



Jornades de Foment de la Investigació

RACCORD DE DOBLE HÉLICE

Autors

Marisol ORTEGA MARTÍ

Shaila GARCÍA CATALÁN

Tutor: Jose Antonio PALAO ERRANDO

CSI es una exitosa serie policíaca de producción norteamericana que cuenta con seguidores en todo el mundo. En cada capítulo un equipo de policías científicos de las Vegas formado por Grissom, Catherine, Warrick, Nick, Sara, Jim y Greg, busca las respuestas a los interrogantes que rodean la muerte de unas personas haciendo una exhibición de los más modernos avances de la tecnología forense.

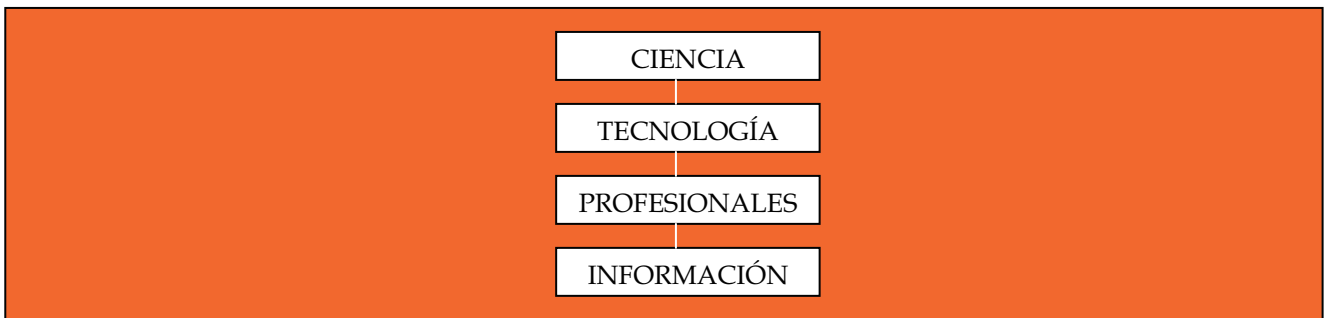
En cada capítulo se presentan dos casos en un montaje paralelo que se estructura siempre a partir de un mismo esquema. El capítulo empieza con el encuentro con el caso en el lugar en el que se halla la víctima. Los CSI se disponen a recoger las primeras pruebas para iniciar la investigación. Estos datos conducen hacia un primer sospechoso que suele tener algún tipo de relación con la víctima. Luego se analizan nuevas pruebas que descartan al primer sospechoso y ahora estos datos apuntan en otras direcciones. Llega un punto en que las pruebas parecen girar en torno a un único sospechoso. Finalmente se produce la precipitación de las pruebas que inculpan a un segundo sospechoso. Entonces, concluye el capítulo con la reconstrucción de los hechos y la evidencia de su culpabilidad.

El capítulo a analizar, que corresponde a la tercera temporada de CSI Las Vegas se titula *Snuff*. En éste la encargada de un laboratorio fotográfico denuncia a los agentes CSI un asesinato que visiona en una *snuff movie*, un film pornográfico en el cual se comete un asesinato. En la *snuff* vemos a un hombre y a una mujer en pleno acto sexual. De pronto, el hombre sale de escena y vuelve a aparecer para cometer el asesinato. La sangre de la víctima salpica la cámara y se desliza sobre ella destacando su color rojo. Los CSI confirman que la sangre es real, es un asesinato en 16 milímetros. A partir de ahí, comienzan a investigar partiendo de la única prueba: el rollo de película. A través de un análisis de la imagen logran encontrar el hotel donde se produjo el asesinato. Allí mismo los CSI se encuentran con un primer sospechoso, el vigilante, pues tiene un lunar en el cuello que coincide con el que tenía el asesino de la *snuff*. Siguen analizando la imagen y descubren que cuando el hombre sale y vuelve a entrar para asesinar a la chica hay un error en la continuidad de los planos: un fallo de *raccord*. Entonces vemos como hay una diferencia de altura entre el que entra y el que sale: hay dos hombres. Después deciden buscar más datos en el último fotograma porque contiene más información: en él reconocen una lámpara que había en el hotel. Analizan el ADN de la saliva encontrada en la bombilla de la lámpara que les remite a Douglas Samson, el director de la *snuff*. Después, encuentran el cadáver de la chica, Susan Hodap, y descubren que era seropositiva. Una muestra de sangre de Douglas Samson indica que, a pesar de no haber mantenido relaciones sexuales con ella, él también lo es: la cepa del VIH de la víctima coincide exactamente con la cepa del VIH del asesino. Las CSI reconstruyen la escena: el director entró en escena y mató a Susan Hodap, la sangre de ella le salpicó en el ojo y las células del VIH le contagiaron. Catherine y Sara concluyen: «Usted la mató y ella le mató a usted».

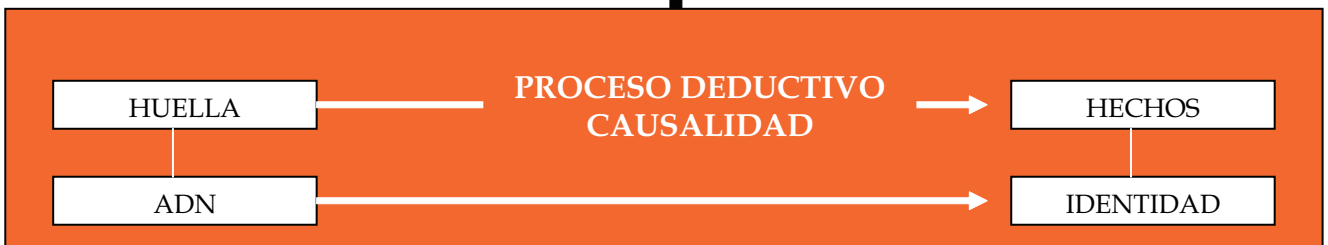
Ahora bien, nada de esto tendría sentido si no hubiera una serie de presupuestos imaginarios que los sostiene y los dota de sentido. No todos, probablemente ninguno, hayamos sido un criminalista, pero los objetos, los métodos y los datos que se nos presentan en pantalla responden a un mundo nada lejano para nosotros. Pues reconocemos el mundo que acaece en pantalla como referente del mundo real. El ADN, la muestra de sangre, la polarización de la imagen y los microscopios son conceptos que el espectador no se cuestiona porque tiene asumidos.

CSI se sostiene mediante una serie de presupuestos imaginarios sin los cuales el relato no sería creíble. A continuación tratamos de explicar como el imaginario científico, el bio-genético y el audiovisual confluyen sus límites para dar respuesta a un imaginario jurídico que se presupone.

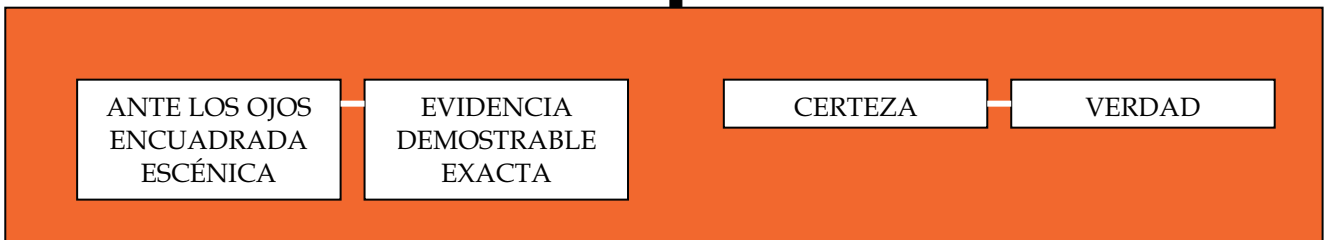
Imaginario científico



Imaginario bio-genético



Imaginario audiovisual



La ciencia y su prolongación, la tecnología, forman a unos profesionales que se sirven de ellas para obtener información, es decir, datos y pruebas. Aquí la huella es fundamental, puesto que no importa que no se sepa cómo ocurrió todo mientras quede una huella que pueda reconstruir los hechos traicionando a su autor. Quien está deja huella o ¿acaso el crimen perfecto existe? A partir de las huellas mediante un proceso deductivo en el cual no cabe la casualidad, se reconstruyen los hechos, el cómo paso, el Principio de Razón Suficiente y mediante un análisis sanguíneo o el ADN, se conoce la identidad del responsable de los hechos, el Principio de Identidad. Para ello los CSI tienen que acudir a la pantalla a recoger las pruebas pues consideran que aquello que ven es trasunto de aquello que existe en la realidad. No olvidemos que en la postmodernidad la verdad se identifica con la certeza, es una verdad ante los ojos, encuadrada y escénica. Pero no podemos olvidar que CSI es una serie de producción norteamericana y que allí todo ocurre buscando la aprobación del jurado, representante legítimo de la opinión pública, y por extensión, a todo el mundo.

A partir de ahí, tratamos de demostrar nuestra hipótesis central:

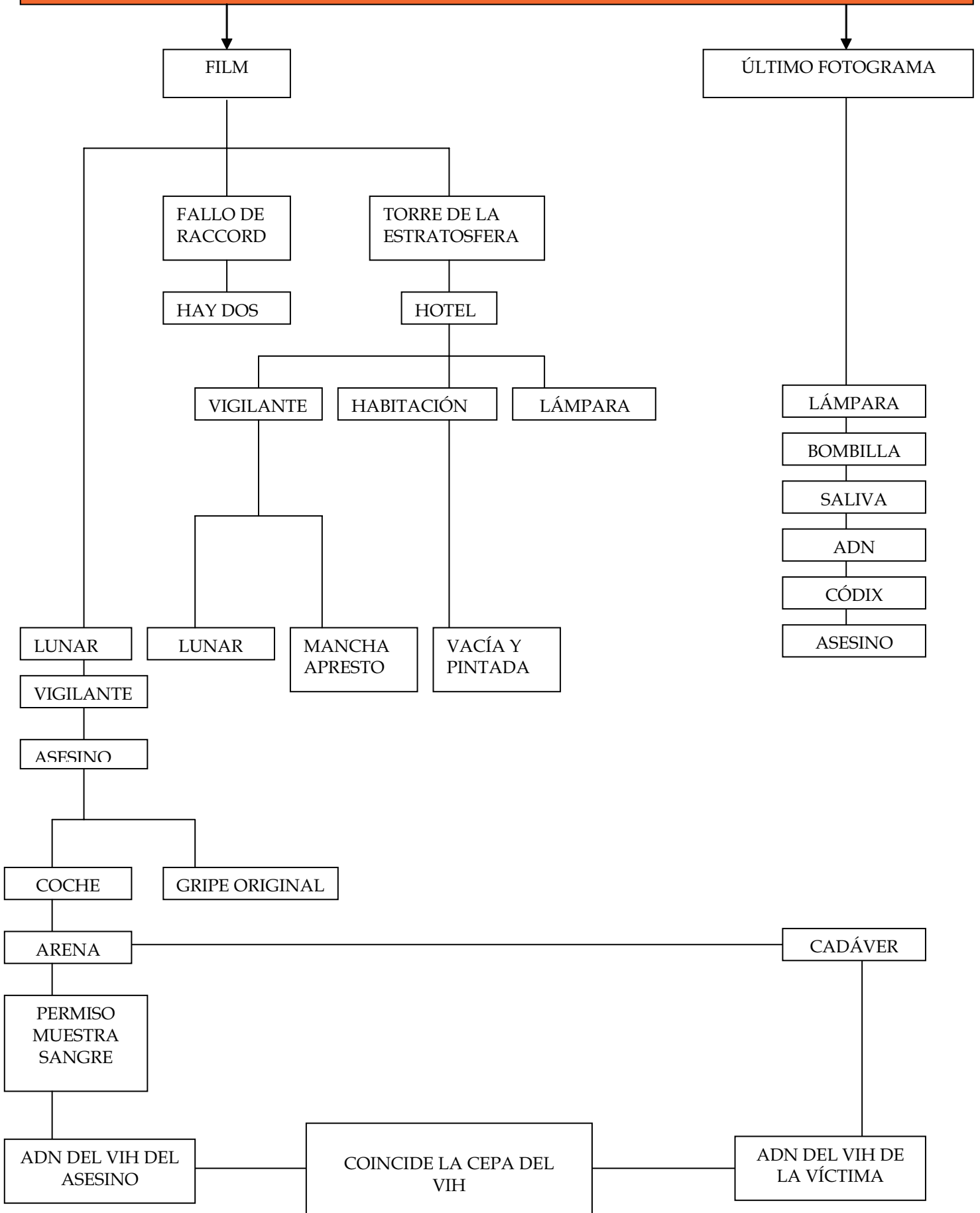
Dado que la verdad en la era post-moderna coincide con el concepto de certeza (la verdad es ante los ojos), el relato audiovisual puede presentarse como trasunto de lo real, por lo que la ciencia acude a él para recoger pruebas y reconstruir los hechos para responder ante el jurado, representante legítimo de la opinión pública.

Ahora bien no debemos olvidar que en todo relato se esconde un narrador, a pesar de que borre sus huellas creando un espacio creíble y habitable para el espectador, un lugar donde los personajes parecen caminar solos sobre su propia historia.

Este narrador, es un narrador propio del Modo de Representación Institucional (MRI), término acuñado por Burch para referirse al estilo clásico. Y como hemos podido observar en CSI se cumplen todas las características del MRI: el personaje es causal, el tiempo de la narración es lineal, todo se dirige hacia un objetivo y se concluye en él con una resolución de todas las informaciones. Los enamorados se casan, los secretos se saben, el fin del mundo nunca llega y, por supuesto, el malo siempre la paga.

Pero el narrador no siempre borra sus huellas, el narrador se patentiza en la presentación de planos imposibles que nos muestran una ostentación de la potencia del ojo en la investigación de las pruebas.

TODO ENCAJA



Otra característica básica del MRI que aquí se cumple perfectamente es el principio de causalidad. La causalidad de las pruebas que interpretan los CSI parece construir el relato. Cada prueba tiene una consecuencia en otra que a su vez deriva en otra, así hasta acabar un puzzle en el cada pieza es imprescindible. Así, todo se busca y se encuentra en el encuadre, en aquello que se ofrece ante los ojos. Así, como afirma Jose Antonio Palao (Palao, 2004: 239):

«La clave del éxito del **MRI**, del **Cine Clásico**, consiste en su capacidad de persuadir al espectador de que lo que se ofrece a su mirada es **todo**. No sólo todo lo que hay sino que lo que hay es todo, que no queda resto tras su mirada».

Por lo tanto el espectador de CSI debe estar atento a todo lo que se le presenta ante los ojos. El espectador busca la colección del dato, convirtiendo las huellas en fetiche, adhiriéndose a ellas para no perderse en su búsqueda. A pesar de ello, el ritmo del capítulo no deja tiempo para la sospecha, pero eso tampoco importa porque la verdad siempre se resuelve al final del capítulo.

El narrador, el agente CSI y el espectador habitan todo el tiempo un mismo espacio y comparten un mismo objetivo. Nada se esconde para ninguno de ellos, los tres comparten un punto de vista aunque el CSI sea de todos ellos privilegiado por estar ahí, en el encuadre, para resolver el caso.

EL DETECTIVE. LA CAUSA. EL ROSTRO.

Todos los agentes CSI comparten una pasión: la investigación. Cada uno ha llegado ahí por motivos diferentes, pero, a diferencia del resto, para Grissom el trabajo no es una elección. Él no podría dedicarse a otra cosa. Su trabajo define su vida y su identidad. En Grissom vemos la figura de aquel detective clásico que veíamos en la trama policíaca en una búsqueda sin descanso de la verdad. El detective que no deja lugar para el amor, del que no se conoce familia, ni vida social. Grissom no deja que los sentimientos interfieran en su trabajo. Ni siquiera se reserva dolor para la muerte, el cuerpo muerto se reduce a material forense depositario de pruebas.

No hay amor, no hay tragedia, no hay catarsis. El único amor que emerge es un amor al saber de la causa y al saber del rostro. El héroe, el detective que nos salva de la duda. Sus poderes, la ciencia. El llanto catártico es sustituido por la resolución del dato ante la justicia, un *no lo volverá a hacer* ante los demás. El único destino, la verdad visible.

RACCORD DE DOBLE HÉLICE: VERDAD Y MUERTE EN LA TRAMPA.

Ya hemos comentado que el narrador se esconde tras la historia y deja que ella se cuente a sí misma. Para ello se utiliza un recurso plástico fundamental: el *raccord*. Éste permite dar continuidad a la historia al borrar el corte de planos. Y precisamente en el caso de la *snuff*, a partir del fallo de *raccord*, del desvelamiento del mecanismo, finalmente se desvela la identidad del asesino.

Los CSI acuden la película para intentar explicar lo que en la realidad no se explica, las leyes de la imagen tratarán de hacer creíbles las leyes de la realidad.

Al analizar la *snuff*, los CSI tienen que ver despacio aquello que estaba concebido para verse deprisa, de manera que no se percibiese la diferencia de estatura entre el vigilante que sólo se acuesta con ella y el director que la asesina, es decir, para que no se percibiese el fallo de *raccord*. Así, muestran cómo, gracias al recurso del *raccord*, el director ha podido cometer el crimen, ocultar la verdad. Pero al mismo tiempo es ese fallo de *raccord*, es decir, la mentira del film, lo que lleva a los CSI a percibir el no-fallo de *raccord* de la realidad. La mentira del film nos lleva a la verdad de la realidad.

Pero lo significativo no acaba ahí. El lugar que el espectador obvia, porque confía en el lenguaje audiovisual, allí donde falla el *raccord* es el lugar en el que la sangre infectada del virus del VIH de la víctima salpica al ojo que un minuto antes estaba detrás de la cámara dirigiendo el relato. El director ha entrado en escena y se ha convertido en personaje de su propio discurso, en protagonista de su relato. Douglas Samson ya no está al otro lado de la cámara viendo sin ser visto. La sangre de Susan Hodap infecta su sangre del VIH dejando huella en su asesino y, así, haciendo su propia justicia, puesto que culpan al asesino tras encontrar en él la cepa del VIH que coincide exactamente con la cepa del VIH de la víctima. En el fallo de *raccord* está la verdad, la muerte, y la justicia. Al otro lado de la pantalla y del dispositivo sí hay consecuencias.

Vemos así que la huella acaba siempre traicionando al asesino. Y en el caso de la *snuff*, más aún, el contagio, el único saber que al asesino se le escapa, es el que finalmente lo culpabiliza. Al asesino no se le debería escapar ningún saber, ningún cabo suelto, pero, como ya hemos comentado, si no existe el crimen perfecto, el asesino perfecto tampoco.

SIN CAUSA. SIN HUIDA. SIN PALABRAS.

Los crímenes son banales, sin causa, pero también sin consecuencias. De hecho cada caso es un microrrelato que se agota en sí mismo, se abre y se cierra en el mismo capítulo sin dar lugar a un metarrelato que estructure la serie y la dote de continuidad. Además, el hecho de que los crímenes se cometan entre iguales convierte a cualquiera en sospechoso. Cualquiera puede ser porque la causa puede ser cualquiera.

La falta de un móvil no es la única diferencia de CSI con la trama policíaca clásica, pues aquí tampoco hay unas reglas de juego estrictas y cerradas, ni un espacio acotado que convierta en sospechosos a los que caminan por él. No hay mansión ni pasadizos. El tablero de ajedrez que veíamos en los relatos de Agatha Christie, aquí se desdibuja y se extiende al mundo entero.

Pero, a pesar de esta extensión del espacio de sospecha, los culpables nunca huyen, no hay persecuciones. De todos modos, de nada serviría: se puede huir de todo menos de sí mismo. Y el culpable lleva consigo inscrita la culpa. Pues el Principio de Identidad se puede conocer a partir de una molécula del cuerpo, y aquí es donde juega un papel fundamental el ADN.

El ADN es la parte que construye el todo, el código de barras que particulariza, allí donde reside la verdad del rostro. La bio-genética inculpa, desvela el rostro del culpable, lee los cuerpos sin darle opción de réplica al inculpado, que no puede cuestionar la verdad del

ADN. Cuando las CSI despliegan su saber ante el culpable, lo reducen al silencio. Desaparece así cualquier confesión, para qué hablar cuando sus huellas lo dicen todo.

CUANDO TODO COINCIDE, TODO SE CIERRA.

Cuando todo coincide, todas las informaciones encajan y los datos se adecuan, el espectador, el CSI y el narrador se detienen, ya lo saben todo y el capítulo se acaba. La ciencia, la tecnología y los profesionales ya han dado respuesta al jurado. La ciencia ha desvelado la incógnita, pero no ha descubierto nada que no estuviera ya en la realidad. Todos han resuelto el caso, pero nadie ha aprendido nada.

Pero un desasosiego nace en el espectador. El espectador de CSI, que ha estado depositando confianza en el relato (como también lo ha hecho el espectador de la *snuff*), sabe que el relato puede tenderle una trampa, puede salpicarle consecuencias. Para Susan Hodap en el fallo de *raccord* está la muerte y la justicia; para Douglas Samson la culpa y la muerte; para el espectador la verdad; pero, siniestramente, también la mentira del relato, es decir, su muerte. Con el *raccord* se puede mentir, con el ADN no.

Ahora bien, Umberto Eco (Eco, 1976: 22) plantea lo siguiente:

« Signo es cualquier cosa que pueda considerarse como sustituto significante de cualquier otra cosa. Esa cualquier otra cosa no debe necesariamente existir ni debe subsistir de hecho en el momento en que el signo la represente. En ese sentido, la semiótica es, en principio, la disciplina que estudia todo lo que puede usarse para mentir.

Si una cosa no puede usarse para mentir, en ese caso tampoco puede usarse para decir la verdad: en realidad, no puede usarse para decir nada. »

Por lo tanto, si se supone que el ADN no puede mentir, tampoco podrá decir la verdad. Y si dice la verdad también puede mentir.

BIBLIOGRAFÍA

- BAZIN, A. (1990): "¿Qué es el cine?", Madrid, Ediciones Rialp.
- BORDWELL, D. y K. THOMPSON (1995): "El arte cinematográfico", Barcelona, Buenos Aires, Méjico, Ediciones Paídos.
- BORDWELL, D. (1996): "La narración en el cine de ficción", Barcelona, Ediciones Paídos.
- ECO, U. (1976): "Tratado de semiótica general", Barcelona, Ediciones Lumen.
- HEIDEGGER, M.: "De la esencia de la verdad". Versión Cortés H. y A. Leyte (2000): *Hitos*, Madrid, Alianza (pp.151-171).

- PALAO, J. A. (1994): «La inquietante cercanía del enigma: Amor y verdad en la trama policíaca» en Archivos de la Filmoteca. Nº 17. Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- PALAO, J. A. (1999): «El Universo de la información (Los Expedientes X)» en Banda Aparte. Nº 2 (2ª Época) Valencia.
- PALAO, J. A.. (1999): «El psicoanálisis y la teoría consensual de la verdad: programa para un encuentro imposible». Página Web: <http://www.antroposmoderno.com/textos/elpsicoa.shtml>
- PALAO, J. A. (2004): “La profecía de la imagen-mundo: para una genealogía del paradigma informativo”, Valencia, Ediciones de la Filmoteca.