

CUERPOS PERDIDOS EN LAS MORGUES
La indagación (i)rracional en esta novela de detectives

Natalia Larrosa Vidal
Universidad de Oviedo
detectivedupin93@gmail.com

UNA CLAVE DE LECTURA PARA ESTA NOVELA DE DETECTIVES

El género detectivesco o policial, abundantemente teorizado, suele encajar en el siguiente esquema tripartito: la presentación de un enigma y de un detective dispuesto a resolverlo, la investigación racional de ese crimen y un desenlace en el que se captura, o al menos se desvela, al criminal (Andrade Boué, 2020: s.p). Es una estructura «rígida» en la que, aunque susceptibles de modificación, los elementos son los mismos. Xaime Martínez, en *Cuerpos perdidos en las morgues* (2018), elabora un poemario sirviéndose de esta «construcción fuerte» del género policial con algunas alteraciones. Estas modificaciones se muestran alternativamente como un giro natural de la lírica o como los engranajes calculados de una máquina de ciencia ficción. El poemario adscribe doblemente a los géneros populares de la detectivesca y de la ciencia ficción y despliega a partir de ellos toda una travesía mental desde fuera hacia dentro, como veremos en el posterior desarrollo. *Cuerpos perdidos en las morgues* presenta un enigma (la desaparición de los cuerpos) y un detective (Fatal Destínez), da paso a una indagación irracional que se vuelve hacia el mundo interior para, al final, no poder resolverse.

El crimen y el detective Fatal Destínez (*alter ego* del autor) se descubren en el primer capítulo «I. Desaparición del cadáver y primeras pesquisas», en el que, además, se anticipa el final en uno de los poemas clave, «Junta de Valladolid»: en este ya nos dice que «pese a todo, no habrá resolución posible» (Martínez, 2018: 20). También comienza el periodo de indagación, adentrándose con un collage de voces de los amantes y detective difíciles de desunir. Esta búsqueda permanece en los siguientes capítulos, desde «II. El lugar del crimen», «III. Radiointerferencias» hasta «IV. Hacia una visión total del asesino», para concluir en el último, «V. Una interpretación sutilmente distinta de los hechos», con cinco poemas que representan lo que llamamos la «advertida solución frustrada» hacia el cinismo.

DE LO MATERIAL A LO METAFÍSICO

El poemario narra, de principio a fin, un conjunto de situaciones oníricas. Como tal, todas las adjetivaciones que podamos atribuirle (*tendencia destructiva, fragmentaria, neurótica o delirante*) y que, sin duda, describen bien la atmósfera de la obra, no dejan de ser atributos constitutivos de los sueños. El sueño es estado de conciencia tan significativo y secreto. Y es que todo comienza con el robo de los cuerpos y con *el despertar* de los amantes:

¿Dónde están esos cuerpos perdidos en las morgues?
¿Y dónde está el tibio amor que los compuso?

Me desperté y llorabas (17)

Este despertar no es total, pues vemos a lo largo del poema que el sueño de los amantes en realidad se interrumpe hasta tres veces por el estado de alerta de uno de ellos, que finalmente se percata del crimen:

Me desperté otra vez
[...]
Me sacudí aquel cuerpo como pude

Despierta, dije:

Amor, amor, me temo
que han robado nuestros cuerpos (18-19)

La novela policial, que precisa de la aparición del cadáver, se inicia con la desaparición del mismo. Todo lo que rodea la primera escena de lo que estamos acostumbrados a leer en estas claves – un cuerpo asesinado al que se identifica rápidamente, casi con la sobrecarga emocional de la que hablaba Hume en las cuestiones morales («han matado a *esta* persona», con cara, huellas, edad, lugar en el mundo) – se retuerce con dos cuerpos robados y dos consciencias sin referente: «[...] alguien cambió los nombres en las fichas policiales» (*idem*).

Durante la conversación en la vigilia las voces no tienen una perspectiva clara de lo que ha pasado, no recuerdan. El sueño restaura la memoria, pero parece que los despertares han alterado la perspectiva de la realidad de nuestros protagonistas o que, quizá, el robo se produjo mientras dormían. Seis versos referencian a Nick Cave, tres de ellos repitiendo la letra de *Higgs Boson Blues*: el personaje que inicia un largo y tenebroso viaje hacia Ginebra y empieza, precisamente, admitiendo «can't remember anything at all»:

Oh can you feel my heartbeat?
Yo te contestaría sí pues la verdad es que puedo Oh
can you feel my heartbeat?
Yo te contestaría alguien cambió los nombres en las fichas policiales Oh
can you feel my heartbeat?

Yo te contestaría entiendo su preocupación señora pero estamos atados
de pies y manos
[...]
Desconocía que escucharas a Nick Cave te dije al fin
No sé quién es Nick Cave me contestaste (*idem*)

Si buscamos la letra de Cave, en la que insiste este primer poema, vemos que varias marcas de la obra aparecen presagiadas: ya estaba ahí la amnesia, ya estaba el viaje por una autopista americana, ya estaba el encuentro de Robert Johnson y el diablo (aludidos en «Out on Highway 61»), ya estaba el amor sin identidad, ya estaban los árboles ardiendo anticipando el apocalipsis. En los versos anteriormente citados, vemos que se introduce un elemento más: la voz del detective: «entiendo su preocupación señora...». A Fatal Destínez lo conoceremos dos poemas por delante, sin embargo, ya tenemos una clave: la tendencia es a anunciar lo que sigue.

El poema que abre la obra («Cuerpos perdidos en las morgues») presenta, como hemos dicho, una conversación entre los amantes. Esta primera impresión de materialidad (no tenemos aún indicio de que sus palabras no sean verbalizaciones como tales) se refuerza en unos versos claves:

Me incorporé muy rápido en la cama Sin prender la
luz logré bajar a la cocina Cogí un vaso
Me sacudí aquel sueño como pude (18)

La mayúscula en el verbo («Cogí un vaso») subraya un acto puramente físico: han robado mi cuerpo, pero me *incorporo*, me *muevo*, *agarro*, me *sacudo*. ¿Qué está pasando? Ya no solo el yo poético, sino el mismo lector, vacila. Hablamos de esa vacilación de la narrativa fantástica. No obstante, este es un punto que trataremos de esclarecer más adelante a favor de uno más inmediato en este primer capítulo: la conciencia; la conciencia sin referente.

Hay tres conceptos fundamentales entramados que evolucionan de lo material a lo metafísico, a saber, la razón, la conciencia y el alma. Las tres ideas están irremediabilmente vinculadas a la identidad (o la falta de identidad) y las tres responden a la pregunta filosófica (o al menos a una de ellas): ya no quién soy, sino *qué soy*. Los tintes apocalípticos del poema «Demuestra que no eres un robot» nos trasladan a *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982; adaptación de la novela de Philip K. Dick, *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*). El texto de Dick reflexiona sobre la empatía (una capacidad que también se indaga en la magistral versión del test de Turing que propone *Ex machina* (Alex Garland, 2018), mucho más que la película de Ridley Scott, que, aunque creemos en ciertos aspectos superior, recupera la reflexión acerca de la identidad ligada a la memoria o el recuerdo. Lo que ambas reiteran, no obstante, es el compromiso de los replicantes por demostrarse ante los otros. En la novela de Dick, leemos a uno de los personajes, Pris, decir «–También los androides se sienten solos» (2012: 172). El último verso del poema «Demuestra que no eres un robot» declara «También los robots tienen hermosos sentimientos» (27).

Incluso, un poco antes, el amante acongojado pide: «Permite que me hunda [...] / Estamos tan cansados de demostrarlo todo...» (27). A fin de cuentas, lo metafísico siempre ha aspirado a la prueba, y nuestra eterna lucha –que recoge la literatura– consiste en justificar quiénes somos, incluso cuando aparentamos lo contrario, incluso cuando, como Gil de Biedma, somos un burgués con culpabilidad de clase:

¿Vas a crearme, amor, cuando te diga que alguien ha
intercambiado mis recuerdos con los de un náufrago
lustrosos de la burguesía catalana?
[...]
Alguien ha intercambiado mis recuerdos con un burgués de mierda
[...] y la *bad conscience* de
Auden y de Biedma (26-27)

¿Pero hacia dónde nos está llevando este poema de ciencia ficción, si no es a la neurosis de la conciencia, que desde el principio del poemario (y desde el principio de la humanidad) se enlaza con la ausencia o la confusión del recuerdo? Hay una diferencia filosófica que ha sido crítica entre la conciencia y el alma: uno no tiene el mismo derecho

de intentar probar que posee una u otra. Uno puede intentar afirmar, como Xaime Martínez, «que no es un robot»; sin embargo, en el tema del alma la potestad está en otros.

Y precisamente el punto de la definición ajena nos lleva al poema, también de la primera parte, «Junta de Valladolid»: asuntos metafísicos intentando resolverse de forma judicial, bastante en sintonía con el tema de la obra. La «Junta de Valladolid» alude al debate, principalmente entre Bartolomé de las Casas y Luis Sepúlveda, entre 1550 y 1551 que trató lo que llamaron la «polémica de los naturales». La corona española se planteó el dominio sobre los indígenas del Nuevo Mundo mediante la institucionalización de la esclavitud, para lo que, en el seno de la teología católica, era necesario determinar si estos poseían o no un alma. El poema tiene un tono histórico y teológico. O al menos los versos finales, «si mereció la pena ver el mundo desde lejos con / su belleza simple, con su horror colapsado (21), nos invitan a pensar en el hombre flotante de Avicena, que más tarde todos reconoceríamos en el método cartesiano, donde la *res cogitans* (sustancia pensante) ausente de cuerpo debe justificar desde de la duda primero la *res extensa* (lo material) con un salto hacia Dios.

No olvidemos que los amantes son identidades sin referentes, ya no saben quiénes son (pues han intercambiado sus fichas policiales), principalmente porque habita en ellos – como diría algún poeta – el olvido. El mensaje del poema está explicitado en los siguientes versos:

[...] la teología es una vasija rota [...]
la guerra justa es justa al comienzo del verano o eso gritan,
treinta proposiciones muy jurídicas, algo vibrando al
principio de las cosas

y pese a todo *no habrá resolución*

[...] y pese a todo *no habrá
resolución:*
ambos tendrán que ser declarados vencedores (20).¹

Vuelve Nick Cave, con su anuncio al fin del mundo en *Higgs Boson Blues*, «mira, ahí viene el misionero con su viruela / está salvando a los salvajes». También Xaime Martínez, en esta alusión a la Junta que arranca el viaje apocalíptico: «Retomarán los ánares salvajes / [...] / y la viruela y nuevas epidemias de viruela» (*idem*).

Pero «también los robots tienen hermosos sentimientos, citábamos, y aunque no fueran consciencias e incluso, aunque no hubiera resolución para el alma, termina esta Junta con un *beso litúrgico*, un sentimiento de veneración a lo sagrado: «Y yo seré el hombre que te besó en la frente» (21).

El desorden de la consciencia continúa en la segunda parte «II. El lugar del crimen», compuesta solo por el poema «Varcelona». En adelante, este desorden al que apelamos se bifurcará principalmente en dos sentidos: la unidad de la identidad (¿soy uno? ¿soy dos? ¿soy todos los hombres?) y su estado (¿estoy vivo o estoy muerto?). Estos versos son sembrados siempre desde la duda que culminará en lo que entendemos como un cinismo (con o sin esperanza).

Respecto a la unidad de la identidad nos gustaría aludir a la cita elegida al inicio de la cuarta parte «IV. Hacia una visión total del asesino»: «¿Qué otros? No hay otros. (Álvaro de Campos)». ¿A qué alude sino a un explícito *solipsismo*? Una doctrina en la

¹ La cursiva es nuestra.

que el sujeto no es capaz de defender ninguna existencia salvo la suya. El subjetivismo de la experiencia, que la Filosofía de la Mente ha indagado como el problema del *qualia* (o *cualia*), nos trae de vuelta a esa ciencia ficción de *Blade Runner* o *Ex machina*. Thomas Nagel, en su artículo «¿Cómo se siente al ser un murciélago?» (Nagel, 2000: 274-296) explicaba cómo la limitación de los recursos de la propia mente nos obliga a recurrir a la imaginación (276). Desde otra perspectiva, pero en términos muy parecidos, explica Aurelio Arteta el «transporte imaginario» al que nos vemos forzados para *compadecer* (extendiendo el término a la comunicación con las emociones del otro). Explica: «toda compasión es, pues, una alienación, porque obliga a su sujeto a salir de sí y a hacerse en cierto modo otro» (Arteta, 2019: 33). Resulta curioso cómo, a través de esta cita, se podría pensar que toda ficción es una alienación, pues exige, como dice Arteta, «hacernos cargo del modo en que están afectados [en este caso, los personajes] concibiendo lo que nosotros sentiríamos en una situación semejante» (32).

De la certeza de ser uno, el poema «Posible mensaje del demente» se compone de un único verso: «Yo soy Alguien» (48). A la posibilidad de ser todos los hombres, también se propone: «pero donde yo estoy está el mundo: todos los hombres tienen mi cara y quieren degollarme» (32). Hasta la fragmentación total del mismo individuo. Ya Fatal Destínez no es uno, sino dos. Los poemas consecutivos «Conversación final» y «Fatal y Destínez: los últimos detectives privados» narran una escena crítica en la que se lee un diálogo entre ambos

¡Fatal, resiste, la ambulancia está llegando!

...

¡Dime algo, Fatal! (62)

[...]

¡Vamos!

¡Dispárale, Destínez!

¿A qué esperas? (63)

Qué hay entonces del estado de esa identidad, viva o muerta. Volvemos al lugar del crimen
«Varcelona»:

Me hundí en el corazón de Varcelona tan sólo para ver morir a
un hombre

y esto sí supe hacerlo aunque es posible que yo fuera ese hombre

[...]

Tendréis que disculparme: sigo vivo (31-33)

Las divagaciones del detective Fatal Destínez parecen caer en la cuenta de estar otra vez muerto, o así interpretamos la alusión al «agua extrañamente densa», es decir, quizá el formol –que, en términos químicos, quizá sería «agua extrañamente *menos* densa»–. También el líquido amniótico, apuntando directamente a la vida, sería una posible lectura del delirio de Fatal; sin embargo, el recorrido del poema (y justo su final) nos obliga a apostar por la primera.

Si acaso, esto es tan solo un monolito.
O algo más humilde, una piedra rugosa
[...]
*que tal vez flota dentro de una masa de
agua extrañamente densa.*
Como mi vida.
Oh, shit (38).²

DE LA VERDAD AL CINISMO

La indagación irracional de esa voz del detective se produce, como habíamos anunciado en las claves de lectura, hacia el interior. La búsqueda de dos cuerpos perdidos se va trasladando (más que progresivamente, de forma fragmentada) hacia un dualismo subjetivo (por una parte, el cuerpo, por otra, la conciencia). En mitad de todo este collage de referencias al crimen, se cuele una profundamente poética (y posmoderna) destrucción de la verdad.

La tercera parte, «III. Radiointerferencias», se abre con el poema «Poética», aludiendo a la elaboración de un sistema que se termina negando, o afirmando como imposible. «Una poética es un tigre muerto / un inspector que guarda [...] el cadáver de un tigre» (37) empieza, y termina: «En los mejores casos puede ser un chiste; en los peores, un tratado deontológico» (*idem*).

Cualquier conjunto de reglas regido por unos principios es, en el mejor de los casos, un chiste. Por qué iba a ser de otra forma, cuando ya se nos había afirmado que «no habría resolución posible» (ni para los salvajes, ni para los amantes, ni para nadie). La voz poética en «Los pensadores enfermos» entiende que se persista en buscar respuestas (¿dónde están los cuerpos? ¿quién los mató? ¿cuál fue «el arma, lugar y personaje» (44)?), pero también lo asume como una imposibilidad:

acabaréis por lanzaros sobre el fuego de la verdad que es el
único fuego que existe como dos detectives que nunca
pudieron encontrar el cadáver borroso del maníaco, o quizá
como dos espectadores que contemplan y que fingen
diferentes lunas (*idem*).

Dos espectadores contemplando y fingiendo diferentes lunas (o diferentes mundos o diferentes realidades) nos evoca una vez más (quizá por terquedad o porque sigue sonando irremediabilmente de fondo ese *Higgs Boson Blues*) en la soledad del subjetivismo, que somos, como dijo Foster Wallace –quien sin ninguna duda lo pensó durante toda su vida– «una especie de naufrago en su propio cráneo» y que, por eso mismo, «la empatía verdadera es imposible» (Burn, 2021: 54). Fingimos ser ciegos como el murciélago, pero es un esfuerzo imaginario.

¿Qué queda de certeza entonces? Un viaje temporal en línea recta hacia algún tipo de final. El último poema, «Después de la caída», tiene los tintes apocalípticos de Bradbury.³ Llega imparable el fin:

² La cursiva es nuestra.

³ Creemos, y así hemos intentado demostrarlo, que las referencias a la ciencia ficción son esenciales en el poemario de Xaime Martínez. Él mismo tiene – y hemos consultado, aunque finalmente no fuera necesario citarlo – el capítulo «Poesía 1900-2015» en *Historia de la ciencia ficción en la cultura española*, Madrid, Iberoamericana, 2018, pp. 381-421.

Ha vuelto a irse la luz y temo que esta vez
ya no sabré arreglarlo:
el mundo se levanta como un desierto negro
cuando llega la noche.
[...]
Quemé tres libros la primera noche.
Luego me arrepentí, y desde entonces ya
solamente sueño con quemarlos
mientras desmonto y limpio la pistola (64).

No solo nos trae a la memoria la trama general de *Fahrenheit 451*, sino la escena en la que Montag le cuenta a Beatty por qué abandonó los libros: simplemente «me sucedió la vida». ¿Y qué pueden hacer los libros ante la vida? Nada, «páginas vacías».

CONCLUSIONES Y EL FIN DEL MUNDO

«¿A quién le importa lo que depare el futuro?» pregunta varias veces Nick Cave, «estoy cansado / busco un lugar donde caer». Hemos visto cómo el *Blues* elabora un andamio por el que subir con cierto vértigo hasta un futuro en ruinas. También advertimos cómo la verdad, la deontología, la moral y el resto de construcciones sociales sobre los que se sostiene la racionalidad que conocemos vacilan y, por tanto, la resolución del crimen está frustrada. De ahí que interpretemos el cinismo. ¿Pero queda esperanza? Estos son los versos finales del poemario, de *esta ficción detectivesca*: «¡Tal vez si consiguiéramos vivir como ese / niño juega sobre un árbol caído!» (65).⁴

Bajar por unas escaleras sin barandilla, a tientas con el único palpo de la (auto)conciencia, es el viaje narrativo que hemos interpretado de este poemario, *Cuerpos perdidos en las morgues*. Quizá cerrar la lectura con una vuelta al optimismo (una especie de «salida de la caverna») sea posible; sin embargo, optamos por entender, tal y como lo hemos ido razonando, que las cosas en este final simplemente *son así*, venían anunciadas y que solo un niño, con su energía nueva, tendría fuerzas para jugar a encontrar respuestas.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Andrade Boué, Pilar (2010), «Novela policíaca y cine policíaco: una aproximación», *Ángulo Recto: Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, 2, 1.
En <https://revistas.ucm.es/index.php/ANRE/article/view/ANRE1010120008A/6105>.
- Arteta, Aurelio (2019), *La compasión. Apología de una virtud bajo sospecha*, [s. l.] Frontera Digital.
- Burn, Stephen J. (ed.) (2021), *Conversaciones con David Foster Wallace*, Málaga, Pálido Fuego.
- Dick, Philip K. (2012), *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*, Barcelona, Planeta.
- Martínez, Xaime (2018), *Cuerpos perdidos en las morgues*, Barcelona, Ultramarinos.
- Nagel, Thomas (2000), «¿Cómo se siente al ser un murciélago?», en *Ensayos sobre la vida humana*, Ciudad de México, Editorial Fondo de Cultura Económica, pp. 274-296.

⁴ Sobre estos versos, la entrevista al autor en <https://www.zendalibros.com/xaime-martinez-tenemos-masherramientas-pero-menos-espacio-para-usarlas-en-comun/>. Aunque no la citamos en el cuerpo del ensayo, quizá sea interesante su lectura.