

Los sabuesos de la vanguardia

¿Qué es robar un banco comparado con fundarlo?

B. Brecht

Los relatos reunidos en esta antología invitan a una lectura diversa de los elementos claves del policial clásico –la trama de indicios, la figura del detective, la representación de la ley–, colocando en escena otra vez un crimen –falso o desviado crimen– para subvertir desde adentro la lógica del relato de enigma, ver los excedentes de la mirada de autoridad, aquel punto donde se (de)vuelve absurda, provocando al final otra lectura, destructiva, incontable, del policial.

Como se recordará, el relato policial clásico presenta en primer plano un enigma –un crimen, un robo–, apuntando todos los elementos de la trama a algo irresoluble y a una solución que reposa en el método deductivo del detective. La revelación del enigma detecta a su vez la oscura identidad del criminal. En el proceso narrativo del policial se deja ver el enigma a través de los pasos de la investigación, es decir, la reconstrucción de la historia del crimen es paralela a los pasos lógicos del relato. De allí la importancia de los indicios al dibujar una identidad, despejando las sombras del crimen. En este sentido, el mecanismo indicial estaba interesado más en dar un rostro al criminal –a la motivación del crimen– que en el cuerpo del delito. Es quizás por ello que en la solución del *caso*, la verdad y la paz social coinciden como finales y finalidades del relato. La sorpresa final es la verdad y el orden.

Como modelo de relato, el enigma va a proporcionar un acercamiento a lo extraño, a lo otro, a lo ajeno y lejano desde el punto de vista cultural, bajo los signos de un conocimiento oscuro, productor de extrañeza y ruido en las formas de conocer del narrador. Desde este punto de vista leer los enigmas se convierte en un desafío a los instrumentos que miden y miran lo racional, desde donde son muchas veces reducidos a un elemento teratológico,

irregular, peligroso, tanto para la subjetividad moderna como para la construcción de una memoria nacional.

No resulta extraño ni redundante hablar de Edgar Allan Poe (1809-1849), en especial de su relato “Los crímenes de la calle Morgue” (1841). En él están los elementos pertinentes del policial clásico: la pareja detectivesca, un cuerpo policial ciego a las huellas del crimen, la importancia de la ubicación del crimen (una habitación, o un espacio de las afueras urbanas), los signos de sospecha sobre algunos personajes, la introducción de falsas pistas. Para todos, excepto para la mirada legal de Dupin, poseedor de un método que le permite leer lo más profundo, según aclara su amigo el narrador, el asesino es un bárbaro, alguien que balbucea la verdad: una presencia que gruñe, de voz áspera, ronca. Lo “misterioso y enigmático” del asesinato está en los detalles: al no haber rastros familiares ni señales legibles, el asunto deviene en horror. La descripción del asesino es llevada así a un plano de misterio cultural.

Ante nuestros ojos, el enigma clásico pareciera estar liberado de la causalidad; entre menos causalidad, más asombro e inquietante extrañeza. Como ha explicado Roland Barthes, el caso aberrante implica un énfasis pertinaz en lo causal: “referido a una causa, el asombro implica siempre una perturbación, puesto que, en nuestra civilización, todo lo que no sea la causa parece situarse más o menos declaradamente al margen de la naturaleza, o al menos de lo *natural*” (1983:228-229). Si el terror y lo monstruoso nacen pues de la perturbación o alteración de la causalidad, de este mismo misterio irrumpe el deseo de interpretar, es decir, de satisfacer “febrilmente la brecha causal”, “hacer cesar una frustración y un desasosiego” (229). Si nos fijamos en la perspectiva conceptual abierta por Barthes, apreciaremos la tentación de estudiar la motivación del crimen para pensar la cultura, pues este ejercicio crítico supone la idea de un elemento ubicado fuera de la ley y, por lo tanto, generador de

infracción, haciendo inteligible lo anómalo, lo irregular en la sociedad, es decir, una idea de enigma y, ligada a ella, lo monstruoso como noción jurídica y política, pues lo representado como tal no tiene lugar en la ley así como tampoco en la sociedad, y sólo encuentra un recinto habitable o en la naturaleza o en los márgenes de la sociedad.

Es así como el enigma genera una forma de relato, y de búsqueda de verdades, que se afianza en las ciencias humanas como paradigma de indicios –así lo llama Carlo Ginzburg–, como modalidad interpretativa de las huellas. Precisamente, el relato policial indaga este anonimato en la compleja red de lo social, acudiendo para ello al examen de los detalles, al “método de los rastros” (Ginzburg,1999:139), al giro de la mirada de lo evidente y objetivo –como la “firma”–, hacia lo menos trascendente; no hacia el centro de la escena sino sus márgenes. En esta idea de “captar la realidad” a través de indicios, síntomas o rastros, radican las afinidades entre los métodos de Sigmund Freud, Giovanni Morelly y Sherlock Holmes. “En los tres casos –apunta Carlo Ginzburg– se presiente la aplicación del modelo de la sintomatología, o semiótica médica, la disciplina que permite diagnosticar las enfermedades inaccesibles a la observación directa por medio de síntomas superficiales, a veces irrelevantes a ojos del profano (un doctor Watson, pongamos por caso)” (143). Narrar e interpretar signos, elaborar historias (de alguien o algo) a través de detalles o síntomas, he ahí el paradigma indicial. La realidad se presupone en tal caso armada como una trama que es urgente destejer.

El caso vanguardista

Para el relato policial de vanguardia el enigma-crimen deja de ser una experiencia a descifrar, un reto a la razón moderna y un desafío a los atributos del sujeto moderno. Aquellas sombras de la modernidad que rodeaban el crimen ya no interrogan las luces del

sujeto. Si Dupin estaba en posesión y a disposición del saber legal, para los sabuesos vanguardistas el *caso* no es definido necesariamente de acuerdo a una norma legal.

El *enigma* propuesto por la narrativa vanguardista, desafía –a través de la parodia, el chiste, la ironía, el humor– ese imperativo de racionalidad de la modernidad técnica, la maximización de la causalidad; y exhibe a la vez un tipo de enigma que escapa a la lógica racional y al lado utilitario de la sociedad moderna por medio del divertimento y el disparate. De esta manera al situarse el concepto de razón junto a lo arbitrario y absurdo, se subvierte el esquema de la pesquisa indicial desarrollado por la ley, afirmándose por otro lado una desconfianza y percepción de la pobreza *objetiva* de las tácticas regulares por donde pretende la ley llegar a la *verdad*. Aquella apuesta narrativa por el restablecimiento de los viejos conceptos ligados a la ley –verdad y objetividad–, es ahora franqueada por un acto menos visible: la falsedad de lo legal y de los mecanismos acusatorios construidos por el aparataje racional.

El relato del escritor ecuatoriano Pablo Palacio (1906-1947), “Un hombre muerto a puntapiés” [1926], se refiere a estas cuestiones al presentar la historia de un hombre muerto en extrañas circunstancias. Todo comienza para el investigador –no ligado a alguna institución legal, sino un individuo cotidiano, me abstengo de llamarlo normal por razones que más tarde explicaré– al leer la noticia en un periódico ciudadano. Esta “crónica roja” es el punto de partida del cuento de Palacio y demarca ya una idea de suceso. En un primer momento, el narrador es impulsado a “reconstruir la escena callejera”, el suceso palpitante –un individuo llamado Ramírez, “víctima de una agresión de parte de unos individuos a quienes no conocía, sólo por haberles pedido un cigarrillo”. Pero este propósito es abandonado, desplazando su interés investigativo del cómo al “*por qué* se mataba a un ciudadano de manera tan ridícula”. Aquí comienza la lectura, la investigación del caso, y su

parodia. ¿Parodia de qué o quién? Como primera referencia, recordemos el relato de Poe, *El misterio de Marie Rogêt* [1842]. Según Walter Benjamin, “El contenido social originario de las historias detectivescas es la difuminación de las huellas de cada uno en la multitud de la gran ciudad. Poe se dedica a este tema penetrantemente en *El misterio de Marie Rogêt*, su cuento de crímenes más extenso. Cuento que además es el prototipo de la valoración de informaciones de periódico en orden al descubrimiento de crímenes. El detective de Poe, el caballero Dupin, no trabaja sobre la base de inspecciones oculares, sino sobre la de los informes de la prensa diaria. Un periódico, *Le Commercial*, sostiene la opinión de que a Marie Rogêt, la asesinada, la quitaron de en medio los criminales inmediatamente después de que hubo abandonado la casa materna” (1988:58-59).

En ambos casos –Poe y Palacio–, descifrar es una lucha interpretativa, es decir, encontramos un conflicto entre las preguntas generadas por el crimen y las respuestas dadas; el crimen contiene preguntas, y formula la investigación a través de las pruebas. Ambos asedian el enigma desde el mismo saber público, la prensa. Pero el narrador de Palacio debe enfrentar más problemas, como el de la escogencia del método. Debido a los pocos datos manejados por el narrador, escoge “el arma de la inducción”, pues cuando “se sabe poco, hay que inducir”. Luego de superado este obstáculo, comienza la última parte del relato, la verificación de la intuición. Si la ley no dice o le dice nada sobre el asunto, decide buscar, inventar algunos datos de la víctima. Primero traza un retrato: “Cogí un papel, tracé las líneas que componen la cara del difunto Ramírez. Luego, cuando el dibujo estuvo concluido, noté que faltaba algo; que lo que tenía ante mis ojos no era él; que se me había ido un detalle complementario e indispensable... ¡Ya! Tomé de nuevo la pluma y completé el busto, un magnífico busto que de ser de yeso figuraría sin desentono en alguna Academia. Busto cuyo pecho tiene algo de mujer” (1964:104).

Aquí el deseo de interpretar, según Barthes, de satisfacer “febrilmente la brecha causal”, de “hacer cesar una frustración y un desasosiego”, ha devenido en un delirio interpretativo. A este retrato el narrador le coloca una aureola, un nombre, edad, lo viste de una condición civil –extranjero, mal vestido y “escaso de dinero”. Estamos lejos de la resolución del enigma mediante la elaboración de un conjunto racional de pruebas. Construida la personalidad, pasa el narrador al “móvil” de la agresión, con nuevas hipótesis sobre el vicio del difunto: “La intuición me lo revelaba todo. Lo único que tenía que hacer era, por un puntillo de honradez, descartar todas las demás *posibilidades*. Lo primero, lo declarado por él, la cuestión del cigarrillo, no se debía siquiera meditar. Es absolutamente absurdo que se victimase de manera tan infame a un individuo por una futilidad tal. Había mentido, había disfrazado la verdad; más aún, asesinado la verdad, y lo había dicho porque *lo otro* no quería, no podía decirlo” (105).

Según esta mirada, despojar el crimen de todas las causas posibles es agregarle un plus de patología al caso. Desde luego, la resistencia de la víctima a ser interpretada autoriza a un debate concerniente a la verdad –la de la prensa, la del caído, y la del narrador. En el cuento de Palacio la extraña muerte no es tratada como actualización de la ley, perdiendo ésta todo su peso como elemento correctivo. ¿Cómo ocurre esto? Palacio abandona todos los clisés interpretativos, las explicaciones comunes. Su interés radica en sacar al suceso de lo convencional, no hacerlo uno más, hacerlo anormal, y para ello desplaza el énfasis hacia dos momentos: primero, la causa del crimen, y segundo, la construcción de un personaje patologizado. Así el relato de Palacio surge por la inconformidad con la explicación legal, para llenar sus vacíos, intentando resolver el problema de la relación entre el crimen y su

móvil. Y justo allí comienza el espectáculo narrativo. La búsqueda de las causas se desplaza hacia lo irregular, lo anormal –de los hechos y de la víctima–, introduciendo de esta manera el asombro en lo causal.

Ya no se trata de aquellas acciones enigmáticas del siglo XIX, que por estar fuera de la ley devenían en casos sin rostro y sin sujetos, del enigma-crimen como signo amenazador del saber narrativo y la paz social. En el cuento de Palacio estamos ante un narrador fetichista dado su interés exclusivo por el asunto sexual. Esta fijación lo lleva hasta los dominios de la fantasía y, de este modo, perturba la idea de acontecimiento narrativo. La fantasía se apodera del sujeto y del hecho. Para la ciencia médica del XIX el personaje narrador de este cuento formaría parte de la lista de los degenerados, de los tipos peligrosos. Ahora bien, ¿qué provoca esta fantasía? Dos elementos: la pesquisa y la falta de datos. El afán interpretativo lleva al narrador a atravesar el delgado hilo que separa lo normal de lo patológico, aquello que oculta o no puede develar la ley. En la investigación de las causas extrañas de la muerte, las fantasías del narrador giran en torno de la víctima, su personalidad, y las posibles causas de su muerte. En un segundo momento, ya la fantasía se ha desbordado. La fuente de los hechos –la fantasía– se confunde con el ejercicio narrativo; lo sucedido deviene en acto celebratorio de la misma escritura. El narrador goza relatando hasta alucinar, y este goce deviene en escritura: lo primero es garantía de lo segundo. ¿Qué motiva el delirio interpretativo del narrador? Este delirio interpretativo está asociado a los hechos, pues para el narrador las representaciones de la ley se proyectan por la carencia –de datos– y por el desvío –sexual. Mientras avanza el relato, más progresa la fantasía del narrador. En este cuento, como diría Borges de un buen relato policial, intervienen las tres “musas glaciales”: todo es higiénico, falaz y ordenado. Todo lo inventa el narrador: los indicios y su causalidad.

Si en el policial clásico las tramas de la realidad pueden interpretarse correctamente, en Palacio el suceso *real* es ocupado por la interpretación. Si en el relato policial clásico se enigma el “procedimiento”, las causas del crimen, y también el sujeto peligroso, poniendo al descubierto aquello con lo que la modernidad occidental mantiene relaciones tan complejas –la muerte–, en la vanguardia encontramos algo muy singular: la parodia de los saberes que elaboraban una personalidad del culpable y también de todas aquellas fantasías científicas finiseculares sobre lo extraño y extranjero. Al simular ser un relato de enigma, el policial vanguardista esquivo la búsqueda de verdad e imposición de poderes del relato policial clásico, sin dejar por ello de dibujar e inventar otros enemigos y delitos.

Los sabuesos coleccionados en esta antología –una original familia de raros vanguardistas reunidos bajo un criterio hedónico, para decirlo en términos borgeanos– descreen del misterio, de la grandeza del enigma y, por lo tanto, de la genialidad del detective. Ellos por el contrario, parten de una trampa al propio relato policial al instalar en escena el delito y la escritura misma como artificios –de la ley y del orden narrativo–, presentando un juego creacionista de causalidades sin armas, sin asesinatos, transformando la solución –el secreto del delito– en un hecho estético, o borrando la idea de acontecimiento y toda relación lógica y posible entre sus elementos: el crimen y su motivo. En fin, unos sabuesos que apelan a la filiación desviada e indirecta, según la expresión de Piglia (1999) para construir sus propias relaciones con el género policial.

Bibliografía

Barthes, Roland. “La estructura del ‘suceso’”, en: *Ensayos críticos*, Barcelona (España): Seix Barral, 1983, pp. 225-236.

Benjamin, Walter. *Poesía y capitalismo (Iluminaciones II)*, Madrid: Taurus, 1988.

Ginzburg, Carlo. *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*. 2ª Reimpresión, Barcelona (España): Gedisa, 1999.

Ludmer, Josefina. *El cuerpo del delito. Un manual*, Buenos Aires: Perfil Libros, 1999.

Palacio, Pablo. *Obras completas*, Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1964.

Piglia, Ricardo. *Las fieras. Antología del género policial en la Argentina*, Buenos Aires: Alfaguara, 1999.