

Abisalidad y nihilismo

Una aproximación en perspectiva ontológica al existencialismo trágico en series negras televisivas¹

José M. Sevilla

(Universidad de Sevilla)

Resumen:

Como ensayo o meditación, este artículo aborda filosóficamente algunos personajes protagonistas de ciertas series televisivas encuadradas en el (sub) género del thriller psicológico e introspectivo. Busca analizar en ellos su actitud existencial respecto al mal del ser humano, con el que luchan día a día, y que pone a prueba su resistencia moral, al tiempo que los hace conocedores privilegiados del alma humana. En el fondo, se trata de enhebrar una posible ontología del abismo.

Palabras clave: thriller, nordic noir, tragedia, problemático, abismo, vacío

Abstract:

As an essay or meditation, this article approaches philosophically some characters protagonists of certain television series framed in the (sub) genre of the psychological and introspective thriller. It seeks to analyze in them their existential attitude to the evil of the human being, with which they fight day by day, and which tests their moral resistance, while making them privileged connoisseurs of the human soul. At bottom, it is a matter of threading a possible ontology of the abyss.

Keywords: thriller, nordic noir, tragedy, problematic, abyss, emptiness

¹ **Aviso al lector:** este artículo puede contener información que **destripe** algunos elementos de suspense en las series abordadas. Como no hay ánimo de realizar **spoilers**, se advierte a los 'seriéfilos' de que aquí se tienen en cuenta inspeccionados los siguientes títulos: *Bloodline*, *Broadchurch*, *Enemigo público*, *Falcón*, *Fargo*, *Fortitude*, *Happy Valley*, *Hinterland*, *Line of Duty*, *Luther*, *Marcella*, *Mentes criminales*, *Modus*, *Punta Escarlata*, *Real Detective*, *River*, *The Fall* (La caza), *The Killing - Forbrydelsen*, *The Missing*, *The Walking Dead*, *True Detective*, *Wallander*. Fue Ortega y Gasset quien dijo que es necesario descuartizar intelectualmente el mundo para ver qué hay dentro de él (*El hombre y la gente*, III). *La misma indulgencia que merece el poeta*, como defiende G.E. Lessing en su *Laocoonte* (XVIII), pedimos también para el metafísico descuartizador (hoy se diría, menos expresivamente, 'deconstructor') que busca primordiales ingredientes de la realidad.

A Pepe Sevilla, actor,
que me ha enseñado a leer *lento* en las series de tv.
Wir sind alle freaks (AHS)

Prólogo o Prefacio elemental

Es muy probable que el actual éxito de las series de televisión sea debido, además de a factores tan evidentes como la calidad de producción, dirección, guiones y actores, al hecho de su formato y extensión narrativa: son *films* de un muy largo metraje con un despliegue organizado en episodios –normalmente entre seis y diez, con una duración inferior a una hora– y con frecuencia centrados en una sola trama. Los nuevos medios audiovisuales y las plataformas permiten un acceso cómodo y una disposición a demanda. Y las grandes productoras, como HBO, BBC, Netflix, FOX, etc., han elevado hoy día las series a un nivel de calidad y de popularidad que persigue emular al de las películas de cine en la edad dorada de Hollywood, con los estudios de la Universal o de la MGM.

La mayoría de estas series sigue hoy día la estructura narrativa fílmica, con una historia, una trama argumental, personajes complejos, diálogos elaborados, etc.; todo ello girando en torno a una idea central unificadora. Entre las características de esta *idea central unificadora*, señalemos con el dramaturgo José Luis Alonso de Santos (*La escritura dramática*, 1998, cap. 41) la de la elección por el autor de “los elementos básicos y necesarios para que esa idea central (que pertenece al universo del pensamiento) pueda convertirse en una obra dramática (que pertenece al universo de la teatralidad), a partir del enfrentamiento entre contrarios”. Resulta común en un gran número de esas series, con independencia de cuál sea su temática narrativa y de su género, el mantenimiento del *thriller* como base exitosa del conflicto: el suspense conforma el concepto fundamental y el ligamen de la serialidad; es el vínculo que en la temporalidad engancha para la *permanencia* los eslabones de la periodicidad y articula el frecuente espíritu de *saga*. Más aún en el muy explotado género *negro*, policíaco o de intriga, que tanto éxito cosechó desde los años 40 del pasado siglo con los clásicos del género en literatura, como Chandler y Hammett entre otros muchos autores del olimpo de la novela *negra*, y su popularización en cine (con Lang, Houston, Hawks, Ray, Fuller, y un ilustre largo etcétera, encabezado por Hitchcock). Género en el cual, tanto o más que la trama policial o detectivesca, destaca el carácter trágico y náufrago de sus protagonistas principales (prototípicos Philip Marlowe o Sam Spade, a los cuales Bogart encarnó para la eternidad). Este género (o subgénero, no entraremos en discusión) *negro*, que tuvo sus picos de sierra en la década de los años 70 y luego un repunte en los 90, que se ha mantenido en lo que va de siglo, parece haber alcanzado una buena cota de interés durante este último decenio gracias, en parte, al buen hacer de interesantes series de televisión (o ya, simplemente, *series* a demanda) europeas –en competencia estética

y técnica con las norteamericanas– y, en especial, por la excelente calidad de los *thrillers* británicos y por el *boom* que ha supuesto el descubrimiento universal del peculiar y bien configurado *nordic noir* que surgió del frío.

Los episodios constituyen una voluntad de sistema, pero sin concesiones a un sistema (entendido en sentido filosófico hegeliano de estructura *circular*, cerrada y resolutive de lo real). Al igual que en la vida misma, lo opuesto al sistema, en filosofía al menos, es el problematismo. Las *series* (y en concreto las de suspense y género *negro*) evidencian su apuesta por la problematicidad, frente a la pretensión de sistematicidad, en cuanto la estructura episódica implica ya la *coincidentia oppositorum* entre problema y solución, entre fragmentación y continuidad, disyunción y conexión; y comprende a su vez el conflicto entre contrarios, básico en el drama. La sacralizada serie de David Lynch *Twin Peaks* (US 1990) dio en su momento buena cuenta de este problematismo evidenciado entre la presencia del agente Cooper (ausente al final en un desdoblado-poseso villano Bob) y la ausencia presente de Laura Palmer. Las nuevas series de *thrillers* policíacos o de renovado género *negro*, al igual que las grandes obras de un Gracián, un Vico o un Nietzsche, barrocamente escritas mediante aforismos o párrafos, rompen el sentido de totalidad del ser e incitan a la comprensión del devenir, del *siendo* de lo que llega a ser algo. Cada episodio, aunque divide el *curso* de la historia insinuando la imagen de un todo único y con sentido, es un *recurso* a la particularidad y a la conquista hermenéutica de diversos sentidos hilvanados por una idea central. La consistencia del curso recae sobre su propio ser proceso. Consiste en apelar y *recurrir* a una vinculación entre acontecimiento o evento (narración con sentido en cada “episodio”) y sucesión o *serie* (*lógos*, ligamen o argumento de narraciones con sentido). Las categorías de lo siniestro y de lo tenebroso embargan la física poética de los imaginarios –por realistas que sean– espacios y ambientes recreados, tanto como la metafísica y la psicología de los teatralizados personajes principales. Envuelto todo en una estética –si se nos permite la descripción pedante– a medias entre *barroca* y psicoanalítica introspectiva.

Presentamos a continuación unos apuntes de ensayo o ligeras meditaciones sobre el sentimiento trágico de la vida en algunos personajes principales de series *negras* de televisión. Sin ninguna intención crítica cinematográfica, ni tampoco pretensiones filosóficas de aventuradas fenomenologías de la televisión o de la realidad-fingida, y ajenos a pretensiones de destripar dramas o desenlaces finales (aunque es posible que estos se produzcan en algunos casos, si el lector no ha visto la serie en cuestión; sirva de aviso este paréntesis). Procuramos únicamente una *perspectiva* particular desde la mirada *lenta* sobre esas series, como aconsejaba Nietzsche –en el insuperable prólogo de *Aurora* (1881)– que debía realizar el filólogo sus lecturas. Dada la limitación de unos meros apuntes especulativos, y habida la prolífica cantidad de series y de temporadas de

las mismas, nos centraremos sólo en algunos *thrillers* policíacos y en unos pocos selectos personajes de complejos detectives, problemáticos inspectores (*inspector –oris*, examinador, observador y, en cierto modo, también ‘espectador’) de policía o, sencillamente, peculiares *investigadores* (*investigator, -oris*, indagador). Atentos reconocedores, examinadores, de la naturaleza, autoría y circunstancias del crimen. Porque una cualidad que representan estos ficticios entes de inspección es la de investigar *a fondo*; es decir, la de unos personajes que no sólo indagan y persiguen el crimen, con objeto de resolverlo como quien descifra un enigma, sino que, en su *acción* de acercamiento al mal, sobre todo ahondan y profundizan tanto en el alma del hombre que acaban apresados ellos mismos por una condición humana desvelada en la frontera ética y legal del bien y del mal. Su actividad investigadora, desentubridora, los convierte también en *espectadores* de la maldad. Con infinita clarividencia dejó escrito Nietzsche en *Más allá del bien y del mal* (1886) su famoso aforismo 146, testimonio del vértigo de la mente que tras haber salido fuera de sí para indagar el fondo de las cosas deja abierta la entrada por la que el insondable abismo se asoma al interior de la mente: “Quien con monstruos lucha cuide de no convertirse a su vez en monstruo. Cuando miras largo tiempo a un abismo, también éste mira dentro de ti” (trad. de A. Sánchez Pascual).

Con este recordatorio, aunque sin citar al filósofo alemán, finalizaba la segunda temporada de *American Horror Story* (US 2011), serie erigida en sus diversas temporadas sobre una multiplicidad de vertientes de la existencia trágica. Para nosotros, este aforismo nietzscheano sintetiza la clave, clara y evidente, del tragicismo que conforma a la mayoría de estos personajes de ficción que vamos a tratar. Todos ellos apreciados como claros “caracteres heroicos”, que diría Giambattista Vico; universales fantásticos del héroe trágico, a sabiendas –y parafraseando nuevamente a Nietzsche– de que “en torno al héroe *todo* se convierte en tragedia” (id., § 150; c.n.).

Para nuestro acercamiento a una ontología de lo abismático en la ficción dramática vamos a centrarnos a continuación en unos pocos de esos *universales poéticos* figurados en papeles trágicos de investigadores policiales, ejes de algunas conocidas series negras. Aspecto básico del *thriller* psicológico e introspectivo, de oscuro saber trágico y de profundidad ontológica en el drama de existir, del que hay excelentes series nórdicas, sean escandinavas –como *Forbrydelsen*, *Wallander*, *Bron/Broen* (*El puente*), *Trapped* (*Atrapados*)– sean británicas –como *Falcón*, *Luther*, *Line of Duty*, *Hinterland* (*Y Gwyll*), *The Fall*, *Broadchurch*, *Happy Valley*, *River*, *Fortitude*, *Marcella*-. Amén de magníficas producciones estadounidenses, como *Fargo* o *True Detective*. Y alguna muy buena serie de producción española, como *Cuatro estaciones en La Habana*.

Logos narrativo o Facio (Hacer y fingir)

I.-

“Aquello que está fuera de él es él mismo” (Plotino)

Denotan estas historias, más en los propios dramas individuales de los personajes que en las tramas argumentales, un intento por reorientar la incógnita situación del hombre, del ente que no sabe a qué atenerse y necesita comprender la mutable realidad, aún en lo más profundamente siniestro de ésta: el poder omnímodo de la muerte, límite donde el pliegue trágico no está definido con nítidos colores, sino perfilado en una zona de fusión de grises. El investigador es siempre un ser roto en constante recomposición de fragmentos de existencia. Indaga con obsesión no por humanista afán de justicia, ni por altruista sentido de la verdad, sino por una egoísta (o *yoísta*) voluntad de aferrarse a algo que le asegure un lugar en el cosmos y justifique que su vida no sea también una caída libre en el absoluto vacío. Algo que, por el contrario, le confirma el trato constante con el mal; coexistencia con una condición humana torcida, cruel y destructora; trato con un mundo donde, más que lo bello, prima lo siniestro, más que la luz, la oscuridad; que el día, la noche; que la calidez, la frialdad. Un lugar en un mundo que no sólo es aquel en que *está* sino, también, la alteridad de la que él como investigador *es* parte, no menos que ésa lo es de él como hombre arrojado al mundo.

Toda serie *negra* contiene figuras representativas de la maldad en personajes de hombres intrínsecamente malos por condición, o que por elección persiguen hacer el mal a otros; es decir, ofrece la perspectiva del asesino, el villano o el malvado; centra el misterio en la autoría y en las motivaciones, y mantiene el suspense en el proceso de descubrimiento del criminal y en su persecución. Sin embargo, más que el entorno o circunstancia de violencia, corrupción y crimen, nos parece que el elemento que define propiamente la *negrura* de estas series, su carácter específico, es el existencialismo trágico que aparece en las diferentes figuras centrales, las cuales, con independencia de género, representan al investigador problematizado, escéptico y vitalmente afectado, más o menos pesimista; cuya circunstancia transforma vitalmente su yo. Son figuras que, sin distinción de género en los personajes, ofrecen en abierto el drama del propio vivir del investigador, tratando de desvelar el misterio de aquello oculto que, a su vez, lo atrapa a través de la angustia y de la patencia del mal absoluto. A ese sujeto viviente y sintiente, problemático que –por utilizar lo que ya hemos dicho en un reciente ensayo (2016)– para ser necesita hacer y conocer aquello que no es, le corresponde, en consecuencia con su naturaleza metamórfica y actoral, igualmente una “razón viviente y dramática”, una razón para vivir y que sea a la vez razón viva. O sea, una “razón viviente”, en feliz expresión de Ortega y Gasset, que es consideración y apreciación de cómo la intimidad del *yo*, la interna conciencia de sí, crece en profundidad conforme el ‘yo’ individual vive integrando consigo la exterioridad. Mas en esta vivencia de lo otro tremendo y siniestro,

y así de las oscuras profundidades de la conciencia, el personaje se ve dramáticamente *alterado*, e incluso anonadado, alienado en su propia intimidad. De tanto mirar el abismo, también éste acaba mirando dentro de él: lo extraño y siniestro escudriña las entrañas del mismo ente escrutador que lo desvela. El sentimiento trágico de la vida de estos personajes viene, pues, determinado por la conciencia de que su propia existencia está indeleblemente ligada a vivir su circunstancia como muerte, maldad y crimen. De ahí que este ser anonadado y solitario tenga –como aquel espía creado por Le Carré– que comportarse como héroe para parecer una simple persona buena y decente.

Desde los ya referidos tiempos gloriosos de la novela *negra* y del cine de suspense, hace casi un siglo, ha existido el carácter fantástico o, si se prefiere, el arquetipo psicoanalítico del detective atormentador de sí mismo (por usar la enunciación de Terencio); el modelo poético-literario del investigador aferrado con una mano a los límites de la vida con razón y al orden y, con la otra, a las múltiples manifestaciones del nihilismo fruto de la fricción con los lados oscuros de la condición humana a los que está obligado a descender. Mas, si bien se recrea el prototipo de héroe trágico de la Antigüedad, que abraza por igual al ser y la nada, a lo divino y a lo infernal; ahora la conciencia trágica se acrecienta con la advertencia de que la bondad y la maldad no habitan zonas estancas delimitadas por una presunta frontera que sólo unos pocos pueden cruzar. La tragedia emerge con toda su fuerza ante la conciencia de que ambas condiciones, bien y mal, coexisten en una misma realidad, y no siempre enfrentadas, sino a veces también confundidas en los dos lados de la frontera que representa la ley. Fundamento y abismo son los dos conceptos *fundamentales* que metafísicamente conceptualizan los lados del límite. La pregunta del ficticio investigador nunca es del tenor intelectual de *¿por qué es el ser y no más bien la nada?*, sino, con igual rigor ontológico: *¿por qué para desvelar la verdad de lo que ha sido, es necesario que ascienda el abismo?* Y más pragmáticamente: *¿por qué, si existe lo malo, no lo desvelamos y, una vez descubierto, lo juzgamos y apartamos de uno de los lados?* Al universal del investigador, al detective en las ficciones, la verdad del ser no puede dársele sin su opuesto, la condición de la nada, sublímite de lo realmente verdadero. Tal carácter sublime (“*sub-limis*”) es el fuego que arde bajo toda conciencia trágica. En palabras de Eugenio Trías, recogidas en *Lo bello y lo siniestro* (1982) y claramente rememoradoras de la famosa –y aunque no citada sí aplicada sentencia nietzscheana–: “*el abismo sube, el abismo se eleva, se acerca a los ojos del que lo mira, se mete, se introduce en los ojos del que lo ve*”. El personaje del investigador no se atiene sólo a hechos, a datos, sino que se adentra en la condición humana, en los fondos más oscuros y siniestros de la misma; se sumerge *bajo el límite*. No como mera introspección psicológica. La verdad es un proceso de desvelamiento, como bien enseña Platón, mas no como emergencia de la

verdad del ser –conforme pretende Heidegger–, sino como inmersión del *investigador* en el bosque de la problematicidad de la vida humana abriendo o tratando de abrir, como un esforzado Hércules, pequeños claros de luz –según argumenta y describe Vico–. Podemos aventurar que estas *series negras* recrean una ontología arcaica y poética; y, así, se centran en personajes trágicos y existencias retorcidas sobre su propia circunstancia, más que atenerse al relato de una mera trama de resolución policial. Retóricamente diremos que *el abismo sube* hasta los ojos del mirante; mas este subir supone a la par un descenso a lo fundamental, a lo elemental y principal: una bajada a los *elementos* (raíces) más simples de la condición humana, que ya de por sí es contradictoria y limitada. Porque al hombre, antes que definirlo una presunta esencia o *naturaleza* humana, lo hace –como bien formuló Ortega– su *condición* insustancial e histórica, cambiante y finita: condición de vida problemática, de dramática existencia.

En puridad no hay ascensión en el sentimiento trágico, sino que todo ascenso a una pretendida verdad constituye un descenso a los propios infiernos, profundización en esas ocultas raíces de la realidad humana. Es un saber radical. Cualquiera de nuestros atormentados personajes protagonistas, por anodino que resulte, empuja su propia existencia hacia un descenso a las oscuras profundidades del alma, doliéndose en soledad. De hecho, si algo especial y diferente caracteriza la *mirada* del investigador (sea el personaje ficticio del detective, sea ahora también el personaje real del filósofo metafísico) de otras miradas, es su aspecto de dirigirla al fondo de lo inescrutado, mirada reveladora de lo oculto, mirada que desvela al traer a la luz la oscuridad emergente de los abismos, pero que en su ascenso todo lo devora, como el Orco que cuando sale al exterior hace que retroceda la luz del sol. Mediante su indagación el personaje interpela a lo oculto; mas con su indagación *animas evocat Orco*, según la expresión de Virgilio. Es el investigador quien *llama* a la verdad del interior de hombres bestiales, siniestros y sin ley. Mas, al hacerlo, también evoca a aquello que devora *todo* lo humano *de* los hombres.

Con esta intención y por tal motivo, no nos detendremos en el cinismo y desapego del traficante Walter White (Bryan Craston), aunque en la aclamada *Breaking Bad* (US 2008) difumina e incluso borra los límites del bien y del mal; ni en el triste y desorientado Ray Donovan (Liev Schreider), de la serie homónima *Donovan* (US 2013), ejerciendo un trabajo violento que no calma sus traumas de la infancia. No pararemos en el personaje del refinado criminal con recursos y sin escrúpulo alguno Raymond Reddington (James Spader) en *The Blacklist* (US 2013), colaborador con el FBI sin otro sentido ni meta que el de proteger a la ingenua agente Liz Keen (Megan Boone). Tampoco nos detendremos en el desquiciado equipo de los cuatro descontrolados policías justicieros de *Braquo* (FR 2009) que, en realidad, agrupa varias almas rotas constantemente saltando de un lado a otro de la línea de la legalidad y de la deontología profesional. No destaca para nuestro

objetivo el personaje del sociópata Dexter Morgan (Michael C. Hall) que, en la serie *Dexter* (US 2006), oculta bajo la labor de forense policial sus tendencias y acciones de asesino en serie; pues resulta una inversión de la figura trágica que perseguimos. Ni tampoco el periodista investigador Peter Verås (Jon Øligarden), personaje de la serie *thriller* escandinava *Mammon* (NO 2014) que, bajo una apariencia de normalidad, esconde aspectos oscuros de su pasado (lo cual, tal vez, forme parte de toda vida normal), y a pesar de que mientras indaga en Oslo un caso de corrupción se queda hundido y atrapado en el Maelstrom de una conspiración desde los más altos niveles; sin embargo, resulta un personaje carente de verosímil sustancia trágica. Al contrario, quizás, que la aparentemente frágil agente Vibeke Haglund (Lena Kristin Ellingsen), inmersa en el caso. Lo mismo que sucede en la coproducción nórdica *Den som draeber* (*Those Who Kill*, DK 2011) con la seria y sagaz detective Katrine Ries Jensen (Laura Bach), embarcada junto con su compañero de reparto, el mimético psicólogo forense Thomas Schaeffer (Jakob Cedergren), a la caza de un asesino en serie por la capital danesa, queriendo desvelar, de camino, un misterio de su pasado familiar.

En términos ontológicos, aquello que nos interesa en la *lectura* de nuestros elegidos personajes *de* (más que *con*) carácter, es el vínculo del detective con el límite de lo real. Se trata de ver cómo sus fantasmas interiores le hacen al personaje sentirse a la vez atraído y repelido por algo tremendo y fascinante –usando las conocidas categorías de Rudolf Otto–, como veremos que le sucede a John Luther con su antagonista Alice Morgan. Mas se trata, también, de apreciar en qué modo, ubicado en el lado del bien, la racionalidad y la justicia, principios trascendentales del ser, el personaje del protagonista se siente vitalmente afectado por la visión del abismo sin fondo que se abre en el alma humana con cada crimen. Esa náusea existencial que el imaginario investigador siente ante la patencia de la nada experimentada en su relación –inevitablemente no sólo racional– con la muerte intencionada, resulta a la postre una apertura al nihilismo dramatizado, teatralizado, de la misma cualidad que el real nihilismo historizado en nuestra cultura occidental. Como escribe Otto Pöggeler en *Hegel y los comienzos de la discusión del nihilismo* (1996):

La abisalidad y lugubrez, el poder de aniquilación y la furia de la autodestrucción que se descubren al hombre se conciben como señorío del nihilismo, y así se puede decir con Nietzsche que el nihilismo, el más inquietante de los huéspedes, está ante la puerta, o más bien ha estado ante la puerta y lo hemos dejado pasar.

Sin embargo, frente a los más radicales problemas y de cara a la extraña experiencia de aniquilamiento, la actitud del hombre trágico encarnado en estos *inspectores* generados en la ficción consiste, contrariamente, en permanecer afirmando la vida en vez de negándola. Persevera en la aceptación de que esa vida en devenir, o esa

vida que *es* devenir, consiste en sí misma en cambio constante, en ser y no ser, en nacer y perecer, permanencia y destrucción. Heraclítea dialéctica de contrarios. Dialéctica real de vida y muerte. El heroísmo del personaje del investigador, del detective trágico, se afirma justamente en el hecho de que no *huye* de la realidad, por siniestra que sea, pues asume su *saber* trágico de la misma. A pesar del horror, no cae en el temor y el temblor; sino que persiste y, persistiendo, resiste. No se queda inmovilizado por el terror, paralizado por el espanto (Tácito, *An.*, XIII, 5). Puede que esta actitud de persistencia lo transforme o lo destruya, o que desmantele los pilares de su vida (y en especial de su relación con los demás). También puede suceder que la relación con lo extraño y siniestro lo empuje de manera irremediable hacia la melancolía; o, simplemente, que la confrontación constante con los límites de la humanidad perdidos ya en el horror aisle a este sujeto trágico en una tristeza –como dijo Kierkegaard de sí mismo– “hasta lindar con la mayor amargura”. De hecho, semejante amargura existencial es consustancial a la condición trágica del personaje central de estas series; pesadumbre estampada en la triste figura del detective Alec Hardy. El núcleo de la tragedia, tanto ayer como hoy, lo constituye el *sufrimiento*. La realidad ineludible del dolor del alma y el angustioso sentimiento de anonadamiento son *aspectos* de la estructura existencial de la vida humana. Una condición dramática que aparece como carácter trágico amplificado en los personajes de estos investigadores, siempre cara a cara con el lado siniestro de la vida humana. “Tu ojo frente a la Nada está”, reza un verso de Celan (*Mandorla*, de *Die Niemandrose*, 1963; trad. por Valente) lleno de sabiduría trágica. El abismo de la nada, ontológicamente, es el mismo que el abismo del ser. Simplemente abismo. Fundamento sin fondo donde emerge todo lo posible e imposible. Ante el abismo de la nada, la quietud que persiste es la actitud necesaria en la angustia existencial. Esa quietud de lo verosímil (ni verdadero ni falso) que, como dice Zambrano en *Claros del bosque* (IV, 4), “no consiste en retirarse” –digamos del borde de la cornisa– sino únicamente en “no salirse del simple sufrir que es padecer” –digamos la sensación de vacío–.

La aparente quietud de estos personajes, sean hombres o mujeres, como Wallander, River, Luther, Backland, Gibson, Norén, Linden, no es dejamiento, sino asistencia ante el vértigo del abismo. El investigador asiste, sufriente, al drama existencial que conduce al saber trágico, pero sabiendo no sólo a partir de su intelección (como un arquetípico Sherlock Holmes), sino de la personal afección. Porque el investigador, más que un mero animal racional, es –como afirma Unamuno– ante todo un hombre “de carne y hueso”; no el postulado *concepto* universal “hombre” inteligencia y razón, sino la *representación* del hombre concreto que existe viviendo, y sintiendo también sufre.

Ante la visión de su propia alma desnuda frente al espejo de la conciencia, con sus miedos y aspiraciones, con sus proyectos y sus desolaciones, el personaje adquiere y propicia (en la ficción), sin pretenderlo, una visión más completa de la complejidad del ser humano, compuesta como un barroco cuadro de claros y oscuros. Y quizás sea este descubrimiento el que más afecta a la figura del trágico detective: que la verdad de un caso sea a su vez apertura a la estancia, tanto bella como en la misma medida siniestra, del alma humana. La persecución de la verdad conlleva asomarse al abismo de las oscuridades de ese fondo del hombre que emerge en todo lo bueno tanto como en todo lo malo. Declara Unamuno en el capítulo VI de *Del sentimiento trágico de la vida* haber querido

poner al desnudo, no ya mi alma, sino el alma humana, sea ella la que fuere, y esté o no destinada a desaparecer. Y hemos llegado al fondo del abismo, al irreconciliable conflicto entre la razón y el sentimiento vital. Y llegando aquí os he dicho que hay que aceptar el conflicto como tal y vivir de él.

Tal viene a ser la aceptación del problematismo trágico, consistente en *no salirse del simple sufrir que es padecer* el complejo drama humano de una existencia sin definir, sin realizar y sin resolver; y, no obstante, finita, limitada e ilusoria. Una existencia consistente en vivir el drama de la vida habitando consciente en el conflicto.

II - Dialéctica del conflicto

“Una misma cosa es lo viviente y lo muerto” (Heráclito)

Ante una mirada ontológica más interés despiertan las series *negras* en las que se asiste a una constante tensión dialéctica entre el ser y el no-ser (no sólo concretadas en la confrontación entre la vida y la muerte), por la cual la vida en el personaje del investigador queda presa de su inevitable relación con la nada. Como dice Trías a propósito de la película de Hitchcock *Vértigo* (1958):

Lo que menos importa es el móvil y disparadero de la historia. Pero esa *nada* es fundamental, en el sentido literal: funda lo que, sin ella, carecería de la relevancia. Y permite que lo relevante actúe en segundo plano de forma subliminal

Sin embargo, ruina, soledad, crepúsculos, oscuridad, no resultan ya condiciones para predisponer o influir en la percepción del espectador, para angustiarse o asustarlo mediante un elaborado *clímax*. Ahora, como sucedía en los clásicos *thrillers* en blanco y negro de los años 40 y 50, estos elementos están dirigidos a destacar el carácter dramático y siempre agonista del principal protagonista, cuya radiografía en invertido blanco y negro deja translucir en nuestras vivencias su sentimiento trágico de la vida. Y así, si quiere, el espectador empatice o no con el personaje. Lo importante es el *actor*, fusión del artista actuante que da vida al *personaje* con el mismo personaje; es decir, el

actor real que representa un papel y el actor ficticio que actúa en las historias (no en vano en la mayoría de las series actúan grandes y conocidos –muchos consagrados y famosos– actores y actrices de la gran pantalla y de los escenarios). La fusión creíble de ambos actuantes representa la punta del compás de una historia verosímil, como le sucede al personaje del melancólico John River encarnado por el veterano actor nórdico Stellan Skarsgård. El espectador tiene su propio papel de empatizador desde el sofá, pero también de intérprete hermeneuta acerca de los grados de *perdición* del ser humano. Tampoco a él le resulta ajeno el apotegma terenciano.

De Wallander a Luther o a River hay una extensa lista de personajes que arrastran desde su fondo la centralidad de la tragedia. Quizás por este hecho la razón dramática de estas nuevas series negras recae, además de sobre el guion actoral del personaje y sobre la interpretación del actor protagonista, también sobre la *atmósfera nihilista* (soledad, aislamiento, noche, nieve, alcohol, etc.) de la narración (elemento compartible, quizás, con el subgénero de los muertos andantes), aspectos destinados a destacar el sentimiento trágico que hace heroico al hombre ordinario que lucha contra sí mismo a la vez que se enfrenta a las circunstancias (los denominados ‘casos’). El *yo* trágico es un imposible *yo* sin las circunstancias. Y éstas siempre son dramáticas. De este modo, a través de nuestras pantallas asistimos a las representaciones dramáticas de unas vidas que luchan por evitar la anihilación de su ser a base de existir no siendo. Tal nos parece el verdadero conflicto de estas series: el intrínseco problematismo de una vida sin sentido definido en un ser que lo busca en la resolución de la muerte de otros seres.

En la tipología de estos personajes se deshace el rol del inspector bueno, feliz y triunfador frente al villano malvado y desgraciado. Liquidada la imagen de sólido dualismo maniqueo, tales series diluyen los límites de lo trágico en el sentimiento enajenado de la vida que anida y crece en los personajes, sus palabras, acciones y gestos, tanto como en sus silencios. Series policíacas y de suspense que ofrecen una perspectiva narrativa existencialista y una ontología del problematismo. En sus ficciones representan seres que no son lo que aparentan ser y que desean ser lo que no son. Puro problematismo. Mas se muestran conscientes, trágicamente, de que sus existencias consisten en vivir lo que no son; en que sus vidas son la paradoja de ser aquello que no se es. John River o John Luther o Marcella Backland pueden resultar un excelente ejemplo de este ente escindido. La trama policíaca, el *thriller*, sustentan la *circunstancia* de un *yo*: el mal, el sufrimiento, el dolor circundan al investigador, al detective que, como un ontólogo, interroga por el fundamento de lo real, indaga en los *elementos* de los casos. En este proceso el detective no es impermeable al mal, ni ajeno a lo siniestro, ni invulnerable al dolor. ¿Qué mal? No es necesario realizar una sesuda reflexión distinguiendo entre el mal físico, el metafísico y el moral. Hay una definición

antropológico-filosófica extraída de uno de los violentos docudramas de la serie *Your Worst Nightmare* (US 2014): “el mal es la crueldad del hombre”. Es decir, parte de la condición humana.

La dialéctica del conflicto constituye el centro vital en la estructura dramática de estas series. Parejas de policías contrapuestos que se necesitan y conforman una unidad contraria a los homicidas, en una relación que no es simple lucha de contrarios, sino dialéctica de la confrontación entre opuestos, en su perspectiva metafísica más definida desde Heráclito y Empédocles hasta Hegel y Marx. Dialéctica de la contradicción, como la relación entre lo seco y lo húmedo, entre el amor y el odio, o entre la vida y la muerte. Lo que uno es, depende de su opuesto. Así se lo explica el “Pantera Negra” Bunchy al inspector Sam Hodiak (David Duchovny) en la serie *Aquarius* (US 2015): “Hablo de la dialéctica, macho”. “Sí, el conflicto de los contrarios. Como dijo aquél, quizás no te interese la dialéctica, pero a la dialéctica le interesas tú” –insiste el *pantera*. A lo que responde el inspector: “Uff, creo que es muy pronto para citar a Trotsky”. De la oposición acaece una composición. “Una misma cosa es [en nosotros] lo viviente y lo muerto, y lo despierto y lo dormido, y lo joven y lo viejo; éstos, pues, al cambiar, son aquéllos, y aquéllos, inversamente, al cambiar, son éstos”, dijo Heráclito (DK 88; trad. R. Mondolfo). No es, pues, simple síntesis resolutoria que, en *The Fall* (GB 2013), Stella Gibson (Gillian Anderson) logre la *negación* de Paul Spector (Jamie Dornan), porque tras ello acontece una negación de la negación que no es una simple nueva afirmación de la realidad encarnada por Gibson frente a la que representaba Spector. Se supera lo que se asume, y esta asunción, aunque fuera sólo lógica y no llegase a emocional ni a psicológica, implica que al escrutar Gibson la abisalidad en Spector, también dentro de ella ha alcanzado la mirada del monstruo. Es el cariñoso padre de familia, psicólogo orientador familiar y a la vez psicópata obseso quien, abrazando a su esposa, llega a sentenciar: “Nadie sabe lo que se les pasa a los demás por la cabeza. De ser así la vida sería intolerable”. Y, sin embargo, es lo que persigue un buen investigador de asesinos en serie: saber qué se le pasa al otro por la mente. Véase el ejemplo de la mencionada inspectora de homicidios Gibson, comisaria inglesa enviada a Belfast para estudiar el caso Monroe. Una mujer dura y despiadada, solitaria y descomprometida; culta, dominante –autoritaria en su puesto– y muy femenina; que bracea a diario en la piscina para huir de sí misma anegándose en el devenir, y sin embargo se empeña en la caza de un monstruo frío y manipulador que cita a Nietzsche y a Camus y lee a Dante.

La agente criminalista y el criminal actuante tienen en común más de lo creíble. Gibson reconoce que ella se “desdobla”, al igual que el asesino perseguido. También la inspectora tiene una doble identidad, una de las cuales oculta. Y también pretende salvarse a sí misma, luchando en un ambiente machista y con un siniestro objeto de

trabajo diario, absorbente y totalizador de la existencia. Aquello en lo que habría de consistir su vida *particular* resulta una realidad indesligable de su vida *laboral*, del empeño y la empresa. En un intento de autoengaño, con la vana pretensión de unir sus propios dos mundos, el imaginario y el real, dice Spector a su esposa que “sólo tú puedes salvarme de mí mismo”. ¿Quién salvará a Gibson de sí misma; de no acabar apoderada por lo siniestro, de tanto ponerse en el lugar del asesino? Gibson nos revela el enigma: la clave está en la *apariencia*. El criminal aparenta no ser lo que es. La detective, en cambio, aparenta ser lo que no es. Lo común en ambos casos es la *ocultación* de la misma apariencia, que oculta lo que es en la aparición de lo que no-es, y viceversa. Como el arcano dios Fanos era él mismo el *aparecer* de todas las cosas, permaneciendo sublimemente oculto bajo las manifestaciones de los entes. En esta dialéctica entre apariencia y ser, no pensaremos que la primera resulta engañosa si admitimos –y no sólo con Heidegger (p.e. *Introducción a la Metafísica*, 1935)– que, lejos de contraposición al ser de lo real, la apariencia pertenece a su manera al ser y a la verdad como *desvelamiento*; así, pues, como un modo –la ocultación– concreto de lo que se muestra al aparecer. La apariencia, de este modo, deja transparecer algo diferente y diverso, incluso contrario, de ella misma (así, en el arte, la apariencia como superación –y no sólo en la *Estética* de Hegel, sino, por ejemplo, en el Humanismo retórico de Ernesto Grassi–).

El contexto que da mayor dramatismo a la circunstancia no es en el caso de esta producción británica el clima duro, la oscuridad o el aislamiento, sino la sociopolítica tensión permanente de la propia ciudad norirlandesa. Al fin y al cabo, y desde ambos puntos de vista, el mundo es un lugar de sufrimiento y de dolor. En cierto momento, Spector le descubre a Gibson cómo ella tiene las mismas pulsiones que él, sólo que ésta las controla y las sublima; pero que ambos se hallan alejados “del rebaño” –se dice con resonancias nietzscheanas–. La Comisaria llega a aseverar del asesino: “No es un monstruo, es sólo un hombre”. Quizás monstruoso, pero hombre. El ser monstruoso, a su vez, también hace ejercicios filosóficos, así cuando afirma que “sólo el mundo interior es real”. A ese abismo interior debe de asomarse la investigadora para descubrir lo siniestro dentro del hombre. O sea, a la inversa que otras veces, en las que el investigador o la investigadora busca desvelar al hombre o a la mujer ocultos bajo el monstruo mientras que explora y anda a la caza de otro monstruo: patrón inimitable de la pareja formada por Hannibal Lecter (Anthony Hopkins) y la agente Clarice Starling (Jodie Foster) en la multioscarizada película *El silencio de los corderos* (US 1991) –no así de efectivo ya en la esteticista serie *Hannibal* (US 2013) en lo que respecta al consorcio entre el psiquiatra caníbal (Mads Mikkelsen) y el agente especial Will Graham (Hugh Dancy)–, recreado quizás este patrón invertido en la serie *Luther* entre la inteligente sociópata y

el fáustico inspector; o bien la retorsión del modelo en *The Fall*. Por cierto, ¿por qué se titula en español esta serie (*The Fall*) “La caza”, cuando “La caída” habría sido más lógico, pues lo que se nos narra en la trama horizontal es, más que una persecución, una caída en el abismo, bajada a los dantescos círculos del infierno; un descenso anímico y espiritual a las tenebrosas entrañas del ser humano? No en vano se interroga Gibson, en un alarde de licenciada en Antropología: “¿Qué sería más *íntimo* que quitar la vida a un ser humano?”. ¿Qué más profundo y radical que desvelarlo? Y para ello, ¿qué mayor caída en la recóndita, oculta y superlativa hondura de la intimidad?

Una perspectiva sociológica y otra psicológica nos ayudarían a entender el giro ontológico producido en los protagonistas de estas series *negras*, al igual que en algunas apocalípticas (retornados, *paseantes*, zombies, febriles posesos, etc.), donde el héroe y el antihéroe son dos caras de la misma moneda. Recuérdese al nihilista *sheriff* Rick Grimes (Andrew Lincoln), protagonista de *The Walking Dead* (US 2010). Grimes tiene que comportarse como un héroe a veces brutal y despiadado simplemente para parecer un hombre moralmente decente en un mundo caótico y desvalorizado; un ser cambiante con la circunstancia, cuya personalidad va mutando –como de otro modo radical mutan los *zombies*– desde el inicial heroísmo trágico al consiguiente tragicismo antiheroico que su personalidad va sufriendo. Nos compadecemos del *sheriff* Grimes no por su situación de superviviente apocalíptico, obligado a coexistir con muertos andantes, sino porque comulgamos con su temor de llegar a ser no-humano; no menos que empatizamos con su persistencia moral en mantener un reducto de la humanidad en el grupo que lidera. Su heroísmo consiste en no volarse la cabeza en cualquier momento; en pensar, como decía George Sorel, que todo lo que vive resiste. Ésa es su tragedia: no la de ser un superviviente en un postmundo humano, sino la de un resistente que hace de la existencia un deber (Goethe) y afirma su conciencia de no existir para la muerte. El *coro* de *paseantes* sangrientos ávidos de carne humana conforma el espacio por el que se desarrolla y padece la acción trágica. Y, como se ha dicho, lo que nos afecta y conmueve es ese heroísmo trágico de quien en otra época fue un agente de la ley, un hombre de orden que ahora, al despertar de un largo coma, se descubre habitando en el caos. Su empeño es mantener la unidad de aquello que es, frente a la multitud de entes deshumanizados, sin conciencia, *zombies* cuyo destino es no-ser lo que eran y ser nada.

Dialéctica de contrarios que se evidencia también en otros personajes ficticios cuya intimidad está trastornada por la permanente relación con el sufrimiento y la maldad. Agónico y obsesivo se muestra el agente supervisor y primer perfilador psicológico de la Unidad de Análisis de la Conducta, en *Mentes Criminales* (US 2005), Jason Gideon (Mandy Patinkin), cuya existencia acaba con una teatral desaparición. Y no menos agónico resulta su suplente en el puesto del FBI, David Rossi (Joe Mantegna),

permanentemente obsesionado con un caso de su pasado. Junto a ellos, el agente principal Aaron Hotchner (Thomas Gibson), cuyo matrimonio y familia terminan desestructurados porque su vida privada está dominada a tiempo completo por la criminalística. Resulta curioso que la interpretación ofrecida en un ámbito de ficción acerca de cómo la relación con la violencia y el mal condiciona una existencia trágica en los personajes de investigadores, haya angustiado alguna vez incluso a los mismos actores intérpretes de dichos personajes. De hecho, Patinkin declaró que haber trabajado en la serie *Mentes Criminales* resultó algo “destrutivo para mi alma y mi personalidad”. Y ahí se daba sólo la relación del actor con la ficción del mal. Una serie como *Real Detective* (US 2016), docudrama de casos reales o, mejor quizás, dramatización actoral de casos reales, nos muestra la realidad intrínseca del aserto del angustiado actor. *Real Detective* permite una directa apreciación de la verdadera dificultad que supone la pretensión de compaginar una vida *normal*, familiar, feliz y equilibrada, con un trabajo –mayormente ‘vocacional’– dedicado obligatoriamente a relacionarse con la maldad humana, la crueldad, el crimen, lo siniestro. No es un trabajo que pueda hacer todo el mundo; como así constata un inspector: tratar con asesinos “te acaba afectando”. ¿En qué sentido? ¿Qué tipo de afección? ¿Psicológica, moral, ontológica? Hacer –o pretender hacerlo– algo *bueno* en la vida mirando de cara al mal en la misma vida constituye un quehacer tenso y difícil. Más aún cuando, al margen de concienzudos estudios de psicopatología o de punteras neurociencias, resulta casi imposible una comprensión racional por parte del detective de homicidios, sea en la serie el real o el ficticio. “¿Por qué matar?”, pregunta el inspector. “Porque podía hacerlo”, contesta con frialdad el asesino en serie DeWayne Lee Harris. Ninguna razón suficiente de ser. Leibniz abatido, y reemplazada la razón suficiente por una irracional voluntad de poder, no solo psicopatológica, antisocial, ilegal o inmoral, criminal en definitiva, sino humanamente invivible. “Incluso mientras duermes, el caso sigue abrumándote”, dice el inspector C.V. Jensen en uno de los documentales dramatizados, de título “Malignidad”. En este caso el sentimiento de culpa afecta al investigador más que al criminal, porque es *culpa* moral sin posibilidad de arrepentimiento ni redención, como sí cabe, en cambio, para el criminal, que puede arrepentirse de su crimen. O sea, es una culpa *trágica*, una caída. En la ficción de las series la relación constante del hombre cotidiano con el mal rompe la personalidad, destruye el equilibrio emocional y consume la existencia del detective. La dedicación exclusiva y a tiempo completo de salvar vidas y aclarar muertes tiene un precio para el personaje. De hecho, “todo tiene un precio”, dice Jensen tras resolver el caso del violador y asesino de niños en Portland: “Ganas, pero pierdes una parte de ti mismo para siempre”. El *ranger* de Texas, detective Phil Ryan, tras afirmar del asesino

de Wise County que “hay que ser un monstruo para hacer algo así”, admite –en el episodio “Daño”– que el caso “se quedó conmigo” interiorizado durante mucho tiempo.

Retornando a la pura ficción, un personaje interesante resulta serlo el inspector Tom Mathias (Richard Harrington), protagonista de *Hinterland (Y Gwyll, GB 2013)*. Mathias, huyendo del pasado y de lo que se queda como memoria, escapa de la City para perderse en la zona rural del Aberystwyth, en la costa oeste de Gales, a la busca de soledad y de redención. “Tiene Ud. un pasado accidentado, Sr. Mathias. Me fijo en quienes se fijan en mí”, le dice al Inspector el Jefe de Estación de Borth –y a la sazón sospechoso de asesinato– haciéndonos recordar la proposición nietzscheana. En los cuatro episodios de esta pura serie negra ambientada en la región de *la tierra del interior*, el entorno resulta un elemento crucial, pues no sólo ubica, ambienta y crea un clima sino que, además, *circunda* la yoidad del personaje Mathias. Ubicación en un contexto agobiante por la orografía galesa del páramo, la lluvia constante y la permanente humedad de los montes siempre de fondo en contraste con la marisma reseca; entorno gris de un paisaje que no angustia, como en otras series, pero sí empasta la trama y dramatiza el sentido trágico de la existencia de unos personajes solitarios y agrestes, áridos, duros y oscuros. Resulta significativo que el título original de la serie en galés sea *Y Gwyll*, la oscuridad crepuscular vespertina. La noche, la lluvia gris, la oscuridad, el aislamiento, etc., invocan con sus modos de ausencia la presencia de lo trágico. La noche convoca y hace venir al espíritu del temor. “Todo el dolor, todo el sufrimiento terminan aquí”, dice Mathias al asesino confeso.

La soledad del alma se funde con la del paisaje. Paisaje y paisanaje. La serie islandesa *Atrapados (Trapped, IS 2015)* gira en torno a Andri Olafsson (Ólafur Darri Olafsson), jefe de policía local de una pequeña aldea en los confines del mundo helado. Olafsson huye de un pasado como inspector en Reikiavik. Se ha retirado a la nada absoluta, viviendo con sus dos hijas en casa de sus suegros, mientras que su esposa lo abandona. Una tormenta deja al pueblo totalmente aislado en el momento en que sus habitantes se enfrentan a una serie de crímenes, justamente en un lugar donde nunca pasaba nada. Sin renunciar al interés por la trama en torno a los crímenes, sin embargo, el eje de nuestra atención se dirige hacia la permanente melancolía del jefe Olafsson, su aislamiento interior dentro de un pueblo aislado por la nieve dentro de una isla helada. Como un juego de matrioskas. Permanente tristeza (rostros tristes, incluso el del pequeño niño pelirrojo, Macki); azotes de frío y viento; cabelleras y barbas rojas nunca secas; vida ralentizada, como si fuese congelándose. *Tempo* propicio para el suspense. Y para la advertencia de que, aunque lento, el pasado siempre vuelve. Culpa, arrepentimiento, huida, soledad... son, en un medio aislado, aspectos comunes a estos personajes de policías y a los de criminales. En eso consiste el verdadero drama:

justamente en tener una rota existencia compartida. “Es tarde para el perdón, pero no es tarde para que hagas lo correcto”, dice la agente Hinkika al perturbado director del único hotel. Buenas personas que han obrado mal o que se han equivocado; junto al mal pasado que persigue a buenos investigadores y condiciona sus existencias presentes.

Lo mismo que ocurre en el anodino pueblo de Fortitude, donde de repente acaece lo extraordinario y siniestro: un mal que no sólo destruye, sino que también acrecienta las contradicciones y los demonios interiores tanto del jefe de policía como de su ayudante. El primero, un hombre corriente consumido por el amor hacia una camarera española, va dejando salir de sí a su particular Hyde. El ayudante, otro hombre común, torturado por los celos y luego por la muerte de su esposa. Son dos de los principales personajes de *Fortitude* (GB 2015), buena mezcla del thriller psicológico británico y del subgénero *nordic noir*. Dan Anderssen (Richard Dormer) es el jefe de policía en este poblado noruego aislado en el Ártico, con poco más de setecientos habitantes, rodeado de unos tres mil osos polares y al que ha dado cierto renombre el afamado fotógrafo Henry Tyson (Michael Gambon). Este policía local, solitario como uno de los osos errantes, irascible pero autocontrolado, ha tenido poco trabajo en un pueblo donde nunca se ha cometido un crimen. Un lugar “ni bueno ni malo, intenso, inmaculado”. Hasta que el mal aparece dentro de la comunidad inoculado por un parásito prehistórico. Un mal microscópico que emerge de tiempo en tiempo, y enloquece a sus huéspedes, despertándoles la bestia dormida en su interior. La muerte oculta bajo la nieve en el gélido corazón de permafrost. El miedo, el terror delirante dentro de cada hombre o mujer, se extiende como una pandemia mortal. Asesinatos. Rituales sangrientos. Enfermedad. Chamanismo. Investigación policial. Añádase la extrañeza del extranjero, el detective británico –aunque de origen estadounidense– Eugene Morton (Stanley Tucci), que sólo desea comprender las razones del misterio: “de un modo u otro es un asesino”, afirma Morton al profesor Markus Huxley. Un detective capitolino fuera de su medio, que buscando la verdad encuentra la muerte a manos de un moribundo con complejo de culpabilidad, rodeados ambos por la inhóspita belleza del hielo. “Vine en busca de un asesino, de justicia”, justifica el detective agonizante mientras tiñe de rojo la ínclita nieve.

La serie se articula sobre el movimiento metamórfico de los principales personajes. Pero destaca sobre todo el proceso de transmutación del *sheriff* Anderssen, que por amor baja como Orfeo a los infiernos, para volver luego malignamente transformado, liberado de convenciones. “Eres malo”, le espetta Elena Ledesma (Verónica Echegui) a la cara del obsesionado comisario. “¡Usted y yo somos iguales!”, le reprocha al *sheriff* el depravado geólogo Billy Pettigrew (Tam Dean Burn) antes de que en un arrebató justiciero lo sacrifique a los osos por haber intentado abusar de su amada.

Tiempo más tarde, a la pregunta de cómo se sintió al hacerlo, Anderssen responderá a Elena: “Me sentí completo”. Si admite que mató a un hombre por ella, también, tras su metamorfosis, se reconoce capaz de sacrificarla a ella. La diferencia está en que al geólogo lo asesinó fríamente, alterado por la pasión ciega y los celos; mientras que a la joven camarera la mata ya desinhibido y mutado a una mayor fortaleza por la infección de las larvas prehistóricas de avispa parasitaria. ¿Siente Dan Anderssen culpabilidad en cualquiera de los dos casos? No. “El olor que predomina es el del miedo”. “Sé distinguir entre el olor a puro miedo y el olor a miedo mezclado con culpabilidad”. El miedo que arrastra el desamor y el deseo que le corroe las entrañas no los tiene en la mente, sino en el corazón. No siente culpabilidad. Los males que emergen del abismo lo hacen bajo el modo de la obsesión; negras obsesiones difuminadas en la fatalidad del blanco absorbente de la nieve.

III

“¿No tienes miedo de estar de parte del diablo sin saberlo?” (J. Luther)

Si hay una serie en la que habita un ser obsesionado y atraído por el abismo del precipicio al que constantemente se asoma, ésta es *Luther* (GB 2011). Centrada en el detective John Luther (Idris Elba), inspector jefe de una unidad en Londres y funambulista en la cuerda de una indefinida línea fronteriza entre el bien y el mal, ya el primer episodio nos da cuenta de una personalidad torturada por su implicación existencial en los casos que investiga. El relato se inicia con la escena de un pederasta asesino en serie colgando al vacío y al que Luther no ayuda y deja caer. Investigador, juez y verdugo. Sagaz, deductivo, inteligente y eficaz, sólo vive para su trabajo. Un matrimonio frustrado, a pesar de su amor. Amistades peligrosas, como la seductora asesina Alice Morgan (Ruth Wilson), a quien considera sospechosa principal del asesinato de sus padres, pero no puede detener por falta de pruebas, y que más adelante se convierte en su *alter ego* al otro lado de la línea. Porque Luther cree en el mal. Y piensa en la nada; al igual que su contraparte, la Dra. Morgan, investigadora de astrofísica en la Universidad de Oxford, que colabora con él en no pocas ocasiones desde el lado oscuro, casi como una prolongación del mismo Luther. Curiosamente, asumiendo una concepción mezcla de física y metafísica, Morgan considera a los agujeros negros como el mal absoluto, pues en ellos todo se reduce a nada; la nada que todo lo traga. Una idea que, en términos existenciales en vez de astrofísicos, comparte Luther.

La psicópata representa la categoría de lo sublime siniestro, donde convergen la belleza, la inteligencia y la libre maldad. Admira y ama en Luther su persistencia contracorriente, su perspicacia y fría razón intuitiva, a la vez que esa veneración por su exmujer capaz de volverlo violento y corrupto. Son dos almas atormentadas, viviendo en

el conflicto; cada una en un lado de las márgenes de la ley, como podrían estarlo en el otro. De hecho, Alice Morgan, como si de una parte de él mismo se tratase, quiere mostrarle su lado oculto. “¿Tú crees que el monstruo soy yo?”, le pregunta jugando al gato y al ratón. Siendo una asesina, Alice remueve la conciencia de Luther hasta obligarlo a reconocer que durante unos segundos decisivos fue su “auténtico yo” el que dejó caer al asesino de niñas devolviendo el monstruo al averno. En cierta ocasión, asomado al borde de la alta azotea de la comisaría, donde Luther suele subir a mirar el abismo sin horizonte, el inspector interpela a su compañero: “¿Te has preguntado, acercándote a un lugar alto, qué se sentiría al caer?” “¿Al caer o al saltar?”, le devuelve éste la interrogación. A lo que Luther responde con otra pregunta fruto de su angustia existencial: “¿No tienes miedo de estar de parte del diablo sin saberlo?”. Su compañero niega, con la certeza de quien lleva una vida cotidiana y rutinaria en la que no se plantea interrogantes ontológicos ni se cuestiona la valía de una vida que, como la rosa de Silesius, es *sin porqué*.

Una existencia, como la del inspector Luther, está en permanente relación con la muerte como arrebato y aniquilación, y en constante lucha contra ella, a sabiendas de que en términos absolutos sea una batalla perdida frente a la muerte absoluta. Aunque manteniendo el deber heroico de la lucha por ganar al menos una batalla, no puede ser una existencia ajena a la *angustia* entendida como anulación de esa misma existencia que anega. La angustia y el temor que transforman la vida del personaje no las determina una concreta visión espantosa ni la inmersión en un particular crimen sangriento, ni tampoco la persecución de un cruel asesino en serie. La intimidación existencial proviene de haber advertido en esas experiencias de su acción indagadora la imposibilidad de una anulación de la muerte, del mal y de la crueldad. Y a pesar de ello continúa como Sísifo subiendo y bajando una desesperada actividad de travesía por la nada. Pues si se mantuviera al margen, también caería en la nada de la carencia y la privación, la nulidad de dejar que algún particular no-ente sea. Así, pues, su tragedia proviene de saber que en su propia conciencia está indeleblemente instalada ya la anulación; y que de tanto entrar y salir de esa nada –así con cada *caso* de aniquilación en que se implica– cualquiera de sus propios proyectos de existencia singular están encadenados y lastrados por esa nihilidad. De este modo, vemos que nuestro inspector vive instalado en el conflicto y operando en la incertidumbre, sin mucha más finalidad humana que sobrevivir *en* (o tal vez *a*) su propia existencia. Quizás haya asumido el precepto de Unamuno cuando éste dijo, invirtiendo la expresión roussoniana: “Y si es la nada lo que nos está reservado, hagamos que sea una injusticia esto”. O como viene a decir Pío Baroja –según interpreta Ortega en *El espectador* I, XI–, puesto que el mundo está hueco, llenémoslo de coraje.

Ataviado siempre con un abrigo –que evoca al teniente Colombo y su eterna gabardina con manchas– como si fuese su protección frente al hostil mundo, Luther es él mismo su propio antagonista. Además de intuición e intelecto, es también fuerza descontrolada e ira pasional. No hay, no puede haber, optimismo de ningún tipo tras la potencial violencia y la amenaza permanente de autodestrucción. Mas ello no significa que dimita de la vida. Como bien define Julián Díez al final de su ‘post’ *Luther: leyenda en proceso de formación* (jotdown.es 2013): Luther

es uno de los personajes que definen el *Zeitgeist* de la era de las comunicaciones globales y las crisis sin esperanza. Un ser humano defectuoso, que no cree en el sistema pero trabaja para él, y contiene la grandeza necesaria para enfrentarse, con los hombros encogidos y el gesto doliente, a un universo que, como recuerda Alice Morgan, ‘no es intrínsecamente malvado. Solo indiferente’.

“La diferencia entre nosotros es una cuestión de grado, no de categoría”, afirma la asesina hostigando la conciencia de Luther. ¿Por qué hace ese trabajo policial en vez de ejercer de gánster o algo parecido, o sencillamente ni lo uno ni lo otro, un hombre normal y corriente? ¿Por qué, en nombre de las víctimas, se afana en la imitación del monstruo? “No temas al abismo, yo soy el abismo”, lee el inspector en una pared escrito con sangre. Siempre al límite de ser atrapado por el agujero negro del mundo criminal en que está inmerso. A veces cruza las líneas éticas y legales para conseguir un bien, para hacer justicia, o para llevar a cabo una venganza. Pero, ¿no es su corrupción sólo una cuestión de grado frente a, por ejemplo, el caso de su compañero y amigo, detective Ian Reed (Steven Mackintosh), a la postre policía corrupto que no duda en el asesinato para salvaguardar su propia identidad, aunque también lo haga atormentado y llevado por la desesperación? En el caso de Luther se aplica la teoría leibniziana de la compensación: de un mal se consigue un bien mayor (por ejemplo, convence a un mafioso arrepentido que va a testificar para que cambie su declaración, y de este modo puede rescatar a una joven prostituta). Sin embargo, aunque a fuer de pensar como los criminales corra el peligro de terminar también obrando como ellos, Luther mantiene una heroica tensión entre los polos, lo que le impele a interiorizar y digerir parte de esa maldad. Ahí, en esa interiorización y asunción del mal, radica su tragedia. No banaliza el mal; por el contrario, lo asume y lo confronta con una cierta conciencia moral a pesar de todo. “No puedo elegir quién vive y quién muere, aunque lo odie”, aduce persiguiendo a un vengador.

La tragedia rodea a Luther. Asesinan a su esposa; matan a su joven y leal compañero; atacan a su novia... ¿Qué sucede con la gente a la que ama? ¿Es que con él la destrucción acompaña al amor? “Tu conciencia moral se ha cargado más gente que yo”, sentencia en cierto momento Alice. La respuesta resulta igualmente trágica en *River*: “He

visto lo que hacemos por amor”, se dice en una de las sesiones del inspector River con la psiquiatra. Y a pesar de todo, y de que Luther odie por amor, decide *no elegir* quién muere y quién no. Es la diferencia de grado (legal), mas también de categoría (moral), que lo separa radicalmente del criminal, el cual, por el contrario, sí elige quién vive o muere. La psicóloga y criminóloga Inger Johanne Vik (Melinda Kinnam), personaje de ficción en la serie sueca *Modus* (SE 2015) basada en las novelas de Anne Holt, en la entrevista con motivo de su libro *El alma del asesino*, ante la pregunta de qué es lo que convierte a alguien en asesino responde sin dudarle que “una elección”; el asesino es alguien que elige asesinar: “se siente con derecho a hacerlo, con derecho a tomar una decisión sobre el destino de otra persona”, reflexiona el personaje de ficción Vik.

Que el protagonista en estas simulaciones constate experiencialmente las facturas de la maldad humana no significa que éste haya de advertirse habitando en la mentira, en una existencia falsamente buena pero intrínsecamente mala. Por el contrario, el investigador se esfuerza por vivir sin tratar de “ahogar el sentimiento trágico de la vida” (Unamuno). Pero lo que estos personajes trágicos representan es la consecuencia vital de experimentar el vacío, la advertencia de falta de fundamento. Una disolución del mundo cotidiano tras la mirada que atraviesa el no-ser como privación de ser; carencia ontológica que en el ámbito de la acción humana viene experimentada como privación del bien, o sea, como mal. Mas esa conciencia moral tiene su antecedente en la experiencia ontológica de ser algo en vez de nada. Como bien argumenta Manuel Barrios Casares en *Narrar el abismo* (2001), a propósito de Hölderlin y de Nietzsche, la ausencia de fundamento viene empleada por el mismo fundamento que, en su “condición abismal”, abre un mundo y la necesidad de un nuevo lenguaje para denominar y *poetizar* la “infinita distancia” que otorga esa apertura.

La disolución que revela el abismo de la ausencia de fundamento es siempre disolución a partir de un previo, de algo previamente constituido que ahora ve destituida su consistencia. La pretensión de *narrar esa falta de fundamento no surge, pues, de un vacío absoluto, sino de una vivencia concreta*, situada (también ‘históricamente’), por más que ese suelo de donde surge luego se vea igualmente sometido al proceso disolutivo(c.n.).

La permanente evocación que de su obligada relación con el mal lleva a sus espaldas el personaje del investigador, no se trata de una invocación a la redención ni de una pretendida ayuda trascendente; sino que, más bien, consiste en saber convivir con la memoria de unas posibilidades de ser que la vida cotidiana relega al olvido o, al menos, conscientemente encasilla en clasificables biopatologías. Una condición de lo siniestro (el mal como pretexto de inexistencia) que el investigador advierte, en cambio, en su patencia directa de la nada (la patencia del no-ser como mal). Y que percibe como algo

que “la cotidianeidad del mundo tiende a hacernos olvidar, pero que somos desde siempre: *habitantes del abismo*” (M. Barrios).

La tragedia del personaje está anclada en esa caída en el miltoniano abismo del ser todo y el consecuente “instante de la disolución” en la desesperación ante la inseguridad, la duda y el desasosiego de un *yo* hasta entonces seguro –también por asegurado–. A partir del momento de la disolución de la conciencia racional pura en conciencia pura trágica, lo que el personaje nos narra es la imposibilidad de seguir viviendo en el mundo de la previsión y la obligación de acostumbrarse a habitar en la incertidumbre. Nos narra la condición de una habitación al vacío fruto de la experiencia fundamental no tanto de la muerte, realidad de trato más cotidiano, como sí de la *aniquilación* (original “*annihilare*” cual ‘reducción a la nada’), la maldad pura, la nuda ‘destrucción completa’ de la vida. Narra, pues, el sentido más pleno de la percepción – por parte del investigador– de la *deshumanización*, reconocible en las víctimas deshumanizadas por el criminal, pero también advertida en la inhumanidad de los victimarios. Deshumanización ontológica, porque lo que se destruye no es sólo una existencia, o varias, o muchas, sino que también se aniquila la seguridad del saberse existiendo con una razón, la lógica del ente *estando* con sentido de permanencia. Deshumanización plena, porque, además de la destrucción de las formas –analizada, así p.e. por Ortega o Zambrano, en torno a la deshumanización del arte– y de la destrucción de los contenidos –deshumanización de los valores, de las tradiciones, de la cultura, de la historia, etc.–, se destruye y anonada el ser humano integral.

IV

“Mira detrás de ti el abismo de la eternidad y delante de ti otro abismo infinito” (Marco Aurelio)

Todos esos seres imaginarios comparten el espacio trágico del abismo al que se asoman permanentemente, sea buscando el fundamento en “una retracción progresiva hacia la raíz de los principios” –que dijo Ortega (*La razón histórica*, 1940) con la mirada de la razón dirigida a la honda negrura prelógica de donde emergen los soñados *archaí*–, sea persiguiendo lo siniestro, el crimen, el mal intrínseco al alma humana, sin más razones que una acción heroica en la que consume la vida tratando de resolver un enigma para también salvarse a sí mismo. De cara al abismo, siempre paralizados por el espanto de lo que repele y atrae la mirada, como a la espera en los relatos de Lovecraft de las emergentes arcanas divinidades de Cthulhú y sus ucrónicos engendros, ante la posibilidad de destruirnos a nosotros mismos mientras descubrimos la verdad que emerge del fondo de lo real.

El heroísmo del hombre o de la mujer que indaga, es como la del antiguo lancero que persigue al jabalí en la cacería (*indagare* significa etimológicamente, en latín, seguir la pista a la pieza venatoria hasta conducirla al cerco de caza). Al igual que Ortega parangonó la heroicidad del escrutador racional con la persecución del cazador, podíamos ejemplificarlo con el arriesgado pescador que se adentra en aguas profundas buscando extraer de los marinos fondos su ser perseguido, como Melville y Hemingway narraron respectivamente en sus dos famosos relatos *Moby Dick* (1851) y *El viejo y el mar* (1952). Evoca el final de *Aurora* de Nietzsche ese mismo heroísmo de quien se decide a cruzar el mar aun a sabiendas del destino de naufragio: se dirá quizás que “esperamos llegar a Indias desconocidas, pero que nuestro destino era naufragar en lo infinito”. Como a Leopardi le resulta dulce dejarse naufragar en ese mar (*El Infinito*).

Ex-sistere, existir, significa etimológicamente llegar a ser a partir de otro (*ex*) y mantenerse siendo (*sistere*), devenir, estar fuera de sí decidiendo uno su propio ser y evitando caer en la nada. La existencia humana es el *devenir* del hombre; la posibilidad de ser. Este ser propio consiste en elegir, decidir y seleccionar. Como dice Ortega, el hombre está condenado a tener que elegir, por eso el sabio es el *ser elegante*, aquel que *sabe elegir*. Pero no es igual elegir por capricho o azar que hacerlo con racionalidad y responsable decisión. Como ser de *posibles*, inmerso en el devenir y la posibilidad, la existencia individual de cada hombre queda singularizada en la *libertad*, cual posibilidad de elección e imperativo de decisión. El hombre existente está condenado a ser libre. Un Adán fuera del Paraíso. De este modo, en el plano efectivo de la vida –factual o bien narrativa– y no ya en el estrictamente metafísico, una existencia individual, la propia de cada individuo existente puede definirse *auténtica* o no. Tanto Heidegger como Ortega han considerado este aspecto de la autenticidad o inautenticidad de la existencia singular como una elección del ser y una conquista de lo problemático. La existencia inauténtica es una pérdida en la que ya se es, una dejación en la rutina y en la cotidianidad, que no está abierta a proyecto de ser. Por su lado, la auténtica elige y trata de realizarse, de conquistarse en su individualidad (espacial y temporal: historicidad). Son muchos los casos en los que vida personal y vida laboral se funden en un único proyecto. Mas en este caso representado por estos personajes de ficción, cuando la vida laboral implica dedicación exclusiva a la persecución del crimen –implicación *de por* vida, pues los *casos* persiguen a los personajes a pesar de los años– e investigación en lo siniestro a tiempo completo, la vida personal se convierte en parte de la persecución (indagación) a la que está dedicado.

No parece que deba calificarse de *vocación* el trabajo de estos inspectores, sino más bien de *dedicación*; puesto que, más que responder a una ‘llamada’, se dedican en cuerpo y alma (y no es un tópico) a su labor, hasta el punto de que sus vidas consisten

sólo y exclusivamente en esa dedicación. “La dedicación es el privilegio y el tormento de nuestra especie”, escribió Ortega. Aun a pesar de ser consciente de la propia mortalidad, nuestro investigador de ficción no se piensa a sí mismo como una vida destinada a la muerte. De quien, por asomarse tanto al abismo, éste ha acabado escudriñando dentro de su mente, no puede decirse ya que tenga o pueda tener *proyecto* de ser; lo que en verdad tiene es *dedicación*, el emplearse en un trágico destino (*destinarse*) sin salirse del padecimiento de lo real que le circunda. Cualquier proyecto de vida, como plan ideal o propósito de prevención, supondría todo lo contrario. Si su dedicación consiste en entregarse a desvelar la verdad de la aniquilación de existentes, no le resultará ajena la asunción de su propia existencia como ontológicamente precaria e inestable; y a pesar de ello empeñada en su quehacer para evitar en lo posible que triunfe el mal. De tal modo, aunque en verdad sólo consigan ponerle al mal zancadillas en su camino, al igual que John Luther, los personajes de Sarah Linden o de Stephen Holder, no menos que los de Marcella Backland, Stella Gibson, Alec Hardy o Javier Falcón, hacen de su sentimiento trágico de la vida un doloroso pero fiel compromiso con la existencia. Así, por ejemplo, el detective Alec Hardy (David Tennant), personaje central en *Broadchurch* (GB 2013), que ha sido enviado a la localidad que da nombre a la serie para resolver el caso de la misteriosa muerte de un niño. Le ayuda en su investigación la sargento de la policía local de Broadchurch, Ellie Miller (Olivia Colman), quien siempre ha vivido en los acantilados de la bahía de Dorset, que se ve emocionalmente implicada en el caso y con su estable pequeño mundo trastocado cuando descubre la implicación de su marido en el caso: “Nunca puedes saber lo que pasa en el corazón de alguien”, intenta consolarla el inspector. No menos resulta la implicación existencial del inspector Hardy, cuyo estado de tensión permanente incluso le agrava la enfermedad que no ha confesado. Aunque padece una peligrosa arritmia cardíaca que no lo hace apto para el servicio, él sigue en activo porque no puede “defraudar a la familia” de la víctima. De hecho, cuando es ingresado en el hospital, Miller le dice que renuncie, pues “no vale la pena morir” por resolver el caso. “Tal vez para Usted no”, responde el detective enfermo. Y guarda un sepulcral silencio cuando su Jefa le pregunta por qué aceptó el caso sabiendo que estaba tan gravemente enfermo. No le responde que por deber hacia la familia de la víctima.

En *The Killing* (US 2011), la inspectora sin hogar, sin infancia, sin mundo propio, busca un lugar sencillo en la vida, donde el amor sirva de apaciguamiento al dolor de existir, mientras que contempla desde la ventana de su triste habitación abierta al mundo un también solitario árbol de la vida, metáfora de su propia existencia. Porque Sarah Linden (Mirelle Enos) es una obsesiva detective, enganchada a su trabajo e incapaz de escapar de él, ni siquiera por amor. Voluntad de soledad, *vividura* comunicativa, aun a costa del alejamiento de familia y amistades y de una práctica insociabilidad. Su

tragedia es su aislamiento entrañado; clausura existencial. Sin embargo, no dudaría en convertirse en homicida para no sentirse abandonada. En esta serie, libre adaptación de la original danesa *Forbrydelsen* (DK 2007), Linden tiene por compañero al detective Stephen Holder (Joel Kinnaman), exdrogadicto –por su pasado en el Departamento de Narcóticos– en constante lucha evitando recaídas, siempre en el filo de la navaja. Pero el verdadero temor de Holder es que los genes lo conviertan en alguien tan siniestro como su padre (presente en ausencia); de ahí su tendencia a separarse o alejarse de quienes lo aman, por miedo a convertirse él mismo en un monstruo como los que acostumbra a perseguir. A diferencia de Linden, Holder busca redimirse. Más que ser perdonado, trata de merecer el perdón por haber arruinado su vida junto a sus seres queridos tras haberse asomado al abismo. Al igual que se asoma Linden. La amistad y lealtad hacia su compañera lo convierten en encubridor cuando ésta ejecuta al jefe Skinner (Elias Koteas), que también es un ser abismático y, a la postre, un/el frío homicida en serie. Enigmática como una mantis religiosa, Linden (Enos –en la serie original danesa es Sofie Gabrol quien encarna a la detective Lund–), dando muerte al superior y admirado policía en quien siempre ha confiado, a la par que antiguo amante, reproduce el estereotipo más clásico de la tragedia antigua. Pero a su vez representa la figura psicoanalítica del ser ambiguo, siempre en el límite. Rosie Larsen, la víctima que desencadena la investigación, juega de catalizador existencial en un revuelto de problemáticos seres humanos. Su asesinato es la nada emergente una y otra vez, desde el primer episodio, como un abismo fundante. Su ausencia es presencia; a lo Laura Palmer. Al contrario que en *River*, donde la presencia de la agente asesinada es, justamente, una ausencia, un vacío de realidad. En esa dialéctica entre presencia y ausencia se sustenta el radical sentimiento de *tragedia*. “Tienen que pagar”, dice la detective Linden. Tan abismo son los detectives Linden y Holden como también los desquiciados padres de la inocente Rosie; o el sufrido y altruista concejal Richmond; o el jánico inspector jefe James Skinner.

Tremendas soledades, conflicto existencial y conciencia de tragicidad de la vida también en la serie *Marcella* (GB 2016). Cuando la sargento Marcella Backland (Anna Friel) vuelve de su retiro para investigar el caso irresuelto de un asesino en serie, ve implicada su frágil vida personal e inestable matrimonio –motivo por el que había abandonado la actividad policial–. Con su actual investigación y el retorno al movedizo suelo e inhóspito mundo de permanente violencia y muerte, sentimientos contradictorios afloran de nuevo en su trabajo, como igualmente éste remueve sus pasiones; llega incluso a coincidir siendo investigadora y sujeto sospechoso a la vez, tras cruzar (¿por amor?) la *línea* limítrofe de la ley. Todo un juego de espejos bajo la plomiza cúpula del cielo londinense y una envolvente frialdad nortea (culpa quizás del creador sueco de *The Killing* y *Bron/Broen*), en el clima meteorológico, en el clima psicológico y

en el clima dramático. “Sólo es cuestión de cruzar esa línea. Bueno, tú ya lo sabes, ¿verdad?”, le responde el asesino confeso a Marcella durante el interrogatorio. Un alto precio por factura. *Lo que quiere lo paga con el alma*, dijo Heráclito (D.-K., 106); y lo corrobora Fausto. Son personajes fáusticos. Cuando la detective en jefe Porter (Nina Sosanya) informa a Marcella de que han apresado al asesino en serie que ésta ha acorralado, ella contesta poniendo colofón final a la temporada: “Bueno, pero a costa de qué. No sé en lo que me he convertido. Yo era una madre, esposa y ama de casa, y ahora...”, dice mirando al vacío de la ciudad, situada ya en la incertidumbre de su vida, en la inseguridad de su propia identidad y en la incerteza de su acción. Un sentimiento trágico y de angustia vital que incluso se traduce somáticamente en desvanecimientos y lapsos de memoria en el personaje de Marcella. Un sentimiento semejante que también, angustiada, reconoce la sargento Ellie Miller ante Claire: “Mi vida, mi antigua vida, ha desaparecido”.

En *Line of Duty* (GB 2012) se hace muy evidente la delgada línea que funde a veces en un crisol al policía con el criminal en un estado ampliamente reconocible: la corrupción. El policía corrupto es aquel que ha dejado de ser en esencia lo que tiene que ser para serlo sólo en apariencia. Ha cambiado su *conditio*. El corrupto vive en la impostura y, motivos aparte de la misma, ésa es básicamente la condición de su drama. Así los personajes de los agentes de un modo u otro corrompidos por las circunstancias Nigel Morton (Neil Morrissey), el mafioso infiltrado Matthew “Dot” Cottan (Craig Parkinson), el homicida Danny Waldron (Daniel Mays), y hasta el mismo Superintendente Hastings (Adrian Dunbar), que dirige la unidad anticorrupción y acaba salpicado. Pero probablemente los casos más trágicos sean los del archiconocido y reputado Jefe del policía Tony Gates, cuya salida es el suicidio; y el de la engañada y luego vengativa inspectora Lindsay Denton (Keeley Hawes). No obstante, quienes centran nuestra atención por su tragicismo son los protagonistas principales, el detective Steve Arnott (Martin Compston), que sufre remordimientos y culpabilidad por una acción en el pasado; y la detective Kate Fleming (Vicky McClure), que desdobra su personalidad para infiltrarse en las comisarías y unidades policiales con objeto de investigar a sus propios compañeros presuntamente corruptos, y que termina con una vida familiar rota y durmiendo dentro del coche.

Nadie acompaña a quien se asoma al abismo; y a todos repele quien siente que el abismo mira dentro de él. Por eso en estos personajes el *alejamiento* suele revelarse su mayor acto de amor. Sacrificio, amoroso y nihilista. Normalmente sólo el compañero o la compañera de investigación, como igual, constituye la verdadera pareja (no la familia, esposa o marido, ni amantes ni amigos), su par real. No se da ni se busca una comprensión del otro. No se pretende que uno entienda la verdadera e íntima realidad

del otro; basta con que acepte lo informe que angustia y amenaza desde dentro de sí. Se trata de aceptación de las tinieblas en que late el corazón del oscuro bosque. Síntesis de lo sensible y lo racional que potencia el temor a los íferos pero, a su vez, posibilita el heroísmo del esfuerzo moral, del *compromiso* por el *deber* ser y la búsqueda de resolución sin más. Nada más claro y evidente al respecto que *Bron/Broen (El puente, SE-DK 2013)*, serie *negra* que nos muestra la estrecha relación, de indagación psicológica a la vez que de investigación policial, entre el inspector danés Martin Rohde, de Copenhague, y la peculiar agente sueca Saga Norén, de Malmö, colaboradores forzosos en el caso que comienza con un cadáver en mitad del puente que separa a la vez que une ambas ciudades. Más profunda, quizás, resulta esta original serie escandinava – ejemplo de *nordic noir*– en el conflicto dramático de los personajes que la –nada menospreciable– versión anglogala *The Tunnel (GB-FR 2013)*, donde el cadáver aparece dividido entre las lindes fronterizas dentro del Eurotúnel, y la cooperación se lleva a cabo entre los detectives Karl Roebuck (Stephen Dillam) por parte inglesa y Elise Wasserman (Clímence Poésy) por el lado francés. En ambas series, la agente Norén/Wasserman actúa con pura y fría lógica racional, quedando compensada su asocialidad patológica con el vitalismo del paciente agente Rohde/Roebuck, intuitivo y pasional, a la par que tremendamente sufridor. Él es el verdadero ser trágico: el hombre normal y familiar enfrentado a la anormalidad de la circunstancia que altera todo su mundo vital y transforma su propia individualidad.

Cuanto más se acerca el indagador a lo oculto, más patente se hace lo que sobrecoige. Cuanto más se desvela el misterio, más queda el desvelador atrapado en la ambivalencia de la verdad que atrae y a la vez repele. La luz que resvela la verdad no mengua la tenebrosa oscuridad del frágil interior del detective, sino que, antes bien, acrecienta las siniestras sombras de su espíritu humano, una vez se ha topado ya con “el reino mismo de la Nada o la emergencia sensible del abismo sin fondo y sin fundamento” (E. Trías). Ese reino se hace patente en contextos y paisajes desérticos, pequeños pueblos aislados, agua y hielo, nieve y viento, lluvia permanente y ciudades grises, noches sin luces, humo de tabaco que todo lo envuelve y alcohol a todas horas. Sensibilidad angustiante para el espectador; idea de permanente estado de desolación y sufrimiento en que el investigador vive su vida en los límites. Radical y absolutamente, los *límites* no son sólo principios-límite, conceptos-límite o ideas-límite, ni siquiera domesticadas imágenes-límite (como la figuración misma de una ‘frontera’ o de una periferia) sino, preocupantemente, también salvajes e indómitas *situaciones-límite*, como el *tener que morir* o la imposibilidad de impedir que alguien mate o que alguien sea aniquilado. El límite no radica en el hecho mismo de morir, en el fallecimiento; sino en la permanente posibilidad de no existir más, que tanto espoleaba el sentimiento y el intelecto de

Unamuno. El verdadero límite radica en saberse una existencia aniquilable, personal e intransferible a otro como individual e intransferible es la vida que cada uno tiene que vivir. Ahora bien, la verdad de ese límite se muestra de pleno cuando el protagonista se reconoce también él mismo como una posible existencia aniquiladora.

El personaje heroico del uno que mira en el interior del otro a riesgo de exponerse él mismo, contracta esta universal filtración de intimidad del otro en el uno. Esa lucha del escrutador, contra el abismo donde indaga siniestras intimidades buscando que le sea desvelada una verdad, no obstante oscura y amenazadora y a sabiendas de que ésta se espeja también dentro de él, conmueve al espectador y mueve sus afectos hacia el ser heroico que lucha contra su propio destino. Aun a sabiendas de que tanta indagación en el corazón de la bestia abre el tránsito al conocimiento de la maldad en sí. La conciencia que tiene el investigador trágico de que su implicación en la visión del mal genera consecuencias malvadas que le afectan a su persona, además de un efecto del mal también resulta causa de dolor. Por eso el investigador trágico, como el héroe trágico clásico, siempre sufre el castigo de la conciencia, de saber. Y a pesar de ello, persiste en su destino. Así le sucede a la atormentada y emocionalmente inestable inspectora Chloé Muller (Stéphanie Blanchoud), cuyo trauma secreto, arrastrado desde la infancia, se ve acrecentado tras el encargo de vigilar la libertad condicional del asesino de niños Guy Béranger (Angelo Bison) en *Enemigo público* (BE 2016). La serie belga, ambientada –en consonancia con el subgénero de suspense *nórdico*– en el clima claustrofóbico que produce el escenario de una aislada abadía junto a un perdido pueblecito en un oscuro bosque de las Ardenas, narra un proceso de expiación y de búsqueda de redención. Mas no, como quizás cabría esperar, proceso de redención del monstruo oficial representado por el personaje de Béranger, carácter universal de reales pederastas asesinos, sino por la joven agente Muller tratando de resolver su pasado y, con ello, que desaparezcan sus fantasmas. La condición trágica recae sobre el hecho conflictual de que, mientras se empeña en ese proceso, se ve obligada a tener que hacer de tripas corazón para superar su repulsa visceral hacia el siniestro personaje y cumplir con su rol legal de protectora policial. Ese *compromiso*, presente también en Luther, Linden, Falcón y Conde, entre otros, se corresponde con la entrega heroica que hace de la indagación una existencia auténtica, a pesar del tragicismo (o quizás, sencillamente, debido a él). Tal compromiso resume el pacto con la existencia humana; es más, visto como entrega o “esfuerzo” –que dice Ortega–, constituye la sustancia de la existencia humana. Como ya ha sido dicho anteriormente, nada de ‘proyecto’ –como en ontologías caducas–, sino *dedicación*, tarea, intento de saber a qué atenerse. No hay más heroísmo en estos personajes, tal que ahora Müller, que su compromiso con el problematismo de lo real y su incondicional aceptación de la contrariedad de la vida.

V

“Qui investigator est malorum, opprimetur ab eis”. Del ápeiron al ábyssos

Venimos argumentando la idea de que en estos principales personajes de series *negras* se revela el perfil de un ser contradictorio cuya existencia transita la paradoja del miedo al abismo y la atracción por asomarse al pozo de muerte. El sujeto real de la narración recae en el personaje que aúna sentimiento de alteridad y concepto de deber. Por su lado, el espectador de la serie asiste en cada episodio a la *síntesis* problematista entre impresión sensible (imágenes de soledad, dolor, angustia, crueldad...) y concepto de verdad operativa (verdad no como resolución, sino como proceso de desvelamiento; no como imperativo intelectual, sino descubrimiento y constatación). El espectador ve en el personaje del investigador a un ente finito que se adentra en lo *indeterminado* (*ápeiron*); y a través de la pantalla lo percibe como ese ser humano que, a pesar de estar rodeado de gente, circundado de ayudantes y colaboradores, va por la vida caminando solo y entre tinieblas –de conformidad con la bella metáfora cartesiana del *Discurso del método*–. Si no fuera por esa condición de afinidad con las tinieblas, esa capacidad de moverse entre claroscuros, no emergería del abismo *sin fondo* (*ábyssos*), la verdad tenebrosa, tremenda y siniestra del hecho irracional y extramoral, infrahumano y alegal del asesinato. Si ya la muerte es límite de toda razón, para el investigador el crimen extralimita la sinrazón y provoca en él la inquietud que distorsiona su difícil y casi imposible vida cotidiana alterada por la obsesiva pretensión de escrutar intimidades y comprender la naturaleza de lo extraño, de lo irracional y lo extraordinario que sobrepasa los límites de la razón. Lo que el personaje presiente en su interior, como sentido interno de sus propias sombras tenebrosas, lo empuja, por natural curiosidad y deseo de saber que –como dice Aristóteles al arranque de su *Metafísica*– tienen todos los hombres, desde su finitud y limitación hasta la constatación del *ábyssos* irracional.

La revelación de lo siniestro no se manifiesta en el fenómeno del crimen, sino en la patencia de quien, como reflejan estos personajes, lo ha desvelado; y al revelar lo secreto (que por extremo debería permanecer oculto), acaba siendo, debido al tesón e inteligencia del investigador, el elemento ajeno al mal pero por el que este no-ser (como mal) se ha hecho manifiesto al ser desvelado. Tal ente ordinario, mediante el cual se manifiesta la verdad de lo extraordinario y siniestro, paga su mediación en el ahí con un profundo sentimiento trágico de la vida. Digamos, recordando nuevamente el fragmento de Heráclito, que el deseo de descubrir la verdad se *paga con el alma*. Alma cual sombra en los infiernos, acostumbrada a seguir e interpretar señales; porque la verdad que persigue ni dice ni calla, ni se presenta ni se oculta, hay que buscarla siguiendo sus pistas. Quizás uno de los ejemplos más claros de alma pagadora por su empeño en la verdad lo

hallemos en *The Missing* (GB 2014), concretamente en el personaje del atormentado y persistente inspector Julien Baptiste (Tchéky Karyo). Obsesionado durante años por el caso del niño inglés desaparecido durante unas vacaciones en Francia (cuya trama narra la primera temporada de la serie, cargando los elementos trágicos sobre los padres del niño), Baptiste retorna en la segunda temporada (donde la carga trágica recae ahora sobre el sentimiento trágico del inspector francés), tras haber salido de su retiro para, incluso enfermo de cáncer, indagar hasta la extenuación otro caso de desaparición de una chica británica en Alemania. Lo que persigue el exinspector Baptiste lo paga en (y con) su propia y única vida, al hacer suya la circunstancia de los otros.

La tragedia griega resulta un indiscutible modelo de dramática sabiduría del *yo* enfrentado a su *circunstancia* y, por tanto, en cierto modo enfrentado a sí mismo, según el conocido filosofema orteguiano. Es la *acción* la que define al personaje, y no a la inversa. Como sentencia el lema fáustico de Goethe, *al principio fue la acción*. Es la propia acción del investigador que persigue la verdad, la que revierte en él mismo convertida en dolor y sufrimiento. Y es la acción la que crea el conflicto (entre personajes), el problematismo tanto de lo real como de la ficción. Como en la vida misma, en el drama teatralizado la relación entre el agonista y el antagonista genera el conflicto. La dialéctica de la tragedia pasa por moverse entre la afirmación y la negación, sin una síntesis resolutoria: sin salida, sin solución; únicamente dolor y sentimiento trágico de la vida. Prevalece el conflicto, la contradicción y contraposición; el puro problematismo de lo real. De hecho, el antagonista posee la función de potenciar la contrariedad en su relación con el agonista aumentador de la acción. La bestia antagonista del racionalista detective también emerge en éste; el contacto permanente con la crueldad del ser humano empuja en el protagonista a la patencia de la maldad absoluta. Y de esa relación experiencial de contemplación del mal absoluto se siguen o bien la locura o bien el tormento; en cualquiera de los casos, la destrucción –o al menos la desestructuración– del sujeto compelido en la amenazadora visión.

El centro del tema de todas estas series se ubica –según venimos insistiendo– en la dialéctica del conflicto sita en sus personajes principales, trágicos y heroicamente antihéroes. Viven dentro del conflicto. Viven en el mundo del crimen, aun sin ser criminales, mirando constantemente el rostro del mal, cayendo al vacío de la irracionalidad y adentrándose en la nada desfondada; acabando enajenados de sí mismos y, muchas veces, hasta del mundo. De hecho, los personajes de detectives, en su condición investigadora de *inspectores*, frecuentemente durante su inspección establecen cierta empatía con el criminal, tratan de *ponerse en el lugar de* –como hace un historiador hermeneuta que intenta comprender realidades y no sólo describir fenomenológicamente hechos–. Pero a la vez que ascienden en un mayor grado de

comprensión de la abisalidad, los indagadores también descienden un tramo en el abismo. “*Qui investigator est malorum, opprimetur ab eis*”, reza el proverbio salomónico (XI, 27). Quien anda a la caza de males, será oprimido por ellos. Los dos detectives de la –muy premiada con Emmys– serie *True Detective* (US, 2014), Rust Cohle (Matthew McConaughey) y Martin Har (Woody Harrelson), han perseguido durante casi dos décadas a un criminal en serie por Louisiana. Y en esa bajada a los círculos del infierno, con cada capítulo como un peldaño, tanto el padre de familia (que incluso con relaciones extramatrimoniales trata de cumplir el rol de mantener un estatus familiar cotidiano y estable) como el obsesivo y solitario detective Cohle retornan transformados por la visión del mal, destruidos en sus complejas personalidades (Marty pretendidamente simple y Rust pretenciosamente compleja) y vueltos a reconstruir trágicamente. Cada uno de los miembros de esta pareja de investigadores mantiene en el fondo de su alma una gigantomaquia entre sus propios ángeles y demonios, entre lo bueno y lo malo, la necesidad racional y la posibilidad de lo siniestro. Justo ese sentimiento de contraposición entre –como bien había advertido Goethe en unos versos de *Fausto* (I, v. 1112)– las dos almas que anidan en el pecho de cada hombre se amplifica hasta la tragedia conforme ambas profundizan en la investigación, porque toda esa amplificación carga siempre sobre el lado de la nadificación, sobre la conciencia de abismo. Abismo que es “la profundidad” de las cosas según Plotino; aquella “fortaleza sin fondo”, de la que habla la mística Metchild von Magdeburg, “más profunda que cualquier abismo”; o como la “tiniebla” del “abismo sin fondo” (“*grundeloser Abgrund*”) en cuya indeterminación postula el Maestro Eckhardt que debe sumergirse quien busque el encuentro con la divinidad.

Quizás el personaje que mejor represente el vínculo indeleble entre suelo y abismo sea el inspector de *River* (GB 2015). John River (Stellan Skarsgård) convive y habla con las víctimas de sus casos, visiones mentales que desde la infancia aparecen ante él como figuras reales, ni siquiera fantasmas. La delgada línea que separa el mundo real del imaginario está rota a propósito en la peculiar mente de River. Y lo curioso del caso es que, como reconoce ante la psiquiatra policial al igual que ante las *presencias* de “Stevie”, su compañera asesinada, la sargento Stevenson (Nicola Walker), él mismo *sabe* trágicamente que convive con ficciones. El umbral entre la inteligencia y la psicosis se estrecha al máximo. Antes que hablar con seres vivos, conscientemente River prefiere hablar y relacionarse con sus propias visiones, oír a sus voces interiores, sus propios *daímones*, aún a sabiendas de que son presencias fruto de su mente (“*manifestos*”, confiesa a su terapeuta). Una mente escindida entre la vida y la muerte; o quizás una mente contracta entre razón e imaginación, con excelentes resultados de sus investigaciones policiales en un deprimido East End londinense. La intensidad de esta

conciencia trágica que caracteriza al personaje hace que la verdadera narración de *River* en vez de desplegar una clásica indagación policial, una trama investigadora, en cambio gire sobre el relato introspectivo del detective metropolitano, para más *in rri*, siendo un sueco de origen dentro de la policía inglesa. Otro ingrediente de otredad y alteración. La soledad buscada, el aislamiento psicológico y el cansancio existencial son elementos que definen a esta persona arrojada a seguir viviendo e investigando sin ningún sentido para hacerlo más que el de alcanzar la verdad (pero, ¿para qué desvelar?). Heroísmo trágico de una angustiada conciencia de deber ser, a pesar de no querer ser. Porque River ya arrastra una contradictoria vida interior y anterior, un ensimismamiento acrecentado también por el cansancio de la edad que no conduce a lugar apacible alguno y por el amor indeclarado hacia su compañera asesinada. River nos recuerda la cara del ángel de la melancolía de Dürero. ¿Qué son esas “manifestaciones”? “Tristeza, pérdida, culpabilidad”. Confía en esos entes de ficción, que le acompañan desde niño, más que en los entes reales. “No tienes que fingir cuando estás solo”, se justifica ante una de esas visiones. Mientras que otra de ellas llega a hacerle que constate su sabiduría abismática: “Yo soy tú; soy tu parte más oscura; soy la muerte”.

Y si del drama de la vida se trata, comparte espacio trágico con River –aunque en el realismo de lo cotidiano sea lo opuesto a éste– la agente de uniforme Catherine Cawood (Sarah Lancashire) en la serie *Happy Valley* (GB 2014). La sargento Cawood investiga crímenes en un pueblo de Yorkshire, a la par que trata de mantener a flote una angustiada vida de policía mujer y divorciada, viviendo con una hermana exdrogadicta siempre al borde de la recaída y con un nieto fruto de la violación de su hija, suicidada posteriormente. Para colmo, enfrentada en un permanente pulso mortal con el desquiciado violador, tras su salida de la cárcel. Con estos ingredientes es fácil reconocer cómo en la excelente serie inglesa se narra a través del personaje de Cawood el trasvase de una pretendida existencia ordinaria y común (buscada, como en otros casos similares, alejándose del pasado: también ella había sido antes una buena inspectora, pero dejó su puesto de detective tras la muerte de su hija), a una existencia constantemente extraordinaria por su interrelación directa con el mal y las contradictorias consecuencias de este que, como en el caso de su nieto, no lo es. Lo mismo que sucede en otros casos ejemplares, de tanto tratar con monstruos se acaba desatando el dragón de la ira encadenado dentro de ella. Mas si algo los salva en las acciones y en las consecuencias de éstas, fruto de una tensión emocional a punto de presión explosiva, es aquello que se hace por amor, como advirtió River en su propia serie homónima. Toda inmersión en el abismo, como una dantesca bajada a los infiernos, consiste, al fin y al cabo, en un descenso al “fondo del alma” humana. Ahora bien, lo que se encuentra en ese fondo, como si la guionizada psique de Cawood fuera el fondo de un barril, es la fuerza del amor

de una mujer madura, madre y abuela, superior a la del odio hacia el criminal causante de su profunda aflicción y de su desgraciada existencia ligada a cotidianidad del mal.

En el dominio de la tragedia no hay tipos puros; sólo problemáticos y contradictorios. Hay un lado oscuro, lleno de sombras como en la Caverna, y hay una luz en las tinieblas, como el candil con el que Diógenes se alumbraba en la noche buscando a un solo hombre honrado. Ambos espacios son compartidos, se hallan indeleblemente emparejados; como nos mostró Conrad en *El corazón de las tinieblas* (1902) y en *La línea de sombra* (1915) o reflejaron en el cine Francis F. Coppola en *Apocalypse Now* (1979) y Ridley Scott en *Alien* (1979): Kurtz oculto como una divinidad en el centro de la oscura selva vietnamita; la 'Nostromo' (guiño a otra conocida obra de Conrad) atravesando el oscuro universo con lo siniestro oculto dentro de la nave. También Conrad en su cuento de inquietud *Karain: un recuerdo* (1898) retrata este conflicto trágico. "Resultaba pintoresco e inquietante, porque no era posible imaginar qué profundidad de espantable vacío podía disimular tan cuidada apariencia", describe en el capítulo I. La mejor demostración de ese problematismo existencial lo hallamos en el capítulo III, cuando escribe Conrad sobre Karain que, en la noche y nadando en la tormenta, ha buscado refugio en la goleta: "[...] era otra la fatiga que revelaba su rostro: el atormentado cansancio, la cólera y el miedo de una lucha tremenda contra alguna obsesión, un pensamiento –contra algo inasequible y sin tregua–: una sombra, algo indomeñable e inmortal, que hacía presa en su vida".

Hay una fuerza bestial, brutal, pura materia informe y primordial, que habita en el oscuro corazón del bosque. Oculta, secreta, sagrada; términos sinónimos de una verdad extraordinaria que el investigador trata de desvelar, de sacar a la luz para hacerla manifiesta y evidente. De modo que, en ese proceso de *desvelamiento* (de *alétheia* sinónimo ontológico de *verdad*), como en la doctrina viquiana del *lucus* (más que en la heideggeriana de *lichtung*), es el hombre el que abre el claro del bosque, apertura de luz sagrada-verdadera, pero a su vez quedando encerrado, *enclaustrado* dentro de la foresta, emboscado en lo oculto: *asylum* penetrable a la par que inaccesible en que el ser humano habitando mora entre oscuridad y luz. Bajo la luz, bajo la claridad y la evidencia del criterio de lo cierto, acontece que –como en el vampiro de la literatura de terror–, aunque abatido, el mal transparece y se descompone, mas no desaparece. Tanto el personaje del investigador como el del villano comparten la relación con el mal, fuerza original y caótica, caos primordial que se manifiesta en el personaje del sujeto criminal pero que también contamina, como el virus primigenio del no-ser, subjetualmente al personaje del investigador en su vida; unas veces envenenándolo y transformándolo, como metafóricamente nos muestra la mutación (*metaphérein* y *metabolé*) del jefe Anderssen (*Fortitude*), y otras veces despertando en su interior un mal latente, como en los hijos de

la familia Rayburn en *Bloodline* (US 2015), donde el patriarca (Sam Shepard) le dice al problemático Danny (Ben Mendelsohn), el hijo mayor odiado por casi todos: “El mal te rodea, ¿no lo ves?”. Mas no rodea únicamente al descarriado primogénito, sino también al honorable segundo hijo, detective de policía John Rayburn (Kyle Chandler), aspirante a *sheriff* del condado, que, llevado por los asuntos del pasado no menos que por las circunstancias del presente, se convierte en asesino fratricida y ocultador de pruebas.

VI

La isla helada y la isla soleada

La estética de lo abisal y el simbolismo poético, e incluso el ritmo narrativo de estas series, influenciadas bastante por las peculiaridades del *nordic noir*, fidelizan al *seriéfilo* no menos que el suspense de las mismas o que los escenarios donde se desarrollan. De hecho, a cualquier aficionado al género *negro* rápidamente le choca el peso de la *atmósfera* nórdica que le cae encima a través de los paisajes desolados infinitamente blancos, de lugares remotos y aislados, de frías ciudades dominadas por acuosos tonos grises, o de pequeños pueblos costeros y alejados entre masas de hielo. Así pesa el espacio circunstante (circundante) en la serie *Wallander* (GB 2008), aportando una frialdad que intensifica aún más el aspecto triste y depresivo del personaje, el inspector Kurt Wallander (Kenneth Branagh); y destaca aún más su anodina vida, lineal y oscura como en un túnel, reducida a la investigación de casos en Ystad. No hay duda de que el *shakespeareanismo* del actor británico refuerza en esta producción de la BBC el aspecto más dramático y estoico del famoso detective sueco imaginado por Henning Mankell; aunque más problematista resulta el Wallander de la serie de películas suecas (1994-2007) interpretadas por el actor Rolf Lassgård, tristeza infinita, como el de la melancólica luz del sur de Suecia o el espíritu ralentizado con que Wallander apaga sus recuerdos. Una lentitud introspectiva acorde con un ritmo lento en el desarrollo de las tramas, que junto a una espesa carga emocional afianzan la imagen mankelliana del austero y solipsista Wallander encarnado por Krister Henriksson para los telefilmes de la serie original escandinava (SE 2005). El conflicto de un hombre normal, aquejado por los sufrimientos de la vida y, además, luchando constantemente frente a la maldad concentrada en su pequeño mundo. Pero sin dejarse doblegar del todo. Wallander sigue adelante, pase lo que pase, llevado por un inexplicable impulso moral más que por la conciencia de ser bueno, al menos en su trabajo, donde esa cualidad se enfrenta a las consecuencias del mal. ¿Qué maldad? “Es lo que has visto muchas veces. Y a propósito de todo lo que acontece, ten presente que eso es lo que has visto muchas veces. [...] Nada nuevo; todo es habitual y efímero”, escribió Marco Aurelio (*Meditaciones*, VII, 1). Y

Wallander parece tenerlo en cuenta, con la firmeza y frialdad del promontorio de hielo al que desgastan las ininterrumpidas olas.

La fría atmósfera glacial resulta fundamental en *Fortitude* o en *Trapped*, tanto en la dura naturaleza exterior como en el corazón de los personajes protagonistas. Otras veces este clima circunda el drama de fondo, como en la serie noruega *Absuelto (Frikjent, NO 2011)*, en la que Aksel Borgen (Nicolai Cleve Broch) vuelve de su largo autoexilio en Malasia a su pueblo natal en un fiordo noruego; retorno desde el presente de un clima tropical al pasado gélido, cual búsqueda de redención en el hielo, como si éste conservase los recuerdos de una memoria fragmentada. Angustia acrecentada igualmente por el permanente clima lluvioso de Seattle en *The Killing*. Climas claustrofóbicos húmedos. Ya en la antigüedad Heráclito había desvelado esa antítesis primordial entre lo seco y lo húmedo como una contraposición entre la vida y la muerte, el día y la noche, el verano y el invierno, la vigilia y el sueño. El *lógos* es fuego y, en consonancia, el alma humana caliente y seca; de modo que cuanto más se humedece ésta más se *debilita*, llegando a morir cuando se transforma en agua. Pero viene a cuento también recordar a Heráclito por su tesis de que ambos modos constituyen las dos caras de la realidad, sin cuya contraposición equilibrada (armónica) no habría existencia; porque ninguno de los contrarios podría existir sin el otro. La tensión, la lucha de opuestos mantiene la vida. El fin de la lucha significaría el fin de la *medida*, la muerte universal, el absoluto no-ser; porque hasta el fuego se enciende y se apaga conforme a medidas.

Si el frío y la humedad son cualidades importantes del ámbito norteño en *Fortitude*, *Atrapados*, *Marcella*, *Bron/Broen*, *Fargo*, etc.; no resulta menor la densidad de la *atmósfera* sureña en series como *Falcón*, *Punta Escarlata*, *Bloodline* o *Cuatro estaciones en La Habana*. También en los lugares soleados y en los espacios tropicales pueden darse escenarios de intranquilidad y desazón. La luz puede resultar cegadora, o por el contrario alumbrar aún más la marginalidad y el crimen. El contraste de la pulida y cálida madera de suelos y paredes aislando (y asilando) de la fría naturaleza, en series nórdicas, no resulta menos eficaz que las casonas ruinosas, los barrios sucios y despintados que el tiempo y el sol han ido corroyendo, en las series sureñas. Por eso la noche iguala todos los contextos. Todos los gatos son pardos. Pocas cosas más que el calor sofocante procuran una sensación de angustiosa asfixia; así en la Luisiana de la primera temporada de *True Detective*; como la lluvia permanente nos incomoda, sea en la húmeda Seattle o en las frías colindantes Malmö y Copenhague; o la nieve perpetua del Ártico nos induce una sensación de dura soledad, tanto en *Fortitude* como en *Atrapados*. Pero en todos los casos la noche, la oscuridad, conduce hacia temores arcanos y condiciona mentalmente imágenes de la maldad, el crimen, el temor al peligro. Así la noche y el bosque en el idílico pueblo de veraneo en *Punta Escarlata* (ES 2011).

Allí son enviados desde la ciudad el inspector Bernardo Bosco Ruiz (Carles Francino) y su compañero Max Vila (Antonio Hortelano) para investigar los asesinatos de dos adolescentes años atrás; cuando estaba al mando del puesto local de la Guardia Civil y continúa el sargento Reyes (Fernando Cayo), para experimentar ahora que el pasado siempre vuelve con nuevas sombras, convirtiéndolo a él mismo en sospechoso. Resulta descriptivo, cuando no significativo, que uno de los episodios, el séptimo, se titule “El monstruo que habita en los hombres”. Monstruo presente también entre los miembros de la familia Rayburn, en *Bloodline*, cuya apacible vida en las soleadas playas de Islamorada, en los Cayos de Florida, se ve trastornada con la llegada del conflictivo hijo mayor, tan destructivo como los huracanes que azotan el archipiélago.

En la serie *Falcón* (GB 2012) multitud de escenas rodadas en crepúsculos nos dirigen hacia una Sevilla de entreluces y decadentismo; capital crepuscular donde los límites, como los colores, no están definidos. Entre esas luces y sombras arrastra su atribulada existencia el inspector Javier Falcón (Marton Csokas) -el personaje literario de Robert Wilson-, hijo de un famoso pintor y paradójicamente siempre en el borde saliente del cuadro, en la cuerda floja del bien y del mal, viviendo en las periferias limítrofes entre el ejercicio de la ley y la vivencia del crimen. Falcón es un policía entregado a su labor indagadora, pero seducido también por el lado oscuro de la condición humana que le circunda. Una historia de secretos y fobias que le atormenta; adicción a las drogas y al alcohol; inestables relaciones de pareja; soledad y dejación. Falcón representa otro claro ejemplo de que a la vida del investigador no le es ajena la realidad investigada. El famoso lema terenciano se evidencia en estos caracteres poéticos cuya realidad, como se figura en la de Falcón, es la de un ente contradictorio, bifronte, que para ser lo que es (detective, investigador) necesita ser lo que no es (malvado, criminal), cosa que no sólo resulta siempre en modo oblicuo a través de la empatía metodológica o de la imaginación reestructuradora, sino que también sucede en estos personajes de modo directo empujando el ánimo en el ente de ficción hacia acciones ilegales, inmorales y destructivas. Porque en lo profundo de la indagación, tras la bajada desde la superficie al fondo oscuro de las cosas, no sólo apreciamos una acción en la que se arroja luz sobre las tinieblas de los casos, “siempre en busca de la verdad”, sino también, a la inversa, vemos cómo la oscuridad asciende desde el abismo adhiriéndose indeleblemente a la piel del investigador. Por eso, y compartiendo este carácter general con otros personajes de ficción semejantes, el heroísmo de Falcón resulta indesligable de la aventura introspectiva del propio personaje. Una travesía interior a la busca de un tiempo perdido, ligada a la resolución de los casos de asesinato.

Sucumbir ante el mal por ganar un bien. Como ya mostramos a propósito de Luther, la doctrina leibniziana de la compensación se hace patente en estos personajes;

aunque en la ficción, como en la realidad, no siempre compense. Humo y alcohol siempre presentes; personajes vinculados a los cigarrillos y al *whisky*, el ron y la cerveza, el polvo blanco o las pastillas; incluso la chamánica bebida alucinógena a base de orina de reno (en *Fortitude*). Símbolos de metamorfosis, si bien no necesariamente con la saturación de violencia generada en la serie *Peaky Blinders* (GB 2013).

Aunque más vitalista que el atormentado Falcón, también el personaje del teniente de policía Mario Conde (Jorge Perugorría), creado por Leonardo Padura, representa en *Cuatro estaciones en La Habana* (ES 2017) a un investigador frustrado y desencantado de la vida, decadente y nostálgico como la propia capital caribeña con la que está fundido, cuyo trasfondo de marginación y criminalidad en los años noventa propician la circunstancia de un *yo* escindido entre la dejación y el abatimiento y un casi insano interés por descubrir lo que los demás esconden. Un impulso por desvelar la verdad, quizás no tanto por afán de justicia sino, principalmente, por salvarse a sí mismo del sinsentido de una existencia en el borde “de la cornisa”. El paso de las estaciones de la (única) vida para llegar a descubrir, desde la actitud escéptica que acompaña al raciocinio del personaje, que la única verdad es la de lo hecho. Aflora el famoso lema viquiano de *verum ipsum factum*, mas cargado con el sentido trágico anejo al existencialismo problematista de esa visión sureña del mundo: “casi siempre hago lo que no quiero hacer, y casi nunca hago lo que quiero hacer”, confiesa a Karina (Juana Acosta) un abatido Conde, consciente de que no vive su vida sino las ajenas. “Parece que vas pidiendo perdón por vivir”, le dice la misteriosa pelirroja. “¡Vive tu vida, cojones, vívela!”, le aconseja su amigo. “No te compliques la vida, por favor”, le recomienda su jefe, El Viejo. Como consecuencia de seguir el precepto fenomenológico husserliano de ir a las cosas mismas (que lo es de mirar a la esencia de la cosa, al fenómeno cual manifestación de la cosa a la conciencia), estando inmerso en los oscuros fondos de las cosas que investiga Conde se enfrenta no sólo a los monstruos abisales de sus introspecciones, sino a la vez a sus propios monstruos interiores; y normalmente pierde la baza en esta confrontación. Pero tras la fenomenología de la que arranca, no renuncia a la hermenéutica que promete el significado. No conforme con la mera y aséptica descripción, busca la interpretación de lo que acontece. Precisamente, resulta un común aspecto definidor de estos héroes trágicos de series *negras* su carácter poético de perdición; universal fantástico del ser que *pierde* su vida indagando en las ajenas y enfrentándose al mal humano con un código moral no escrito, sino, antes bien, *sentido* íntimamente como resultado de una continuada experiencia de confrontación con la corrupción y la maldad.

Trágico resulta que ese sentimiento de perdición haya de ser compensado con un precepto de perseverancia del que tira el afán de comprensión, único modo de que la

frágil existencia no se diluya en la negrura del pesimismo absoluto. “Yo lo que soy es un nostálgico de mierda”, constata el teniente Conde. Es ese íntimo sentido de lo que debe ser frente a lo que realmente es lo que define el heroísmo trágico y nihilista de quien se sabe que para ser él mismo ha de ser también aquello que no es él. Por eso la raíz del nuevo héroe trágico recae, precisamente, en el *problematismo*; que no consiste en definirse como un ente con problemas, sino en saber que la sustancia de la realidad es puro y radical problema. Saber trágico de que la vida misma, la propia de uno (la de cada cual) es invivible por otro. Un problema absoluto. Lógicamente, un problema no es más –ni menos– que una contradicción. Ontológicamente, en cambio, se entiende que el ser de las cosas no se me presenta como sustancia o esencia sino como problema. Y el problema es lo que en la estructura dramática hemos visto que se denomina el *conflicto*. Por tanto, nuestra pretendida argumentación acerca de que el problematismo circunstante constituye el armazón ontológico sobre el que se sostiene la figura del moderno ‘yo’ héroe trágico, no significa que el personaje sea trágico porque es quien presuntamente tiene etiquetado como suyo un rol de aclarador de misterios, mientras que en su vida tiene problemas que no puede resolver. Porque la realidad trágica es que no *resuelve* los problemas ni en un sentido ni en otro, puesto que los problemas existenciales son problemas *absolutos*, radicales, y, por tanto, irresolubles. Conde lo que hace es “arreglar desastres”, como él mismo dice. Recomponer la realidad para que ésta se mantenga, como su propia vida, vitalista y decadente como la misma ciudad; tal reconoce su hábil “especialidad”. Esa contradicción es común a todos los mortales. El heroísmo trágico se define, más bien, por el simple hecho de que la vida pensada por el detective investigador no coincide con la vida que quiere y tendría que vivir el hombre que existe tras el rol de indagador policial. La experiencia de esa conciencia de escisión entre la vida pensada y la vida que es vivida –como escribió Pessoa–, entre la indagada y desvelada en sus ínfimos y la *mía* vivida inauténticamente al estar anegada por la anterior, es la experiencia que condiciona la actitud trágica de saberse existiendo entre una vida cierta y otra errada, según expresó con bellos versos el poeta de los heterónimos.

Conde mira la realidad bajo el modo del instante, *sub specie instantis*. Aunque se indague en el pasado, la pregunta primordial no se sustenta sobre el pretérito, sino sobre el acontecimiento del presente. La cadencia nostálgica no lo es por el pasado, sino por el ahora. La pregunta radical no se hace por un infinitivo *ser* ni por el pretérito *sido*, menos aún por un incierto *será*; la pregunta fundamental se la hace el sureño por el gerundio *siendo*. “¿Qué coño está pasando?”, se interroga Conde desde el existir viviendo. Lo que ocurre quizás sea que “todo el mundo esconde algo”. La soleada isla como metáfora de aislamiento. Densas nubes de humo de tabaco, ron de caña tras ron, vientos y mareas. “A ver si te compones, Conde, que a mí no me gustan los policías con problemas

existenciales”, le dice medio en serio y medio en broma el Mayor Rangel al hombre sensible y afectable que se deja llevar por los enamoramientos y por los presentimientos.

VII

“En el fondo del abismo” (M. de Unamuno)

Una cosa es la conciencia de perdición y de fracaso, conciencia de lo perecedero, y otra distinta la conciencia trágica, o la *actitud trágica* que se define como la “conciencia de lo trágico convertida en fundamento de la conciencia del ser” (K. Jaspers). Tal *conciencia de lo trágico*, que a su vez *realiza* lo trágico mismo, además de la mera patencia de lo perecedero, y el correspondiente sufrimiento ante el hecho de la muerte (y más aún de la muerte y el dolor producidos por un ser como arrebatado voluntario de la existencia de otro ser humano), se hace evidente en calidad de acción por la que lo trágico se expande a todas las facetas y aspectos de la vida del existente investigador, anulando en éste cualquier posibilidad de perfectibilidad. Como dice Jaspers en *Esencia y formas de lo trágico* (1952) acerca de este constitutivo esencial de la existencia: “Sólo mediante su propio hacer opera el hombre en la madeja que lo envuelve, y después mediante esta inevitable necesidad, opera la calamidad, la ruina. *No es meramente la ruina de la vida como existencia, sino la frustración de todo fenómeno de perfección.* Es la esencia espiritual del hombre la que fracasa en una inmensa riqueza de posibilidades, cada una de las cuales, merced a una peculiar materialización, hace aparecer y a la vez consume el fracaso” (c.n.). Sólo queda entonces la redención. Mas –a pesar de la pretensión soteriológica de Jaspers– no hay mayor sentimiento trágico de la vida que el de la tragedia sin redención y, por el contrario, con conciencia de inmanente limitación. Lo trágico en sí, no como un elemento para la superación trascendente, sino conciencia de lo tremendo, terrible y a la vez fascinante; es lo siniestro a lo que el personaje del detective se entrega por saber la verdad, aun consciente de que sea eso mismo lo que probablemente vaya a aniquilarlo. A semejanza del héroe de la tragedia clásica, estos personajes constituyen nuevas figuras trágicas, enfrentados a *situaciones límite* no como meros espectadores sino como adversarios del homicida, figura de la aniquilación, mientras que ésta penetra también en él haciéndolo pugnar consigo mismo como con el adversario otro. Porque el virus de la desestructuración, que atacará la permanencia de su ser, ya le ha sido inoculado en su existencia mediante la lucha, contagiándole la enfermedad (el mal) del vacío; de modo que, mientras se hunde en la nada, mientras más pierde de su ser y, contrariamente, experiencia y sabe del límite, el héroe trágico resiste a la vez que cae. Como sucede a esos personajes de *Fortitude*, y en especial al transformado jefe Anderssen, aunque también al afligido oficial Eric Odergan (Björn Hlynur Haraldsson), incluso a la alcohólica agente Petra Bergen (Alexandra Moen)

siempre debatiéndose entre la responsabilidad y el temor. O como les sucede a Falcón, River o Luther. Según el lema de Marco Aurelio: “Casi nada persiste y muy cerca está este abismo infinito del pasado y del futuro, en el que todo se desvanece” (*Meditaciones*, V, 23). Esta conciencia de abisalidad infinita del ayer y del mañana es aquello que *experiencia* cada uno de esos personajes. Saber experiencial de la conciencia de no-ser. Tragicismo sin redención. Antagonismo sin solución. Puro problematismo. Permanente exposición al abismo sin fondo, delante de sus ojos y detrás de su alma.

El nihilismo es *negación* del ser, negación de un sentido de la existencia, pero no aniquilación de la misma. La aniquilación implica la destrucción real de la existencia. La relación con la nada por parte del criminal se produce mediante el ultraje y la eliminación de existencias humanas. El trato del investigador con la nada es una consecuencia; y proviene, en cambio, del saber producido por la relación (investigación, persecución, desvelamiento) que este existente concreto mantiene con el existente aniquilador. Relación de *anulación* que evidencia fácticamente, salvo como alienidad en el descubrimiento, el hecho de ser y de no ser no-ser. La actitud de dejación, angustia y abandono que embarga al investigador proviene de dicha conciencia de anulación, una vez ha advertido que la patencia de esa nada impele al propio personaje a interrogarse, dubitativo y escéptico, si ser y nada no serán una misma cosa. El indagador descubre con temor y asombro la posibilidad de que no sean tan distintos en *el fondo* el *aniquilador* destructor y el *descubridor* anulador. *Tú y yo no somos tan distintos como crees*, es una frase tópica en los diálogos entre criminal y detective, puesta por el guionista en boca del primero. Pero sí que lo suelen ser. No se trata de una presunta *ontología del mal*, de la existencia del mal en el mundo y del mal en la existencia humana. No es una teodicea, ni siquiera poética. De lo que se trata, más bien, es de un sentimiento de nulidad del mundo, de penetración cada vez más profunda en la figuración (o figuraciones) de la nada y, en consecuencia, de pensar la anulación del ser; la carencia de sentido, el desgarrar y dolor de la verdad. Por tanto, de pretenderse algo sería una *ontología del ser anulado*. Pero este tema sobrepasa nuestra intención para con la presente meditación. Asomarse a la nada, como el poeta Leopardi se asoma en sus versos a *L'Infinito*, implica que el pensamiento *naufraque* en el límite del mar anonadante y *se ahogue* en la finitud de la existencia cual destino trágico, no poético (imaginado) sino posible y real (aunque narrado dentro de la ficción de las historias seriadas), de las vidas truncadas que, por investigadas, son mundo en la vida del personaje detective. Personaje trágico que carga a sus espaldas la vida anulada de cada víctima, cuyo caso ha investigado.

La verdad buscada por el investigador, en cuanto apertura del *estar* es, como indica Heidegger en *Ser y Tiempo*, “verdad de la existencia”, cuyo conocimiento se legitima como verdadero cuando viene a ser “descubridor”. Pero lo descubierto muestra

a la realidad, al ente, en su estado de ser a la vez lo que es y lo que no es; el estar queda abierto en el *ahí* originalmente a la vez como verdad y como negación; como des(en)cubrimiento y (en)cubrimiento, afirmación y negación. Los personajes de estas series, tales como algunos principales hemos *leído* en su visualización, asisten de primera mano al problematismo que acontece en pensar ya la nada misma de la nihilidad que indagando han abierto en su intento de desvelar la verdad. La ambigüedad del lazo trágico de quien persiguiendo la verdad del ser acaba desvelando la esencia de la nihilidad, se encarna en estos personajes como *desesperación* vital. Representan prototipos heroicos de desesperados, angustiados y atormentados seres. Caracteres fantásticos de afligidos investigadores, en cuya mente se entrecruzan y ligan –como aquellas dos almas que decía Goethe– la razón tornándose cada vez más escéptica y el sentimiento cada vez más infausto. Dice Unamuno al comienzo de su ya citado capítulo VI “En el fondo del abismo”:

Mas he aquí que en el fondo del abismo se encuentran la desesperación sentimental y volitiva y el escepticismo racional frente a frente, y se abrazan como hermanos. Y va a ser de este abrazo, un abrazo trágico, es decir, entrañablemente amoroso, de donde va a brotar manantial de vida, de una vida seria y terrible. El escepticismo, la incertidumbre, última posición a que llega la razón [...], es el fundamento sobre el que la desesperación del sentimiento vital ha de fundar su esperanza.

Tal vez sea así, pero más bien parece –en estos personajes de ficción– que asomarse al abismo conduce, antes que a la desesperación, a la desesperanza. Tras la falta de esperanza acontece la angustia existencial o desesperación. Advierte el conocido verso de la *Divina Comedia* (Inf., III,9) a quienes se acercan al Infierno, escrito con *palabras de color oscuro* en el dintel de la puerta de ingreso: “*Lasciate ogni speranza, voi ch’entrate*”.

Epílogo o Postfacio

“Cruzando el claro del bosque, un hombre se dirigía a mí” (J. Conrad)

“Cruzando el claro del bosque, un hombre se dirigía a mí. [...] La noche era muy fría y el calor del fuego murió repentinamente mientras él me miraba”, escribe Conrad en *Karain, un recuerdo* (cap. V). La experiencia de la nada que pueden compartir el místico y el poeta no es la misma experiencia de nihilidad que sufre el personaje del investigador en las series *negras*. Sí que les afecta el mismo vértigo del abismo, *una abisal y oscura* noticia, como en los dos primeros ha examinado el poeta Miguel Ángel Valente en un precioso ensayo titulado *La experiencia abisal* (1998). Pero a diferencia del poeta, para quien la nada es el principio absoluto de toda creación, la disposición

(incluso espacial) para que algo sea creado, o del místico que en su dialéctica negativa conoce lo divino oculto, el *agente* investigador lo que padece es el trato directo con hechos fácticos, con casos de aniquilación, con la visión directa de existencias que son arrebatadas al ser, incomprensiblemente nadificadas, asaltadas en vidas y finiquitadas por voluntad de otro existente. Y para que esta nada no lo engulla, tiene que intimarla.

Y queda la nada y el vacío que el claro del bosque da como respuesta a lo que se busca. Mas si nada se busca, la ofrenda será imprevisible, ilimitada. Ya que parece que la nada y el vacío –o la nada o el vacío– hayan de estar presentes o latentes de continuo en la vida humana. Y para no ser devorado por la nada o por el vacío haya que hacerlos en uno mismo [...] (M. Zambrano, *Claros del bosque*, I).

En el conflicto, la nada es no-ser que el investigador fáctico considera como el mal. O dicho de otro modo, el mal se advierte como lo contrario de la *humana conditio*, consistente ésta en llegar a ser aquello que se es, con conciencia clara y distinta, o sea, distinguiendo entre el mal y su opuesto, mas *eligiendo* seguir siendo *algo* –como considera Hegel el existir del ser en el ahí, o sea, la existencia concreta del hombre– en vez de *nada*. Y es ahí donde, del existencialismo trágico de la vida, emergente de la relación entre el detective y la nada, la verdad retorna, aunque doliente siempre de una anfractuosa existencia, como bien (no obstante ‘compensación’) a la vida del investigador, como belleza (aunque efímera) y como amor (si bien desengañado). Mas, principalmente, retorna como deber ontológico. ¿Voluntad y esfuerzo por existir auténticamente, estando el propio yo, inmerso en la inexorable circunstancia? Tal vez ayude en la respuesta la sentencia del Fausto goetheano (parte II, cap. III): “Existir es deber, aunque sólo sea un instante”. Sumamente aclaratoria resulta la letra de *Vivir al borde*, la canción de cabecera de la serie *Cuatro estaciones en La Habana*: “Una vida sucia, un camino oscuro, una noche larga que nunca conduce a lugar seguro. En el horizonte, una nube negra que no da descanso. Vivir así es vivir al borde de puntillas en la cornisa”. Pero es vivir. De ahí el heroísmo sin redención de estos personajes trágicos, *dedicados* a hacer algo, en vez de nada, para que la malignidad no se extienda, o, en caso contrario, sea lo menor posible. Se da razón así, en la ficción, a la conocida sentencia atribuida a Edmund Burke en carta dirigida a Thomas Mercer: *la única cosa necesaria para que triunfe el mal es la de que los hombres buenos no hagan nada*. Quien haya bajado al abismo de la muerte y de la nada, consciente de su impotencia ante los males y miedos emergentes de ese fondo humano, no podrá hacer suyas las palabras del *Apocalipsis*: “tengo en mi poder las llaves de la muerte y del abismo” (*Ap.*, 1 18). Pero tal vez sí pueda afirmar, con Milton, que el abismo “no tiene límites. Yo soy quien lleno lo infinito, y el espacio no está vacío” (*El paraíso perdido*, VII).

¿Quién posee en verdad la *llave del pozo sin fondo*?

José M. Sevilla Fernández

Universidad de Sevilla

Mayo de 2017