

El sabueso compulsivo. Notas sobre La huella del crimen, de Luis Varela*

Álvaro Contreras
Universidad de Los Andes
Mérida, Venezuela
alconber@gmail.com

Resumen

En 1877 se publica en Buenos Aires *La huella del crimen*, de Raúl Waleis (seudónimo de Luis V. Varela (1845-1911), considerada por la historiografía literaria como la primera novela policial en lengua castellana. Subtitulada por el autor como “novela jurídica original”, en ella se cuenta el hallazgo de un cadáver por parte de un aldeano. Se trata del cuerpo de una mujer joven, disfrazada de hombre, la baronesa Alicia de Campumil, quien es hallada por Juan Picot en el bosque de Boulogne. Pero no es exactamente el cruce de aventuras sentimentales y peripecias policiales, de trama folletinesca y relato policial lo que me interesa por ahora estudiar. Quisiera más bien interrogar la figura del detective —en este caso, Andrés L’Archiduc— no como instancia fundadora sino como efecto de una práctica jurídica que objetiva una manera de enunciar, como efecto de una relación entre conocimiento y poder. Posterior al *chevalier Dupin* (Poe) y al inspector Lecoq (Gaboriau), pero anterior al excéntrico Holmes (Conan Doyle), pretendo entonces responder a las siguientes preguntas: a partir de qué elementos se constituye el detective de Varela y en qué medida el archivo médico y legal intervienen en ese proceso autoritario de subjetivación que aparece en la figura del detective.

Palabras claves: relato policial, anormal, poder, subjetivación.

Abstract

The Trail of the Crime by Raúl Waleis (pseudonym of Luis V. Varela) was published in Buenos Aires in 1877 and is considered by literary

* Este artículo forma parte de un proyecto de investigación adscrito al CDCHTA de la Universidad de Los Andes (ref. código: H-1344-11-06-B).

historiography as the first detective story written in Spanish. The novel is subtitled “An Original Law Novel” by the author himself and tells the story of a dead body which was found by a villager. The body belonged to a young woman who was disguised as a man. Baroness Alicia de Campumil was found by Juan Picot in the Boulogne forest. I propose to interrogate the figure of the detective —Andrés L’Archiduc, in this case— not as a pioneering achievement but rather as the effect of a judicial practice which objectifies a way of enunciating, as the effect of a relation between knowledge and power. Varela’s detective appears after Poe’s Dupin the Knight, and Gaborian’s Inspector Lecoq but before Conan Doyle’s excentric Holmes. I, thus, propose to address the following questions: What elements make up Varela’s novel? To what extent does the repository of medical and legal knowledge intervene in the authoritative process of subjectification which we witness in the figure of the detective?

Key words: detective, abnormal, power, subjectification.

1. El saber bajo sospecha

No es el poder de lo que sucede lo que corta la respiración, sino la impenetrabilidad de la cadena causal lo que condiciona el hecho; no es la realidad de un incendio en un teatro o una aparición en un sueño lo que nos llena de miedo y nos paraliza. En el territorio dominado por la *ratio*, el pánico se genera precisamente por la ausencia de toda realidad a la cual pueda remontarse el hecho que en sí mismo no produce un efecto de terror (Kracauer, 2010: 110).

Este comentario de Kracauer inscribe la noción de suceso de la novela policial en el contexto del relato de enigma —recordemos que su libro, *La novela policial. Un tratado filosófico*, es de 1925—, disfrutado a condición de dejarnos estremecer por las cualidades de los hechos, de devolverlos a su condición de misterio, y denunciado como el producto de una excesiva disponibilidad de lo causal. Esa

era la asociación que establecía el pensador alemán entre el proceso fisiológico de cortar la respiración y el proceso literario de oscurecer la “cadena causal”, y en cuya formulación se trataba de probar la sensibilidad y la buena salud del lector y de un género literario. Aquello que nos llena de miedo corresponde a una parálisis o un vacío en la causalidad de los sucesos y, si este fuera el diagnóstico correcto, atañe entonces a una especie de lector neurótico la tarea de tejer las conexiones patológicas entre los hechos y sus significados. ¿Resultado? Un “territorio dominado por la *ratio*” como dice Kracauer, exento de pesadillas, de terrores, sin atajos y sin desvíos, donde lo público es sometido a un régimen de cálculo y lo privado a un principio de visibilidad.

Pero la cuestión va más allá de decir que hay un corte en lo causal porque esa cadena que ataba la significación de los hechos era asediada por palabras y acciones ajenas. El corte ocurre en ese territorio de la *ratio*. La brecha entre el suceso singular y su significado, entre aquello que causa angustia y su origen, es algo que el texto policial se encarga de suturar en el centro mismo del lenguaje, remitiendo esa antigua brecha al lugar común de la falta interpretativa. La causa de la brecha debe entonces reducirse al principio que consiste en la correcta interpretación de lo sucedido, de los hechos particulares, de las huellas de los objetos. Sin embargo, sabemos que la historia de esta correcta interpretación ha peregrinado entre la pesadilla de lo causal y la abolición de la inocencia. Es en el teatro de esa correcta interpretación donde se escenifican los “procedimientos de satisfacción” (Deleuze, 2005: 27-30) propios de las instituciones y la posibilidad de encadenar acontecimiento e interpretación.

En cierto sentido, estos procedimientos institucionales imponen un orden, un sentido y un valor a las experiencias, pero por la misma razón que se pretenden absolutos, no impiden la búsqueda de otros modos de satisfacción, fuera de la rigidez que ata los sucesos a un significado, de aquellos objetos inmóviles que satisfacen el deseo de ley. Se trataría de otros modos guiados por las prácticas de la ironía, el humor, la parodia, pulsiones oscuras dispuestas a interrogar ese cauce donde se une lo causal y la satisfacción.

Es posible, por lo tanto, volver a aquel territorio de la *ratio* y tratar de la conversión de la información en suceso como efecto del tipo de relación —de causalidad o de coincidencia— que une el acontecimiento a un significado. Si la causalidad, como afirma Barthes, expresa una cierta normalidad, el acento no recae en la relación que une las cosas sino en las “*dramatis personae*”; pero si se trata de un caso “aberrante” la causalidad afirma su alteridad, se vuelve inorgánica, “como si la causalidad solo pudiese consumirse cuando empieza a pudrirse, a descomponerse” (1983: 228). Dicho de otro modo, este descomponerse nombra de manera directa la pérdida de una experiencia arraigada en la idea de finalidad, una causalidad que se advierte en el instante de su descomposición; define de manera directa la “ausencia de realidad” señalada por Kracauer, la idea de una realidad suspendida por una perturbación, el vacío que instala un momento de indeterminación en la verosimilitud causal de la representación. Resolver el misterio es asumir el riesgo de enfrentar ese algo que separa un suceso de su causa, encontrar aquello que traza la ausencia en el lenguaje y hace cesar “la brecha causal”. Lo que dota a los indicios de un habla es, como señala Barthes, el deseo de calmar la “frustración” y el “desasosiego” interpretativo (229).

Es posible entonces desplazar aquella ausencia señalada por Kracauer por esta descomposición barthesiana, tratar el asunto del corte en la respiración y la impenetrabilidad del suceso no como efecto de una *ratio* asediada por fantasmas, sino como una carencia explicativa, la exigencia de una escritura que ate lo sucedido a una significación, que busque aquello que escapa a lo significativo, precisamente porque evade lo causal. Así, el detective se hace presente como la figura que trabaja con la insignificancia de las cosas, con aquello que no tiene causa. Sostiene Barthes: “el objeto se oculta detrás de su inercia de cosa, pero en realidad ello es para mejor emitir su fuerza causal” (1983: 231). Esta zona de lo insignificante plantea un problema clave del relato policial decimonónico: la cuestión de la visibilidad de las cosas, la manera en que los objetos se ocultan mostrando su inercia, la forma como los objetos inertes emiten su deseo de significar. Estas derivas de lo indicial, guiadas por la lógica de lo insignificante, nacen, pues, de operaciones de conocimiento que son a la vez puestas en relación

con un objeto banal, con un hecho y un sujeto. Sin embargo, así como los objetos contienen el secreto del enigma que le permite al detective confeccionar sus hipótesis, así igualmente es posible ver más allá de esa realidad objetual la puesta en escena de un campo perceptivo que hace posible confrontar y contrastar, medir y analizar esos objetos. Esta puesta en escena, que en las condiciones del relato policial es inherente a los desplazamientos del detective, permite explicar además ese juego de profundidad/superficie en el cual se mueven los sucesos, la relación entre reflexividad y perspectiva donde episteme y sentidos se aproximan de manera singular. Todos recordamos a Dupin, el *flâneur* detective de Poe, su pasión por la lectura, como trabajo y como ocio, como actividad económica y privada, en otras palabras, la lectura como productora de bienes. La primera consecuencia de este doble valor de la lectura es la correlación entre visualidad y racionalidad, la idea de una mirada que mide, segmenta, analiza y es capaz de construir un espacio desafectado, impersonal, aséptico para captar mejor lo irracional, aquello excluido que retorna en forma de monstruo. La visualidad sutura el espacio, teje causalidades para reducir el asombro.

Un enigma enredado en una estructura verbal, en una historia: así podrían resumirse muchos casos policiales de la literatura del siglo XIX. Un enigma “es una pregunta que exige respuesta”, según Jolles (1971: 120), es algo que nos acecha, nos interroga culturalmente, y eso que nos interroga posee la forma de “un monstruo que nos llena de temor, que nos acosa, nos ahoga” (122). La forma del misterio tiene también relación con el modo de interpretar, con la comprensión de la lengua del delito, con los signos que rodean la verdad de ese delito. Para comprender estos signos, hay que intentar entender cómo el delito le da forma a ese lenguaje que lo nombra. A través de las extrañas preguntas que formula la transgresión, es posible ver, en primer lugar, lo monstruoso como signo que interroga lo legal y lo social y, en segundo lugar, producir los medios para hallar una respuesta, el tipo de saber —visual, olfativo, táctil— para percibir lo monstruoso.

Si recordamos que “Los crímenes de la calle Morgue” marca una reflexión sobre las fronteras de lo humano al colocar como centro de

identificación el lenguaje, la lengua difusa que habla el criminal; si se recuerda que el cuento propone esta vía del lenguaje como lo específico de lo humano, no para despistar sino para abrir una reflexión sobre el límite de lo humano, entonces tratar la forma humana del crimen significará preguntar por la naturaleza humana de los actos. El relato de Poe, en este sentido, se plantea la búsqueda de una ausencia: la del animal que desaparece sin dejar rastros, la del crimen como un acto sin rostro pero con voz, la taxonomía de unos gritos que funcionan como contraseña de lo humano, la frontera salvaje del lenguaje. El núcleo de los indicios apunta a una “forma” humana: a un exceso que deviene inhumano (“*outré*”), a una violencia sin medida, a algo que viene de afuera pero ya estaba adentro. Se trata de un *orang-utan*, de un hombre silvestre, de un animal con forma humana, de un animal que cruza la frontera de lo humano, abriendo “zonas de indiferencia” para interrogar las identidades (Agamben, 2005: 39). El énfasis en esa “voz ruda” y “extranjera” (Poe, 1983: 387), humana pero incomprensible, sin nacionalidad, *sin palabras*, “privada de todo silabeo inteligible” (394), una “voz en cuyos tonos los ciudadanos de las cinco grandes divisiones de Europa no pudieron reconocer nada familiar” (387), puede considerarse la intervención radical del relato policial de Poe en ese umbral de indeterminación para participar en esa disputa acerca de lo humano. La “máquina antropológica”, como apunta Agamben, produce una “zona de indeterminación” donde se debate la noción de lo humano por medio de la oposición hombre/animal, de un “fuera [que] no es más que la exclusión de un dentro” y un “dentro, [que] a su vez, no es más que la exclusión de un fuera” (2005: 52). En ambos procesos, lo humano se presupone en todo momento. Si la máquina de los modernos “excluye de sí como no humano (todavía) un ya humano, es decir, animalizando lo humano” (id.), surgiendo así el hombre-mono, para la máquina de los antiguos “el dentro se obtiene por medio de la inclusión de un fuera”, naciendo de este modo el simio-hombre. El relato de Poe activa esta máquina antropológica señalando la distancia que va del simio-hombre al hombre-mono, de la humanización del animal a la animalización de lo humano.

Por ser esta máquina antropológica una “máquina óptica”, es que el relato de Poe crea esas tensiones entre mirar y oír. La

experiencia visual de Dupin, instrumental y abstracta, trata de penetrar en la oscuridad de esa voz inatrapable. No obstante, en el fracaso del análisis de la oralidad podemos suponer una resistencia al método de análisis deductivo: este no puede seguir el rastro de la voz. Ahora bien ¿cómo sujetar o detectar esa palabra ladina? Atendiendo a lo excesivo, a los desvíos de lo normal, mirando esos límites culturales donde lo excluido ha dejado sus marcas. La oralidad salvaje se detuvo en el cuerpo desmembrado de sus víctimas, es allí donde la violencia contenida en esta oralidad se hace inteligible y visible.

2. La huella interrumpida

En esta segunda parte, propongo imaginar otro escenario para el relato policial del siglo XIX. Hablaré de cierta obra considerada por la crítica especializada como la primera novela policial en Latinoamérica: *La huella del crimen. Novela jurídica original* (1877), de Raúl Waleis, anagrama de Luis Varela (1845-1911). Se puede discutir acerca de los materiales fabulados que integran este nuevo escenario, así como la propia genealogía que traza Varela respecto al policial —Balzac, Poe, Émile Gaboriau (1832-1873), Xavier de Montépin (1823-1902)—, lo esencial reside en la valoración del enigma propuesto, en ese cruce señalado por Varela entre “drama policial” e “investigación jurídica” (Waleis, 2009: 23) propio del nuevo “romance” policial. Varela inscribe su novela en una línea didáctica típica del siglo XIX. Su principio es claro: “popularizar el derecho” (24), entendiendo que lo pedagógico encerraba un plus civilizatorio, de ganancia en términos médicos y jurídicos¹. Este plus es precisamente lo que quedaba fuera del marco en el cual funcionaba la lógica deductiva de Dupin, heredero de una cultura visual y estética, de un saber sustentado en la jerarquía de los sentidos, operando en un lugar especial, el París de los pasajes fantasmagóricos estudiados por Walter Benjamin.

La novela de Varela fue publicada originalmente en forma de folletín en el periódico *La Tribuna* (Buenos Aires), y luego en forma de libro por la editorial Imprenta y Librerías de Mayo. Ambas ediciones de 1877. Hasta ahora, es una obra poco conocida. En ella se cuenta el hallazgo de un cadáver por parte de un aldeano.

Se trata del cuerpo de una mujer joven, disfrazada de hombre, la baronesa Alicia de Campumil, quien es encontrada por Juan Picot en el bosque de Boulogne. Las circunstancias del crimen hacen pensar en un adulterio: una mujer sola, en un bosque, disfrazada de hombre. Alicia salta esa barrera social que impide a la mujer abandonar el hogar sin justificación. Salir del espacio doméstico significaba abandonar también sus responsabilidades morales. El asesino, su esposo, el barón de Campumil, confunde el vínculo secreto que mantiene Alicia con su padre con una relación adúltera. La convención social también indicaba que una mujer no debe mantener relaciones ocultas. La novela relata las argucias del esposo para borrar las huellas del delito, pero también los preparativos del crimen. Todo ello es reconstruido por el detective. El desenlace podríamos decir que es típico del folletín: llevado frente al juez y, al darse cuenta de su error, el barón pierde la razón. Si el móvil del asesinato han sido los celos, como aclara en dos oportunidades el detective, queda claro que el amor entre nobles era, desde el punto de vista moral y social legítimo pero sentimentalmente no; los celos se muestran como una pasión disolvente.

Pero no es exactamente el cruce de aventuras sentimentales y peripecias policiales, de trama folletinesca y trama policial lo que me interesa. Quisiera más bien interrogar la figura del detective —en este caso, Andrés L'Archiduc— no como instancia fundadora sino como efecto de una práctica jurídica que objetiva una manera de enunciar, como efecto de una relación entre conocimiento y poder. Posterior al *chevalier* Dupin (Poe) y al inspector Lecoq (Gaboriau), pero anterior al excéntrico Holmes (Conan Doyle), pretendo responder a las siguientes preguntas: a partir de qué elementos se constituye el detective de Varela y en qué medida el archivo médico y legal intervienen en ese proceso autoritario de subjetivación que aparece en la figura del detective. Si el detective de Poe cifraba su saber en una relación explícita entre reflexividad y perspectiva (el crimen que tiene como dilema el lenguaje, un acto sin rostro pero con voz), el detective de Varela muestra las formas de visibilidad del delito que da lo jurídico, la medicina y la propia literatura: el relato policial deviene en una máquina que hace visible y hace hablar a los objetos.

Varela fue autor, además, de obras teatrales (*Capital por capital*, 1872), jurídicas (*La cuestión penal. Estudio sobre el sistema penitenciario*, 1876), y de la trilogía narrativa *La huella del crimen* (1877), *Clemencia* (1877) y *Herencia fatal* (esta última anunciada pero nunca escrita). Uno de los principales estudiosos de su obra, Román Setton, afirma que la literatura de Varela “condena los inoperantes procedimientos policiales” (2009: 292), “contribuye al policial con la compasión del cristiano por el criminal... su extraña amalgama entre cristiano practicante y jurista progresista cuestiona severamente las leyes de los hombres, promueve la compasión y, en general, una disposición comprensiva y empática respecto del criminal, al que considera una víctima” (293); en sus obras, continúa Setton, pueden percibirse “rasgos anticipatorios de un sistema de justicia que protege con gran énfasis las garantías ciudadanas y tiene por lema el célebre *un dubio pro reo*” (294).

Es en este punto donde me gustaría retomar lo planteado más arriba respecto a la figura del detective, y de ese modo pasar de este lenguaje del optimismo jurídico a la consideración de la forma en que Varela organiza el orden causal de su novela, desplazarnos de esa imagen del buen jurista cristiano hacia esa razón que instruye y corrige el *rostro* de la nación: una razón médico-legal que trabaja con las fantasías de las pruebas y los indicios, asociando en lo sucesivo visibilidad e inteligibilidad. ¿Cómo se plantea la cuestión del saber en *La huella del crimen*? ¿Qué plantea el título: acaso el origen de las huellas, el crimen como relato, como rasgo que tiene el poder de remitir a otro lugar de sentido? Veamos.

Dos aldeanos encuentran el cadáver de un “joven” degollado en el bosque de Boulogne. Lo primero que llama la atención del narrador es la belleza del cadáver: “la muerte había respetado su belleza”, ojos cubiertos por “largas pestañas negras”, “nariz fina, aristocrática”, “boca pequeña”, una fisonomía desposeída de dolor y “de barbas”, “cabellos rubios”, “manos pequeñas” (Waleis, 2009: 29). Es la “belleza” de esta escena del crimen la que hace posible pensar el rostro como escena, como si la verdad del crimen estuviera escrita en esas líneas anatómicas, como si el rostro fuera el espejo de la verdad: narices que se dilatan, ojos que brillan, boca que se

pliega, mejillas que tiemblan, rostros que palidecen, labios que balbucean. Uno de los aldeanos, Juan Picot, es culpado del crimen: ante los oficiales que lo detienen, “[n]ingún músculo de su rostro desmentía su calma. Ninguna variación en el color de su fisonomía traicionaba su frase” (32). Es decir, un rostro que deja leer la verdad en sus colores y en sus líneas. Este mismo Juan dice más adelante: “El hombre que ha leído el crimen en la frente del asesino hallará la verdad en la cara del inocente” (38). Ahora bien, qué hacer con esta verdad rostrificada. Es ahí donde aparece el comisario L’Archiduc, un hombre de cuarenta años ligado a la institución policial, apodado “el Lince”, portador de una “lógica de acero” (52), con estudios en medicina legal y frenología, un “sabueso de buena casta” (58): “tenía en su fisonomía los dos signos típicos de la perspicacia”: la mirada y el olfato: ojos que “despedían rayos capaces de atravesar una coraza o se apagaban como se apaga la mirada de los moribundos”; “[l]a nariz, larga y aguileña, tenía la prodigiosa movilidad que se nota en las ventanillas de las de los perros de buena casta” (35). Estas dos cualidades definen el comportamiento del comisario en el “teatro del crimen” (41): “avanzó lentamente, fija la mirada en el césped. De pronto se detuvo, se inclinó casi hasta tocar el piso con la faz y luego se incorporó sonriendo” (43). El elemento principal en la transformación de la figura del detective no fue la inclusión del olfato en el rastreo de las huellas, sino la puesta en movimiento de dos sentidos y un acto hasta ahora separados en la indagación del delito: mirar, oler y deducir. No se trató solamente de trazar una continuidad orgánica entre personalidad y facialidad, de indagar las pasiones en el rostro, sino además de una inclinación hacia el proceso material, de descifrar los indicios siguiendo un trayecto con los ojos y la nariz, de rastrear la forma de la verdad tanto en su pureza como su descomposición².

El aparato judicial, integrado por jueces, escribanos y médicos, aparece rodeando el cadáver. Pero para hacer inteligible la escena del crimen, esta debe dividirse en dos: por un lado, los funcionarios policiales siguiendo las huellas del asesino y, por otro, los médicos Claret y Tarpeau examinando el cuerpo de la víctima, anotando todo: posición, medidas y características del cuerpo, lugar, “la clase de suelo”, tipo de temperamento. Dice el doctor Tarpeau:

—Yo creo que es una dama de nuestra alta sociedad. Los anillos de sus dedos; lo bien ajustado del guante a su mano, tan primorosamente cuidada, las uñas blancas y perfectamente afiladas; el aseo de sus dientes; la finura de su ropa interior —todo, en un palabra, me revela en esta niña una persona distinguida (62).

Por consiguiente, es del ajuste de este cuerpo a una medida eugenésica y a un examen en todos sus detalles³, de donde procede la dimensión médico-legal del relato. La otra mitad de la escena es recorrida por el juez y el detective, responsables de formular aquello que falta en la escena. Para ello es necesario trazar un mapa, que no se restrinja a sus dimensiones geográficas, como pudiera pensarse; este mapa está trazado desde el deseo de leer, y es, en este sentido, efecto de un deseo. La profundidad de este deseo está en la superficie del teatro: las huellas impresas en la tierra. En la medida en que el comisario describe la escena del crimen, el juez confirma lo descrito con las siguientes palabras: “lo veo todo muy claro” (49). En el entramado institucional que conforma esta pareja, el control de la pulsión escópica —de capturar, de interpretar—, supone el descarte de otros caminos, otros pasos y otras direcciones. Siguiendo las huellas del asesino, el detective ha recopilado una serie de objetos, “piezas de convicción” (76): un trozo de “lienzo”, algunos fósforos, “una herradura de caballo, un cordón de lana encarnada como de tres pulgadas de largo, la punta de un cigarro habano ya fumado, una pequeña lima para limpiar las uñas y un vidrio de ventana, cuadrilongo, de poco más de veinte centímetros de largo por diez de ancho” (78). Para el detective, la verdad escrita en el informe policial es una verdad objetual, la de unos objetos personales que proporcionan una imagen social del criminal; ir de objeto en objeto, percibir su legibilidad e identidad, rastrear sus propiedades, en esto consiste la tarea institucional del sabueso: colocar cada objeto en un casillero social según las costumbres, el lenguaje, la escritura y la profesión de los personajes. Veamos esta breve digresión del narrador sobre fisiología criminal:

Médicos observadores, que han consagrado su vida al estudio de los fenómenos fisiológicos que ofrecen los criminales, han

llegado a colocarles, en muchos casos, en una línea paralela a los locos.

Es conocido el medio de curación de ciertas demencias, cuyas causas permanecen latentes.

Una fuerte emoción, física o moral, producida natural o artificialmente en el demente, le devuelve la razón, perdida quizá por otra emoción semejante. Sucede algo igual con muchos criminales.

La más hábil investigación, llevada a cabo con prudencia, con talento y con meditación por un magistrado, con frecuencia no obtiene de un criminal la confesión de su delito.

Un incidente cualquiera; la vista de un cadáver; una voz inesperada; la presencia de una persona olvidada, suele descubrir el secreto.

Es la emoción, que devuelve al loco la razón y que al criminal le devuelve la conciencia; la conciencia, especie de Dios que se encierra dentro del hombre para juzgarle (242-243).

¿Cómo comprender esta relación enigmática que las emociones delinean entre el rostro y “la voz de la conciencia”? (125). El camino trazado por las huellas y los objetos llevaban a un mismo punto: imaginar la “filiación” del asesino, su origen social, sus costumbres, su profesión, sus medidas, en fin, un retrato físico y etológico que implicaba el estudio de los objetos hallados en la escena del crimen o en el cuerpo de la víctima. Pero el deseo de interpretar lleva al sabueso más allá de estas pruebas. Poseedor de un semblante impasible, con pleno dominio “sobre sus ojos y su rostro” (150), busca ahora las pruebas de las emociones: el detective “vagaba entre aquellas olas humanas, buscando que la emoción hiciera traición a algún rostro para leer en él la culpabilidad” (143). Viendo el cortejo de “grandes señores” que acompañan a Alicia, aclara: “¡si tuviera el hombre el poder de ver estas gentes sin careta!... Tienen callos en la piel del rostro” (147). Y agrega: “Nada es capaz de hacer que en ella se traduzca la emoción” (id.). La escritura de los objetos, la que hacía posible la construcción de la historia del asesino y del crimen, se sitúa más allá de la cadena deductiva. Esta suponía siempre algo exterior: la capacidad para leer y también para espiar la vida urbana, agudizar la mirada y alucinar con lo mirado.

Para el texto policial de Luis Varela, todas las emociones resuenan en el rostro. Este vendría a ser, siguiendo a Deleuze y Guattari, el agujero de la subjetivación (2004: 173). La nueva fábula de las emociones abriendo orificios en el rostro configura la relación del detective (el archiduque) con la ley: es esta la que produce la impasibilidad de su rostro, como si la lengua de la impasibilidad estuviera atrapada en el rostro de la ley. ¿Qué quiere decir exactamente ese rostro sin emoción? ¿Cómo pensar ese origen médico y jurídico del texto con relación a ese rostro? Como ustedes saben, existía una ciencia llamada fisiognómica entre cuyas funciones destacaba el encadenamiento de esas acciones breves y luminosas que atraviesan el rostro a una afección; las dimensiones de este rostro fundaban una relación con la verdad, una categoría de sujeto y de delito. El marco científico en el cual operaba aquel encadenamiento establecía una relación proporcional entre rostro y pasiones. En otras palabras, la fisiognómica actuaba como una máquina del saber que pretendía fundar las relaciones estables entre acciones y significaciones, un reconocimiento visible entre la causa de ciertos actos y las anomalías del individuo. Esta es la cuestión que nos plantea la presencia del rostro, su visibilidad en su articulación jurídica. La visibilidad se hace significar mediante una revelación de sus medidas, como un texto social donde se cohesionan una inteligibilidad antropológica y nacional. Es en el espacio de ese rostro doblemente escrito por la medicina y la ley donde se producen las vidas delictivas, las imágenes de la transgresión social y jurídica, donde se gestiona lo normal, lo humano y las diferencias. Producido mediante la estrategia de lo normativo, el rostro es siempre un proceso de escisión donde circulan fantasías raciales y biológicas.

Ahora podemos comprender el vínculo entre el saber policial que instauro la figura del detective, y las condiciones en las cuales se asienta dicha figura: el detective tiene un estatuto legal, “encarna” la ley y, por lo mismo, mantiene una posición institucional, una relación de saber con el Estado. Son estas reglas del discurso jurídico las que transforman la palabra del detective en un discurso de verdad, son estos modos de subjetivación jurídica los que objetivan una manera de enunciar y una forma de control del cuerpo. Precisamente, el

detective-sabueso de Varela, que rastrea ese lado material de la intimidad, la forma de subjetividad burguesa en los objetos, que reconecta los objetos con su intimidad perdida, con su interés privado, puede pensarse como efecto de estas prácticas jurídicas y médicas de finales de siglo.

Apunte final. Genealogía animal

Ya para cerrar, me hago la siguiente pregunta: ¿cómo concuerdan estas prácticas finiseculares con la imagen del sabueso? ¿Qué significa esta imagen, que no se conforma con aparecer en los relatos policiales de fin de siglo, sino que más bien parece definir un estilo de investigar? ¿O qué podría significar para el detective adoptar una forma animal? Que el detective no dude de sus inclinaciones, de sus instintos, de sus “sospechas” es algo que le permite evitar dudar de todo aquello que sostiene y conviene a la eficacia de la ley, mientras no dude de si evitará dudar de los mecanismos de la ley, esto no equivale a afirmar lo obvio: que no hay saber sin reducir las interpretaciones, es sugerir que la dinámica interpretativa exige al detective instalarse en el terreno de la ley para captar los indicios en un uso funcional de la lengua, lo cual nos exige repensar la lógica de la causalidad que construye el delito como efecto de esa cadena causal. La posición interpretativa y política de Dupin no puede ser identificada con la del sabueso, pues este implica un punto de vista —de soledad e inclinado—, una forma de estar ladeado hacia la tierra. He ahí la imposibilidad de devenir sabueso de Dupin: heredero de una cultura visual, letrada, interpreta desde su pasión libresca, digamos que está acostumbrado al juego de palabras propio de la literatura, resuelve casos cerebrales. Pero no se trata de representar al detective como sabueso. Lo que hace de sabueso al detective no es el olfato sino su inclinación. Se inclina para ver mejor, para aguzar su vista, no para oler. En verdad, no tiene nada que oler. Es esta inclinación la que transforma al detective en sabueso, una figura en la que no solo la expresión del rostro, sino la posición del cuerpo se encuentran animalizadas. En esta inclinación, la mirada y el olfato actúan como sentidos portadores de intensidades superiores e inferiores; tal descenso supone otro recorrido, otro mapa pasional.

Habrá que esperar pocos años después la aparición de Sherlock Holmes, el sabueso de Conan Doyle, actuando en otra ciudad y rastreando las fortunas del imperio, para advertir los efectos de estos mapas; o los detectives finiseculares de Eduardo Holmberg, Horacio Quiroga, Alberto Edwards: todos ellos contienen una variación en la figura del sabueso, una variación que pasa por la remodelación de la ciudad y sus clasificaciones morales.

Notas

- ¹ Esta pedagogía al servicio de un pensamiento jurídico no puede aislarse de otro elemento: la discusión en esta misma época en toda Hispanoamérica en torno a la novela de costumbres: si la “novela jurídica” de Varela se propone instruir y corregir el cuerpo social, la novela de costumbres funda sus propósitos en la idea de dar un rostro singular al cuerpo de la nación. Sobre la afirmación de Varela como fundador del policial “en castellano”, ver Ponce (1997).
- ² El nombre de Franz Joseph Gall (1758-1828), fundador de la frenología, aparece asociado al trabajo del comisario L’Archiduc. Gall postulaba una relación directa entre la forma del cráneo y la forma de la verdad en el individuo, sus afecciones y su carácter.
- ³ Sobre el peso material de las analogías en la ciencia, ver el artículo de Nancy Leys Stepan (1986). Allí se señala: “It was measurements of the skull, brain weights, and brain convolutions that gave apparent precision to the analogies between anthropoid apes, lower races, women, criminal types, lower classes, and the child. It was race scientists who provided the new technologies of measurement —the callipers, cephalometers, craniometers, craniophores, craniostats, and parietal goniometers” (266).

Referencias

- Giorgio, Agamben (2005). *Lo abierto. El hombre y el animal*, Valencia (España): Pre-Textos, .
- _____ (2010). *Signatura rerum. Sobre el método*, Barcelona (España): Anagrama, .
- Barthes, Roland (1983). “La estructura del ‘suceso’”, en: *Ensayos críticos*, Barcelona (España): Seix Barral, pp. 225-236.
- _____ (2009). *S/Z*, 2da. edición, Buenos Aires: Siglo XXI.

- Bataille, Georges (1987). *La parte maldita*, Barcelona (España): Icaria.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (2004). *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, Valencia (España): Pre-Textos.
- Deleuze, Gilles (2005). “Instintos e instituciones”, en *La isla desierta y otros textos*, Valencia (España): Pre-Textos, pp. 27-30.
- Kracauer, Siegfried (2010). *La novela policial. Un tratado filosófico*, Buenos Aires: Paidós.
- Jolles, André (1972). *Las formas simples*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Poe, Edgar A. (1983). *Cuentos completos*, Vol 1, Bogotá: Círculo de Lectores.
- Ponce, Néstor (1997). “Una poética pedagógica. Raúl Waleis, fundador de la novela policial en castellano”, en *Literatura policial en la Argentina. Waleis, Borges, Saer*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, pp. 7-15.
- Rosa, Nicolás (2004). “El folletín: historial clínico”, en: Rosa, Nicolás (dir.), Laboranti, Inés (coord. de volumen). *Moral y enfermedad. Un sociograma de época (1890-1916)*, Rosario: Laborde Editor.
- Sarlo, Beatriz (1985). *El imperio de los sentimientos*, Buenos Aires: Catálogos Editora.
- Setton, Román (2009). “Raúl Waleis y los inicios de la literatura policial en Argentina”, en: Raúl Waleis, *La huella del crimen*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, pp. 271-305.
- Stepan, Nancy Leys (1986). “Race and Gender: The Role of Analogy in Science”. *Isis* (Chicago) Vol. 77 (2): 261-277, Jun.
- Waleis, Raúl (2009). *La huella del crimen*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.