

[**Diversos contextos y discursos literarios**

Para matar el tiempo. Sobre el relato policial de vanguardia

Álvaro Égar Contreras]

En el libro del inglés Thomas De Quincey (1785-1859), *Del asesinato considerado como una de las bellas artes* —obra integrada por tres ensayos, los dos primeros uno de 1829, y otro de 1839 formaron parte de unas conferencias leídas en la Sociedad de Conocedores del Crimen, el tercero es un epílogo escrito en 1854 donde se cuentan dos asesinatos— se señala dos maneras de evaluar un crimen: por el lado de las leyes morales, y como principio estético, siendo el primero “su lado malo” (1985:17), la forma incorrecta de mirarlo. “Empezamos a darnos cuenta de que la composición de un buen asesinato, exige algo más que un par de idiotas que matan o mueren, un cuchillo, una bolsa y un callejón oscuro. El diseño, señores, la disposición del grupo, la luz y la sombra, la poesía, el sentimiento se consideran hoy indispensables en intentos de esta naturaleza” (16). Este aspecto formal del crimen, la cuidadosa disposición del escenario, nos acerca a una composición pictórica del romanticismo inglés. Pero la proposición de una estética del asesinato opuesta a las leyes de “Su Majestad” (id.), pretende algo más que la mera estetización de lo ilegal, apunta, creo, a través de una argumentación paradójica e irónica, a la erosión de los límites de lo racional, lo virtuoso, lo regular y homogéneo. La función preventiva de las leyes morales es rebasada por la autonomía del “Juicio Crítico” basado en el “buen gusto” y en las “Bellas Artes”. Esta noción de claridad no se inscribe en el horizonte de la moralidad sino de la estética. El asesino se convierte así en el artista que debe cultivar tres elementos para obtener un efecto escénico en su actuación: “cualidad de misterio”, “originalidad del diseño”, “audacia y amplitud de la ejecución”

(37-38). A estos elementos se suman los tres “principios del asesinato”: la escogencia de la víctima, el escenario, y “el momento justo” (47). Estas aclaraciones la hace De Quincey en virtud de que la “mayoría de los asesinos son personajes incorrectos” (45), seres vulgares irrespetuosos de las reglas de urbanidad. Por ejemplo, “es absolutamente bárbaro asesinar a una persona enferma, que por lo general no está en condiciones de soportarlo. Conforme a este principio, no ha de elegirse a ningún sastre mayor de veinticinco años, ya que pasada esta edad será sin duda dispéptico” (49). Si el arte de asesinar humaniza los sentimientos es porque la “finalidad del asesinato considerado como una de las bellas artes es, precisamente, la misma que Aristóteles asignaba a la tragedia, o sea ‘purificar el corazón mediante la compasión y el terror’” (48).

Hasta aquí la reflexión artística sobre el asesinato. Sin embargo en el “Post Scriptum” el cuerpo-objeto del crimen se convierte en una fuente de terror social donde se leen los rasgos, “los signos” del asesino. El “*diagnóstico*” del crimen pierde aquel efecto estético en el momento que se desplaza la reflexión del criminal-artista hacia una tipología social del asesino. Es el horror no como efecto estético sino como señalización de los cambios en el tejido de la sociedad moderna.

En este sentido, el enigma del relato policial, admite una construcción social, señala una experiencia de límites y preguntas continuas sobre el saber como verdad, pero también sobre la solvencia narrativa y ordenadora del sujeto legal. 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 reducidos a un elemento teratológico, irregular, peligroso, tanto para la subjetividad moderna como para la construcción de una memoria nacional. Es así como se intensifica un modelo de relato basado en la estructura del enigma para intentar indagar los desarreglos políticos y sociales de la nación. El criminal es un monstruo, alguien con instintos ilimitados. Quizás este problema de los instintos, enlace el relato policial a la representación de la animalidad.¹

¹ Apunta Foucault: “Me parece que la irrupción súbita de la literatura de terror a fines del siglo XVIII, en los años que, poco más o menos, son contemporáneos de la

Como todos sabemos, el relato policial clásico presenta en primer plano un enigma, un crimen, un robo. Todos los elementos de la trama apuntan 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. 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.

No resulta extraño y redundante hablar de Edgar Allan Poe (1809-1849), en especial de su relato “Los crímenes de la calle Morgue” (1841). En este relato 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 estos 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. El enigma clásico pareciera estar liberado de la causalidad; entre menos causalidad, más asombro, perturbación. Como ha explicado Roland Barthes el

Revolución, debe asociarse a esa nueva economía del poder punitivo. Lo que aparece en ese momento es la naturaleza contranatural del criminal, el monstruo. Y, en esa literatura, lo vemos surgir igualmente en dos tipos. Por un lado, vemos al monstruo por abuso de poder: es el príncipe, es el señor, es el mal sacerdote, es el monje culpable. Después, en esa misma literatura de terror, tenemos también al monstruo de abajo, el monstruo que vuelve a la naturaleza salvaje, el bandolero, el hombre de los bosques, el bruto con su instinto ilimitado [...]. Las novelas de terror deben leerse como novelas políticas” (2000:101-102).

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). El terror y lo monstruoso nacen pues de la perturbación o alteración de la causalidad; pero de este mismo misterio emerge el deseo de interpretar, es decir, de satisfacer “febrilmente la brecha causal”, “hacer cesar una frustración y un desasosiego” (229).

En el “Post Scriptum” que escribiera en 1852 De Quincey a su obra *Del asesinato considerado como una de las Bellas Artes* se traza una reflexión sobre el horror basada en una tipología social del enigma: son los temores de la mirada de un inglés para quien lo otro deviene en algo ilegible, en un crimen a la razón y la ambición de comprender:

Para comenzar —dice de Quincey—, dos palabras sobre el escenario de los asesinatos. Ratcliffe Highway es una avenida del lado Este —o náutico— de Londres, que por entonces (1812), cuando no existía un buen servicio de policía, con excepción de los *detectives* de Bow Street —admirables en lo que toca a sus propios fines pero completamente insuficientes para toda la capital—, era un barrio peligrosísimo. Por lo menos uno de cada tres hombres era extranjero; a cada paso se encontraban indios, chinos, moros y negros. Y, aparte de las muchas maldades ocultas bajo los diversos sombreros y turbantes de gentes cuyo pasado era indiscutible para cualquier ojo europeo, ya se sabe que la marina de la Cristiandad (sobre todo, en tiempo de guerra, la marina mercante) es seguro refugio de asesinos y rufianes que tiene en sus crímenes buenas razones para retirarse durante una temporada de la atención del público (73).

Si vemos este párrafo en dirección al relato policial, entendemos cómo el enigma genera una forma de relato, y de búsqueda de verdades, que se afianza en las ciencias humanas, y cómo este paradigma de indicios —como lo llama Carlo Ginzburg— tiene como “base, precisamente, la sin-tomatología”. La cita de De Quincey incluso podemos hacerla girar, siguiendo la misma modalidad interpretativa de las huellas, hacia los sujetos peligrosos de la nación.

Resulta interesante estudiar la motivación del crimen para pensar la cultura, pues este ejercicio 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. En el caso de De Quincey las figuras de la desproporción están relacionadas a los temores de un “ojo europeo” y sus modos de construir las dinámicas sociales, y las identidades entre diferencia cultural (inmigrantes, negros, moros...) y criminalidad. Son estos nuevos sujetos culturales, contrafiguras del orden natural de la sociedad, los que dan rostro social a la narrativa de horror y policial del siglo XIX.

El relato policial indaga este anonimato en la compleja red de lo social. Para ello acude 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). Agrega Ginzburg: “hacia finales del siglo XIX, y con más precisión en la década 1870-80, comenzó a afirmarse en las ciencias humanas un paradigma de indicios que tenía como base, precisamente, la sintomatología, aunque sus raíces fueran mucho más antiguas” (144). 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 está en posesión y a disposición del saber legal, para los sabuesos vanguardistas el caso no es definido de acuerdo a una norma legal.

El enigma vanguardista a través de la parodia, el chiste, desafía ese imperativo de racionalidad de la modernidad técnica, la maximización de la causalidad; escapa a la lógica racional y al lado utilitario de la sociedad moderna por medio del divertimento y el disparate. De esta manera sitúa el concepto de razón junto a lo arbitrario y absurdo. La subversión del concepto de pesquisa indicial desarrollado por la ley, esconde una desconfianza y percepción de la pobreza “objetiva” de las tácticas regulares por donde pretende la ley llegar a la “verdad”². Esto no supone una apuesta narrativa por el restablecimiento de los viejos conceptos ligados a la ley –la verdad y objetividad–, sino lo contrario, la falsedad de lo legal, de los mecanismos acusatorios contruidos por el aparataje racional.

Me detengo brevemente en el relato del escritor ecuatoriano Pablo Palacio (1906-1947), “Un hombre muerto a puntapiés” [1926]. Este cuento presenta 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, presente también en los dos epígrafes periodísticos del relato: “¿Cómo echar al canasto los palpitantes acontecimientos callejeros?” y “Esclarecer la verdad es acción moralizadora” (99). 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”, p.99. Pero este propósito es abandonado, desplazando su interés investigativo del cómo al “*por qué* se mataba a un ciudadano de manera tan ridícula” (100). De los dos epígrafes, el segundo es escogido para guiar la narración. Queda centrado el interés en el asunto moral de la narración, filosófico según el propio investigador, es decir, en “comprobar qué clase de *vicio* tenía el difunto” (102): “Soy un hombre que se interesa por la justicia y nada más...”.

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 Rogét* [1842]. Según Walter Benjamín,

² Sobre la textualidad política en la narrativa policial borgeana, ver Ludmer, 1999, especialmente el capítulo VI, “Cuentos de verdad y cuentos de judíos”.

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, hay 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. Induzca, joven” (101). 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 (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 victime 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, hace el caso más patológico. 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. Si ya no es posible la “acción moralizadora” esbozada en el segundo epígrafe del relato, si hasta la misma víctima ha disfrazado la verdad, sólo queda un camino: reinventar la “escena callejera”. El caso deviene caos por no poder ser interpretado según la norma. Los últimos párrafos del cuento presentan la historia de la verdad del narrador: Una noche, Octavio Ramírez, después de comer en una “fonducha”, salió a caminar por una “ciudad extraña”. Después de recorrer desesperado por una “desazón” interior; llega a la calle Escobedo con el deseo “de arrojarse sobre el primer hombre que pasara”. Intenta abordar a un obrero, pero el miedo le hace huir. En la calle siguiente, ya “con la boca seca”, se arroja sobre un muchacho de catorce años. “Hola rico... ¿Qué haces por aquí a estas horas?” (108). A los gritos del joven, quien resulta hijo del obrero, aparece Epaminondas, —así debió llamarse el obrero—, dándole “un furioso puntapié en el estómago”: “¡Cómo debieron sonar esos maravillosos puntapiés!” (108).

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, patológico, 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 en el asunto sexual. Esta fijación lo lleva hasta los dominios de la fantasía y, de este modo, perturba la idea acontecimiento narrativo. La fantasía se apodera del sujeto y del hecho. Para la ciencia médica del diecinueve el personaje narrador de este cuento formaría parte de la lista de los degenerados. 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 relato, 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 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. De alguna forma, el relato policial de van-

guardia parodia todas aquellas fantasías científicas finiseculares, y en su simulacro habla del fracaso de los saberes disciplinarios del estado moderno. Al simular ser un relato de enigma, 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.

Álvaro Égar Contreras

Instituto de Investigaciones Literarias "Gonzalo Picón Febres"

Universidad de los Andes. Mérida. Venezuela

Bibliografía

- BARTHES, Roland. (1983). "La estructura del 'suceso'", en *Ensayos críticos*, Barcelona, España: Seix Barral. pp. 225-236.
- BENJAMÍN, Walter. (1988). *Poesía y capitalismo (Iluminaciones II)*, Madrid: Taurus.
- BORGES, Jorge Luis. (1999). "Los laberintos policiales y Chesterton" (1935), *Borges en Sur (1931-1980)*, Barcelona, España: Emecé Editores.
- CARPENTIER, Alejo. (2003). "Apología de la novela policiaca" (1931), en *Los pasos recobrados. Textos de teoría y crítica literaria*. Caracas, Biblioteca Ayacucho. pp. 227-30.
- DE QUINCEY, Thomas. (1985). *Del asesinato considerado como una de las bellas artes*. Madrid: Alianza Editorial.
- ECO, Humberto. (2000). "La abducción de Uqbar", en *De los espejos y otros ensayos*, 2ª edición, Barcelona, España: Lumen. pp. 173-184.
- FOUCAULT, Michel. (2000). *Los anormales*. 1ª reimpresión, México: Fondo de Cultura Económica.
- GINZBURG, Carlo. (1999). *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*. 2ª Reimpresión, Barcelona, España: Gedisa.
- LINK, Daniel (Comp.). (2003). *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P.D. James*. 3ª edición, Buenos Aires: La marca.
- LAFFORGUE, Jorge y Jorge B. RIVERA. (1996). *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- LUDMER, Josefina. (1999). *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Perfil Libros.
- PALACIO, Pablo. (1964). *Obras completas*. Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- PARDO, José Luis. (2000). "Bartleby o de la humanidad", en *Preferiría no hacerlo. Bartleby el escribiente de Herman Melville*. Valencia, España: Pre-Textos. pp. 137-92.
- PIGLIA, Ricardo. (1999). *Las fieras. Antología del género policial en la Argentina*. Buenos Aires: Alfaguara.