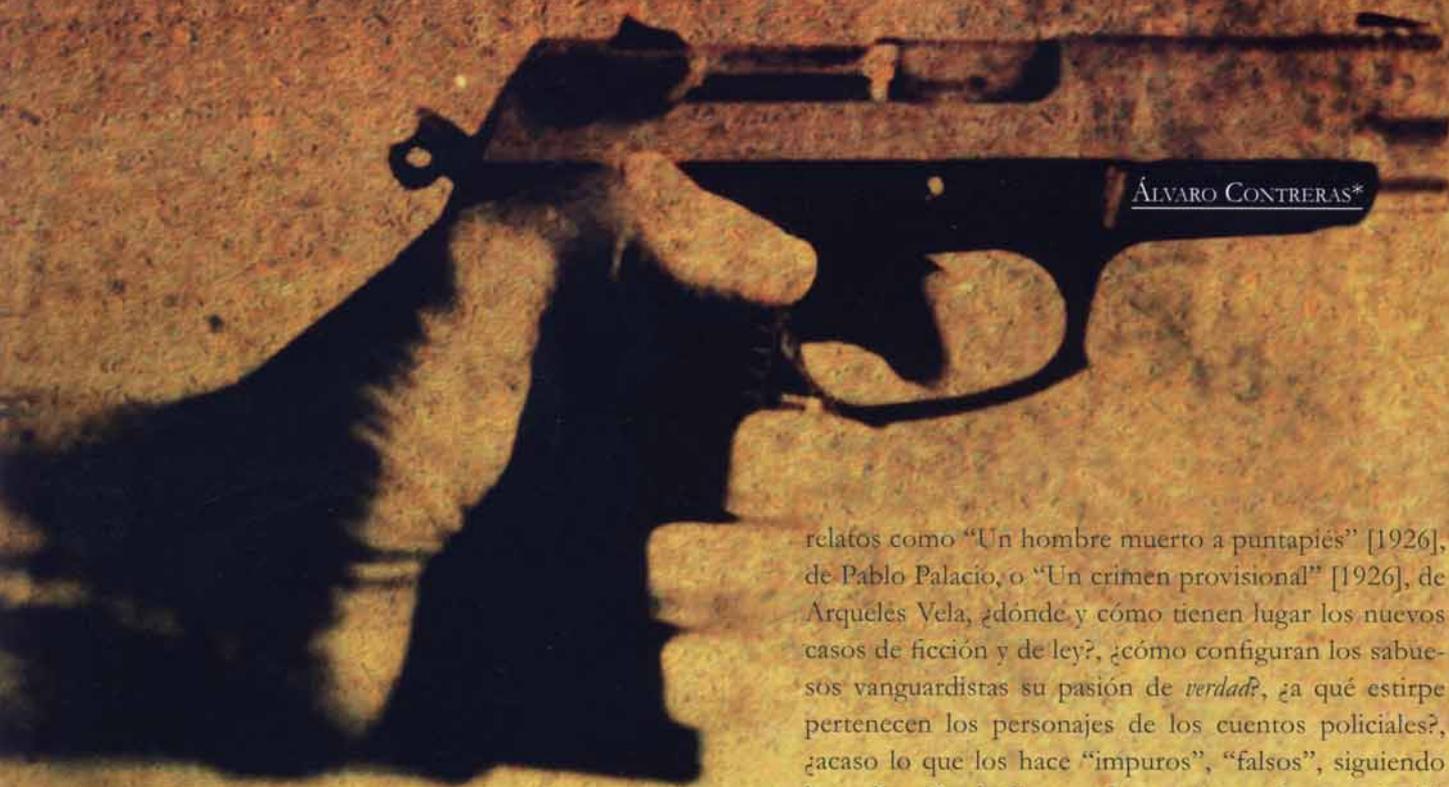


HUIDOBRO

y el relato policial de vanguardia



I

Julio Garmendia en su relato “El cuento ficticio”, incluido en su libro *La tienda de muñecos* [1927], nos presenta a un narrador-personaje de la “estirpe” de los Cuentos Azules, “ficticio en su pureza”, alejado de las extravagancias de la verosimilitud y lo verídico, de las “aventuras policiales de continuación o falsos héroes de folletines detectivescos”.¹ Este relato, como otros de la vanguardia narrativa latinoamericana, a la vez que pautaba una distancia respecto a algunas formas narrativas —las aventuras policiales de continuación, por ejemplo— trata asimismo sobre las dificultades del orden ficticio, de cómo imaginar la legalidad narrativa de las nuevas formas vanguardistas. Ahora bien, ¿cómo figura la vanguardia narrativa esta textualidad, digamos legal, del relato? En

relatos como “Un hombre muerto a puntapiés” [1926], de Pablo Palacio, o “Un crimen provisional” [1926], de Arquélés Vela, ¿dónde y cómo tienen lugar los nuevos casos de ficción y de ley?, ¿cómo configuran los sabuesos vanguardistas su pasión de *verdad*?, ¿a qué estirpe pertenecen los personajes de los cuentos policiales?, ¿acaso lo que los hace “impuros”, “falsos”, siguiendo la explicación de Garmendia, sea la excesiva verosimilitud, la continuación o la causalidad narrativa?

Esta causalidad sostenía la legalidad del texto policial clásico e igualmente de ella emergían los elementos anómalos, lo monstruoso: el enigma clásico pareciera estar liberado de la causalidad; entre menos causalidad, más asombro, más perturbación. Como ha explicado Roland Barthes, el caso aberrante implica un énfasis pertinaz en lo causal: “referido a una causa, el asombro implica siempre una perturbación, puesto que, en nuestra civilización, todo lo que no sea la causa parece situarse más o menos declaradamente al margen de la naturaleza, o al menos de lo *natural*”². El terror y lo monstruoso nacerían pues de la perturbación o alteración de la causalidad; pero de este mismo misterio emerge el deseo de interpretar, es decir, de satisfacer “febrilmente la brecha causal”. Recordemos

...¿cómo tienen lugar los nuevos casos de ficción y de ley?, ¿cómo configuran los sabuesos vanguardistas su pasión de verdad?, ¿a qué estirpe pertenecen los personajes de los cuentos policiales...

que a finales del siglo XIX, una de esas bases de autoridad de lo causal del relato policial era la ciencia, mediante la cual se deseaba organizar una idea de realidad, un campo de visibilidad sostenido por la intervención de saberes ligados al campo científico. El secreto del policial se producía al irrumpir en ese espacio visible lo inesperado, una fuerza extraña que turbaba el orden –social, narrativo–, por lo tanto, era declarado como enigma aquello que no tenía una medida, que desbordaba o escapaba a la integración de una estructura narrativa y legal.

Pero aquello que carecía de medida en el policial clásico, es situado en el relato policial de vanguardia *fuera de la ley*; el cuerpo del delito, ese eje central y secuencial del texto policial, es ahora reemplazado por el relato policial de vanguardia en un “falso” lugar para hacer decir a la ley su falsedad. Un cuento como el de Arqueles Vela, “Un crimen provisional” (1926), pone en cuestión aquel modelo narrativo aferrado sólo a lo indicial que hacía del detalle una totalidad de sentido; Vela narra en qué forma se habían sobresignificado los indicios, situando en escena un falso crimen, un crimen portátil, para ocultar su falsedad –el caso inverso a los narrados por Poe– y de esa manera develar las fantasías de la ley. Veamos ahora qué sucede cuando el relato policial, v. gr. Huidobro-Arp, juega a la disolución misma del policial; ya no hay final, sólo un cuerpo a la deriva; no hay una posición del detective, sólo la imposibilidad de contar o reconstruir el hecho.

II. Hacia 1931, Vicente Huidobro y Hans Arp escriben el relato

* Profesor Titular de la Universidad de Los Andes.

“El jardinero del Castillo de Medianoche (Novela policial)”, retomando el tema clásico del asesinato en el cuarto cerrado. ¿La novedad? Al mejor estilo vanguardista, el cuento comienza con la búsqueda poética del criminal, terminando la pesquisa con la desaparición del crimen. Este cuento intenta narrar —digo intenta porque todo está en constante movimiento y transformación, colocando el sentido en situación de dispersión— aquellas formas narrativas que daban centralidad al policial, pero este proyecto narrativo, que reenvía a un deseo de ley, de orden, de imposición de normas, se ve enfrentado a la errancia del significante policial. Esta idea de un asesinato errante ataca la pasión del relato policial por observar la totalidad, de identificar y fijar una significación irrevocable.

Contra la lógica óptica y racional de Poe, el relato de Huidobro-Arp recurre a la disposición de varias perspectivas en diferentes tiempos y desde diversos lugares para precisamente reorganizar el espacio narrativo...

Por lo tanto, es pertinente hacer la siguiente pregunta a la presente narración: ¿qué pasaría si desaparece ese elemento estructural, el cuerpo del delito, en un relato policial? Si el misterioso crimen en un cuarto cerrado desaparece en las líneas siguientes del relato, entonces la máquina narrativa del relato comienza a delirar, nombrando lo desaparecido en medio de un caos de imágenes:

Al oír un grito desesperado, los vecinos corrieron a la casa vecina.

La puerta y las ventanas estaban cerradas. La puerta

fue violentada, y al pasar el umbral los vecinos quedaron petrificados por el horrible cuadro que apareció ante sus ojos. Un cadáver estaba allí tendido con la boca abierta y los brazos más abiertos aún. Debido a su pequeño acento de *sale étranger* se podía adivinar que la víctima era un suizo.

A fuerza de largas investigaciones, se llegó a la conclusión de que el cadáver presente no había muerto de muerte natural, sino que había sido asesinado por un ser misterioso. Se veía sobre la punta de su lengua la extraña picadura de un animal o de un insecto, tal vez un escorpión hipnotizado por el inmundo criminal.

No era difícil percibir en la habitación las señales de una lucha evidente. En el techo se veían clavadas las obras completas de Racine, Corneille y Molière.³

Los elementos generadores del policial clásico están aquí. La primera línea remite a otro inicio, a Poe, cita otro comienzo, el de “Los crímenes de la calle Morgue” (1841), pero estas citas que viajan del pasado —gritos, puertas, ventanas, vecinos, el cadáver, el acento extranjero, el asesino misterioso—, dejarán de actuar como enigmas clásicos para colocarse en otro lugar, otra escritura, es decir, el relato de Huidobro-Arp suspende, en el doble de sentido de privar y colgar, aquellos signos de la búsqueda de la verdad, los libera de una noción de acontecimiento en tanto control racional, para movilizarlos dentro de otro orden y marcarlos con otra dirección.

Este destino será otra habitación. Contiguas a “las señales de una lucha evidente”, están las huellas de otra cruzada planteada contra la definición genérica del policial, su régimen causal de indicios, las “aventuras policiales de continuación” que decía Garmendia. La habitación deviene así en un escenario de operaciones estéticas —las obras de Racine, Corneille y Molière colgadas en el techo, digamos metafóricamente, patas arriba—, de desvinculaciones y retornos a tradiciones literarias, pero también de operaciones contra el estatuto de un saber afiliado a la legalidad, aquella búsqueda culpable del relato policial de un final donde coincidiera la verdad y la claridad del caso. Contra la lógica óptica y racional de Poe, el relato de Huidobro-Arp recurre a la disposición de varias perspectivas en diferentes tiempos y desde diversos lugares para precisamente reorganizar el espacio narrativo: así como los cubistas habían

apostado por una simultaneidad espacial, Huidobro-Arp apuestan, gracias a este juego de perspectivas, por una simultaneidad espacio-temporal que les permite distorsionar el inicio de un relato policial modelo. Ciertamente, este relato modelo es el que va a ser sometido a dislocaciones por medio de un procedimiento táctil —para decirlo en términos de Walter Benjamin—: es la movilidad del punto de vista, de un ojo filmico, el que va ahora a rastrear otras escenas de crímenes en la historia universal.

Los policías y los detectives llegan a la habitación del crimen, donde todo había vuelto a la normalidad, casi como un cambio de escenario: el apartamento estaba en orden y arrendado a Charles Dupont:

Los policías estaban desconcertados, cuando de pronto uno de los dos detectives aficionados mostró a los tres detectives profesionales la silueta de un hermoso yate que pasaba flotando, como a la deriva, sobre el Támesis. El yate llevaba entre sus labios una magnífica pipa, que todos reconocieron en el acto como la pipa del célebre detective Alfonso Trece.⁴

Si la muerte —o su sospechaponía en marcha el relato policial, desarrollándose éste bajo el control racional del acontecimiento, el relato de Huidobro-Arp hace desaparecer el cuerpo del crimen —que pudo haber sido Jorge V o un Papa— y con ello la motivación del caso, el resto de culpa de donde nace la identidad de la ley. Entonces, la aclaración del “misterio”, el rastreo

de la “pista del asesino”, comporta varias medidas, entre ellas, la sustitución del escenario del crimen por un espacio narrativo segmentado en tiempos y marcos diversos. La centralidad narrativa sobre la cual se construía el escenario en el policial clásico, es sustituida por un espacio literario construido con perspectivas simultáneas y fragmentadas, dislocando la mirada narrativa, desplazando las preguntas que ordenaban la búsqueda del relato policial.

¿Y el detective? En este punto todo se vuelve disfraz. Algunos

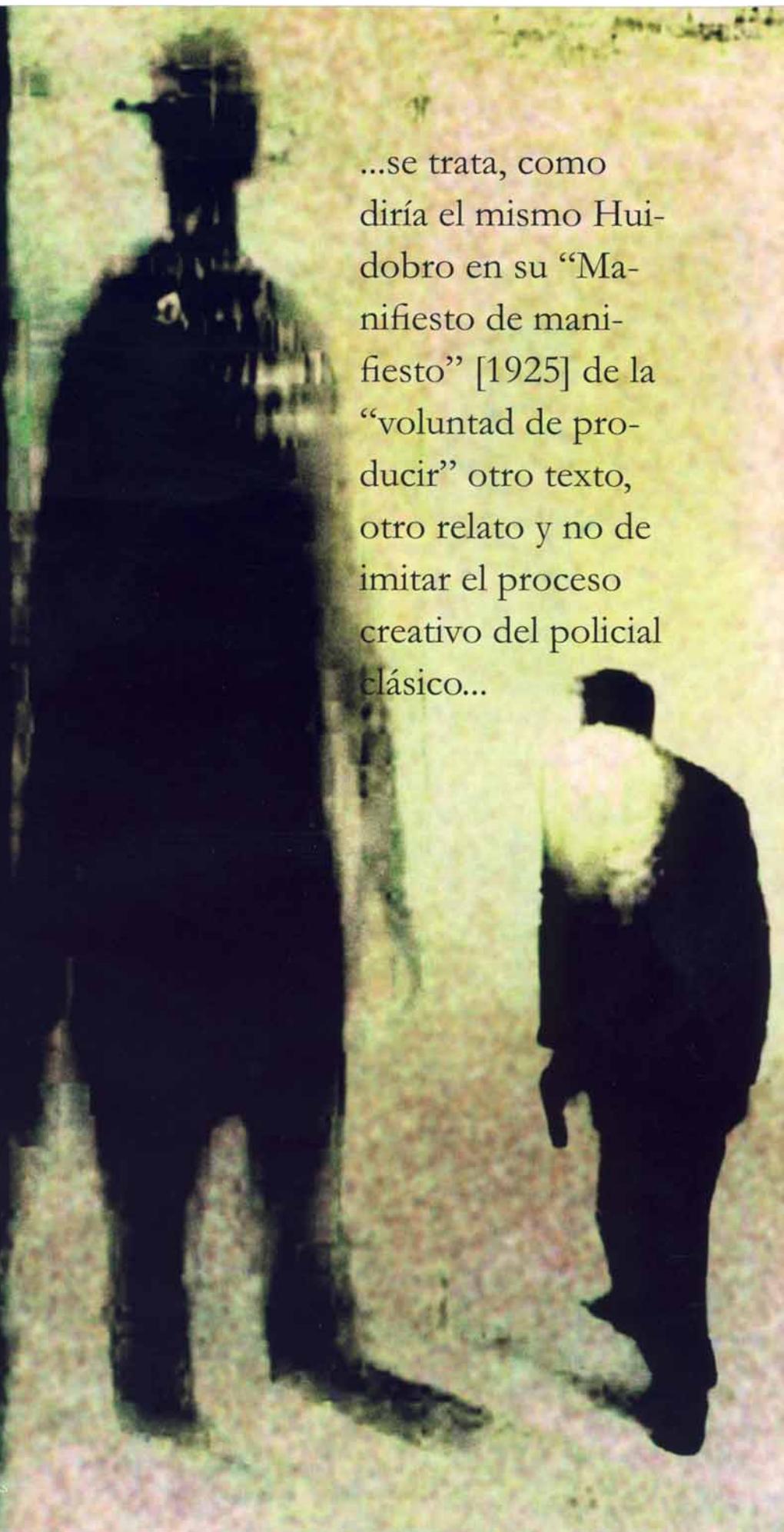
rasgos del primer detective hacen recordar al Sherlock Holmes: un “perro lobo”, una barba postiza, una pipa y un violín. Este podría ser el famoso sabueso de Conan Doyle. Aparece un segundo detective. Guillermo II. Entretanto, comienza el rastreo de la “sombra del asesino”, pero en este momento se acaba lo que podemos llamar la primera parte



del relato. Comienza una nueva historia, una noche de verano, en Austerlitz, en un castillo, y un jardinero llamado Schiller.

Cuando escribía líneas atrás, de sustitución del escenario del crimen, hacía referencia a dos cosas: a la importancia de la perspectiva móvil a la hora de narrar e inventar los continuos espacios por donde el relato se mueve, pero también a que el relato se torna un lugar de motivos y presencias culturales, un lugar de nombres y escenarios que dan consistencia a ese mismo espacio: desde personajes políticos de la época —Woodrow Wilson, Lloyd George—; la mítica artista de los music-halls parisienses de principios del siglo XX, Mistinguette, cuyo nombre era Jeanne Marie Bourgeois (1871-1956), pero en especial la representación de ese escenario predilecto de la novela gótica, el Castillo. La presencia de la figura del castillo en el texto de Huidobro-Arp, quizás ayude a orientar la lectura en otra dirección. Ya vimos como las obras de Racine, Corneille y Molière estaban *invertidas* en la habitación del crimen; a los agentes del teatro clásico francés se opone la tradición romántica de las sombras, la lobreguez, los lugares de la identidad especular; ese *otro lugar*, el de los fantasmas, de las maldiciones, del sueño; ahí están las obras *El castillo de Otranto* (1765) de Horace Walpole, *Los misterios de Udolfo* (1794), de Ann Radcliffe (1764-1823); palacios solariegos como los de Hoffmann, en “Vampirismo”; mansiones como las de Poe en “La caída de la Casa Usher” (1939), los castillos de Bram Stoker y Kafka. El castillo de Huidobro-Arp ya no es la metáfora del horror y del sentido, no es una cámara de tortura, sino fotográfica.

...se trata, como diría el mismo Huidobro en su “Manifiesto de manifiesto” [1925] de la “voluntad de producir” otro texto, otro relato y no de imitar el proceso creativo del policial clásico...



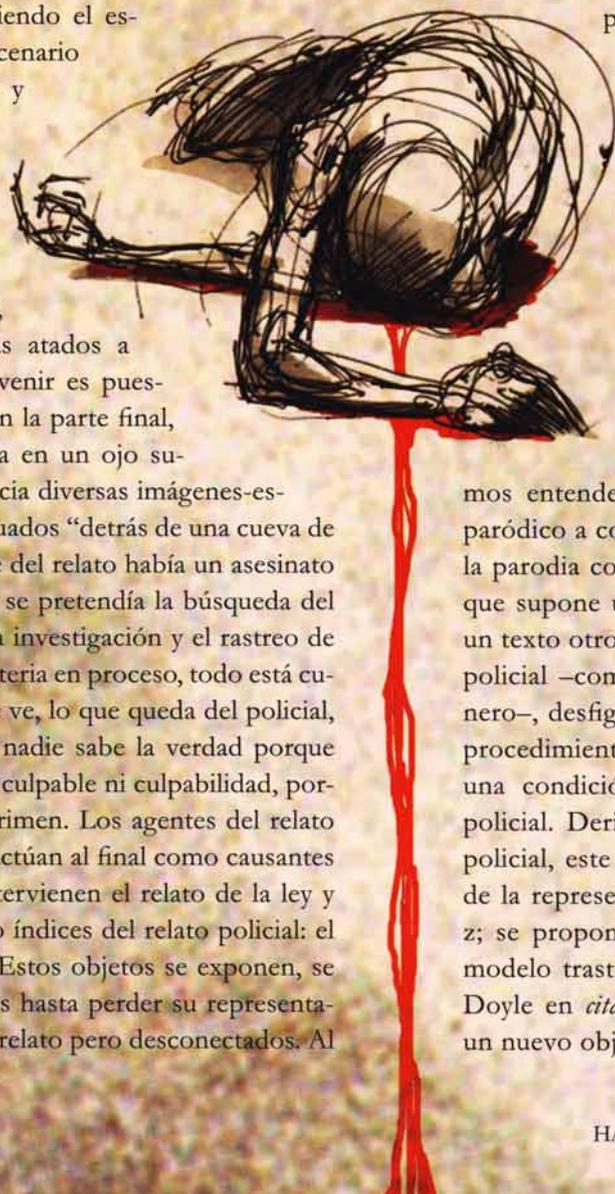
Allí está Schiller disfrazado de jardinero, y bien pudiera ser él esa “sombra del asesino” buscada por todas las policías del mundo; quizás para desviar a los seguidores de las “pistas del asesino”, Schiller intenta borrar sus huellas: “había entrado aquella tarde en el castillo con el pretexto de cortar muebles y barrer los caminillos y los árboles. Para no ser reconocido y tener un aire inocente se había vestido de Père Noël. A cada paso se volvía hacia atrás receloso y barría sus pisadas con un erizo de los mares del sur”.⁵ Este castillo ya no tiene salas amenazantes sino lugares de disparate: por la ventana de un cuarto piso entra un canguro a la habitación de una marquesa, ambos se encuentran disfrazados de policías, de pronto se oye un grito desesperado, “siniestro, que salía del subterráneo”; el canguro y la marquesa se desmayan, Schiller emite una “especie de gemido en su cuerno de caza”.

En Huidobro-Arp la finalidad del relato no es reconstruir la escena del crimen, sino constituir una nueva forma narrativa concibiendo el espacio –literario– como un escenario móvil, atravesado de planos y perspectivas heterogéneas; la conversión de la causalidad en extravagancia desconecta los objetos del escenario: no hay captura final ni imposición de la verdad, al contrario, proliferan los objetos-historias atados a un devenir incesante. Este devenir es puesto a funcionar especialmente en la parte final, cuando el relato se transforma en un ojo surrealista que registra en secuencia diversas imágenes-escenas narradas por dos ojos situados “detrás de una cueva de ratones”. Si en la primera parte del relato había un asesinato misterioso que aclarar, incluso se pretendía la búsqueda del criminal, en la segunda parte la investigación y el rastreo de los crímenes deja de ser una materia en proceso, todo está cubierto por un disfraz; lo que se ve, lo que queda del policial, es una narración segmentada, nadie sabe la verdad porque no hay saber ni verdad; no hay culpable ni culpabilidad, porque no hay un escenario del crimen. Los agentes del relato presentes en la primera parte, actúan al final como causantes del desmontaje del policial, intervienen el relato de la ley y los objetos que actuaban como índices del relato policial: el cuerpo, el criminal, la policía. Estos objetos se exponen, se desplazan por varios escenarios hasta perder su representación, circulan en el interior del relato pero desconectados. Al

final no queda nada reconocible del relato policial, sólo el soporte de un nuevo lenguaje, una nueva significación poética que da vuelta al relato. Una cuestión así abre la reflexión hacia otros puntos, nos propone salir de una concepción del lenguaje como lugar donde habita la razón, a intervenir el principio de composición del policial clásico –Poe– desde otros lados no vistos del objeto policial –como una representación cubista–.⁶ Esta reflexión, al tomar como objeto central el lenguaje, desea buscar en él los equívocos de la razón, aquellas falsas aventuras policiales de *continuación* señaladas por Garmendia, pero a su vez pretende explorar nuevas formas de expresión. Estas formas dan vueltas a los efectos de sentido para explorar lo arbitrario de

la ley. Esta crítica de la ley comienza en el instante mismo en que se disuelve el principio de identidad del texto de Huidobro-Arp, acudiendo para ello, como en la tradición surrealista, a aquellos elementos que socavan el orden lógico del relato: el humor y el azar. Podríamos

entender incluso este relato como paródico a condición de que entendamos la parodia como ese “gesto de escritura” que supone una decisión: la de producir un texto otro, diferente;⁷ disfrazar el *hacer* policial –como el de falso Schiller jardinero–, desfigurar sus claves, *intervenir* sus procedimientos –al uso dadaísta– como una condición para des-interpretar el policial. Derivación y desvío del género policial, este relato juega con los límites de la representación política del policial; z; se propone por lo tanto re-crear ese modelo trastocándolo, convertir a Poe y Doyle en *cita* camuflada, en creación de un nuevo objeto narrativo. **a**



Notas

- ¹ Garmendia, Julio. *La tienda de muñecos*. 4ta. Edición, Caracas: Monte Ávila, 1980, p. 36.
- ² Barthes, Roland. "La estructura del «suceso»". En: *Ensayos críticos*. Barcelona, España: Seix Barral, 1983, pp. 228-229.
- ³ Huidobro, Vicente y Hans Arp. "El Jardinero del Castillo de Medianoche". En: Álvaro Contreras. *Un crimen provisional. Policiales vanguardistas latinoamericanos*. Caracas: Bidandco, 2006, pp. 68-69.
- ⁴ *Ibidem*, p. 69.
- ⁵ *Ibidem*, p. 71.
- ⁶ Sobre este aspecto específico ver la obra de Susana Benko. *Vicente Huidobro y el cubismo*. México: Fondo de Cultura Económica – Monte Ávila Editores, 1993.
- ⁷ Jitrik, Noé. "Rehabilitación de la parodia". En: Roberto Ferro. *La parodia en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires: Instituto de Literatura Hispanoamericana, 1993.
- ⁸ Huidobro, Vicente. "Manifiesto de manifiestos". En: *Obra selecta*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1989, p. 317.

Bibliografía

- Barthes, Roland. "La estructura del «suceso»". En: *Ensayos críticos*, Barcelona, España: Seix Barral, 1983, pp. 225-236.
- Benko, Susana. *Vicente Huidobro y el cubismo*. México: Fondo de Cultura Económica – Monte Ávila Editores, 1993.
- Garmendia, Julio. *La tienda de muñecos*. 4ta. Edición. Caracas: Monte Ávila, 1980.
- Huidobro, Vicente. "El Jardinero del Castillo de Medianoche". En: Álvaro Contreras. *Un crimen provisional. Policiales vanguardistas latinoamericanos*. Caracas: Bidandco, 2006, pp. 68-76.
- Huidobro, Vicente. "Manifiesto de manifiestos". En: *Obra selecta*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1989, pp. 316-328.
- Jitrik, Noé. "Rehabilitación de la parodia". En: Roberto Ferro. *La parodia en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires: Instituto de Literatura Hispanoamericana, 1993.

