

UNA INVESTIGACIÓN FILOSÓFICA, DE PHILIP KERR

Marco Gutiérrez Durán

Marco Gutiérrez Durán (ciudad de México, 1973) estudió filosofía en la UNAM. Ha publicado ensayos sobre temas de estética y literatura en diversas revistas nacionales. Es encargado del Departamento de Recursos Humanos de una empresa nacional de transportes terrestres. Imparte clases de teoría del conocimiento y ética.

Dentro de la corriente de pensamiento que concibe al lenguaje como un medio que se despliega entre el yo y la realidad, es posible afirmar que la constelación de signos sonoros y visuales (dentro de sus diversos usos y modalidades) no sólo tiene la particularidad de describir la representación de los objetos (como fenómenos *para* la conciencia) que aprehende el observador; que el lenguaje no sólo funciona como espada que atraviesa los objetos para apropiarse de ellos al nombrarlos, de adueñarse de ellos por medio de la vestidura sonora que les impone el sujeto; que las palabras no sólo cumplen con ese destino de representar objetos, sino que además tienen la facultad de gestar presencias que en la vida cotidiana suscitan secuelas absolutamente materiales, táctiles.

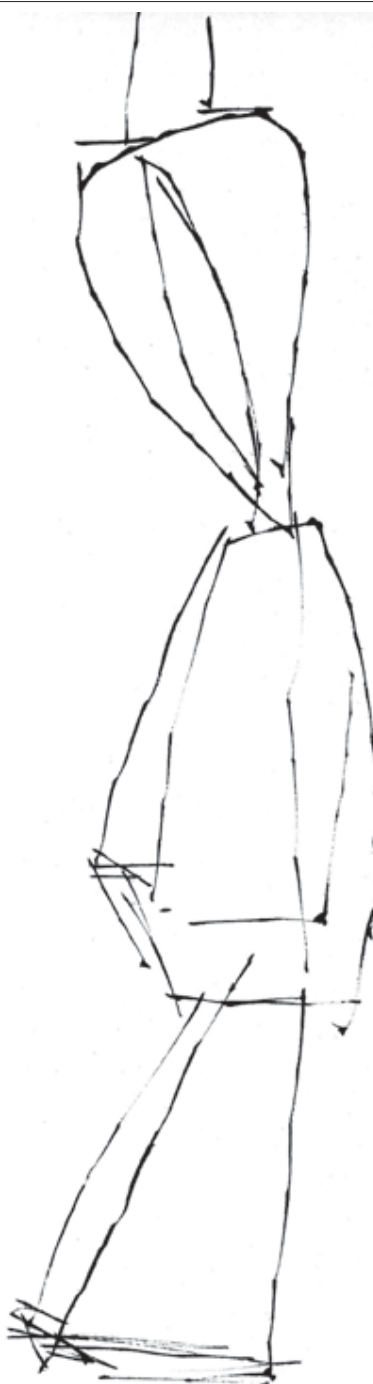
Bajo el léxico de esta postura, podemos pensar que los signos lingüísticos conforman realidades lingüísticas, construyen una burbuja, o *nivel de realidad*, que no comparte la configuración y espesura de los objetos físicos (extensión, forma, peso, movimiento, número), de esa masa informe que es "el mundo" (a partir de la cual se edifica "nuestro mundo") cuya presencia afecta nuestra susceptibilidad a los cambios de energía del entorno; tal "realidad", entonces, estaría constituida sólo por el lenguaje, un conjunto de "cosas" nombradas sin referente en el mundo que tiene el sujeto ante sí. Ese abismo que se ha abierto entre los signos y los objetos ha dado origen al universo (autónomo) de la palabra escrita, a esa esfera cuya totalidad ha formado un tipo de realidad configurada

por signos lingüísticos, donde se hace probable lo improbable, posible lo imposible, asible lo que antes era o fue siempre inasible; asequible lo que es inasequible en el ámbito de la fatalidad de la voluntad.

La modalidad del lenguaje a la que arriba se alude es la forma de ser que se ha denominado como *literatura*. Incluso en géneros literarios como el realismo y el naturalismo (aunque el referente inmediato de éstos sea el entorno social de la época desde la cual se escribe), las palabras se separan de los objetos en que éstas se depositan; asimismo el periodismo escrito no logra superar esa separación que el lenguaje ocular (signos gráficos) supone en relación con los hechos; no puede eludir esa ruptura desgarradora entre las palabras y las cosas que proclamara Michel Foucault.

El mundo sin referente que ha creado la palabra ha alcanzado su límite en esa submodalidad del lenguaje (desprendida de la literatura) que es la novela de ficción futurista,¹ la cual presenta una máscara doblemente ficticia: separado del mundo desde el cual se escribe, hace alusión a un mundo alterno o paralelo al de la vida cotidiana, en cuyo trastocamiento, recodificación y contrapunto, alcanza dicho género su relevancia para producir efectos estéticos.

La obra novelística del escritor británico Philip Kerr (Edimburgo, 1956), conformada por textos como su trilogía negra ubicada en Alemania durante el nazismo (*March Violets*, *The Pale Criminal*, *A German Requiem*) ha comenzado a despertar el interés tanto de críticos literarios como de lectores en general, a partir de sus novelas futuristas como *El infierno digital*, *El segun-*



do Ángel y, sobre todo, *Una investigación filosófica*.

Esta última se inserta en la tradición de textos de ficción no sólo del género policiaco, sino también de aquella estirpe de escritores del siglo xx en lengua inglesa (Orwell, Huxley, Bradbury) en la que el universo narrativo se despliega de manera paralela de aquel desde el cual el texto se escribe y se lee, es decir, de la realidad de la vida cotidiana.

La novela narra la historia (guiada por los hilos genéricos de la novela negra) de una cadena de crímenes perpetrados por un aficionado al discurso filosófico occidental, la eventual persecución policiaca (la cacería del *maldito*),² la incógnita fundacional de toda voluntad de saber y la consabida revelación de la verdad que toda investigación presupone. El *thriller* policiaco, como toda indagación filosófica, supone una incógnita que incita a desear la inminencia de su revelación y el placer ante lo incierto, aquello que no sabemos aún si sabremos alguna vez. En este último punto es donde se localizan las aportaciones temáticas más destacadas de la novela. En primer lugar, por los puentes analógicos que se establecen entre una investigación criminal y una investigación filosófica; y, en segundo término, por las implicaciones directas que éstas suponen en cuanto a la búsqueda, siempre parcial y frágil, de la verdad.

El escenario espacio-temporal futurista que sirve de soporte al transcurso de los acontecimientos narrativos (la ciudad de Londres en el año 2013, donde el crimen se expande como un virus) es la condición de posibilidad de existencia del centro argumental de la novela: el Programa Lombroso (la invención

más sofisticada de anatomía política de la sociedad disciplinaria, producto del matrimonio de la neurobiología y el poder político, que permite identificar a los individuos genéticamente predispuestos a cometer crímenes violentos), personaje-objeto que dispara tanto la furia criminal como la pesquisa policial, así como el esqueleto de la postura ideológica del novelista.

Kerr ventila bajo la forma de crítica con presupuestos liberales las implicaciones sociológicas sobre la intervención del Estado en la intimidad genética con fines de preservación de la seguridad civil: ¿le es legítimo al Estado intervenir en ese nuevo ámbito íntimo de los genes para prevenir la violencia? En este caso, la novela muestra que la puesta en marcha de dicho programa político para prevenir y controlar criminales en potencia es, precisamente, el que produce una nueva tormenta de crímenes violentos: la prevención del crimen como detonante de mayor criminalidad; la paradoja fatal de la tecnología al servicio de la ley; la teoría del desorden como explicación de fenómenos sociales.

Asimismo, Kerr plantea la discusión sobre si en lo moral es legítimo el comportamiento mortífero dirigido a eliminar a los criminales en potencia: ¿es moralmente correcto que una persona o institución *retire*³ a potenciales asesinos de alta peligrosidad?⁴

Kerr delinea al personaje masculino protagonista a partir del discurso de la voz del personaje, y de este modo el asesino toma la palabra (que le cede el autor) que revela no sólo la justificación estético-altruista de sus actos criminales, sino sobre todo su interpretación wittgensteiniana de la reali-

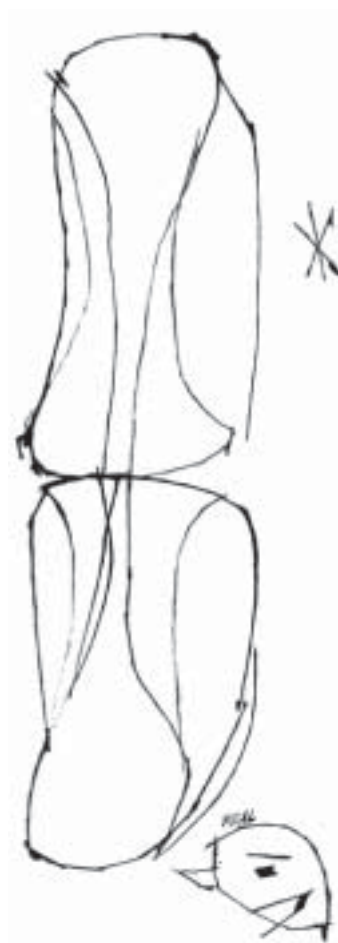
dad y la fundamentación existencialista de sus actos.

Dicha estrategia narrativa de Kerr hace posible que su relato no haya sucumbido a las descripciones exhaustivas de un personaje que en el estereotipo clásico poseería una infancia infernal que determina sus actos irracionales del presente, como incansablemente lo ha mostrado la imagen cinematográfica del asesino serial contemporáneo. En cambio, el pasado del personaje es mostrado como enigma, y "de lo que no se puede hablar es mejor callar". Con este personaje, la imaginación de Kerr ha engendrado una nueva criatura que se incorpora al imaginario delincuenciales occidental: un pseudo filósofo desprovisto del circuito neurológico que regula e inhibe el comportamiento violento, quien localiza en la eliminación de sus congéneres somato-genéticamente condicionados al crimen el *ethos* de su existencia.

Para consolidar la totalidad del universo de la novela negra (fundado en la

pugna entre los personajes transgresores y los restauradores del orden), Kerr nos presenta a uno de estos últimos en la figura de una psicóloga especializada en comportamiento criminal que trabaja como agente de Scotland Yard. Si bien la función de ésta dentro de la trama es fundamental, en lo ideológico ensombrece a la novela y a su autor debido a su desafortunada incapacidad de vencer a la tentación de caer en la postura políticamente correcta reivindicadora del feminismo.

El escritor construye la novela desde el punto de vista de dos planos narrativos: el primero, el de un narrador omnis-



ciente, el cual conforma el plano de la investigación y persecución policial; en segundo lugar, recurre a la enunciación en primera persona para dar cuenta de los detalles insólitos de la subjetividad del asesino; quien al llevar al río del lenguaje sus estados mentales y la bitácora de sus días en un cuaderno marrón (el diario) y en un cuaderno azul⁵ (recuento de los individuos ejecutados y por ejecutar), traslada los eventos desde la realidad empírica a la realidad virtual del texto, lo cual convoca a la separación entre las palabras y los hechos y la pérdida del peso ontológico de éstos.

El tiempo narrativo vuela en la misma dirección de una flecha, la cual es lanzada desde el arco de un comienzo con-

vencional, y que no provoca alteración alguna al orden temporal extraliterario. El tiempo frenético de la persecución y los crímenes corre de un modo simultáneo: el narrador salta del relato del personaje principal en primera persona al relato omnisciente de su cacería.

La prosa efectista y fría de Kerr delinea un mundo donde el imperio de la tecnología y el crimen guían la circulación de los días: dispositivos computacionales de realidad virtual (como remedio catártico a las perversiones más profundas), vigilancia policiaca microfísica (credenciales de identidad con códigos de barras que incluye la huella digital genética), estimulantes cognitivos (fármacos que hiperpotencian las operaciones mentales), artefac-

tos ultrasofisticados de espionaje (helicópteros que sobrevuelan el espacio social llevando a la percepción visual más allá de las apariencias), la nueva tecnología del castigo capital (el coma punitivo) que sumerge al transgresor en un profundo sueño cuya semejanza con la muerte sólo es una diferencia de grado.

En fin, si bien el relato no es una novela deslumbrante que invite a una relectura inmediata y meticulosa, tampoco es un texto prescindible ni oportunista de los tiempos que corren, como tantas otras novelas cuyo valor estético parece brotar más del aura de simulación que el montaje mercadotécnico les imprime que de sus cualidades estrictamente literarias. •



Notas

¹Aunque esta afirmación parece un pleonismo, cabe recordar que la novela tiene diferentes vertientes, como la realista, naturalista, fantástica y sus modalidades (terror, ciencia-ficción, realismo mágico), en oposición a la novela de no-ficción, aquella que presenta el relato como registro de algo ocurrido en la realidad extraliteraria.

²Entendemos al *maldito* como figura que, fabricada por el sistema jurídico a partir de incorporar en sus entrañas al discurso clínico-psiquiátrico, representa al transgresor de la ley y al violentador del modo de ser del individuo "normal"; y que, además, se ha convertido en la figura arquetípica esencial de la representación estética contemporánea que libera la tempestad incontenible del caos

de la tragedia. En el cine encontramos una multitud de *malditos* ejemplares como el coronel William E. Kurtz (Marlon Brando) de *Apocalypse Now* (Ford-Coppola, 1979), el genio psicópata Hannibal Lecter (Anthony Hopkins) de *The Silence of the lambs* (Demme, 1991), o el jazzista esquizofrénico Fred Madison (Bill Pullman) de *Lost Highway* (Lynch, 1996), etcétera.

³Aquí se hace alusión a la emblemática manera de denominar a la eliminación de un organismo peligroso dentro del universo postulado por Philip K. Dick en *Do androids dream with electric sheep?* (1968), trasladado a la imagen cinematográfica por Ridley Scott en *Blade Runner* (1982).

⁴Dentro del discurso de la teoría política clásica

la concepción weberiana postula al Estado como la institución política que posee y ostenta el monopolio de la violencia legítima. Esto implica que todo acto de violencia que no provenga de la lógica estatal será en absoluto condenable y el ejecutor de dicho acto legítimamente avasallable.

⁵Los nombres de ambos cuadernos remiten a los títulos de dos obras de publicación póstuma del filósofo Ludwig Wittgenstein; en realidad, eran apuntes para cursos que algunos de sus alumnos reconstruyeron para presentarlos como parte del pensamiento del afamado filósofo austriaco.

Philip Kerr, *Una investigación filosófica*, Barcelona, Anagrama, 2002, 383 pp.