

LOS CUERPOS SUBLIMES

Juan Pablo Zangara

Facultad de Periodismo y Comunicación Social,
Universidad Nacional de La Plata (Argentina)

Resumen

La narración de crímenes en la prensa de masas y las pantallas parece constituir una versión contemporánea del magnetismo según Edgar Allan Poe. La estetización mediática (ya no la información) de una serie reciente de feminicidios permite reconocer una cierta lógica de lo sublime como clave de la producción de noticias-mercancías. En su variante clásica, la ficción policial funciona como una matriz ideológica decisiva de la enunciación periodística.

Palabras clave: discurso, análisis de la información, ideología.

Artículo recibido: 14/07/15; **evaluado:** entre 21/07/15 y 10/09/15; **aceptado:** 20/09/15.

“Era evidente que, hasta ese momento, la muerte (o lo que habitualmente se denomina muerte) había sido detenida por el proceso de hipnosis” (Poe, 2000).

“El mundo del policial es el mundo de la muerte sórdidamente estetizada” (Link, 1992).

1

El cuerpo desnudo de Candela Sol Rodríguez fue hallado en una bolsa de basura en un baldío cerca de la autopista del Oeste (Villa Tesei) el 31 de agosto de 2011. El cuerpo atado de Ángeles Rawson fue hallado en una bolsa de consorcio en una cinta de clasificación de basura en un predio del Ceamse (José León Suárez) el 11 de junio de 2013. El cuerpo semidesnudo de Melina Romero fue hallado envuelto en una sábana, dentro de dos bolsas, en un bañado del río Reconquista en inmediaciones del mismo predio del Ceamse (José León Suárez) el 23 de septiembre de 2014. El cuerpo nudo de Luna Lola Chomnalez fue hallado en un paraje de médano y montes a medio camino entre los balnearios de Valizas y Aguas Dulces (Rocha, Uruguay) el 30 de diciembre de 2014. (1)

Niñas y adolescentes todas ellas, asesinadas todas ellas, sus cadáveres ingresaron rápidamente en la cadena de montaje mediática. La acumulación apresurada de hipótesis, de narraciones truculentas y discursos hambrientos de detalles escatológicos, mantuvo esos cuerpecitos *in articulo mortis*. No está demostrado que las pantallas contemporáneas ejerzan el magnetismo pero resulta indudable la atracción hipnótica que opera sobre el espectador. Es una especie de hipnosis mediática la que se empecina y regodea en sostener esos cuerpos en el umbral de la muerte. Como en el extraordinario caso del señor Valdemar narrado por Edgar A. Poe, la intromisión de la muerte es detenida por tiempo indefinido con los recursos de lo que podría denominarse *mesmerismo mediático*.

Como observa Roland Barthes en ese relato de Poe, el código científico es en realidad una coartada para narrar una historia de horror: “la mezcla de extraño y de científico tuvo su apogeo en esta parte del siglo XIX a la que pertenece, aproximadamente, Poe: la gente se dedicaba a observar científicamente lo sobrenatural... la sobrenaturaleza adopta la coartada racionalista, científica” (Barthes 1993: 330). La viscosa sustancia del goce impregna, pues, el supuesto interés racionalista. ¿No ocurre algo similar con la coartada informativa que despliegan la prensa y las pantallas? No está de más recordar que los relatos de Poe participan de la etapa fundacional de la prensa de masas y que contribuyen a definir la matriz genérica en la que se desarrollará la crónica de noticias policiales (cf. Saítta 1998). En la línea de las Mitologías barthesianas, este congelamiento de la muerte por obra de la hipnosis mediática bien podría llamarse “operación Valdemar”.

2

El relato que la “estetización mediática” compone en torno de estos feminicidios (pues resulta bastante impreciso seguir refiriéndose al “discurso periodístico” o “de la información”) suele proceder con la reiteración sin fin de supuestas hipótesis de investigación y supuestos datos relevantes. El problema no pasa solamente por la incierta traducción de los procedimientos judiciales al verosímil del discurso de la prensa, del show televisivo o de las “actualizaciones” frenéticas en los sitios de internet. El problema es que la lógica novelesca y los recursos de la ficción con que se despliega dicha estetización mediática (el cronista que repasa las últimas horas de la víctima, los personajes inciertos que se apresuran a brindar testimonio, el melodrama en torno de familiares y amigos) convierten en hipótesis y datos –de relevancia asaz indeterminada– elementos y aspectos que no necesariamente habrán de ser incorporados en la causa judicial, dadas las exigencias y restricciones de los códigos legales.

Esa reiteración sin fin de hipótesis privilegia, además, las intrigas más tenebrosas, de las que apenas se exige la mera posibilidad ficcional. Esa reiteración sin fin de datos privilegia, claro está, todo lo que los cuerpos y las autopsias forenses permiten inferir, más según el imaginario de las ficciones policiales que el de los casos judiciales.

Hay algo más. Al cabo de la galería incesante de perversiones y vejámenes, al cabo del tortuoso recorrido por las ciénagas del morbo, la narración mediática vuelve una y otra vez a la luz de los retratos fotográficos. La hermosa juventud de estas muchachas vibra en esas imágenes. De las catacumbas del crimen al espejo luminoso de un perfil en las redes sociales o una foto familiar: el contraste entre el horror del que han sido víctimas y la repetición de las imágenes en las que sonríen y posan es extremo. Después del homicidio, y a pesar del manoseo en la morgue mediática, esas chicas permanecen idealizadas en un instante capturado. En ese espacio-tiempo entre dos muertes que implica la sobrevivencia mediatizada de estos cuerpos se abre la más atroz de las fantasías.

Esta diferencia entre las dos muertes se puede vincular a la fantasía del Marqués de Sade, revelada en el hecho de que en su obra su víctima es en cierto sentido indestructible: *puede ser atormentada sin descanso y sobrevivir; puede soportar cualquier tormento y conservar pese a ello su belleza* (Zizek, 2005: 180, el subrayado es nuestro).

La lógica del relato mediático no es otra, pues, que la de la fantasía sádica.

3

El retrato imaginario que proponen las fotografías privadas o seudoprivadas de todas estas jovencitas (escenas y tomas familiares, auto-fotos ante un espejo), extraído a menudo de sus páginas personales en las redes sociales, termina así triturado en el contexto de simbolización que construyen las narrativas mediáticas de lo policial. No queda sitio para ninguna inocencia en ese retrato, una vez que su inserción y reiteración en la gramática de la prensa y la tevé no hace más que remitir a una mujer asesinada. Esas imágenes, contaminadas con el sentido de la muerte horrenda, han reemplazado rápidamente la presa tradicional del sensacionalismo, la fotografía del cadáver.

No es sólo la fantasía sádica de un cuerpo indestructible lo que sostiene esta articulación de lo simbólico por obra de la estetización mediática. Esos cuerpos atormentados sin descanso, esos cuerpos obligados a diario a revivir toda clase de tormentos y que, sin embargo, conservan su

belleza intacta, parecieran estar compuestos de una sustancia más allá del ciclo vital, más allá de la muerte. El trabajo simbólico del discurso mediático termina por dotar a esas jóvenes de un cuerpo “sublime”. Puede que allí resida una de las claves del mecanismo libidinal que busca atrapar al espectador, pues el objeto sublime no es otra cosa que el objeto causa del deseo; y lo que lo define es, paradójicamente, un rasgo indefinible, una equis inalcanzable, algo que “en él es más que él” –es decir, un puro vacío. Como ha sugerido Slavoj Žižek en *El sublime objeto de la ideología*, este objeto investido con la carga del deseo, “este plus producido por la operación significante”, es el elemento central de toda construcción ideológica, allí donde el sujeto queda enganchado a la interpelación que lo constituye como tal.

4

La misma lógica de lo sublime rige, por supuesto, esa clave de bóveda de la democracia capitalista que Marx bautizó como “fetichismo de la mercancía”. La forma-mercancía misma supone la igualación abstracta de todos los productos del trabajo humano por la ley universal del valor de intercambio, lo que se expresa en ese fetiche mayor que es el dinero. Todos nos comportamos frente a ese ídolo de igual manera:

Sabemos muy bien que el dinero, como todos los demás objetos materiales, sufre los efectos del uso, que su consistencia material cambia con el tiempo, pero en la *efectividad* social del mercado, a pesar de todo, *tratamos* las monedas como si consistieran en una sustancia inmutable (Žižek, 2005: 43).

Ocurre que el dinero también está hecho de un material sublime,

el de esa otra consistencia ‘indestructible e inmutable’ que persiste más allá de la corrupción del cuerpo físico, ese otro cuerpo del dinero que es como el cadáver de la víctima sadiana que soporta todos los tormentos y sobrevive con su belleza inmaculada (Žižek, 2005: 44).

¿Qué es una noticia, al fin y al cabo, sino la mercancía específica que produce el emporio de las industrias mediáticas?

5

De la crónica de noticias a la literatura, el relato policial siempre se articula a partir de una pregunta (un enigma) cuyo paulatino develamiento se espera; como señala Daniel Link en el prólogo a *El juego de los cautos*, eso lo convierte en “el modelo de funcionamiento de todo relato”. “El relato clásico –continúa Link-, parecería, tiene su condición de existencia en la cantidad de preguntas que plantea y el tiempo que tarda en resolverlas” (Link, 1992): no debería extrañar que la prensa de masas y la televisión se inclinen a favor del molde clásico del policial “de enigma” (los interrogantes iniciales en torno del crimen, la sucesión de personajes al parecer involucrados, la lenta revelación de pistas e indicios), pues se ajusta maravillosamente al ritmo cotidiano de la producción mercantil de noticias.

La matriz genérica del policial clásico facilita otros aspectos de la estetización mediática del crimen.

Hablar del género policial es hablar de bastante más que de literatura: por lo pronto de películas y de series de TV, de crónicas policiales, de noticieros y de historietas: lo policial es una categoría que atraviesa todos esos géneros. Pero también es hablar del Estado y su relación con el Crimen, de la verdad y sus regímenes de aparición, de la política y su relación con la moral, de la Ley y sus regímenes de coacción (Link 1992: 6).

En la medida en que las claves del género constituyen un campo predominante de la semiosfera contemporánea (además del inmenso mercado editorial y cinematográfico en el que la ficción se cruza con las investigaciones periodísticas), la matriz se presta rápidamente a la “cooperación interpretativa” del lector espectador, según el término acuñado por Umberto Eco en *Lector in fabula* (Eco 1993). Ese lector espectador puede jugar también a alternar con el enunciador mediático de ocasión (el cronista gráfico, el experto televisivo) la posición estructural que el género asigna al héroe, sea detective, investigador privado o sus variantes más recientes. (2)

6

Patrón ideal para la producción cotidiana de noticias-mercancías, matriz textual naturalizada para asegurar la cooperación interpretativa del lector espectador, el modelo privilegiado del policial clásico o “de enigma” funciona además como un operador de cierre del universo ideológico respecto del sujeto de la enunciación periodística. “La policial inglesa separa el crimen de su motivación social. El delito es tratado como un problema matemático y el crimen es siempre lo otro

de la razón” (Piglia, 1992: 56); *per contra*, los relatos del género *noir* “vienen justamente a narrar lo que excluye y censura la novela policial clásica” (Piglia, 1992: 56). Asimilado a la figura del investigador o del detective en la variante “inglesa”, el cronista de la sección Policiales puede presentarse no sólo desde un exterior imaginario al mundo social, que aparece reducido a las coordenadas legales del delito, sino como un representante de ese exterior. Es desde esa posición de exterioridad que se asoma, como mero observador racional, al mundo pringoso del delito, para ensayar –engañosamente– desde afuera el relato de la investigación sin sumergirse en la turbulencia de lo real.

Esta coartada de la objetividad periodística, sostenida por las claves de la ficción policial clásica, es la misma coartada racionalista que sostiene el goce perverso.

7

Esta puesta en juego de los recursos del género policial, esta “ficcionalización” que la prensa y las pantallas despliegan a la hora de narrar “hechos policiales” hace a lo que Roland Barthes identificaría como mecanismos de cierre ideológico. Se trata de construir un “caso policial”, que por definición parece resistirse a las generales de la ley, que requiere de una investigación y de una hipótesis explicativa propia. Con la brusca irrupción del crimen, con el corte de lo real que el asesinato instaura en el tejido simbólico (de ahí su estatuto inicial de enigma en la lógica del género), se pone en marcha el trabajo de la interpretación. La matriz predominante del policial clásico garantiza que el universo del “delito” sea expurgado de todo rastro que pudiera reconducirlo al mundo de las clases sociales y sus conflictos, al mundo más amplio de la política y lo político. Una vez individualizada al extremo la víctima (de ahí la importancia del nombre, repetido incansablemente) y anclada en el reino mitológico de la “vida privada”, se sobrecarga la indeterminación de las causas del homicidio; como si esa muerte proviniera de ningún lugar, como si representara el monstruo de la otredad absoluta. “Nada de pequeños comportamientos, nada de conflictos que cualquiera podría vivir o padecer. El policial desdeña, incluso, los delitos más o menos frecuentes... El mundo del policial es el mundo de la muerte sórdidamente estetizada (y autonomizada)” (Link, 1992: 9).

Las vidas de Candela Sol Rodríguez, Ángeles Rawson, Melina Romero y Lola Chomnalez se han convertido, de manera tan vertiginosa como previsiblemente efímera, en objeto de las narrativas mediáticas sólo porque han muerto asesinadas. El problema es que siempre se muere dos veces; es imposible escapar a la distancia y a la tensión entre la muerte real y la muerte simbólica. Aunque suene paradójico, toda muerte sólo se convierte en real cuando es integrada en el

universo simbólico y el espacio entre las dos muertes puede abrir un abismo. Habría que interrogar más a menudo, pues, ese prepotente trabajo de simbolización con que los medios capturan y obturan la nuda vida de tantas víctimas.

Notas

- (1) La primera versión de este texto fue publicada en el sitio web *Otros Círculos*, el 4 de marzo de 2015.
- (2) En Zangara (2004) puede leerse un primer esbozo sobre los mecanismos de la cooperación textual en el caso de las noticias policiales.

Bibliografía

- Barthes, Roland (1991), *Mitologías*, México DF, Siglo XXI.
- Barthes, Roland (1993), *La aventura semiológica*, "Análisis textual de un cuento de Poe", Barcelona, Paidós.
- Borges, Jorge Luis (1999), *Borges en Sur. 1931-1980*, "Los laberintos policiales y Chesterton", Buenos Aires, Emecé.
- Eco, Umberto (1993), *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen.
- Link, Daniel (comp.) (1992), *El juego de los cautos*, Buenos Aires, La Marca.
- Piglia, Ricardo (1992), "Lo negro del policial". En: Link, *op. cit.*
- Poe, Edgar Allan (2000), *Cuentos*, Barcelona, Planeta.
- Saítta, Sylvia (1998), *Regueros de tinta. El diario Crítica en la década de 1920*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Todorov, Tzvetan (1992), "Tipología del relato policial". En: Link, *op. cit.*
- Zangara, Juan Pablo (2004), "El lector y el detective", Actas de las VIII Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación (REDCOM). La Plata, Facultad de Periodismo y Comunicación Social (UNLP).
- Zizek, Slavoj (2005), *El sublime objeto de la ideología*, Buenos Aires, Siglo XXI.