I did not pause to argue over this atrocious sentiment”.<sup>10</sup>

Conan Doyle may have been interested in creating a believable character rather than in creating a character to be emulated. It is undeniable, however, that adolescents of all ages emulate Sherlock Holmes in their leisure reading.

It is also worth examining Conan Doyle’s account of social class and empire. Conan Doyle was a deeply conservative man who supported the British Empire without questioning it. Dr. Watson is a veteran of a war in Afghanistan and many of the villains have their root in the colonies where they acquired exotic animals and exotic ways of killing people. In *The Sign of the Four*, those who mutinied in India are simply ungrateful for British rule, according to a murderer, Jonathan Small. For Conan Doyle to have elevated the Holmes stories to the level of literary fiction, he would have needed to have seen English colonial rule from the viewpoint of those governed. In “The Hound of the Baskervilles” (1901-1902), the aristocratic family’s wealth comes in part from South African gold, but Conan Doyle does not raise the issue of whether black Africans were able to share in the wealth of their own country. Conan Doyle, who won his knighthood by defending the British role in the Boer War, simply lacks the critical capacity about British colonialism found in E. M. Foster’s (1879-1970) *A Passage to India* (1924) and George Orwell’s (1903-1950) “Shooting an Elephant” (1936).

Despite the plea for racial tolerance in “The Five Orange Pips” (1891) and “The Yellow Face” (1893) some of the Holmes stories include negative stereotypes of Asians, blacks and Jews. Conan Doyle was like many of us who are committed to racial tolerance in theory, but have great difficulty in avoiding negative stereotypes in practice.

## II. The Aesthetics of the Holmes stories

Conan Doyle’s evocation of the London atmosphere is a strength in the stories, as in these lines from “The Adventure of the Copper Beeches” (1892): “It was a cold morning of the early spring, and we sat after breakfast on either side of a cheery fire in the old room at Baker Street. A thick

---

<sup>10</sup> Ibidem, pág. 149.

fog rolled down between the lines of dun-coloured houses, and the opposing windows loomed like dark, shapeless blurs through the heavy yellow wreaths”.<sup>11</sup> “The Five Orange Pips” begins with wind and rain that sets the scene for the eerie tale that will follow.<sup>12</sup>

Conan Doyle also makes good use of atmosphere in “The Man with the Twisted Lip” (1891), in which Dr. Watson enters a London opium den and finds Holmes in disguise. This use of a dark urban atmosphere is a forerunner of the noir detective story pioneered by the American writers Dashiell Hammett (1894-1961) and Raymond Chandler (1888-1959).

Conan Doyle also rivals Edgar Allen Poe (1809-1849) as a master of the macabre. However, many readers don’t associate Conan Doyle with the macabre because it is not present in all of his stories and in those stories in which it is present, the stories end with the triumph of reason and the restoration of a meaningful social order. Conan Doyle depends on shockingly macabre scenes to create interest in the reader and then rather hypocritically has Holmes complain that the public is drawn to the merely sensational elements of what are for him intellectual puzzles.

Reading the best of the Holmes stories such as “The Adventure of the Retired Colourman” (1927) provides an intellectual pleasure that has captivated generations of readers. However, the strongest charge leveled against the Holmes stories is that they are contrived intellectual puzzles divorced from the real world of crime and have no other value than the pleasure of seeing the puzzle solved. This is true of the worst of the Holmes stories, such as “The Adventure of the Blanched Soldier” (1926) In addition, one of Conan Doyle’s best stories, “The Adventure of the Speckled Band” (1892) is so contrived as to resemble very few real-life crimes. Yet Conan Doyle has constructed the tale so skillfully that it is credible to anyone who is able to engage in what the English poet Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) called “that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith” It is to Conan Doyle’s credit that there is a great deal of variety among his best stories. However, “The Adventure of the Speckled Band”, *The Sign of the Four* and “The Adventure of the Empty House” (1903) all belong to a subgenre of the detective story: a Murder

---

<sup>11</sup> *Ibídem*, págs. 377-378.

<sup>12</sup> *Ibídem*, pág. 258.

Committed While the Victim was alone in a Locked Room. However, this rarely, if ever, happens in real life.

In addition, there are other stories, such as “The Adventure of the Mazarin Stone” (1921) that is so contrived they leave the reader dissatisfied. Another implausibility in the Holmes stories is the sterling honesty of the established police. When Holmes goes up against Professor Moriarty’s criminal organization, he never encounters police corruption. The only reason the police are unable to bring Moriarty’s organized crime group to justice is that the police lack Holmes’ deductive skills. Bribery and political maneuverings play no role whatsoever in Moriarty’s successes. In this respect Raymond Chandler’s novels such as *Farewell, My Lovely* (1940) is more realistic, as they show official tolerance for organized crime.

The weakest element in the Holmes stories is not merely that the crimes are contrived, but that Holmes can deduce so much on such slender physical evidence. Conan Doyle was so awed by advances in the natural sciences that he hoped that the scientific method would yield similar results in the study of human behavior. Deduction, however, can never become a hard science because it involves reasoning about human behavior which is to some degree initiated by the individual, often for idiosyncratic and irrational motivations. The stories are to a significant degree *about* deduction as a central theme, so this is a serious defect.

“The Reigate Puzzle” (1893) is a weak story because Holmes deduces too much based on handwriting analysis and the resolution turns on a piece of paper that the murderers in all likelihood would have destroyed. Some of the errors are comical and reflect the pseudoscience of the times, as when Holmes in “The Adventure of the Blue Carbuncle” concludes that the owner of a hat must be an intellectual because his head is so large!<sup>13</sup>

On the other hand, four strengths of Holmes’ method can be seen in “The Reigate Puzzle”. The strengths are the ability to approach a case without preconceived ideas, the ability to carefully observe a crime scene, the ability to identify the essential and exclude the trivial information, and the ability to reason from effects to the causes. When Conan Doyle is at his best, his stories are a vindication of systematic reasoning. These criteria for investigating a crime are also sound criteria for writing literary criticism. Holmes’ reasoning in *The Sign of the Four* is generally sound. “The

---

<sup>13</sup> Ibidem, pág. 293.



Musgrave Ritual” is a highly original story with brilliant deductions but the solution depends in part on the Providential fact that an aristocrat happens to recall the precise height of an elm that was destroyed by a storm.

### III. The Didactic Element

Holmes seems to be bored by the virtuous life, while imagining that he practices it. His sole reason for existence is in attacking anything that undermines the virtuous life, whether or not a crime has been committed. For Holmes the virtuous life seems to be a mix of William Shakespeare’s (1564-1616) theistic Stoicism, expressed in *Hamlet, Prince of Denmark* (1600-1601), combined with secularized Catholicism. As explained above, Holmes is not always consistent, but that makes his characterization seem more plausible.

In the novella *The Sign of the Four*, a character relates his deceased father’s account of how the deadly sin of greed for an exotic treasure wronged a rightful heir. “The cursed greed which has been my besetting sin through life has withheld from her the treasure, half at least of which should have been hers. And yet I have made no use of it myself so blind and foolish a thing is avarice”.<sup>14</sup> This passage reflects Conan Doyle’s early Catholic education, which he later rejected as a religion to be practiced but partly retained as a moral code. In his personal life Conan Doyle violated the Biblical injunction against consulting mediums, but this practice, known as “spiritualism” is not found in the Holmes stories.

In discovering a moral basis for conduct, Holmes is a supreme rationalist. However, in “The Naval Treaty” (1893), he expresses a belief in Providence, that makes him sound like he has adopted some variation on Enlightenment Deism. On the other hand, in the Holmes stories there is also a strong sense of original sin as Holmes knows that human beings are deeply depraved and have a tendency to vice, including murder. Except for his extreme egoism and temporary narcotics use, Holmes avoids vice, which he views as the precursor to crime, but in some stories there is an absence of charity, which we shall explore below. In “The Adventure of the Three Students” (1904) the Biblical motif of temptation sin, repentance, confession, forgiveness and penitence are present, but without reference to God, *The Bible*, or to any church. Holmes is merciful to a student whom he has

---

<sup>14</sup> Ibidem, pág. 116.

caught cheating on an exam. The student resigns from the school in England and accepts a job as a policeman in Rhodesia.<sup>15</sup>

In “The Boscombe Valley Mystery”, Holmes shields the murderer from the authorities because the killer is dying of an illness and Holmes wants to spare the killer’s daughter the disgrace of exposure. Holmes’ statement to the murderer implies that Holmes believes that after death there is divine judgment. “You are yourself aware that you will soon have to answer for your deed at a higher court than the Assizes”.<sup>16</sup>

After the murderer leaves, Holmes addresses Watson. “God help us! said Holmes after a long silence. ‘Why does fate play such tricks with poor, helpless worms? I never hear of such a case as that I do not think of Baxter’s words, and say ‘There, but for the grace of God, goes Sherlock Holmes’”.<sup>17</sup> This is the only story in which Conan Doyle implies that Holmes is a sinner who is only virtuous by God’s grace. From this it is clear that Holmes is a theistic rationalist, not a materialist, although the source of his theism is reason alone rather than revelation.

Holmes does not belong to any religious institution. Despite the Biblical influences on Holmes, he never seeks spiritual aid and he never recommends that crime victims seek spiritual help from a priest. However, Conan Doyle portrays Catholicism sympathetically in “The Crooked Man”. It is also possible that Holmes has Unitarian tendencies, because in “The Adventure of the Empty House”, he tells Watson that while he was in Tibet he “...amused myself by visiting Lhasa, and spending some days with the head lama”. Holmes also paid a brief visit to Mecca.<sup>18</sup> It is unclear whether Holmes is merely amused by the Lamaism or whether he was on a spiritual quest. However, the Holmes stories do not seem to express the beliefs of Lamaism or of Islam, while they do have some Biblical motifs.

In “The Final Problem” (1893) Watson bids farewell to Holmes and says. “It was the last that I was ever destined to see of him in this world”.<sup>19</sup> There is no reason for Watson to add the phrase, “in this world” unless he has hopes of being reunited with Holmes in an afterlife. The Biblical doctrine

---

<sup>15</sup> CONAN DOYLE, Sir Arthur, *op. cit.* Vol. II, pág. 153.

<sup>16</sup> *Ibidem*, pág. 230.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> CONAN DOYLE, Sir Arthur, *op. cit.* Vol. II, pág. 11.

<sup>19</sup> CONAN DOYLE, Sir Arthur, *op. cit.* Vol. I, pág. 568.

of the resurrection of the body, however, is conspicuously absent from the Holmes stories, an omission which is consistent with Conan Doyle's proclivity for consulting mediums.

For writing to be regarded as literary fiction, it must have some reflection on the meaning of life and our means of gaining knowledge of it. Conan Doyle's answers are not consistent. In his novel *A Study in Scarlet* a just Providence uses a vengeful man as the instrument of divine judgment. Although Conan Doyle does not use the phrase "trial by ordeal", the story depends on actions similar to that medieval institution. A vengeful man, Jefferson Hope, tracks down a murderer, Enoch Drebber, and forces him choose between taking either of two pills. One is a poison and the other is a placebo. Hope takes the pill that Drebber rejects.

Hope said to the murderer, "Let the high God judge between us. Choose and eat. There is death in one and life in the other. I shall take what you leave. Let us see if there is justice upon the earth, or if we are ruled by chance".<sup>20</sup>

Drebber, of course dies, and Hope survives. This form of justice appeals to the medieval mind and it is no accident that one of Conan Doyle's best novels, *The White Company* (1891) is set in the middle Ages. Holmes captures Hope, but he dies in prison before he can face human justice. Conan Doyle, writing as Dr. Watson, says, "A higher Judge had taken the matter in hand, and Jefferson Hope had been summoned before a tribunal where strict justice would be meted out to him".<sup>21</sup> The scholar Chris Redmond has explored these issues in his "A Study in Sin: Religious Hypocrisy and Fanaticism in (and out of) *A Study in Scarlet*", which is available on the Internet.

In other stories Conan Doyle continues to imply that Providence metes out punishment for crime. The scholar Kyle Freeman has identified a Biblical allusion to *Ecclesiastes* 10:8 when the villain of "The Adventure of the Speckled Band", is killed by his own instrument of murder.<sup>22</sup>

We see a different side of Providence in Conan Doyle's story "The Naval Treaty", in which Holmes held up a rose and used it to discourse about the

---

<sup>20</sup> *Ibidem*, pág. 90.

<sup>21</sup> *Ibidem*, pág. 93.

<sup>22</sup> *Ibidem*, pág. 324.

ultimate benevolence of Providence: “There is nothing in which deduction is so necessary as in religion”, said he, leaning his back against the shutters.

It can be built up as an exact science by the reasoner. Our highest assurance of the goodness of Providence seems to me to rest in the flowers. All other things, our powers, our desires, our food, are all really necessary for our existence in the first instance. But this rose is an extra. Its smell and its color are an embellishment of life, not a condition of it. It is only goodness which gives extras, and so I say again that we have much to hope from the flowers.<sup>23</sup>

In “His Last Bow” (1908-1917), which is an espionage story set on the first day of World War I, the story begins and ends by viewing the war as God’s means of purifying a “degenerate” world.<sup>24</sup> Holmes endorses this view at the end of the story, in which he describes the war as “an east wind”. “There’s an east wind coming all the same, such a wind as never blew on England yet. It will be cold and bitter. Watson, and a good many of us may wither before its blast. But it’s God’s own wind none the less, and a cleaner, better, stronger land will lie in the sunshine when the storm has cleared.”<sup>25</sup>

Like William Shakespeare, Conan Doyle was a patriotic Englishman who felt that his nation enjoyed a special Providence. Conan Doyle’s best espionage story, “The Adventure of the Bruce-Partington Plans” (1912), does not mention God, but it does presuppose sin as underlying the crime of treason. This becomes clear when Holmes catches the traitor and tells him, “Let me advise you to gain at least the small credit for repentance and confession, since there are still some details which we can only learn from your lips.”<sup>26</sup>

Holmes’ meditation on Providence in “The Naval Treaty” is the closest he ever comes to glorifying a being other than himself. Despite this rhapsody on Providence, in the later “The Adventure of the Cardboard Box” (1893). Holmes comes close to admitting that reason alone, without divine revelation, cannot find a meaning to life. Upon reading a man’s confession to a double murder, Holmes says, “What is the meaning of it, Watson? (...) What object is served by this circle of misery and violence and fear? It must tend to some end,

---

<sup>23</sup> Ibidem, pág. 541.

<sup>24</sup> Ibidem, pág. 480.

<sup>25</sup> Ibidem, pág. 491.

<sup>26</sup> CONAN DOYLE, Sir Arthur, *op. cit.* Vol. II, pág. 431.

or else our universe is governed by chance, which is unthinkable. But what end? There is the great standing perennial problem to which human reason is as far from an answer as ever”.<sup>27</sup>

Although Holmes is a rationalist, he is not a materialist— at least not in every story. It is clear from “The Naval Treaty” and “The Boscombe Valley Mystery” that readers who label Holmes as a materialist are simply in error. One reason, however, that critics go astray is that Conan Doyle does not write consistently on the theme of Providence. In “The Adventure of the Blue Carbuncle” Holmes attributes his discovery of a crime not to Providence, but to chance, which is very striking in a story written in the spirit of the Christmas season.<sup>28</sup> Despite the different names for the causal mechanism behind human events, it is undeniable that in “The Naval Treaty”, Conan Doyle has discoursed on Providence at more length than he ever does on chance or Fate. Furthermore, in “The Adventure of the Norwood Builder” (1903) Conan Doyle makes clear that Holmes is the instrument of a benevolent Providence. When Holmes questions the mother of a man who has been jailed on a false charge of murder, the mother says. “There is a God in heaven. Mr. Holmes, and that same God who punished that wicked man will show, in His own good time, that my son’s hands are guiltless of his blood”.<sup>29</sup> The mother’s prediction comes true when Holmes solves the case and clears the son.

When a man asserts that he has knowledge of a benevolent Providence based on reason alone and without divine revelation, it is almost inevitable that he will become a kind of secular priest. Kyle Freeman views Holmes as acting in precisely this capacity in “The Adventure of the Veiled Lodger” (1927). As Freeman puts it, “Here he takes on the role of priest, hearing a last confession before giving a secular absolution”.<sup>30</sup> After hearing the confession Holmes says, “Poor girl! The ways of fate are indeed hard to understand. If there is not some compensation hereafter, then the world is a cruel jest”.<sup>31</sup> Holmes, then implies that heaven is required to give meaning to life on earth, but as he bases his conclusions on reason alone, he can give no assurance of an afterlife.

---

<sup>27</sup> *Ibidem*, pág. 396.

<sup>28</sup> CONAN DOYLE, Sir Arthur, *op. cit.* Vol. I, pág. 306.

<sup>29</sup> CONAN DOYLE, Sir Arthur, *op. cit.* Vol. II, pág. 29.

<sup>30</sup> *Ibidem*, pág. XXXVI.

<sup>31</sup> *Ibidem*, pág. 637.

When Holmes contemplated a flower in “The Naval Treaty”, life seemed to be governed by a benevolent Providence, but when he contemplates an apparent case of adultery, theft and desertion at the beginning of the “The Adventure of the Retired Colourman”, these vices make life seem futile to Holmes. Watson tells Holmes that the apparent victim of desertion seemed pathetic and futile. Holmes responds. “Exactly. Watson. Pathetic and futile? But is not all life pathetic and futile? Is not his story the microcosm of the whole? We reach. We grasp. And what is left in our hands at the end? A shadow. Or worse than a shadow—misery”.

Such pessimism may well reflect Conan Doyle’s own shifting responses to life. There is a widespread, but erroneous, belief that in the novel *The Hound of the Baskervilles*, Conan Doyle represents Holmes as a materialist. This erroneous belief is based on Holmes’ use of deduction to prove that a mysterious hound, is not a supernatural creature from Hell, but is in reality a mortal hound tricked out with luminous paint. Holmes and Watson shoot the hound dead and this dramatic action fixes in readers’ minds a materialist interpretation.<sup>32</sup> Such an interpretation, however, is based on a careless reading of the work. Although the hound and its criminal owner are mortal, Holmes views evil as a metaphysical reality and leaves it an open question whether the devil exists. “I have hitherto confined my investigations to this world”, said he. “In a modest way I have combated evil, but to take on the Father of Evil himself, would, perhaps, be too ambitious a task”.<sup>33</sup>

Holmes changes the subject to the existence of a material footprint of the hound, but later raises the possibility that criminals might be the devil’s mortal agents. Watson comments to Holmes, “Then you are yourself inclining to the supernatural explanation”. Holmes replies, “The devil’s agents may be of flesh and blood, may they not?” Holmes then changes the subject to the empirical evidence of crime.<sup>34</sup>

Another hint of the supernatural in this novella is that Watson and Holmes both “pray”, although Conan Doyle is vague in his use of the word. It is unclear whether this is a mere figure of speech for wishful thinking or whether it is a conscious prayer addressed to God. Dr. Watson “prays” for Holmes

---

<sup>32</sup> Ibidem, pág. 652.

<sup>33</sup> CONAN DOYLE, Sir Arthur, *op. cit.* Vol. 1, pág. 684.

<sup>34</sup> Ibidem, pág. 590.

safety and Holmes arrives safely.<sup>35</sup> After Holmes and Watson shoot the hound dead and rescue his human prey, “...Holmes breathed a prayer of gratitude when we saw that there was no sign of a wound and that the rescue had been in time”.<sup>36</sup> This is remarkable coming from Holmes, who usually represents himself as orchestrating events and being solely responsible for the positive outcome. If Conan Doyle is consistent in his writing. “The Naval Treaty” suggests that these prayers would be directed to a benevolent Providence.

There is one story which, if read in isolation from the others, would seem to represent Holmes as a materialist. In “The Adventure of the Sussex Vampire”, Holmes says, “This agency stands flat footed upon the ground and there it must remain. The world is big enough for us. No ghosts need apply”.<sup>37</sup> One of the oddest things about Conan Doyle is the way his life contradicted that of his fictional detective. Conan Doyle endorsed spiritualism, which depended on presumed communication with ghosts. He also foolishly endorsed as genuine a photograph purported to have been taken of fairies, while Sherlock Holmes would never have been taken in by such a ruse. How is it possible that the character is wiser than his author? A belief in fairies may derive from the legacy of Celtic paganism and the influence of such Shakespearean works as *A Midsummer Night’s Dream* (1595-1596).

#### **IV. Conclusion: Literary Merits of the Holmes Stories**

In conclusion, one can say that while Conan Doyle is a lesser writer than Jane Austen or E. M. Forster, Conan Doyle’s Holmes stories provide hours of intellectual and emotional pleasure and his use of dark atmosphere is a forerunner of the noir tradition. In showing the value of systematic reasoning, the Holmes stories are not merely escapist, although they have a strongly escapist appeal to readers. Some of the stories have good insights into vice and virtue, although the stories as a whole lack moral consistency. There is also a failure to examine the dark side of British Imperial policy and a belief that the police are always honest and eager to penetrate organized crime, even if the police are a bit dim-witted. Although the demonstrations of Holmes’ deductive reasoning are not always sound, the stories as a whole

---

<sup>35</sup> *Ibidem*, pág. 593.

<sup>36</sup> *Ibidem*, págs. 620-621.

<sup>37</sup> *Ibidem*, pág. 684.

are a vindication of systematic reasoning in a world ordered by a benevolent Providence who uses Holmes as his instrument. As this Providence is known, through reason alone, without scriptural revelation, it does not require Holmes to practice genuine humility, which makes it a very comfortable philosophy of life to be lived in a spirit of self-glorification at the expense of one's rivals, the police. On the other hand, Conan Doyle has created two well-rounded characters in Sherlock Holmes and Dr. Watson, and it is not surprising that Holmes remains the most famous fictional detective in world literature. His egoism and lack of moral consistency is exactly what one would expect in someone who is a genius at empirical examination and rational deduction.

### **Works cited**

CONAN DOYLE, Sir Arthur, *The Complete Sherlock Holmes, Vol. I*, with an introduction and notes by Kyle Freeman, New York, Barnes & Noble Classics, 2004.

-----, *The Complete Sherlock Holmes, Vol. II*, with an introduction and notes by Kyle Freeman, New York, Barnes & Noble Classics, 2004.

REDMOND, Chris, "A Study in Sin: Religious Hypocrisy and Fanaticism in (and out of) *A Study in Scarlet*", *Baker Street Journal* 54 n° 1 (Spring 2004), pp. 31-37.



## Encontranos en



[www.eduvim.com](http://www.eduvim.com)



[eduvim](https://www.facebook.com/eduvim)



[www.eduvim.com/blog](http://www.eduvim.com/blog)



[@eduvim](https://twitter.com/eduvim)



[editorial\\_eduvim](https://www.instagram.com/editorial_eduvim)

## Buscanos en

### **Librería Universitaria Centro**

Chile 253 - Villa María (Cba.) CP 5900

☎ +54 (353) 4539145

### **Librería Universitaria Medioteca**

Av. Sabattini 40 - Villa María (Cba.) CP 5900

☎ +54 (353) 4539118

### **Librería Universitaria Campus**

Arturo Jauretche 1555 - Villa María (Cba.) CP 5900

[librecampus@gmail.com](mailto:librecampus@gmail.com)

### **Librería Universitaria Córdoba**

Félix Frías 60 - Córdoba Capital - CP 5004

[libreriauniversitaria.cba@gmail.com](mailto:libreriauniversitaria.cba@gmail.com)

☎ +54 (351) 4265713

### **Librería Universitaria San Francisco**

Trigueros 151 - San Francisco (Cba.) CP 2400

[libreriauniversitariacusf@gmail.com](mailto:libreriauniversitariacusf@gmail.com)

### **Librería Universitaria Villa del Rosario**

Rioja 730 - Local 3 - Terminal de Omnibus - Villa del Rosario (Cba.) CP 5963

[luvilladelrosario@gmail.com](mailto:luvilladelrosario@gmail.com)

### **Distribuidora Córdoba**

[ventaseduvimcba@gmail.com](mailto:ventaseduvimcba@gmail.com)

☎ +54 (351) 4265713

### **Distribuidora Tramas**

Piedras 575 - Planta Baja (CABA)

Contacto: Silvia Barrios - [silfeba@gmail.com](mailto:silfeba@gmail.com)

☎ +54 9 (11) 53277306 / +54 (11) 43454774

*El discurso del policial. Reconfiguraciones del género en la sociedad contemporánea* presenta un análisis sobre autores y obras policiales, casi desde los orígenes del género –Doyle– pasando por clásicos europeos de etapas posteriores –Kafka, Chesterton, Dürrenmatt– hasta llegar a algunos destacados escritores actuales en Latinoamérica –Piglia, Piñeiro, Krimer. Es decir, un abanico de nombres, estilos, obras y épocas que representa, además, lugares claves en la historia del policial del siglo XIX, XX y el actual. A través de una mirada interdisciplinaria y recurriendo a distintas metodologías –estudios culturales, de género, semióticos, estilísticos, comparativos e históricos– se plantea el análisis de un corpus de prácticas policiales contemporáneas para problematizar, por un lado, cuestiones propias del género, en especial las continuidades y rupturas con las formas dominantes dentro del campo literario en las variantes de enigma, negro, espionaje, suspenso, neopolicial, entre otras. Y por otro, visualizar cómo estas prácticas manifiestan la emergencia de nuevos conflictos sociales.

# CROSS CRIME SCENE DO



9 789876 990851

**CUADERNOS DE  
INVESTIGACIÓN**

Número 27

