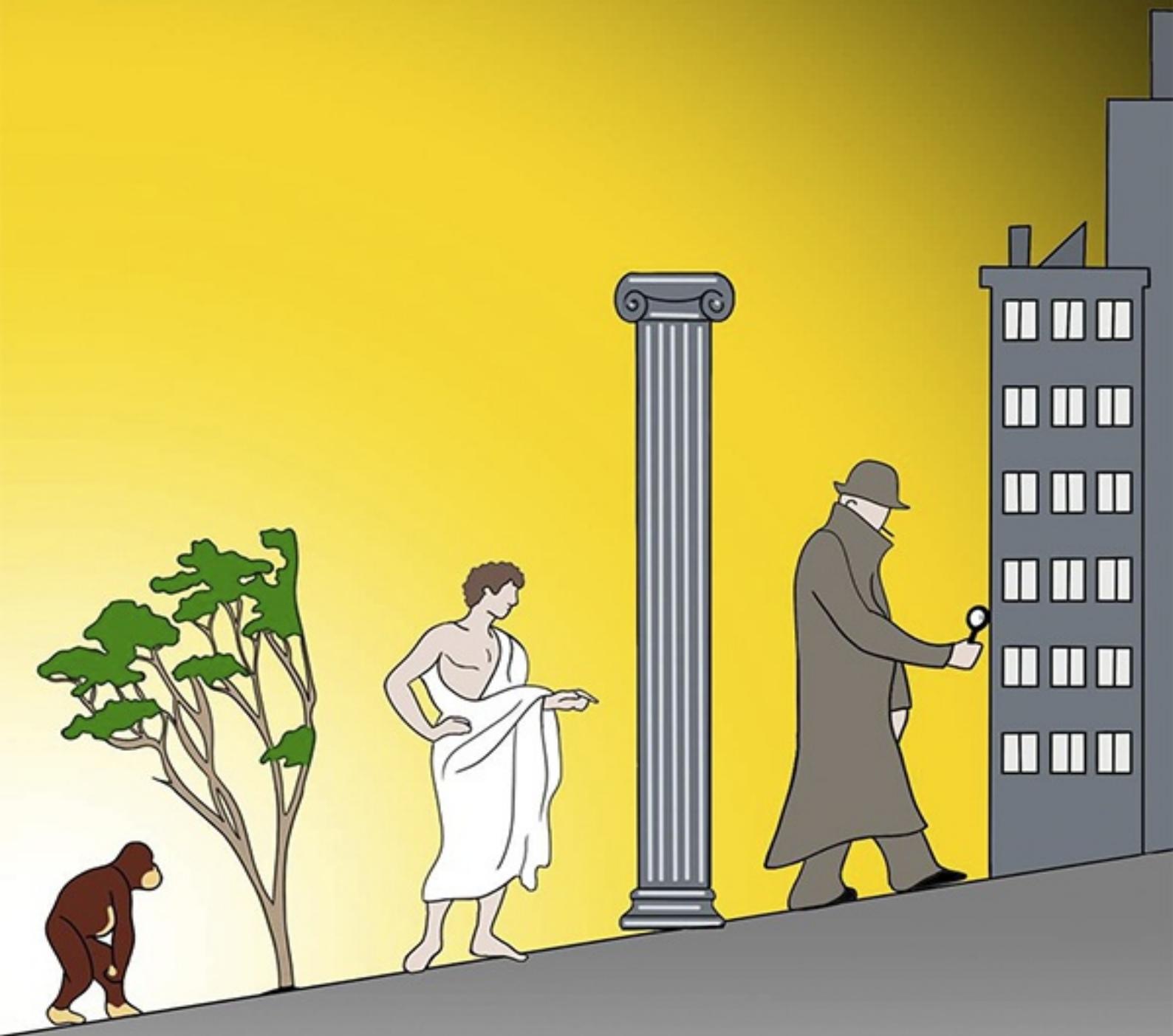


INICIANDO MILENIO II

Un ensayo inédito

Eugenio Viejo



En el globalizado universo virtual del COMO y el CUI PRODEST, sapiens descubre que el método policiaco, definido hace 50 años como «uno de los espejos en que se refleja nuestra sociedad», es el que mejor mitiga la incertidumbre que, a pesar de todo, aún le posee al final de la jornada. De «*Crimen y castigo*» a «*El cartero siempre llama dos veces*» o «*El extranjero*» ilustran su situación.

EUGENIO VIEJO.

Eugenio Viejo

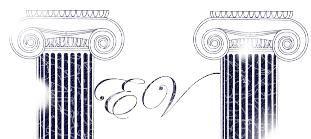
Iniciando Milenio II

Un ensayo inédito

Título original: *Iniciando Milenio II*

Eugenio Viejo, 2018

Diseño y realización de la Portada: Andrés Gustavo Guzmán Arango



Índice de contenido

Cubierta

Iniciando Milenio II

2. SAPIENS SE TORNA EN DETECTIVE

 Un surtido menú

 Una forma de novela contemporánea

 No voyeurs abstenerse

 Y sin embargo, se desazona

Sobre el autor

Notas

2. SAPIENS SE TORNA EN DETECTIVE

Eugenio Viejo

«Le roman policier apparait avec l'incertitude.»

THOMAS NARCEJAC, *Le roman policier*

De entrada, constatemos algunas evidencias.

Cualquier bachiller sabe que hace ya largos decenios que pasó el tiempo de los héroes positivos y aun de los antihéroes.

A diario hacemos la experiencia de vivir sometidos a unas estructuras cada vez más complejas y a un poder cada día más abstracto y engañoso, y en parte por eso vivimos un tiempo de mirones en el que la interrogante que con más frecuencia se nos plantea es: ¿qué mirar?

El creador trata de responder a esa pregunta elaborando un arte que resulte adecuado para un público dotado de una capacidad de atención decreciente.

En un mundo de individuos aislados dentro de una masa urbana anónima, el tema fundamental del arte es la identidad, y su metáfora más eficaz la pesquisa policial.

Enfrentados a un apremiante e inagotable caudal de solicitudes que reclaman nuestra participación vicaria en toda clase de experiencias y saberes, optamos por la variedad frente a la intensidad.

El placentero estremecimiento que produce la aclaración de un misterio ha sustituido al viejo sobrecogimiento purificador de la catarsis.

En un mundo así, la televisión y el cine son instrumentos todopoderosos susceptibles de servir para globalizar y homogeneizar, distraer y enajenar.

El desafío que se nos plantea en ese mundo es el de recuperar, desde nuestra condición de partículas individuales con mínimas posibilidades de incidencia, el sentido protagónico de la vida.

Un surtido menú

En semejante mundo, hay una ceremonia que se repite noche tras noche en millones de hogares: la pantalla del televisor adquiere en un momento dado ese tinte especial que anuncia la inminente proyección del telefilme o el serial policíaco^[1] de turno, y el simio urbano, arrellanado en su asiento, se apresta a consumir su dosis cotidiana de evasión.

Suele ocurrir poco después de la cena, cuando se abre ese espacio de nadie que nos separa aún del sueño reparador y en el que el cansancio y la frustración acumulados durante la jornada, unidos al estado entre contemplativo y somnoliento que suele inducir la digestión^[2], podrían desembocar fácilmente en un balance pesimista del día recién transcurrido.

Para ayudarnos a evitar esa inquietante perspectiva —aunque haga ya generaciones que el mono urbano dejó de experimentar el terror sagrado inspirado por la desaparición del sol tras la línea del horizonte, encerrándose como se encierra cada atardecer en su pequeño cubículo doméstico—, los programadores de distracción de toda índole acuden puntualmente a ofrecernos los productos salidos de sus mágicos laboratorios, tan apaciguadores y uniformizantes como arbitrarios e impunes en su actuación.

Y así, cada noche, cientos de millones de seres solitarios, emparejados o en familia, nos congregamos expectantes delante del receptor de televisión, en este planeta televisivo y de imágenes pos-Mcluhiano en el que las sombras chinescas han sustituido a la fogata y al rapsoda cuya palabra nos tranquilizara un día, en los albores de la hominización.

Habitantes integrados de la aldea global telespectadora, nos sumergimos en el variopinto cortejo de personajes, situaciones o historias que la «industria del entretenimiento» mantiene en perpetua circulación,

reencontrándonos con los pares de detectives cuya combinación de género, racial o de edad se ajustará a los dictados del mercado global; inspectores musculosos, taciturnos y de tiro infalible; comisarios con aspecto de abuelitos bondadosos pero agudos y astutos como Ulises; investigadores tuertos, pero con una «vista» para los detalles y una capacidad de deducción que para sí quisiera el más moderno mega-ordenador; policías de barrio siempre al borde del alcoholismo o de ser expulsados del cuerpo por «sucios»; detectives reflexivos y un poco amanerados que en su tiempo libre tocan la flauta dulce o ensayan nuevos platos exóticos; inspectoras proclives a encontrar cadáveres en los cuartos de baño de algún hotel de provincias; aparentes «muñecas» que resultarán ser policías especiales licenciadas en derecho penal y expertas en kárate, manejo de explosivos y paracaidismo...

El decorado también será optativo, en la era del turismo de masas y la Red global, y así podremos optar por los exteriores paradisíacos de Hawái o por el lujo de Miami; por las sordideces de los burdeles y bares gay del Bronx, San Francisco, Hamburgo, París, Madrid o Barcelona; por los desfiladeros de cemento y cristal de Manhattan, los palazzos italianos o las mansiones tropicales colombianas que sirven de guaridas a las multinacionales del dinero sucio, el narcotráfico o la trata de armas o de blancas.

Lo cierto es que en uno u otro marco, y de la mano de uno u otro protagonista, asistiremos a la vertiginosa serie de acontecimientos —la acción suele ser trepidante en los filmes policíacos— que culminarán en el desmantelamiento de las redes de traficantes más ingeniosas o brutales, en el desvelamiento del crimen más perfecto, en la neutralización del pervertido sexual o asesino en serie o del espía más taimado, en la caída de magnates, políticos o financieros corruptos o industriales ambienticidas.

Una cosa es segura: al final de toda clase de vistosos incidentes, *el bien y el orden triunfarán claramente sobre el mal y el desorden*. No en vano el género policíaco se basa en el principio sacrosanto de que el delincuente, el desviado, el antisistema, el traidor es un ser asocial que debe ser descubierto, neutralizado y castigado.

Cuando abandonemos el sofá y apaguemos la pequeña caja mágica para irnos a dormir, la posible ansiedad y las frustraciones y temores acumulados al cabo de otro día vivido en un mundo caótico e incierto se habrán mitigado para dar paso a esa sensación de bienestar que se deriva de la certeza del triunfo de la ley y el orden. Mañana podremos levantarnos

frescos y optimistas, con el ánimo dispuesto para afrontar un día más la dura prueba de sobrevivir en el mundo realmente existente.

Quién les habría dicho a los corrosivos autores de «Cosecha roja», «El largo adiós» o «El hombre enterrado», por citar algunos clásicos de la novela negra, que la minuciosa descripción que ellos hicieran de la crisis de la sociedad contemporánea (entonces yanqui y hoy global) vendría a dar, por obra y milagro de la Red y sus «productos» de presupuesto reducido, en un género lúdico, conformista y recuperador al servicio del Sistema, sea este el que sea^[3].

Una forma de novela contemporánea

En todo caso, se impone constatarlo: la televisión con sus series o filmes, las múltiples pantallas reproductoras de la Red global y las todavía existentes ediciones de bolsillo han consagrado universalmente el género policíaco y lo han convertido en un formidable instrumento condicionador.

¿A qué se debe el éxito de un género que, con las excepciones de rigor, no persigue otro fin que «distraer» y facilitar la evasión de la realidad?

La respuesta a esa pregunta reside en la adecuación de las técnicas y los mensajes propios del género policíaco al mundo unidimensional, fugaz y ahístico en que vivimos inmersos^[4]. El mundo de las realidades ficticias que nos envuelve desde la pantalla del televisor. Adecuación pues de un género cuyo secreto reside en la **brevedad** (unas 150 páginas en el caso de las versiones impresas, unos 30 minutos en el de los telefilmes y de duración imprevisible para las series en función de su adictividad); la **estructura** (basada en un crescendo que se ajusta a la capacidad de atención del hombre o mujer actuales, cada vez más corta y aleatoria), y el **ritmo** (tan acorde con una realidad en la que los constantes progresos de los transportes relativizan cada día más las distancias y con ello la posibilidad de experimentar el espacio como dimensión, a la vez que la **velocidad** con que se comunican y «consumen» los acontecimientos y mensajes va camino de privarnos de todo sentido de distanciamiento histórico).

Esa combinación de brevedad, concreción e intensidad hace que sea raro el lector capaz de suspender con facilidad la lectura de una buena novela policíaca, y más raro aún el adicto a toda clase de pantallas dispuesto a desconectarse en plena persecución a tiros, en mitad de un

asesinato precedido de violación o en pleno interrogatorio del policía parasicólogo.

Pero también por su contenido la novela, el telefilme o la serie policíacos, urbanos por excelencia, satisfacen las necesidades de esa masa, atomizada dentro de su homogeneización creciente, de la que formamos parte los pobladores de la aldea global telespectadora. Contenido que en el caso de los subproductos hollywoodienses y sus epígonos suele responder a una sola de las tres preguntas en que el género ha basado históricamente su desarrollo —¿QUIÉN LO HIZO?, ¿CÓMO LO HIZO?, ¿POR QUÉ LO HIZO?—, pero que normalmente tratará de apoyarse en la respuesta progresiva o simultánea a esas tres incógnitas, buscando provocar con ello la placentera descarga libidinal que ha sustituido en nuestro mundo de realidades virtuales y ocio manipulado a la catarsis de tiempos más primitivos^[5].

Y es que, como señalara ya Roger Callois, la novela policiaca «tiende antes que nada a satisfacer la inteligencia. Llega a ser un juego de ingenio, un mecanismo intelectual que produce un placer abstracto».

De ahí la atracción onanista que la novela y el telefilme policíacos ejercen sobre el telecondicionado y solitario mono urbano. Una y otro, al basar forma y contenido en planteamientos limitados y en el fondo simples, en un desarrollo acelerado y en un desenlace fulminante y fácil de entender, han acertado a sintonizar con los ritmos «naturales» de una forma de vivir que se caracteriza por experimentar la existencia como un proceso unidireccional y a la vez fraccionado en incontables unidades de duración e intensidad reducidas: las pantallas de todo tipo bañadas en luz lechosa son las lagunas ideales para la muchedumbre de narcisos solitarios de nuestras grandes urbes.

El género policiaco, como la vida misma del habitante de las megápolis, renuncia de entrada a plantearse perspectivas de largo alcance, a embarcarse en unos análisis de causas y efectos generales que son por necesidad lentos y multidireccionales, a adaptarse a la morosidad con que suelen desarrollarse los estados psicológicos, los procesos sociales o las relaciones amorosas. No tiene nada de casual que las relaciones entre el asesino y su víctima, o entre el detective y su clienta, su fiel secretaria o incluso la delincuente, se reduzcan en la mayoría de los casos a una sexualidad epidérmica y de descarga rápida, menos próxima al erotismo que al culturismo de gimnasio.

No voyeurs abstenerse

Pero a todo lo anterior es preciso añadir además uno de los recursos más eficaces y sutiles del género policíaco, consistente en narrar el relato en primera persona singular o bien desde una perspectiva que obligue al lector o telespectador a identificarse con un narrador que le convierte así en coprotagonista.

Ahora bien, estamos ante una curiosa identificación con un extraño protagonista, ya que al lector a menudo no se le permite compartir los procesos mentales (¡qué sería entonces del suspense!) del detective con el que se le obliga a identificarse, y que por lo demás tampoco es el protagonista de los auténticos hechos, sino una especie de linterna que, en su avance, nos los va revelando. El resultado de todo ello es una insidiosa ambigüedad que tiene consecuencias tanto formales (al lector no suele ofrecérsele más que un punto de vista posible, el del narrador en primera persona, que ha de hacer suyo si desea seguir leyendo) como morales (en el caso, no tan infrecuente, de que el narrador resulte ser el asesino, el lector vive la doble «experiencia» de la repulsa del delito y de su empatía con el delincuente).

Pero tal vez convenga recurrir aquí a algunas comparaciones aclaratorias.

El ejercicio es muy sencillo. Basta con recordar la diferencia entre el Raskolnikof de «Crimen y castigo» y el F. Chambers de «El cartero siempre llama dos veces», por un lado, y entre F. Chambers y el Mersault de «El extranjero», por otro. Ahora bien, es preciso recordar esa diferencia sin olvidar que uno de los mayores logros de la novela negra consistió precisamente en su capacidad para introducirnos en la piel de seres a cuál más egocéntrico y moralmente repelente, perdedores natos condenados de antemano a la derrota, y en hacernos sentir simpatía por ellos, a la vez que nos inspiran la repugnancia y el horror que la norma social nos impone.

La diferencia entre Raskolnikof y F. Chambers se aprecia enseguida. El primero mata para probar su superioridad sobre el común de los mortales, y aunque acabará reconociendo la falsedad de su pretensión y aceptando un castigo redentor que equivale a renunciar a seguir interrogándose sobre el ¿POR QUÉ? último (nos hallamos aún lejos del Dostoievsky que, con su famosa fórmula de «Si Dios ha muerto, todo está permitido», planteará el fecundo dilema de la culpabilidad y la inocencia simultáneas de todo ser humano) en el peregrinaje que lleva del crimen a

la confesión, dilema que demolerá de una vez por todas un buen número de los ídolos adorados por el simplismo acomodaticio burgués, entre ellos el que confunde moralidad con respetabilidad. En cambio, F. Chambers, el vagabundo de la América de la Gran Depresión («El cartero...») fue escrita en 1934 que Cain usa como portavoz, no se hace ninguna ilusión al respecto: matará inducido por el deseo violento y primario que le inspira una hembra, y lo primero que hará nada más dar muerte al macho rival será poseerla. No se redimirá, pues su crimen fue un acto apasionado y la redención tiene que ver con la moral y con el intelecto, con las ideas y no con las hormonas. Su último deseo será reunirse con la amada, en un posible más allá, para recuperar junto a ella el placer perdido. Y sólo por si ese más allá existiera realmente, nos pide una oración; pero encargándonos que la apliquemos al fin concreto de que ellos dos puedan estar de nuevo juntos «allí arriba»^[6].

En cambio, esa diferencia resulta menos evidente cuando los comparados son Chambers y Mersault. El personaje de Camus también mata por un asunto que tiene algo que ver con una mujer, pero sólo lejanamente. En realidad, Mersault mata más bien porque hace un sol abrasador, porque está cansado, por casualidad. La diferencia que media entre la pasión de Chambers y el desapego de Mersault da la medida del trayecto recorrido por *sapiens* desde la primera hasta la segunda guerra mundial, desde el behaviourismo o conductivismo primario norteamericano hasta el nihilismo existencialista europeo («*El extranjero*» data de 1942).

Cuando el verdugo venga a buscar a Mersault, este le recibirá con la misma indiferencia que demostró ante el cadáver de su madre; indiferencia que es la causa de que el jurado, aterrado ante el espectáculo de la libertad de un hombre para el que el problema de Dios ni siquiera se plantea y para el que la vida es una serie de actos casuales y sin objetivo posible, le condene a muerte.

Con Mersault constatamos que el mono antaño evolucionado en *sapiens* inquisitivo, ante la incapacidad de hallar salida al callejón en que le introdujera Kafka, ha optado por dejar de interrogarse sobre su situación.

Y sin embargo, se desazona

Tal vez por eso no deba sorprendernos que mientras el existencialismo hace ya mucho tiempo que dejó de inspirar indagaciones filosóficas o artísticas, el género policíaco y su filosofía subyacente siguen gozando de buena salud.

Ello sería sintomático de que, a pesar de las prevenciones de tantos autores «serios», es posible que estemos en presencia de una mutación del género que lo hace ser el más prometedor en nuestro mundo televisionizado y virtual. Una mutación que, sin renunciar a esas características técnicas que, como vimos, le convierten en el género tal vez más adecuado a nuestra realidad; en un supergénero capaz de sacar al *sapiens* urbano y posindustrial del callejón sin salida en que lo dejamos la última vez que lo vimos. Esta propuesta, que a muchos puristas del género puede sonarles a ilusa cuando no a parásita o a «recuperadora», no es por otra parte ninguna gran novedad. Leonardo Scacia, Frederic Durrenmatt, Peter Handke y otros comenzaron a practicarla hace ya mucho tiempo^[7]. Se trataría, en todo caso, de hacerlo con una voluntad ontogénica más explícita, mediante argumentos y paráboles que, sin temor a granjearse el calificativo de cursis, hicieran recaer el acento de las pesquisas no en solucionar misterios como saber quién asesinó al delantero centro o al integrante del Comité Central, dónde estaba enterrado el marido desaparecido o cuál era el secreto del halcón maltés, sino en algo más.

Como mínimo, habría que volver a la celda donde dejamos a Mersault esperando la ejecución y, desde allí, insistir en la absoluta necesidad de formularnos las viejas preguntas sin respuesta posible. Aunque luego, al desconectar el ordenador, nos asaltase una absurda sensación de desaliento. Aunque al apagar el televisor y meternos en la cama, no pudiéramos conciliar el sueño.

Ginebra 1989 - Madrid, 2018

© Eugenio Viejo



EUGENIO VIEJO GARCÍA (Madrid, España, 1942). Nace en el barrio madrileño de Lavapiés en el seno de una familia obrera. A los trece años abandona la escuela para comenzar a trabajar, y durante los diez años siguientes ejercerá diversos oficios al tiempo que busca ampliar sus conocimientos de manera autodidacta, estudiando idiomas y frecuentando ambientes como el Ateneo y el Instituto de Cultura Hispánica de Madrid. Cumplido el servicio militar emigra a Inglaterra, donde trabaja un año en un hospital próximo a Liverpool, regresando luego temporalmente a España para obtener la cartilla de navegación que le permite enrolarse en un pequeño buque mercante que navega por el Mediterráneo. Después se dirige a Rótterdam, donde es contratado como camarero de oficiales en un trasatlántico que hace la ruta Rótterdam - Nueva York.

En 1966 contrae matrimonio y junto con su esposa norteamericana emigra a Chile, donde hasta 1970 trabaja en una revista de divulgación científica en cuya creación participa, compaginando las labores periodísticas con la traducción de libros. De vuelta en Madrid, a finales de 1970 es contratado como traductor por la Agencia EFE, donde permanecerá los ocho años siguientes, compaginando su trabajo con los estudios de periodismo hasta licenciarse en la primera promoción salida de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense. En esa época milita política y

sindicalmente, participando junto con otros periodistas en la publicación de la revista Gaceta de Derecho Social, creada por varios despachos de abogados laboralistas que asesoran al emergente movimiento obrero de oposición al régimen.

Después de la muerte de Franco, abandona la militancia política y sindical y, tras aprobar un concurso internacional convocado por la Organización de las Naciones Unidas, en 1977 es contratado como traductor y redactor de actas por la Secretaría de esa organización y viaja a Nueva York con su esposa y su hija, permaneciendo en dicha ciudad hasta 1987, cuando se traslada a la sede de la ONU en Ginebra para seguir desempeñando las mismas funciones. La naturaleza de su trabajo le lleva a viajar por África, América, Asia y Europa hasta que, en 1997, renuncia a su puesto en la organización mundial y vuelve a España con su familia, radicándose en Madrid y dedicándose desde entonces a la traducción y la escritura.

Notas

[1] A los efectos de este ensayo, el término «policíaco» incluye géneros en principio diversos como son la novela o serie negras, de espías, de ciencia ficción o ucrónicas, etc. y sus equivalentes televisivos o cinematográficos.

<<

[2] Muchos investigadores han señalado la melancolía pasiva y como premonitoria de la muerte que suele apoderarse del animal saciado en sus necesidades más primarias y recurrentes, en particular las nutricionales y las sexuales, especialmente al caer la noche. Uno de los mejores análisis de esta característica se ofrece en el estudio de Eugene Marais titulado «*The Soul of the White Ant*».

«Los mismos monos», dice Marais, «son junto con el *homo sapiens* —su primo en la familia de las especies— los primeros animales... en los que la pulsión sexual puede desencadenarse sin necesidad de estímulos exteriores, con el resultado de que la principal de las leyes naturales, la periodicidad, ha dejado de actuar para ellos». <<

[3] Nos referimos a la «industria» de la novela y sobre todo de los telefilmes policíacos, esos abortos de la «serie B» producidos en masa y cuyo objetivo último es la perpetuación del *statu quo* alienante.

Una y otros monopolizan hoy un género cuya aparición se remonta nada menos que al inquietante *Monsieur Dupin* de «Los crímenes de la calle Morgue», que encontraría en Sherlock Holmes el exponente de una autocomplaciente moralidad burguesa apenas inquietada por el anarquismo justiciero del Arsenio Lupin, y que tras largo cautiverio a manos de los autores de «misterios» psicólogistas consumidos a la hora del té o durante el proverbial viaje en tren (el mundo de las *Miss Marple* y de los *Poirot* y *Maigret*), culminaría en las obras críticas y a menudo desesperanzadas de un Hammett, un Chandler o un McDonald, cuyos hallazgos técnicos y cuya rebeldía son instrumentalizados hoy por los fabricantes de evasión de Hollywood y los pergueñadores de una pseudoliteratura negra y unos telefilmes «basura» saturados de mensajes moralizantes y conformistas. <<

[4] Para alguien nacido en 1960, Corea, las guerras de descolonización, Vietnam y mayo de 1968 son recuerdos que, por su unidimensionalidad, más se parecen al presente atemporal del cine que al lento desarrollo de la historia. <<

[5] «Lo que sería un fracaso es si se utilizase la novela policiaca como novela en que el mensaje, en el sentido tradicional y cursi, desbordara necesidades mínimas de intriga, de tema, de curiosidad psicológica de los personajes, que son los ingredientes fundamentales de la novela negra», declaraba Manuel Vázquez Montalbán en una entrevista publicada a comienzos de 1979 (cuando la serie Carvalho apenas podía ser algo más que un proyecto) en la desaparecida «*Camp de l'arpa*». <<

[6] En el cine, un ejemplo memorable de esta «complicidad por empatía» del espectador con los protagonistas transgresores de la norma social, fue aquella película titulada «*Butch Cassidy and the Sundance Kid*», en la que Paul Newman y Robert Redford se las ingenian para implicar al espectador en las fechorías de los dos bandidos hasta hacerle verter lágrimas al producirse su idealizado final.

También Costa Gavras, en «*Betrayed*», ilustra brillantemente la esquizofrenia que puede experimentar el espectador identificado con una heroína ambigua. Por lo demás, esta película es una muestra clara de cómo la técnica del género policíaco puede emplearse para plantear interrogantes insolubles, como el que se abre ante una protagonista, Cathy, que constata la imposibilidad de acabar con el mal engendrado por un Sistema (en su caso, la democracia norteamericana) a cuya defensa ella ha de sacrificar sus sentimientos más profundos, casi su humanidad. <<

[7] Ejemplo clamoroso de la aplicación con éxito de esta fórmula es «El nombre de la rosa», en la que Umberto Eco mezclaba los géneros policíaco e histórico (otro gran resucitado de la moda posmoderna) para producir un bestseller mundial, al satisfacer las pretensiones culturales de la burguesía urbana posindustrial a la vez que mantiene la vieja fórmula de instruir deleitando.

El libro de Eco es el anti-Kafka por excelencia. En él todos los misterios son aclarados (¡aunque la clave resida en el mismísimo Apocalipsis!), el Mal es derrotado y la Razón prevalece, pues no en vano su detectivesco protagonista, Guillermo, se declara discípulo del franciscano inglés Rogerio Bacon, autor en el siglo XIII de unas famosas «*Opus maius*», «*Opus minus*» y «*Opus tertium*» que le llevaron a la cárcel, por el celo con que predicaba y practicaba las ciencias experimentales, la astronomía, la alquimia, la filosofía e incluso la robótica. <<