

Mike Wilson. *CIENCIAS OCULTAS*. Buenos Aires: Fiordo, 2019: 117 pp.

El género policial (o el lector de ese género, como apuntilla Borges) se inaugura a la par con uno de sus grandes hitos: el misterio de la habitación cerrada, que siempre linda, si no con lo sobrenatural, al menos con lo imposible. El responsable es Edgar Allan Poe, con “Los asesinatos de la rue Morgue”, aunque en realidad se trata en ese cuento tan sólo en apariencia de una habitación cerrada: se descubre pronto que una de las ventanas fue forzada... por un gorila. Más alejado de esa convencionalidad doble (el misterio en sí y la solución pillada por los pelos), aunque quizás no tanto del género en su vertiente más clásica, que se sustenta por completo en el uso del raciocinio y la deducción, “la inteligencia en acción”, que diría Carlos Fisas, por parte de la figura central del detective, se encuentra *Ciencias ocultas* (CO), una novela de Mike Wilson.

La premisa de CO es simple: se ha cometido un crimen y existe una culpa, acaso compartida, en una habitación cerrada en la que yace un cadáver circundado por otros cuatro cuerpos, éstos vivos, respirando en sincronía. Los personajes son, descontando al principal, que no es el muerto, ni su asesino, sino la pieza, esa habitación “que es un cosmos con un cadáver en su epicentro” (99), con biblioteca y chimenea y una alfombra oriental (pronto veremos que contiene mucho más que eso), dos mujeres, un hombre y un perro, todos con su epíteto homérico respectivo: la anciana *fibrosa*, el costurero *chino*, la joven *andrógina* y el perro lobero *irlandés*. Del cadáver, al que indistintamente se lo llama así, o habitante (quizás para circunscribirlo al mundo concreto de la pieza), o figura (quizás para anular lo anterior y borrar todo resto concreto de su existencia), no sabemos nada (todavía).

Todo indica que estamos frente a una novela policial o de misterio. La pregunta es si cumple el libro con lo que implica esta proposición de sensibilidad positivista. Wilson regresa en cierto sentido al esquema clásico del policial, y en especial al de Agatha Christie, en el que el enigma se desplaza hacia el salón, hacia el interior de cuatro paredes aristocráticas. Aunque hay indicios de que la novela transcurre en el mundo contemporáneo, por lo general referencias como al pasar a tecnologías o sucesos históricos, los personajes y la ambientación, pintorescos como en las historias de esa autora inglesa, parecen anclados en un pasado indefinido victoriano.

En cuanto a la trama de la novela, en términos de acción no existe. Lo que quizás explique que no haya un Hercule Poirot atento a los vaivenes de su estómago. El texto consiste en un solo párrafo de 117 páginas en el que se inventaría la habitación en la que se centra la atención del narrador. Vuelve aquí Wilson al formato de la lista

que ya usara en *Ártico*, disfrazada a menudo de enumeración, pero abandonando la subordinación cronológica de esa *nouvelle* (lo que allí le permitía crear una trama) para reemplazarla por una coordinación espacial de pistas (lo que aquí le permite abordar la habitación sin jerarquizarla) en un escenario en el que el tiempo se haya detenido mientras se produce la inspección de rigor.

Pareciera este formato ser una invitación al lector a fungir de detective y desentrañar el misterio del crimen en la habitación cerrada. Pero no queda claro que se pueda desentrañar del todo por la multiplicidad de elementos a considerar. La primera de las pistas o indicios narrados es que el cadáver no presenta una “herida visible”. (Luego, hacia el final de la novela, otra nos indicará que es posible que no haya sangrado en absoluto o, incluso, que ese sujeto no sangre). Apenas hemos asimilado este detalle, que por lo demás parece afín al policial clásico, que se aleja siempre de lo sórdido, se suceden de pronto y sin pausa una acumulación, aparentemente caótica, de posibles y supuestas pistas. Sucesos como la desaparición “reciente” de una de las taraceas de un arrimo o la ceniza negra que frota entre sus dedos la joven andrógina (y que también veremos en otro rincón de la habitación, como evidencia de la incineración de un “armario ausente” donde éste debió haber estado), parecen apuntar a primera vista a una resolución inminente del misterio. Incluso en la geometría de la composición de los objetos, ángulos de la pieza, paredes, muebles, pueden encontrarse indicios de conexiones invisibles. El lector piensa (el lector de policiales, insistiría Borges) que la andrógina debe tener alguna relación con la desaparición e incineración del mueble. Pero falta un eslabón que conecte ese segundo misterio (o acumulación de misterios: ¿qué contenía el armario?, ¿por qué lo quemaron?, ¿se quemó también su contenido?) con el crimen que convoca la acción de la novela.

Entonces el lector duda: ¿Son pistas realmente? Repasemos algunas más. El tatuaje en el antebrazo de la anciana fibrosa. La herida del perro. El óleo que muestra un océano negro y a ocho naves, entre ellas un galeón de nueve velas que surca el mar separando los cielos del abismo. La horrible criatura producto de la taxidermia (que acaso existió). La mención como al pasar al cuento de Poe ya señalado, en el que el testimonio dado por los vecinos de esa fatídica calle parece referirse a algo más allá de lo cognoscible, un idioma inefable. Múltiples referencias bibliográficas, en su mayoría apócrifas (que se asemejan al rastro que va siguiendo Bolaño en *La literatura nazi en América*). Una carta estelar en la que faltan y sobran estrellas. Marcas de mordeduras hechas por una boca de 48 dientes. Un cuadro en el que aparece el Astrólogo de Roberto Arlt. Posibles vínculos invisibles entre tatuajes faciales y las muescas en una caña de azúcar. Un “algo imperceptible” que despierta al lobero. Un olor que sólo el costurero chino y el perro notan. Una placa de bronce en la que alguien ha escrachado un nombre que contiene las letras z y x y el número 8. Por cierto, hay otras iniciales a lo largo de la novela, incluso unas escritas a balazos. Y también leeremos que en una isla yace una deidad olvidada, “un dios muerto que no muere”, que tiene un nombre

impronunciable compuesto sólo de consonantes; uno de estos nombres, si no se trata de uno solo, tal vez sea el mismo que esconde la silla *shaker*, un nombre “difícil de pronunciar, quizás [...] impronunciable, [...] una hilera de consonantes que no concuerdan” (34). También veremos en una bota las iniciales Qx.

Todo adquiere, cuando el tiempo se suspende, un mismo grado de realidad—desde el patrón arabesco de una alfombra a una batalla naval en un cuadro al contenido de los libros en la biblioteca. Esto recuerda las operaciones digresivas, coordinadas y no subordinadas a la acción, de Homero. Pero aquí hay algo más que la mera coordinación—lo que se busca es la coexistencia. Cada objeto o indicio narrado tiene el mismo valor e importancia que el siguiente y que el que le precede. Las pistas, por tanto, más que explicar el misterio de un crimen, o incluso estar conectadas con él, parecen apuntar a un misterio más grande, y por eso suelen a menudo referenciarse entre sí.

El análisis de la habitación, a modo de inventario, es tan exhaustivo y minucioso que Wilson termina forzando (o tal vez proponiendo) una lectura paranoica de esta acumulación o enumeración aleatoria de pistas, que busca atar cabos invisibles y alejar para siempre el caos de un crimen sin resolver. Se trata de una acumulación de pistas que en realidad son certezas (el narrador sólo describe *hechos*, nunca aventura hipótesis o deduce nada), que a su vez no resuelven el asesinato, sino que parecen apuntar a un enigma todavía mayor; quizás el de la existencia. Porque, como se señala en el libro, “el análisis duro tiene sus límites” y algunos enigmas “no se dejan ordenar” (57).

En el fondo y a un nivel superficial, CO desmonta el género, o una de las premisas de éste: que se puede desentrañar un misterio. Wilson señala que incluso en una habitación cerrada al mundo (aunque es cierto que nada en ésta es normal) abundan los signos, a tal grado que decodificarlos se vuelve una tarea imposible... o infinita. Incluso cuando, en un intento por abarcarlo todo no se deja nada sin inventariar, existe una escala de las cosas en la que “las ciencias pierden sentido, se ocultan ante el terror magnífico de lo absolutamente incognoscible” (93). Leemos en un momento del libro que “[d]escifrar un crimen requiere que la fechoría sea algo cifrado”, equiparando al crimen con “una ecuación que debe ser resuelta” (79). Pero luego el narrador agrega que existen elementos en cada crimen que no son cifras. Cuando eso sucede las ciencias de la razón “no dan abasto” porque “debajo de cada crimen, de cada fechoría, subyace algo que es más que la suma de las partes” (57).

En ese sentido, no sería preciso señalar que el crimen de CO no se resuelve. A la vez que descubrimos que el cadáver corresponde a un inspector de policía, según nos lo indica el doble de la habitación que se esconde en un óleo, vemos que en el mismo también puede verse al asesino reflejado en un trozo de vidrio, un hombre sujeto a “una voluntad que no es descifrable”. Que el narrador, además de darnos a entender algo que ya sabíamos, es decir que el asesino es uno de los cuatro, no lo identifique, resulta secundario. No necesitamos saber quién es en concreto porque “aquí las pistas no albergan la verdad, las ciencias no tocan el asunto, los lenguajes se confunden”

(115). No es ése el punto de la novela ya que un asesinato, un asesino y su víctima, entran todos dentro de las lógicas *visibles* del mundo. A Wilson le interesa escarbar más allá de ese punto.

A ello apunta el narrador, cuya aparente objetividad y omnisciencia a menudo desnudan ciertas inclinaciones propias: por ejemplo, las formas tentaculares de un bajorrelieve son comparadas, quizás no del todo inocentemente, con un krakén. También verá tentáculos en la lámpara de lágrimas y en el óleo de la batalla naval, donde nos encontraremos por primera vez con ese dios muerto que despierta en el abismo, que luego dará pie a la novela *Némesis*.

Siguiendo con el narrador, en la página 97 (el libro tiene 117, como se ha dicho), éste se inmiscuye de improviso en la ficción: “En el suelo [...] hay una libreta. *Mi libreta*” (énfasis añadido). Sin embargo, algo no termina de calzar, un remanente de la división entre el narrador y lo narrado, un desdoblamiento, como si se negara a ser un personaje más. Nos dice, hablando en tercera persona de sí mismo, que en las últimas páginas del cuaderno hay un diario de vida. “Creo conocerlo”, agrega. “El autor recuerda mi juventud”. Y habla de una segunda muerte, la de su hija, a manos de una enfermedad genética incurable. ¿Un crimen también? ¿Una muerte que no se puede resolver tampoco?

Este giro de lo objetivo a lo subjetivo no es nuevo en Wilson. Lo habíamos visto en *Leñador*, donde en las últimas páginas el protagonista hace a un lado el conocimiento y lo reemplaza por la experiencia. Sin embargo, a diferencia de esa novela, aquí no dura la conversión y en las frases finales el narrador vuelve a su registro anterior de inventario. No dura y no puede durar porque en CO subjetividad y objetividad son la misma cosa, y porque el narrador mismo, su historia y su tragedia, “son una pieza más de la ecuación”, como él mismo reconoce (99).

Francisco Díaz Klaassen
Pontificia Universidad Católica de Chile