

Del asesinato considerado por los escritores modernistas

Álvaro Contreras
Universidad de Los Andes, Mérida-Venezuela
Correo electrónico:alconber@gmail.com

Resumen

Partiendo de las reflexiones de Rubén Darío y Enrique Gómez Carrillo sobre el relato policial, me gustaría indagar las posiciones del intelectual finisecular con respecto a esa experiencia límite del asesinato, considerado no sólo como un hecho estético (en la línea reflexiva abierta por De Quincey), sino también concebido en términos de una lógica social. Según estos autores, en la estructura del relato policial finisecular latinoamericano confluyen tres elementos clave: una noción de caso que problematiza las relaciones entre literatura y medicina, una reconfiguración del saber para afrontar el estudio de los casos y, por último, un cambio del lugar del narrador respecto a la historia contada. La presencia dinámica de estos ejes narrativos perturba la noción de delito que reposa en el centro del policial clásico, inquieta ese marco lógico, analítico, matemático, con la emergencia de una historia y un relato personal, una enunciación marcada por las huellas de una enfermedad irreconocible.

Palabras clave: Relato policial, América Latina, Fin de siglo XIX.

Abstract

Based on the reflections of Rubén Darío and Enrique Gómez Carrillo on the detective story, I inquire into the positions of the fin-de-siècle intellectual on the extreme experience of murder, considered not only as an aesthetic fact (in the reflective line opened by De Quincey), but also conceived in terms of a the social logic. According to these authors, in the structure of the Latin American fin-de-siècle detective story converge three key elements: a notion of case that problematizes the relationship between literature and medicine, a reconfiguration of knowledge to deal with the study of cases and,

finally, a change of the place of the narrator with respect to the story. The dynamic presence of these narrative axis disturbs the notion of crime which rests in the center of the classic police, unsettles that logical, analytical and mathematical framework, with the emergence of a history and a personal account, and a enunciation marked by traces of a unrecognizable disease.

Key words: Detective story, Latin America, End of the nineteenth century.

1. Los casos modernistas

Este artículo girará en torno a una pregunta: ¿cómo se deslizan las tradiciones del relato policial, especialmente la representada por Poe y Conan Doyle, hacia América Latina a finales del siglo XIX? Pero, particularmente, mi interés se centra en esta interrogante: ¿qué aspectos de esta tradición, relacionados con la intriga o los temas, fueron analizados por los escritores modernistas? Hay que subrayar, para el caso de Poe, la importancia de las traducciones de Baudelaire de *Historias extraordinarias* (1856) y *Nuevas historias extraordinarias* (1857), acompañadas de sus prólogos, “Edgar Poe, su vida y sus obras”, y “Nuevos comentarios sobre Edgar Poe”, respectivamente. En estos comentarios sobre la vida y obra del escritor norteamericano, el poeta francés crea el personaje decadente, mártir, la imagen del poeta visionario en medio de una sociedad progresista, señalando el dolor como atributo del poeta moderno y la sensibilidad como bastión social. Será esta la imagen que Rubén Darío en su libro *Los raros* [1896] hereda del escritor norteamericano: “príncipe de los poetas malditos” (1920:21), “pálido y melancólico” soñador (23), “un sublime apasionado, un nervioso, uno de esos divinos semilocos necesarios para el progreso humano, lamentables cristos del arte, que por amor al eterno ideal tienen su calle de la amargura” (26). Años después, en su ensayo “Edgar Poe y los sueños” [1913], Darío explorará en la obra de Poe las relaciones entre la imaginación artística y la experiencia de las drogas como el opio, entre la locura y creación, el mundo de los sueños, el viaje a las “regiones sómnicas” y el “veneno tebaico”, esa corrediza frontera entre la realidad y lo onírico (Darío, 1973).

Existe una larga y bien estudiada tradición de las traducciones de Poe en América Latina a finales de siglo XIX, tanto de sus poemas como de sus cuentos.¹ Pero si la traducción, como modo de aprehender otros límites, otras fronteras, los grados de apertura y recepción de una cultura, fue relevante para la cultura finisecular latinoamericana, para el caso de Poe no fue menos significativa la migración de temas, personajes y géneros que provocó su obra narrativa y poética. Habría que señalar las lecturas de Poe realizadas por los escritores modernistas en Hispanoamérica, en especial aquella inspirada en la temática del horror, lo fantástico y lo onírico: *Asfódelos* (1897) de Bernardo Couto Castillo, *Cuentos nerviosos* (1900) de Carlos Díaz Dufoo, *Cuentos malévolos* (1904) de Clemente Palma, *Cuentos pasionales* (1907) de Alfonso Hernández Catá. Ahora bien, es relevante señalar que dentro de esta migración temática, si bien tuvo una especial recepción los asuntos de misterio y terror, la noción genérica de relato policial tuvo una particular inflexión en los textos modernistas, inflexión que puede ser interpretada como desvío y búsqueda de un nuevo modo narrativo para contar los quiebres de la ley. Existiría entonces, por un lado, la presencia clara de una línea genérica que conecta, en sus rasgos fundamentales y, algunas veces, no exenta de parodias, con el relato policial clásico de Poe y Conan Doyle: “La pesquisa” (1884) de Paul Groussac (1848-1929),² “La bolsa de huesos” (1896) y “La casa endiablada” (1896), de Eduardo Holmberg (1852-1937); *Casos policiales* (1912) de Vicente Rossi (1871-1945). “El triple robo de Bellamore” (1903) y “El crimen del otro” (1904), de Horacio Quiroga (1878-1937), “La catástrofe de la Punta del diablo” (1914), de Alberto Edwards (1873-1932). Pero, por otro lado, tenemos un conjunto de relatos que, dada la singularidad de sus estrategias narrativas, apenas rozan esa estructura clásica del relato detectivesco: “Aquel era otro López” (1890), de Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895); “El espejo negro” (1898), de Leopoldo Lugones (1874-1938); “Vacher, o el loco de amor” (1893), y “Rojo” (1892), de Rubén Darío (1867-1916); “Calaveras” (1894), de Nicanor Bolet Peraza (1838-1906). Estos últimos textos, con su celebración de personajes desequilibrados y pasionales, su exposición de enfermedades mentales, su apreciación del cruce genérico entre crónica y cuento, pueden tomarse como señales de

un cambio en la valoración de estas experiencias anormales y sus relaciones con la norma social o legal, experiencias capaces de romper el molde genérico que las narraba, dados esos rasgos de dispersión, fragmentación, fantasía que las constituyen. Desde un punto de vista literario, esa experiencia anormal del personaje, y las teorías médicas, esencialmente siquiátricas de la época que la dibujan, es la que va a permitir interrogar las unidades dominantes del policial, esa noción de solidez argumentativa basada en la descripción de los hechos.

Cómo puede relacionarse esta mirada sobre la experiencia finisecular con los problemas de un nuevo modo narrativo policial, de tal manera que podamos tener, no sólo una visión más compleja de esa experiencia, sino también de los cambios en la estructura narrativa, es lo que trataré de desarrollar a continuación. Para ello, volveré al ensayo de Darío sobre Poe, con el fin de indagar en esa particularidad del policial que el escritor modernista destaca en sus relatos. Ya hemos apuntado el tipo de lectura que Darío realiza de Poe, lectura sometida a un proceso de selección temática, el reiterado símbolo de Poe como un nuevo “Prometeo amarrado a la montaña yanqui” (1920:21). Sin embargo, llama la atención que dentro de estas opciones temáticas no aparezca alguna referencia directa a los tres cuentos policiales clásicos de Poe. Vale la pena articular alguna pregunta, no en torno a estas ausencias, sino a la forma como Darío las elude, exponiendo, en una elegante finta argumentativa, las razones de su poca consideración por el género policial. En la parte final de su ensayo, Darío elogia la “organización vigorosa y cultivada” de Poe, haciendo referencia a sus cualidades físicas y mentales, poseedor por lo tanto de un cerebro excepcional para la música y las matemáticas, a tal punto que Darío habla de una “matematicidad de su cerebración” (27). Hasta aquí pudiéramos creer que Darío está pensando en el ensayo de Poe, “Filosofía de la composición”, de 1846, en el cual el proceso de escritura poética es sometido a un riguroso control lógico de sus elementos expresivos, y donde se expone ese deseo (¿explícito o irónico?) de tratar la composición de una obra literaria como si fuera un problema matemático. Pero Darío hace un alto en esta consideración de Poe, y reinserta en su contexto finisecular aquella apreciación estética del escritor norteamericano. Dice: “La ciencia impide al poeta penetrar y tender las alas en la atmósfera de

las verdades ideales. Su necesidad de análisis, la condición algebraica de su fantasía, hácele producir tristísimos efectos cuando nos arrastra al borde de lo desconocido” (id.). Para apreciar mejor la significación de estos enunciados propongo tener en cuenta dos cosas: primero, ubicar la relevancia de la discusión sobre ciencia y literatura, sobre la condición matemática de la imaginación, en el contexto finisecular, y segundo, insertar, como parte de esa discusión, la lectura del relato policial. Pero, ¿cómo asignarle esa calidad algebraica a unos relatos, llamémosle policiales o de misterio, que encuentran la resolución de sus enigmas, no en la escena del delito, sino en la personalidad del delincuente? En el núcleo de esos cuentos parece ahora gravitar algo que escapa a los mecanismos de racionalización, que esquivo el análisis riguroso de la ciencia. En otras palabras, en esos bordes donde termina o comienza lo desconocido se manifiesta un tipo de verdad no registrada por la imaginación científica, verdades suspendidas al borde de la significación y dispuestas como revelación de lo ajeno, de lo extraño, de lo irregular.

En los comentarios de Darío sobre Poe se revelan unas diferencias respecto al policial clásico que remiten no sólo al exceso de observación sino además a los efectos de sentido del propio texto. Qué lugar del relato afecta estas diferencias. Si en Darío falta aquello que es imperativo en Poe, “la necesidad de análisis”, faltan entonces figuras como Dupin y todo el saber que él representa. Estas faltas son señales de una historia diferente, discontinua, de un alejamiento del modelo inglés policial; marcan el distanciamiento de un modo de narrar la diferencia en términos de enigma. En Darío, así como en otros escritores modernistas, esta falta, la del clásico detective, su dandismo, su interés económico, esta imposibilidad de un personaje que asuma el rol analítico en términos deductivos, podemos explicarla por la confluencia de tres elementos en la estructura narrativa del nuevo policial: una noción de caso que problematiza las relaciones entre literatura y medicina, una reconfiguración del saber para afrontar el estudio de los casos y, por último, un cambio del lugar del narrador respecto a la historia contada. La presencia dinámica de estos ejes narrativos perturba la noción de delito que reposa en el centro del policial clásico, inquieta ese marco lógico, analítico, matemático, con la emergencia de una historia y un relato personal,

una enunciación marcada por las huellas de una enfermedad irreconocible.

¿En qué consiste la noción de *caso* para el relato policial latinoamericano finisecular? Si la lección que deja el caso, entendido como relato de una experiencia singular, exige un movimiento de alejamiento de las vivencias concebidas en términos de una sola cualidad, dibujadas en blanco o negro, también reclama un desplazamiento de su atención como prueba pedagógica. Ambas posiciones no son simplemente dimensiones distintas de una experiencia límite, sino que deben pensarse como interpelaciones a esa lógica que construye la causalidad implícita en la noción de caso, y mediante la cual se reconoce lo “singular” como una forma de relato inestable y diferente. ¿En qué *forma* puede entonces emerger un suceso delictivo? ¿Qué tensiones marcan ese *lugar* donde se cumple el suceso? Estas condiciones de emergencia podrían aclararse si pensamos en el carácter causal con que son presentados los hechos en ciertos relatos, como si los objetos que teje esa lógica causal tuvieran significados innatos, y estos significados dependieran de la afirmación de un orden racional interno a los sucesos. Para indagar en las razones de un caso, para hacer inteligible el móvil de un delito, tenía primero que producirse una lectura mimética de los sucesos como verdad, y este acceso a la verdad era posible asignando a los hechos un lugar en el lenguaje, mejor dicho, inventando un relato que, bajo una atenta mirada “médica”, diera forma plena a los hechos observados. Como principio de identificación, el relato policial confiere ahora a los sucesos un rostro, aunque para su representación tenga siempre que desplegar ese lado oscuro de la identidad, es decir, exhibir aquellas pasiones que circundan y limitan los sucesos y a la vez deciden las condiciones de existencia del mismo relato.

Para estos extraños relatos policiales, las pasiones poseen la fuerza necesaria para centrar los incidentes de la historia. Pero, ¿en qué medida esas pasiones acompañan y determinan el significado de los casos? Si el *caso* expone una historia (en) singular, ¿no extrae los detalles de esta rareza de las mismas pasiones como si se tratara de una arqueología de lo anómalo? La cuestión es que, desde el momento en que esta arqueología marca la posibilidad e imposibilidad

de dibujar una identidad, el *fin* del relato corre el riesgo de borrar la propia lógica de los hechos. Precisamente, este riesgo es contenido no sólo por los nuevos saberes de la medicina y la psiquiatría en torno a las pasiones, sino también por las pautas que rigen los hechos. Contra la confusión social y cognitiva que produce lo anómalo, el relato policial muestra el modo en que la anomalía puede ser narrada; señala igualmente que, tal y como había sido contenida la anomalía en el discurso romántico y realista, estos discursos no bastan para configurar las nuevas *enfermedades* finiseculares. El problema de narrar lo anómalo en los relatos policiales de fin de siglo es el de tramar unos acontecimientos que interrogan las nociones de representación y conocimiento. En este sentido, siguiendo a Deleuze (1996), lo anómalo examina los límites de la función representativa del lenguaje, no está referido a una estructura amorfa, a algo sin forma e incorrecto. Está relacionado con repetición, es decir, a una repetición que se instala en lo normal para desquiciar su autoridad.

La historia de la investigación del crimen, el despliegue del método deductivo, la búsqueda de indicios, todo ello se ha transformado en estos casos policiales finiseculares; en vez de una descripción de la escena del crimen, tenemos un informe psiquiátrico; en vez de indicios y huellas, se remueven las leyes de la herencia; no vamos tras los pasos del detective reconstituyendo la historia del crimen, sino que tenemos la reconstrucción biográfica del asesino; no interesa el cómo del delito, sino el “estado morbos” del asesino; si antes lo misterioso era la muerte y sus circunstancias, ahora el enigma rodea la personalidad.

Es significativo el comienzo del cuento “Vacher, o el loco de amor” [1893] de Darío, y la imagen del criminal: “Por el cable habéis sabido, en Buenos Aires, las cosas horribles del pastoricida; un diario os ha mostrado su efigie: el gorro hirsuto, los ojos vagos, la mandíbula significativa; se ha hablado de su manía furibunda, de su rabia sexual, de su continuo ver rojo, y se han detallado las crueles hazañas de ese ultrasadista que habría sido coronado de brasas por el divino marqués” (1950: 754). Este personaje, característico de la “locura criminal” y presentado por el narrador como un “poseso” —alguien que tiene enfermo el espíritu—, está sediento de amor:

“Está rabioso por la simple picadura de una abeja del jardín de Venus” (755). La construcción del retrato criminal involucra aspectos sociales y sexuales: “una infancia sórdida”, “la obsesión del deseo insatisfecho, risas de las más viles prostitutas” (756). El crimen se convierte así en una forma de venganza instintiva que podría evitarse con la caridad. Esta “fiera amorosa” necesita un “exorcismo” amoroso, y luego sí el manicomio: “Unos ojos luminosos a tiempo, un sexo, un molde, para su corazón y para su espíritu a tiempo, eso le hizo falta al tigre humano, con quien nada tiene que ver la guillotina” (757).

“Ahora vais a conocer el proceso de esa vida triste que hoy ha concluido en la más espantosa tragedia”, dice el narrador del cuento “Rojo” de Darío (1995:233), al contar el crimen pasional del artista Palanteau, alguien que no merece la cárcel o la guillotina sino “la casa de salud” (231). Quien narra este caso es alguien que sabe de los cruces entre medicina y literatura, sabe de las orientaciones “fisiológicas” de la literatura y del atractivo de la medicina por lo misterioso. Afirma Darío: “En tanto que la literatura investiga y se deja arrastrar por el impulso científico, la medicina penetra al reino de las letras; se escriben libros de clínica tan amenos como una novela. La psiquiatría pone su lente práctico en regiones donde solamente antes había visto claro la pupila ideal de la poesía” (1920:189). La presencia de este espíritu científico es inmediatamente visible en los casos policiales de fin de siglo. Como desplazamiento o dislocación, la siquiatria se identifica como disposición narrativa para penetrar y conformar el mundo literario, como herramienta de análisis de los personajes. Estas intervenciones son celebradas por el escritor modernista. Se trata de un problema de deslindes y direcciones. Si el campo de la literatura no debe confundirse con la disciplina científica, es en cambio provechoso, en términos analíticos, servirse de la siquiatria para auscultar temas literarios.

Creo que las singularidades del caso policial finisecular en Latinoamérica parecen poder explicarse en los términos de esa temática de la “locura criminal”. Como objeto de análisis, la alianza locura-crimen contenía una serie de apreciaciones psicológicas, sociales, genéricas incluso, que permitían armar y explicar el carácter del personaje, sus actos o la posibilidad de los mismos. En otras

palabras, un evento delictivo tenía trazado de antemano toda una legislación pasional acerca del criminal y de las razones del crimen; en la construcción del retrato criminal, los trazos de sus líneas o contornos apuntaban a la búsqueda de una racionalidad interna y razón del crimen, a la indagación de las razones del crimen y la razón del sujeto. Estas afirmaciones acerca de la inteligibilidad del móvil de la transgresión, producen una alternativa cultural central en el estudio de estos casos: entre menos visible, más amenazadora la presencia, la certeza de que hay “anomalías *que no se ven*” (Molloy, 2012:183), una no visibilidad que a su vez testifica tanto la racionalidad interna del crimen como lo racional del criminal.

Volvamos al cuento de Darío, “Rojo”. La historia de ese artista criminal llamado Palanteau, es contada en tono afectuoso por un amigo, Lemonnier (“Yo le conocí mucho, casi desde niño”, 1995:231), quien trata de explicar cómo “ese desgraciado” llegó hasta el crimen. Con este propósito reconstruye su infancia, su ofandad, sus inicios como músico y luego como pintor, su llegada a París y el triunfo de su vocación artística. Pero junto al triunfo llega su caída en la bohemia: “Entonces procuraba aliviarse con la musa verde y con seguir las huellas de los pies pequeños que taconeaban por el asfalto” (232). Siguiendo los consejos de su amigo, se casa, y de inmediato, por lo que da a entender el narrador, el artista comienza a sufrir “ataques epilépticos”. Aclara el narrador:

En la familia de Palanteau ha habido locos, hombres de gran ingenio, suicidas e histéricas. ¡Eso, eso! ¿Comprendéis? Las admirables acuarelas, los retratos que emulaban a Carolus Durand, las telas admiradas que han hecho tanto ruido en el Salón, todo eso era, amigos míos, producto de un talento que tenía por compañero el más tremendo estado morbosos. ¿Conocéis los estudios de medicina penal que se han hecho en Italia? Yo estoy con Lombroso, con Garofalo y con nuestro Richet. Y además, es un hecho que el talento y la locura están íntimamente ligados (233).

¿Qué decir de esta escena biográfica donde, según Darío, interviene lo atávico, signo de desvío o de exceso, como una estrategia de explicación del perfil delictivo? Si el crimen es el final de un

recorrido de significaciones llamadas “síntomas”, “desequilibrio”, “crisis”, ordenadas en el pasado, entonces es el presente de esa conducta lo que requiere ser comprendido, con la certeza de que es allí, en esa conducta que rompe ciertas reglas morales y psicológicas, donde tiene lugar la formación del crimen. La voz narrativa enuncia esta necesidad personal de que se interprete la vida del otro, de que este otro autorice, por medio de su vida, la intervención de un discurso médico que ordene y complete su biografía, que reescriba su rasgos públicos y privados. Ese “estado morboso” de Palanteau constituiría una especie de “fondo causal” (Foucault, 2000:289) que explicaría las perturbaciones, los desequilibrios, los descontroles de su personalidad. No obstante, al reescribir los actos delictivos del otro desde el argumento de la herencia, la voz narrativa revela la naturaleza anómala de su mirada, pues en su deseo de describir aquellas anomalías que no se ven inventa causalidades arbitrarias, hace visible la singularidad del delito construyendo fantasías de identidades transgresoras. Precisamente, para narrar estas fantasías del discurso policial finisecular, el narrador asume el tono de la confesión privada, comienza su relato evocando una reunión de amigos, una charla de sobremesa,³ como si sólo a través de la confidencia tuviese lugar la verdad del delito, como si sólo por medio de la confesión privada esas breves biografías de perversidad pudiesen hallar un lugar en el imaginario finisecular de la transgresión.

Ahora bien, ¿por qué y cómo se han operado estos cambios en el relato policial? ¿Qué relación hay entre aquella “condición algebraica” atribuida por Darío a los textos de Poe, y las anomalías de fin de siglo, constituidas en los ejes básicos de los casos policiales? Para captar estas cuestiones que irrumpen en el nuevo relato policial, propongo la lectura de dos ensayos pertinentes al tema. El primero de Rubén Darío, “Divagaciones sobre el crimen”, el segundo de Enrique Gómez Carrillo, “La influencia de las novelas policíacas”.

2. Divagaciones de Darío

Consideremos brevemente el ensayo de Rubén Darío. Estas *divagaciones*, escritas a principios del siglo XX, ofrecen una breve

revisión de las imágenes literarias elaboradas en torno al crimen o el delito. En estos apuntes, resulta curiosa la manera como Darío centra su reflexión en la noción de crimen, borrando por momentos el interés por las figuras del criminal o la víctima. Sin embargo, creo que el problema es diferente. Darío se propone extraer de la representación social del crimen una valoración de las relaciones entre las esferas de lo artístico y lo legal, entre escritura y moralidad, y registrar esas relaciones de acuerdo con los modelos del relato policial. Se pueden reconocer en los ensayos de Darío la lectura de por lo menos cuatro de estos modelos: Conan Doyle y su sabueso Sherlock Holmes; Maurice Leblanc y su ladrón de guante blanco Arsenio Lupin; Edgar Allan Poe, y esa “obra de humour” como calificara Darío (1905:114) el texto de Thomas de Quincey *Del asesinato considerado como una de las bellas artes*. En *Divagaciones...* el problema se plantea en relación con la idea de un crimen artístico, de un delito pensado fuera de las leyes morales. No se puede decidir, comenta Darío, lo artístico de un delito sin antes haber expulsado la noción de delito fuera de cualquier norma moral. Aparentemente se trata, en un caso, de mostrar que un artista criminal, como el Palanteau de su cuento “Rojo”, no puede ser juzgado por ley; y en otro caso, que un criminal artista no puede sino ser condenado por su acto. En ambos casos, el objeto de reflexión no lo ocupa la figura del artista sino la clase de crimen: es más sugerente la imagen de un canónigo, “apóstol del bien”, que roba a sus fieles como “estúpidos corderos” (1905:113), que la de un banquero estafador, pues si es fácil suscribir “crímenes cómicos” no lo es aceptar “crímenes bellos”: “Los artistas en crímenes no existen; talentos criminales sí hay, como sabuesos raros a lo Sherlock Holmes” (114). Darío fija la pareja del sabueso raro y del criminal talentoso, pero también entre de Quincey y Conan Doyle. Este último resuelve casos de criminales sagaces, hábiles, no crímenes bellos; no hay crímenes estéticos para Holmes, sino raros. En los dominios del caso policial finisecular, las consideraciones artísticas de Thomas de Quincey no tienen el atractivo romántico de su época; Darío las hace pasar irónicamente por el filtro positivista, interrogando esa instancia que fundamenta la forma del asesinato: lo artístico es ahora el punto de ruptura al evaluar la cualidad del acto; el criminal

puede ser artista, pero el crimen no puede ser artístico. Dice Darío: “Si se permite a alguna estética mezclarse en la moral, el bello crimen existe evidentemente” (114-115). Reconocer aquella idea del criminal como alguien que compone un crimen tal y como el artista piensa una obra de arte implicaría, no sólo colocar en un mismo nivel ético las figuras del criminal y del artista, sino además borrar las diferencias de contenido de las imágenes, unas diferencias fundamentadas, según Darío, en la jerarquías internas del trabajo literario. Un bello crimen es, a pesar de todo, “una imagen de tintes violentos” (116). Su “relación” (digamos nosotros, su representación, su narración) “puede hacer una impresión estética” (íd.), pero aun así, el bello crimen como “imagen” y como “espectáculo” es “muy lamentable” (íd.). Cuando Darío dice que nadie “admira el ‘bello crimen’ en sí”, se está colocando fuera de la esfera artística; piensa la idea del bello crimen como imagen (social o artística) teñida de violencia. Narrado o representado, el “bello crimen” puede dejar “una impresión estética”, pero incluso así no elimina ese tinte violento. Hay algo que mancha, deja una huella imborrable en la imagen, y esa huella es el juicio moral. Cuando Darío aclara: “me parece que los crímenes, bellos o no, ocupan demasiado lugar en el periodismo y en la literatura” (116), está pensando no sólo en dos formas de producción literaria, el periodismo y el folletín, sino además en los motivos para excluir estas representaciones del crimen: “Ensangrientan cada página y perpetúan en el pueblo la concepción byroniana de la sublimidad del crimen y la elegancia de la desesperación” (íd.). Esta exposición de motivos permite situar las ideas de Darío con más claridad: el bello crimen mencionado en estas formas populares de literatura finisecular, no es, como en De Quincey, un objeto de contemplación estética, sino una imagen que ensangrienta y corrompe la imaginación del pueblo. Darío procede invirtiendo la visión romántica del delito: desmitifica su lado especulativo y centra su interés en algo más concreto, el delito como ejercicio de violencia. Lo que se admira del bello crimen no es por lo tanto “el desenlace, la escena final, sino las complicaciones casi borradas, los peligros casi apartados, que preceden” (117); complicaciones y peligros que se transforman en las cualidades artísticas (ideas de composición y trama) del bello

crimen, y permiten imaginarlo como una obra artística. Siguiendo las pautas de un crítico teatral, J.J. Weiss, Darío subraya entre los requisitos para ejecutar un bello crimen lo siguiente: “Es preciso que la culpabilidad sea demostrada hasta la evidencia y que, sin embargo, se cierna sobre los motivos y sobre la ejecución del crimen un resto de misterio que se querrá siempre penetrar y que no se logrará nunca” (118). ¿Cómo interpretar entonces la relación entre visibilidad del culpable y oscuridad de los motivos? En Darío, esta cuestión se presenta de manera complementaria: ante todo, la trama está en función de la claridad de los motivos, los cuales remiten a su vez a la oscura conducta del culpable. ¿Qué significa esta inversión? Si para Poe, la menos evidencia del móvil acentuaba el misterio del crimen; si para Holmes en lo extravagante del crimen radicaba la fórmula de su resolución,⁴ en Darío se trata de otra cuestión: cómo la culpabilidad puede ser evidente si el motivo del crimen queda en la oscuridad. De allí que los casos policiales modernistas descarten, no sólo la noción de belleza referida al crimen, sino la pulsión escópica que hacía de la escena final el lugar de resolución del crimen, aquel momento final del enigma, el instante de su resolución. Los hilos de la trama, la obsesión por el detalle se traslada al autor del delito: su vida pasada es la nueva escena del crimen. Concluye Darío: “no hay crímenes bellos, sino ante la filosofía de la crueldad y ante las razones del egoísmo, por más estético que sea (...) Hay artistas criminales, como Benvenuto, y enfermos, como el autor de las ‘Flores del mal’, que dan razón a las nuevas teorías de los filósofos del delito” (119).

3. Psicopatías de Gómez Carrillo

En su ensayo “La influencia de las novelas policiacas”, el escritor guatemalteco se plantea algunas cuestiones referidas al prestigio del héroe de Conan Doyle, Sherlock Holmes: no se trata de su “influencia intelectual” (1921:179) o de escribir novelas policíacas como las del escritor inglés: su figura detectivesca “es popular entre la gente y hasta ejerce, como os lo digo, una influencia muy considerable, muy trascendental y muy trágica” (180). Se refiere Gómez Carrillo a la manera como el método deductivo había penetrado en el sistema policial y judicial. La pregunta que de manera implícita se estaría

formulando sería entonces: qué ocurre cuando el “detectivismo deductivo” (180) pasa de las novelas al sistema penal. Según Gómez Carrillo, en las urbes modernas “el juez nuevo es un lógico a la manera de Sherlock Holmes” (181); el “buen sentido” (180) se transforma en una lógica cruel, dura, “incapaz de emoción y de piedad” (íd.). Este proceder de la ley no tomaría en cuenta en los procesos judiciales las “pruebas materiales”, las opiniones de “los expertos”, las evidencias del delito. La causa de todo esto las explica así: “el mecanismo cerebral ha cambiado, complicándose, refinándose, haciéndose más sutil y menos sentimental” (181).⁵ A los nuevos jueces, por este funcionamiento cerebral *sui generis*, no les interesa “buscar la verdad”, sino “obtener la condena” (181). Ahora bien, cuando Gómez Carrillo dice que los magistrados no buscan la verdad, ¿no será porque esa política de la “verdad” ya no está en manos de los jueces sino en aquellas disciplinas que rodean ahora el delito? Tenemos así la imagen de un juez arrinconado por esos otros saberes, lo cual lo convertiría en ese sujeto rudo y sin sentimiento. La exposición de varios casos ilustran este problema. El primero está referido al de una noble dama que trató de envenenar a su esposo. El juez está convencido de la culpabilidad, aun cuando los “sabios de las academias, que han estudiado científicamente el caso, vienen a decir que no hay tal veneno ni tal envenenamiento. El juez no los oye”, les dice simplemente, ustedes “no saben lo que dicen” (182). ¿Qué está pasando en esta polémica? Veamos la repuesta de los expertos al juez: “Querer deducir del estudio de este asunto una presunción de crimen, sería hacer una obra criminal” (183). De una manera general, estos alegan que el método deductivo construye el crimen, están diciendo que el “caso” es parte de la elaboración de dicho método. El otro caso que expone Gómez Carrillo es el de un doble asesinato perfecto: sin evidencias, sin móviles, sin culpables. Ante la ausencia de “pruebas materiales” (185), el juez recurre a la deducción para buscar el asesino. Las acciones del juez, guiadas por el método deductivo, transforman los detalles en sospechas, inventa un perfil del culpable. Cuando Gómez Carrillo hablaba de refinamiento de la mente, se refería a la manera como el juez manejaba la idea de causalidad, pero también a los resultados absurdos de esa lógica causal; la “exasperación del orden causal”

(como diría Borges) lo llevaba al asesino. Cómo descifra, cómo lee los hechos: se interpreta desde la sospecha. Habría entonces que intentar estudiar esta relación entre sospecha y causalidad, no a partir de los términos en que se generan los sucesos sino de la arbitrariedad misma de la relación, en la medida en que es ella la que determina los elementos que integran la orientación causal: “mientras que el héroe de Conan Doyle obra en un mundo donde no hay a su disposición sino espíritus y sombras, el juez... hace sufrir en la cárcel a pobres seres humanos que luego todo el mundo reconoce como inocentes” (186). El otro caso referido por Gómez Carrillo constituye más bien una parodia del modo como procede el detective inglés, un juego burlesco que implica un desplazamiento cultural: se trata de la manera como los detectives franceses aplican la ciencia de la deducción de Holmes. Podemos agregar esta pregunta: qué sucede cuando un comisario de policía de París usa el método deductivo del detective inglés. Todo lo ilustra Gómez Carrillo en el siguiente ejemplo. Una dama denuncia ante la policía la desaparición de su marido; en los alrededores de la ciudad se ha encontrado su paraguas con manchas de sangre. El detective, mirando ese objeto personal, aclara: “Su marido era un hombre rico y de buen gusto... Pero no tenía orden... Era muy nervioso... Fumaba mucho... Y también jugaba... Sí... Sí...” (187). Concluye así Gómez Carrillo: “Poseedora de datos como éstos y segura de su ciencia, la policía ya no tiene necesidad, como en los tiempos bárbaros en que Conan Doyle aún no había escrito, de andar por los caminos y de subir a los tejados buscando rastros materiales del crimen. Para qué. La reflexión debe bastar. Cuando los detectives han calculado bien en sus despachos, les basta ordenar que se arreste a aquellos que científicamente tienen que ser los autores del crimen” (188). Pero, ¿por qué se acude a esta oposición entre “rastros materiales” y “reflexión”?, ¿qué es lo que separa aquellos “tiempos bárbaros” de esta policía científica? En el fondo, este breve texto de Gómez Carrillo pone de relieve la imposibilidad de una figura como Sherlock Holmes en la escena criminal de fin de siglo. Hay un desvío del modelo inglés, captado por ese lector extranjero que es el propio Gómez Carrillo: ya no es la imagen del sabueso la que marcará con su sello visual y olfativo la totalidad de la investigación,

sino otra figura, extrañamente paródica, encarnada en la reflexión misma: una figura fija, inmovilizada por su método, sin máscaras, sin artilugios bárbaros, trabajando siempre tras un escritorio. Para indagar los casos en la compleja red de lo social, el relato policial (Conan Doyle) acudía al examen de los detalles, dirigía la mirada no hacia el centro de la escena sino a sus márgenes. En esta idea de “captar la realidad” a través de indicios o síntomas, radican las afinidades ya señaladas por Carlo Ginzburg (1999) entre los métodos de Giovanni Morelli, Freud, Sherlock Holmes. Narrar e interpretar signos, elaborar historias (de alguien o algo) a través de detalles o síntomas, he ahí una manera de conocimiento que figura la realidad armada como una trama que es urgente destejer. En la búsqueda de nuevos recursos para comprender lo social y de captar estos nuevos sucesos, el escritor advierte que debe prescindir de aquellas categorías morales que actuaban como juicio de valor a la hora de evaluar los acontecimientos. Creo que es fundamental para entender de qué novela policial hablaba Gómez Carrillo y, especialmente, desde qué lugar, que para él se trataba de interrogar los desplazamientos y los cambios del método deductivo, de criticar dicho método como origen del sabueso, además de comprender la transformación de este sabueso en un burócrata del estado moderno. El nuevo detective, apertrechado en su método científico, busca las huellas del delito, no en los tejados, sino en la vida familiar, en las perversiones privadas. “La ciencia de la deducción”, dice Gómez Carrillo, “indica que en todo crimen hay un móvil” (188). Los primeros sospechosos son ahora los herederos, el hermano, la esposa, el socio. Qué ha ocurrido: pues que las “teorías románticas” de Sherlock Holmes se han vuelto “burguesas y odiosas” (189). Antes de finalizar esta parte, quisiera plantear la siguiente pregunta: ¿qué estaba en juego en esta discusión sobre el “método” en la novela policial? En esa batalla política sobre el método, hemos visto no sólo el desplazamiento paródico de Holmes, sino además a un nuevo detective, frío e inclemente, a quien le basta la reflexión para resolver los casos desde su oficina. Allí está, como primo lejano de don Isidro Parodi, no solo sino acorralado por los expertos que desean intervenir en los casos. Son estos expertos quienes le cuestionan la manera como él maneja los datos en un orden causal, como lee los datos y extrae de ellos la personalidad del sospechoso.

Recordemos lo siguiente. Algunos de los temas propuestos por esta narrativa policial seguían siendo tratados hasta ese momento bajo el esquema didáctico. Con la irrupción del cuento policial, y su interés en la rareza del criminal, sus reflexiones sobre la sospecha, sobre las pruebas, sobre el mecanismo deductivo y la autoridad de la ciencia en la elaboración del caso, de todo aquello que de manera general podríamos llamar el saber policial finisecular, la representación de la vida social se muestra impregnada de juicios más problemáticos; no basta el esquema moral, son necesarias nuevas actitudes narrativas, un nuevo modo narrativo; la ciudad ya no es un modelo político de ciudadanía; no es virtud o vicio, es una ciudad como experiencia personal y no como mero juicio ético. Las ideas del cuento policial sobre la ciudad traen entonces un nuevo imaginario ciudadano, nuevas identidades urbanas captadas en su dimensión social, no sólo visual u olfativa, un nuevo lenguaje para entender y capturar las enfermedades y los peligros; algunas de estas ideas están apegadas a los saberes disciplinarios —médicos, higienistas, legales— de finales de siglo, emergentes como administradores y controladores de la vida pública y privada.⁶

Este debate sobre las nuevas concepciones del delito dista de ser meramente teórico y filosófico. Los textos de Darío y Gómez Carrillo aparecen a principios del siglo XX, es decir, son contemporáneos de esa galería de anormales que constituye *Confidencias de Psiquis*, de Manuel Díaz Rodríguez; surgen en la misma época que Horacio Quiroga publicaba *Los perseguidos*, cuando Carlos Díaz Dufóo daba a conocer sus *Cuentos nerviosos*, cuyo primer relato se titula “Por qué la mató”; y Clemente Palma divulgaba sus *Cuentos malévolos*. En estos relatos modernistas las anomalías quedan remitidas al campo de la degeneración, los desvíos de la conducta remiten a cuestiones hereditarias —se hereda un morbo, una neuropatía, como dice el héroe de *Historia de un amor turbio*. Se trata, como apunta Foucault, de “estados anormales fijados hereditariamente por la genealogía del individuo” (2000:293), estados que operan como una referencia privada decisiva, transformando la conducta irregular en el “lugar de formación del crimen” (31). Lo que se presenta en una corriente de esta narrativa de entresiglos es el interés en las conductas que rompen ciertas normas morales o psicológicas, en la rareza del criminal,

asociada particularmente a un exceso de deseo, narrativas que son como esos dispositivos foucaultianos que hacen posible la visibilidad y la enunciación de ciertos “regímenes” llamados degeneración o desvío. Es en su rincón familiar, en las pequeñas biografías, en las confidencias, donde estas líneas perversas de subjetivación serán expiadas por la narrativa finisecular.

Notas

- ¹ Siguen siendo una referencia clave el libro *Edgar Allan Poe in Hispanic Literature* de John Englekirk (1934); y los artículos “Fichas para la bibliografía de Poe en Hispanoamérica” de Rafael Heliodoro Valle (1950); “Edgar Allan Poe en México” de Ernesto Mejía Sánchez (1951) y “Poe in Spanish America: A Bibliographical Supplement” de Hensley C. Woodbridge (1969). Según Lafforgue y Rivera, el interés por la narrativa de Poe en Argentina llega a través de “tres figuras típicas del campo intelectual de los 1880”: Carlos Monsalve, Eduardo Holmberg y Carlos Olivera (1996: 117). Olivera había traducido directamente del inglés en 1879 el relato “Berenice”, el poema *El cuervo*, y los clásicos cuentos policiales de Poe: “Los crímenes de la calle Morgue”, “El misterio de Marie Rogêt” y “La carta robada”. Estos y otros cuentos traducidos por Olivera fueron publicados por la editorial Garnier Hermanos bajo el título *Novelas y cuentos* (1884).
- ² Para la relación paródica entre el relato de Groussac y el clásico policial de Poe, ver Mattalía, 2008: 55-66.
- ³ Para Sylvia Molloy, la sobremesa toma posición en la literatura latinoamericana como “[e]scena fundacional de la camaradería masculina” (2012:191).
- ⁴ Dice Dupin en “Los crímenes de la calle Morgue”: “Tengo la impresión de que se considera insoluble este misterio por las mismas razones que deberían inducir a considerarlo fácilmente solucionable; me refiero a lo excesivo, a lo *outré* de sus características” (1983:385). Y aclara Holmes en “El sabueso de Baskerville”: “Cuanto más *outré* y grotesco es un incidente, con mayor atención ha de observarse, y el detalle que más parece complicar un caso es, una vez analizado adecuadamente y manejado de un modo científico, el que tiene más posibilidades de aclarar dicho caso” (Conan Doyle, 2008:798).
- ⁵ Llama la atención que sean estos los mismos argumentos que por esta época utiliza Georg Simmel para referirse a las condiciones

materiales del espíritu moderno de las grandes ciudades. Véase su ensayo de 1903: “Las grandes urbes y la vida del espíritu” (1986:247-261).

- ⁶ En “Psicopatía” (1900:33-44), Gómez Carrillo expone en palabras de un médico moderno las nuevas enfermedades, un “viejo sabio” que, inspirado en las teorías de Charcot, habla de los “cimientos experimentales” de las “ciencias modernas”, un nuevo saber llamado: “la ciencia de las enfermedades ideológicas y sensitivas” (35-36). En qué consiste esta nueva ciencia: se trata de una enfermedad que no puede tratarse con píldoras, no tiene síntomas especiales o muy visibles, y el mismo enfermo no puede reconocerla; se da en sujetos normales, saludables en apariencia, que “parecen sanos y que, sin embargo, sufren de males psíquicos, padecen y mueren, por lo general, sin darse cuenta de que llevan en el fondo de sus seres degenerados un verdadero cáncer moral...” (38). Como se trata de una enfermedad de artistas, el asunto se plantea en ese elemento secreto que esconde la obra del artista. En el estudio de la constitución de las nuevas enfermedades, se investigan las huellas de estas anomalías en la obra, considerándose así la obra como expresión, no del artista sino de su locura. Estas ideas serán ampliadas por Gómez Carrillo en su trabajo “Notas sobre las enfermedades de la sensación desde el punto de vista de la literatura” (1900:325-392). El propósito de estos apuntes, extraídos de los “tratados de psiquiatría” de Lombroso, Krafft-Ebing, Binet, Nordau, Notzing, Moll, Legrand, Laurent (326), es echar un vistazo a los “anomalías pasionales” (sadismo, masoquismo, fetichismo, inversión sexual) presentes en las novelas antiguas y modernas. Vuelve aquí a aparecer esa sospecha de una relación disimulada, pero ya no entre la obra y el artista, sino entre crueldad y goce, entre instinto y refinamiento de los sentidos. Se trata de individuos enfermos que durante mucho tiempo logran “sobreponerse” a sus perversiones, hasta que un día sus “inclinaciones” perversas se ponen de manifiesto, emergiendo de esa base causal llamada “estado psicopático” (341). Tras su apariencia saludable, estos enfermos tienen una historia privada, y es la confesión de su vida sexual, de su comportamiento familiar la que ahora interesa para dar nombre a esa enfermedad secreta.

Referencias Bibliográficas

- Baudelaire, Charles (1963). “Edgar Poe, su vida y sus obras”[1856], en: *Obras*, 2da. edición. México: Aguilar.
- Conan Doyle, Arthur (2008). *Todo Sherlock Holmes*, 6ta. edición. Madrid: Cátedra.

- Darío, Rubén (1995). *Cuentos completos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rubén Darío (1905). “Divagaciones sobre el crimen”, en: *Parisiana*. Madrid: Librería de Fernando Fe, pp. 113-120.
- Darío, Rubén (1973), *El mundo de los sueños*. Ed. Ángel Rama. Río Piedras: Universidad de Puerto Rico.
- Darío, Rubén (1920). *Los raros. Obras completas*. Vol. VI. Madrid: Mundo Latino.
- Darío, Rubén (1950). *Obras completas. Crítica y ensayo*. T.I. Madrid: Afrodísio Aguado.
- Deleuze, Gilles (1996). *Crítica y clínica*. Barcelona (España): Anagrama.
- Englekirk, John (1934). *Edgar Allan Poe in Hispanic Literature*. New York: Instituto de las Españas de los Estados Unidos.
- Foucault, Michel (2000). *Los anormales*. 1era. reimpresión. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ginzburg, Carlo (1999). *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*. 2da. Reimpresión. Barcelona (España): Gedisa.
- Gómez Carrillo, Enrique (1921). “La influencia de las novelas policiacas”. *El cuarto libro de las crónicas. Obras completas*. T.XX. Madrid: Mundo Latino, pp. 179-194.
- Gómez Carrillo, Enrique (1900). *Almas y cerebros*. Garnier Hermanos.
- Lafforgue, Jorge y Jorge B. Rivera (1996). *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- Mattalía, Sonia (2008). *La ley y el crimen. Usos del relato policial en la narrativa argentina (1880-2000)*. Madrid: Iberoamericana.
- Mejía Sánchez, Ernesto (1951). “Edgar Allan Poe en México”, en *Repertorio Americano*. N° 1129, 15 agosto, p. 114.
- Molloy, Sylvia (2012). *Poses de fin de siglo: desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Poe, Edgar A. (1983). *Cuentos completos*. Vol 1. Bogotá: Circulo de Lectores.
- Simmel, Georg (1986). *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona (España): Ediciones Península.
- Woodbridge, Hensley C. (1969). “Poe in Spanish America: A Bibliographical Supplement”. *Poe Newsletter* (Washington) Vol. II (1): 18-19.