

El enigma del texto ausente

Policial y metaficción en Latinoamérica

Héctor Fernando Vizcarra



CONSEJO EDITORIAL

Luisa Campuzano	Francisco Morán
Adriana Churampi	Waldo Pérez Cino
Stephanie Decante	José Ramón Ruisánchez
Gabriel Giorgi	Nanne Timmer
Gustavo Guerrero	Jasper Vervaeke

© Héctor Fernando Vizcarra, 2015

© de esta edición: Almenara, 2015

www.almenarapress.com

info@almenarapress.com

ISBN 978-94-92260-04-8

Imagen de cubierta: © W Pérez Cino, 2015

All rights reserved. Without limiting the rights under copyright reserved above, no part of this book may be reproduced, stored in or introduced into a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means (electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise) without the written permission of both the copyright owner and the author of the book.

DETECTIVES, LECTURA Y ENIGMA

I.

Aunque no siempre de manera enteramente explícita, las literaturas policiales han estado vinculadas con la práctica escritural y con el libro en tanto objeto, ya sean éstos detonadores de la pesquisa o elementos imprescindibles para la resolución de una incógnita planteada: incunables, documentos falsificados, volúmenes agotados, inéditos o extraviados, textos robados o dispersos, plagios y escritos comprometedores son presencias recurrentes desde los inicios de la narrativa en cuestión, pues el contenido de los documentos escritos (como metonimia del conocimiento) representa la clave para descodificar los misterios por parte del héroe, una *epistemofilia* que, al contrario de las interpretaciones superficiales del género (el *suspense* por el *suspense* mismo, la novela policial como lectura de evasión), tiene su origen en la premisa cartesiana del uso infalible de la razón para explicar, científicamente, cada aspecto del entorno y del interior humano. Esta concepción positivista, que se propone nombrar, identificar, detallar e inventariar el universo mediante un raciocinio metódico, es el mismo fundamento utilizado por el detective clásico para comprender, y hacer comprender, el caos originado por el delito que investiga. Esa historia, la del delito, es una historia ausente en el discurso policial, y corresponde al detective hallarla gracias a un proceso mental retrospectivo, esto es, *leerla*, para enseguida *interpretarla* y al final *relatarla*, poco importa que sea narrada por él mismo, por mediación de otro personaje o por un narrador externo. Así, el enigma del texto ausente al que se dedica esta investigación no sólo hace referencia a la temática de cierta literatura de detectives, sino, de manera más simbólica, al hecho de que esa parte de la historia, la de la perpetración del crimen, debe estar ausente para que el relato de la detección cobre sentido, de ahí que, en una novela de Agatha Christie o de cualquier otro autor de *murder party*, el cadáver de un personaje, más que provocar horror, miedo o compasión en el lector, funcione como

el elemento que concretiza, da cuerpo (por paradójico que suene), a dicho hueco de la diégesis.

El cuento que configura la estructura de la narrativa de detección, «The Murders in the Rue Morgue», de Edgar Allan Poe, contiene en sus primeras páginas una especie de poética del género que inaugura; su íncipit, «Las características de la inteligencia que suelen calificarse de analíticas son en sí mismas poco susceptibles de análisis» (1985: 368), da cuenta de la dificultad para desentrañar lo que, a primera vista, parece impenetrable, y en dicha frase está planteado, también, un desafío, mismo que será el soporte del pacto de lectura entre los textos policiales y sus lectores a lo largo de la historia literaria. Inteligencia y análisis son dos conceptos clave para el primer desarrollo de la literatura de detección, pues nunca debemos perder de vista que se trata de un género cuyo personaje central ha surgido de los fundamentos de la modernidad, y que encarna al vengador individual diseñado a partir del modelo del *bandido justiciero* propio de las novelas por entregas; así, el héroe de folletín, que representa los valores más preciados para los miembros de una sociedad, cede su lugar al *dandy* urbano, introspectivo y excéntrico, que a veces tiende a la misantropía, y dotado de una capacidad analítica fuera de lo ordinario.

Tal sería una descripción somera de Holmes (Conan Doyle), de Rouletabille (Leroux), de Tabaret (Gaboriau), de Andrés L'Archiduc (Waleis) y por supuesto de Dupin, ciudadano francés perteneciente a una familia burguesa en obvia decadencia y condecorado con la Legión de Honor por razones no especificadas. Se trata, pues, de un individuo letrado y sin oficio determinado, ocioso, despreocupado y nocturno, habitante de un París de ecos románticos y góticos en plena Monarquía de Julio pero en cuyo ambiente se percibe ya la instauración de la Segunda República Francesa (1848), un personaje tipo que más tarde recibirá por parte de Baudelaire, traductor al francés de la «trilogía Dupin» en 1855, el apelativo de *flâneur*, es decir, uno de los roles ciudadanos más característicos de la modernidad y para quien, como escribe Balzac en *Physiologie du mariage*, «flâner est une science, c'est la gastronomie de l'œil. Se promener c'est végéter; flâner, c'est vivre». Esto nos lleva de forma natural a considerar el paralelismo entre el incipiente personaje del detective y el burgués que explora la ciudad sin una meta prefijada en apariencia y, como veremos más adelante, con los requerimientos del acto de lectura. Dicha correlación, analizada por Walter Benjamin en su ensayo «El flâneur», no sólo justifica que los personajes y la situación del cuento de Poe hayan sido ubicados en la capital francesa, sino que nos confirma el eminente carácter urbano del protagonista de prácticamente cualquier relato detectivesco.

El investigador observa con particular agudeza, como haría el *flâneur* mientras camina por los parajes citadinos, los detalles de la escena del crimen; ambos sujetos requieren del tiempo necesario para leer en los indicios recogidos las historias ocultas (ya sea en las fachadas de los edificios o al interior del cuarto cerrado donde se ha cometido un asesinato), satisfaciendo una obsesión voyerista que los incita a detectar y luego comprender los códigos de la urbe y sus habitantes anónimos, todos ellos víctimas y criminales en potencia. Esa es la forma en que, como argumenta Benjamin, el investigador amateur «legitima su paseo ocioso. Su indolencia es sólo aparente. Tras ella se oculta una vigilancia que no pierde de vista al malhechor. Y así es como el detective ve abrirse a su sensibilidad campos bastante anchurosos. Conforman modos del comportamiento tal y como convienen al “tempo” de la gran ciudad. Coge las cosas al vuelo; y se sueña cercano al artista» (1980: 55-56).

No olvidemos que para el *flâneur* y para el detective, en tanto aspirantes a artistas, el *spleen* baudelairiano es un requisito imperativo, un estado al que no tiene acceso el individuo común de la ciudad. Ambos pueden ser pobres aunque no lo aparenten, mas nunca obreros: su labor es conducida, más que por el esfuerzo físico, por el pensamiento abstracto plasmado, a su vez, en expresiones concretas, ya sea literarias, visuales o resolutivas (en el caso de un enigma), de tal forma que, si en el imaginario moderno y romántico la creatividad artística está vinculada con la noción de inspiración, las deducciones del investigador, en ese mismo contexto, son producto inequívoco de sus facultades analíticas y de observación. Desde una perspectiva simplificadora pero digna de tomar en cuenta, la narrativa policial parecería estar comunicando un mensaje similar al de las épicas mitológicas o de los mitos de la creación, esto es, el combate entre fuerzas contrarias y complementarias que perduran, con un cierto equilibrio, a lo largo del tiempo. Esa lucha del bien contra el mal, esa separación dicotómica que se encuentra en las bases de prácticamente todo constructo teológico, es reproducida por el relato de detección en diferentes niveles:

Caos || Orden
Barbarie || Civilización
Ocultamiento || Revelación
Ceguera || Observación
Ignorancia || Conocimiento

En el primer capítulo se hacía notar cómo el cuento «Los crímenes de la calle Morgue» recurre a un animal salvaje, proveniente de una lejana isla

asiática, para originar una tragedia sangrienta e irracional en el departamento parisino de Mme y Mlle D’Espanaye, o sea, la barbarie (del adjetivo peyorativo βάρβαρος, «extranjero», «balbucente») penetrando en uno de los centros simbólicos de la civilización occidental. Por tanto, no es de extrañar que en ese discurso polarizado que subyace en el relato policial hallemos, con distintos matices, una recurrencia al tema de la alteridad, es verdad que no siempre con un tono estigmatizante y punitivo, sino, en todo caso, *denominativo*, pues descubrir al culpable equivale a colocar un rostro a quien propicia el caos, asignarle una identidad y, con ello, abatir cualquier hipótesis sobrenatural en torno al misterio de la historia. Acerca de dicho tema, el teórico Jacques Dubois llega a plantear que, una vez logrado el reconocimiento de ese afán denominativo, «tocamos lo más recóndito de la problemática policial, problemática que posee un nombre: identidad. “¿Quién es el culpable?” ha sido, desde siempre, la interrogante de partida, lo cual equivale a decir: “¿Quién es el otro?» (1992: 104)²².

En cuanto a la novela policial que inicia el género en Latinoamérica, *La huella del crimen*, del argentino Raúl Waleis, observamos que el culpable del asesinato de la condesa de Campumil es un individuo que, a pesar de su aspecto y de su título nobiliario, no encaja con la normatividad social de la época –al igual que la víctima, acusada de adúltera–, y cuya salud mental está en entredicho hasta que, en el desenlace, se vuelve loco tras pronunciar su confesión; así, no obstante el obvio propósito didáctico del texto, la consigna principal de *La huella del crimen* –«el criminal es un enfermo, y la justicia y los hombres que ella emplea le tratan como a tal» (Waleis 2009: 237)²³– no deja dudas sobre el plano ético-positivista en el que se colocan tanto la narración como el narrador. El «otro», la *amenaza externa*, como sabemos, varía según las culturas y la coyuntura histórica de cada una de ellas, pero a diferencia del mal, el cual debe ser neutralizado y combatido de acuerdo con la mayoría de postulados religiosos y morales, en el racionalismo moderno se reclama, ante todo, un esclarecimiento que permita comprender esa diferencia (sin llegar todavía al grado de justificarla o aceptarla). Esto nos trae de vuelta a la cuestión del raciocinio como soporte de un género cuyo anclaje en la modernidad es insoluble, incluso en sus manifestaciones contemporáneas.

²² «Nous atteignons au plus intime de la problématique policière, et cette problématique a un nom: identité. “Qui est le coupable ?” est, depuis toujours, la question de départ. C’est-à-dire : “Qui est l’autre ?”».

²³ Al igual que «Los crímenes de la calle Morgue», la acción de la novela de Waleis está localizada en París y sus alrededores, en el año 1873.

A riesgo de que parezca repetitivo, en este fragmento de la investigación se busca dejar en claro la importancia del cientificismo en los escritos más tradicionales de la ficción detectivesca, así como en las creaciones más recientes que emplean el registro del policial, de ahí que encontremos una bibliografía inmensa alrededor de las tres figuras del razonamiento lógico (deducción, inducción y abducción, según Charles S. Peirce) con relación al método del personaje del detective, material teórico que recorre el espectro de la narrativa policial temprana, como *Le «Detective Novel» et l'influence de la pensée scientifique* (París, 1929) de Régis Messac, hasta las más recientes evocaciones del investigador privado de la ficción en películas y series televisivas, como *Sherlock Holmes and Philosophy. The Footprints of a Gigantic Mind* editado por Josef Steiff (Chicago, 2011), pasando por los eruditos exámenes de lógica y semiótica incluidos en *The Sign of Three: Dupin, Holmes, Peirce* (Indiana, 1983), editado por Umberto Eco y Thomas A. Sebeok. Por otro lado, no está de más anotar que Edgar Allan Poe llamó *tales of ratiocination* a sus tres cuentos de Dupin y a «The Gold-Bug», mientras que Wales adjudica a *La huella del crimen* el subtítulo «Novela jurídica original», es decir, «con la formulación copiada de las ediciones francesas de las novelas de Émile Gaboriau» (Setton 2009: 9)²⁴. La adjetivación *policial* (o su equivalente en inglés), sin embargo, es aplicada por primera vez en 1879 para *The Leavenworth Case*, de la escritora estadounidense Anna Katharine Greene, quien designa su novela con la indicación genérica «*A Detective Story*».

Ahora bien, sabemos que desde la invención de la imprenta en el siglo xv, y más aún, tras la construcción de la imprenta mecánica de vapor a principios del xix, el costo de producción de los libros disminuyó de forma notable. Si añadimos que un porcentaje más o menos importante de la población de los asentamientos urbanos estaba alfabetizada, en comparación con los siglos precedentes, y podía tener acceso a los libros, no es difícil suponer que la aparente democratización de la lectura haya abonado a la consolidación de la autoridad e influencia de la palabra escrita, quizá no al grado extremo que supone Marshall McLuhan en su libro *La galaxia Gutenberg* (esto es, una nueva organización cognoscitiva, y por lo tanto cultural, en Occidente, a partir de la invención de los tipos móviles), sino en todo caso como una expresión de la humanidad para codificar, mediante la tipografía, su cosmovisión moderna. De cualquier forma, pensar en el libro como el objeto depositario del saber por antonomasia

²⁴ En efecto, la primera edición en un solo volumen de *L’Affaire Lerouge* (1866) era presentada como un *roman judiciaire* por parte del editor Eugène Dentu.

sia, como emblema de la educación y del progreso, implica, por fuerza, una exclusión de los sectores no ilustrados gracias a la cual, en consecuencia, se sigue prolongando la distribución vertical, estratificada, de clases sociales y, más precisamente, la jerarquización según el nivel de instrucción escolar. La confianza en la ciencia, en la razón y en el conocimiento, aunque extendida, es propiedad de quienes participan de la cultura escrita; la letra impresa, por lo tanto, ostenta un valor reverencial y prácticamente incuestionable («*quod scripsi, scripsi*»), ya que, como aduce Margaret Meek, «el predominio de la ciencia en nuestra cultura favorece la idea de que el pensamiento racional tiene que asimilarse mediante un largo aprendizaje de la lectura y la escritura, en la escuela, en las bibliotecas, en el laboratorio» (2004: 67). Dicha valoración casi fetichista del libro es la noción que nos permitirá establecer el vínculo entre el documento escrito y el registro policial²⁵.

Refiramos de nueva cuenta el relato de Poe, «Los crímenes de la calle Morgue», precisamente las líneas donde el autor implícito traba conocimiento con Auguste Dupin, el primer detective amateur de la literatura²⁶: «Mientras residía en París, durante la primavera y parte del verano de 18..., me relacioné con un cierto C. Auguste Dupin [...]. Nuestro primer encuentro tuvo lugar en una oscura librería de la rue Montmartre, donde la casualidad de que ambos anduviéramos en busca de un mismo libro –tan raro como notable– sirvió para aproximarnos» (1985: 371). No es fortuito, pues, que el cruce entre el narrador y el futuro arquetipo del detective ocurra en una librería, pues denota el punto de contacto más evidente entre sus aficiones: la *bibliofilia*. Tras ese

²⁵ De acuerdo con Jacques Dubois (1992), así como el texto impreso es un elemento recurrente en la ficción de detectives, la fotografía como indicio y el ferrocarril como vía de transporte y como modificador del acto lectura han tenido una notable influencia en el desarrollo del discurso (de eminencia moderna) del género policial. Un claro ejemplo de la fotografía lo encontramos en el primer relato corto de Holmes, «A Scandal in Bohemia» (1891), donde el *objeto escondido* es un retrato de Irene Adler, personaje enigmático que suele ser recordado como el único capaz de engañar al detective. Para el caso del ferrocarril, baste recordar *Murder on the Orient Express* (1934) de Agatha Christie, cuyo enigma de *cuarto cerrado* se ciñe al entorno de un compartimento de tren donde un criminal es ajusticiado, como en *Fuenteovejuna*, sin que haya un único verdugo.

²⁶ Aunque, para fines prácticos, suele darse por concluida la polémica entre quienes otorgan a Dupin el título de primer detective y quienes abogan por un surgimiento más antiguo del personaje (según la escuela teórica francesa serían, por ejemplo: Edipo, el profeta Daniel, Zadig, Vidocq), es necesario subrayar que en los cuentos escritos por Poe, además de la estructura de la investigación, se reúnen por primera vez los tópicos que consolidan a cada uno de los actores característicos del género: víctima, culpable, detective.

primer encuentro, vuelven a coincidir durante su búsqueda de aquel libro, cuyo título nunca se menciona, hasta que por fin deciden compartir un viejo departamento de bajo precio.

Las publicaciones impresas juegan un rol esencial en el desarrollo de la trama; la noticia publicada en la *Gazette des Tribunaux* contiene, además de la descripción del lugar del crimen de la calle Morgue, una serie de entrevistas a diferentes testigos auditivos de la masacre, cuyas declaraciones acerca de la nacionalidad del asesino a partir de las palabras escuchadas jamás concuerdan. Basándose en la lectura del artículo periodístico, Auguste Dupin deduce que los testigos «quisieron» oír frases en lenguas extranjeras (que, por cierto, desconocen), dando por hecho que se trataba de una persona, sin pensar que podía ser un animal, lo cual se confirma gracias al análisis del pelo recogido en las uñas de una de las víctimas y las marcas dejadas en el cuello de ésta al haber sido asfixiada. Resultado: el sospechoso es una bestia exótica procedente de una de las islas de la India oriental, anatómicamente detallada en un libro del zoólogo Georges Cuvier. Para atraer al dueño del orangután y corroborar su hipótesis, el protagonista hace publicar en *Le Monde* un anuncio sobre la captura del simio, señalando que el dueño, marinero de oficio, puede pasar a reclamarlo a la dirección de Dupin y el narrador. La estratagema del anzuelo impreso en el periódico, repetida una y otra vez en la narrativa policial, surte el efecto deseado. El marinero confiesa su complicidad involuntaria en los asesinatos, el orangután es recuperado sin ninguna explicación y, por primera vez y para siempre, el jefe de policía es humillado por el detective amateur. Es así como se resuelve el célebre misterio de la calle Morgue y se establece, si bien de manera no muy sólida aún, uno de los dos modelos básicos del «documento impreso» como motivo de la ficción policial: el texto como indicio necesario para disolver el misterio.

Del cuento «The Mystery of Marie Rogêt», secuela del relato citado, sólo diremos que versa sobre la capacidad deductiva de Auguste Dupin al resolver un asesinato sin necesidad de hacerse presente en la escena del crimen, ya que le basta con leer los detalles proporcionados por los diarios parisinos; en este caso, los textos conforman el único material disponible para llegar al último eslabón. Más interesante es, para los fines de nuestra argumentación, revisar el tercer y último cuento de la serie.

«The Purloined Letter» relata la sustracción de una carta comprometedora y los vanos intentos del cuerpo policiaco por recobrarla, pese a conocer al ladrón desde el principio. Se trata, sin duda, de uno de los cuentos de Poe que más análisis y comentarios ha merecido por parte de la crítica literaria, particular-

mente de la crítica especializada en narrativa policial, debido a que, así como «Los crímenes de la calle Morgue» da forma a la historia del *cuarto cerrado* (*locked-room mystery, chambre close*), «La carta robada» establece la pauta de las tramas fundamentadas en el enigma del *objeto escondido*.

En el «Seminario sobre “La carta robada”», Jacques Lacan analiza dicho relato a partir de la idea del *desplazamiento de miradas*. Según esta noción, la técnica del autor implícito consiste en dotar a sus personajes principales de miradas cuya gradación ascendente les permite sondear las acciones del otro desde un nivel superior. La unidad de esta repetición intersubjetiva funciona, y es verosímil en la diégesis, porque dicha carta, al ser tan codiciada, *debería* estar perfectamente escondida. La anécdota, como se sabe, finaliza cuando Dupin halla el documento en el lugar más perceptible del despacho del ministro D., tras inferir que éste ha utilizado el método del automatismo de repetición para «hacer invisible» la carta (cuyo contenido permanece incógnito para el lector), colocándola sobre su escritorio, a la vista de quienquiera que tenga acceso a la oficina, pues, en palabras de Lacan, «lo que está escondido no es nunca otra cosa que *lo que falta en su lugar*, como [...] cuando un volumen está extraviado en la biblioteca. Y aunque éste estuviese efectivamente en el anaquel o en la casilla de al lado, estaría escondido allí, por muy visible que aparezca» (1971: 19. Énfasis del original). La ceguera «inducida», entendida no como debilidad visual sino como la incapacidad de observar, es el ardid empleado por el ladrón para retar a la policía, y derrotarla en ese juego de inteligencias accionado por el robo de la carta, seguro de que lo evidente pasa inadvertido para las miradas obstinadas en escudriñar los detalles de la habitación. Esta misma ceguera inducida se extiende a la esfera del espectador, el cual, si bien atestigua paso a paso el desarrollo de la trama, es incapaz de observar la información que el texto le esconde, ya sea omitiéndola o disimulándola entre datos irrelevantes; de ahí que Pierre Bayard, en su estudio sobre la obra de Agatha Christie, concluya que «cada libro relate, más allá de la anécdota policial, la misma historia tantas veces repetida: la ceguera gradual de quienes la están leyendo» (2008: 38)²⁷. Como se ha dicho, las relaciones de poder y dependencia se van tejiendo en orden ascendente, desde el que nada ve (la víctima) hasta el que vio todo (quien ha cometido el delito). No es por azar, en consecuencia, que quien pretende situarse en la plataforma más alta del escenario de esa tragedia de enredos que

²⁷ «chaque livre raconte, au-delà de l’anecdote policière, une même histoire à chaque fois jouée : l’aveuglement de ceux qui la lisent».

es la narrativa policial acostumbre llevar consigo un fetiche de la observación: la lupa, representación icónica del detective ficcional.

De la conflictiva carta, el jefe de la policía dice que «cierto documento de la mayor importancia ha sido robado en las cámaras reales [...]. Dicho papel da a su poseedor cierto poder en cierto lugar donde dicho poder es inmensamente valioso» (Poe 1985: 454). La amenaza latente debe ser neutralizada por el investigador, para lo cual éste debe dar un salto en el escalafón de las miradas; una vez extraída la carta del despacho del ministro D., la probabilidad de que perpetre un chantaje en contra de la reina se desvanece en su totalidad, quedando el primero vulnerable frente al nuevo dueño del documento. Con relación al primer relato del ciclo, la función del documento escrito se modifica: de ser un indicio imprescindible para completar la investigación con éxito, ahora se presenta como el objeto por encontrar, no por su valor económico en sí, sino como el arma potencial cuyo mensaje puede generar una catástrofe palaciega.

Así pues, encontramos dos funciones básicas de los documentos en las tramas de detección, presentes desde la saga que inaugura la retórica del género y de los registros policiales. En la primera, comunica el código para despejar la incógnita: es el medio para interpretar y desenmarañar el caso, como el mapa que necesita ser cotejado con el espacio físico que duplica en menor escala, pues sin la interpretación su poder permanece inactivo; en la segunda, observamos que el documento es la meta por alcanzar, ya sea para ejercer las ventajas que garantiza su posesión o bien para evitar que otros echen mano de esa hegemonía implícita. Pero, en ambos casos, se trata de textos «ausentes» en el plano inmediato, ocultos para las miradas de todos los actores del drama, salvo para la del detective.

II

Los ejemplos de personajes que hacen explícita la relación entre detección y lectura en el ámbito de la ficción policial son abundantes, pues van desde los detectives coleccionistas de libros raros y ediciones singulares de la Biblia, como Lord Peter Wimsey y el abogado *Mandrake*, de Dorothy Sayers y Rubem Fonseca, respectivamente, o Victor Legris, detective y vendedor de libros en el París de la *Belle Époque*, creado por Claude Izner, hasta aquellos que, al contrario, en cada aventura incineran un volumen de su biblioteca personal, como Pepe Carvalho, de Manuel Vázquez Montalbán (y, en un sentido extremo, el incendio que provoca el bibliotecario Jorge de Burgos en el desenlace de *El*

nombre de la rosa). En muchas ocasiones, parte de la excentricidad del investigador se refleja en su peculiar relación con los libros y la literatura: el comisario ateniense Kostas Jaritos, personaje creado por Petros Márkaris, tiene como única afición leer y coleccionar diccionarios sobre los temas más variados; el inspector jefe de la policía de Shanghai, Chen Cao, protagonista de la serie escrita por Qiu Xiaolong, estudió letras, es poeta y traductor de novela negra estadounidense, mientras que el teniente habanero Mario Conde, de Leonardo Padura, se presenta como un escritor frustrado de la generación de la revolución cubana, más admirador de Hemingway y Salinger que de Cienfuegos o Ernesto Guevara. Asimismo, la intertextualidad genérica es un rasgo bastante común en las obras policiales, principalmente en lo que respecta a la alusión tópica²⁸, práctica que George Dove, en su libro *The Reader and the Detective Story*, denomina «hábito autorreflexivo», esto es,

la costumbre de la ficción policial de llamar la atención hacia sí misma, [la cual] surge en “Los crímenes de la calle Morgue”, cuando Dupin critica a François Vidocq, un inspector de policía cuyas *Memorias*, bastante ficticias, eran populares en los tiempos de Poe. [...] Más tarde, Sherlock Holmes menosprecia a Dupin, y la convención se vuelve una de las tradiciones establecidas en el género, a tal grado que, aún hoy, es difícil encontrar un relato en el que nadie haga mención a [...] detectives de la literatura o de la televisión. (1997: 80-81)²⁹

Por último, queda referir aquellas historias donde, como en «La carta robada», el tema central de la investigación es la búsqueda de un documento,

²⁸ De acuerdo con Luz Aurora Pimentel, la *alusión tópica*, una de las manifestaciones de la relación intertextual indirecta, se define como aquella «referencia más o menos velada a eventos recientes, y por lo tanto a textos históricos periodísticos, etcétera» (1993: 224). Optamos aquí por llamar *alusión tópica* a la mención de un personaje o situación precedentes, relativos al espectro de las narrativas policiales, sin que se trate de una alusión textual directa, sino, más bien, como el intento por establecer un diálogo entre obras del mismo género y, con ello, formular un «metacomentario».

²⁹ «Detective story’s habit of calling attention to itself [...], originated in “The Murders in the Rue Morgue”, where Dupin takes occasion to criticize François Vidocq, a police detective whose largely fictional *Memoires* were popular in Poe’s time. [...] Later Sherlock Holmes disparaged Dupin, and the convention became one of the established traditions of the genre, to the extent that today it is still difficult to find a story in which someone does not refer to [...] detectives in print and on television». Según la propuesta teórica de la metaficción discutida en el capítulo anterior, el «hábito autorreflexivo» que menciona Dove estaría compuesto por lo que denominamos «imágenes reflexivas» (*mise en abyme*) y por los «nombres propios referenciales» (*role-playing*).

lo que en el mercado editorial anglosajón se conoce como *bibliomysteries*. Este subgénero de las literaturas policiales suele estar ligado, sobre todo en la narrativa estadounidense, al *best-seller*. Llama la atención el creciente interés de los lectores angloparlantes hacia este tipo de narraciones durante las últimas décadas. Podría decirse que, así como en el periodo de la guerra fría predominó la novela de espionaje, el *bibliomystery* es uno de los temas de actualidad en la ficción de detectives, junto con las teorías de conspiraciones o las fusiones entre la temática histórica y el registro de la narrativa policial. En tanto literatura de consumo masivo, el género policial tiende a absorber asuntos de interés común y desplegarlos sobre un esquema narrativo bien conformado, provocando una sensación de enriquecimiento de la cultura general en su lector, un efecto de «estar aprendiendo» sobre determinadas costumbres (religiosas, políticas y hasta culinarias), sobre historias nacionales o geopolítica, y no sólo estar perdiendo el tiempo en la lectura de un relato fácil y olvidable. Temas de moda, «coyunturales», como el narcotráfico, las tribus urbanas, los crímenes de Estado, la neurolingüística, la ciencia forense o las conspiraciones vaticanas, todo ello es material redituable que va satisfaciendo la avidez del lector por «dosis de sabiduría» y convirtiendo en líderes de ventas textos de diversa calidad literaria, pero perfectamente llevados por tramas formulaicas impecables y de éxito asegurado.

Al menos de forma potencial, la fórmula de la ficción detectivesca puede servir de patrón para cualquier tipo de anécdota; sin embargo, resulta sintomático que ciertos tipos de ficción policial (o mejor dicho, temáticas abordadas desde el registro o el género policiales) alternen su popularidad en relación con las preocupaciones inmediatas de la cultura en que se insertan. Así, por ejemplo, observamos que las tendencias temáticas varían de un país a otro, y pocas son las obras que consiguen trascender ya no las fronteras de la lengua, sino por lo pronto las fronteras delineadas por la distribución editorial. En consecuencia, salvo pocas excepciones, las obras policiales suelen llevar la impronta de su origen, y bien pueden ser interpretadas como crónicas testimoniales, la mayor parte de las veces con un matiz denunciatorio (de ahí el fuerte vínculo entre el periodismo de nota roja y la *non-fiction novel* o novela-testimonio: *In Cold Blood*, *Los albañiles*, *Operación Masacre*), circunstancia que revela, por mencionar un mínimo de casos, que la novela policial cubana de los últimos años se centre en los cambios que sobrevinieron tras la caída del muro de Berlín; en el caso de la narrativa argentina, los años de la Junta Militar y, más recientemente, la crisis económica de 2001; en Perú, los conflictos de la época de Sendero Luminoso; en Europa occidental, la dificultad para lograr una

adaptación favorable por parte de los inmigrantes; las operaciones de grupos de ultraderecha, en los países escandinavos; en México, el fenómeno de la narcoviolenca. ¿A qué se debe entonces la popularidad de los relatos de misterio asociados al ámbito bibliográfico? Aunque a primera vista pueda parecer una temática ajena al acontecer histórico inmediato y a sus problemáticas más agudas, el *bibliomystery* contemporáneo (o como preferiremos llamarlo, *enigmas de texto ausente*³⁰) retoma la idea de los primeros relatos de detección que hemos revisado páginas atrás, no obstante la distancia temporal, de manera que la búsqueda del documento, entendida como el motivo literario³¹ de su trama, genera el revelamiento de información alterna u oculta sobre el pasado, en particular sobre la historia de bronce redactada desde las instancias oficiales. Si a ello se le agrega el eminente carácter lúdico de la ficción policial (también llamada novela-problema, *puzzle*), no en un sentido de evasión o frivolidad sino en la necesaria participación del lector o espectador durante su recorrido interpretativo (dado que el relato edifica y derriba constantemente sospechas, expectativas), vale conjeturar que un estudio sobre las estrategias metaficcionales en las narraciones que nos ocupan puede ayudarnos a comprender, de forma global, el interés despertado por la narrativa de detectives, detrás del cual, quizá, se encuentre la misma *epistemofilia* característica del investigador ficcional, transferida al dominio del espectador.

Para continuar delineando las conexiones entre los detectives literarios, la lectura y el enigma, veamos ahora algunas nociones teóricas específicamente desarrolladas para el análisis del relato policial y su lectura, mismas que, aunadas a la propuesta de estrategias de la metaficción del capítulo precedente, nos permitirán emprender el análisis empírico de novelas concretas. Aprovecharemos la reciente mención del concepto de «juego» en la novela policial, acudiendo a la siguiente cita de Colas Dufflo: «El relato policial está diseñado como un juego único que espera que utilicemos sus reglas para hacer trampa a

³⁰ Dentro de las letras latinoamericanas contemporáneas encontramos textos que ponen en evidencia dicha temática, como *Bufo & Spallanzani* (1986) de Rubem Fonseca, *El simulador* (1990) de Jorge Manzur, *Filosofía y letras* (1998) de Pablo de Santis, *La obra literaria de Mario Valdimi* (2002) de Sergio Gómez, *Cóbrase caro* (2005) de Élmer Mendoza, *El manuscrito Borges* (2006) de Alejandro Vaccaro y *Ricochet o los derechos de autor* (2007) de Luis Arturo Ramos.

³¹ Para el empleo del concepto de «motivo literario» utilicé la síntesis de los postulados de Ernst-Robert Curtius llevada a cabo por Claudio Guillén: «*Motif* es para él [Curtius] lo que objetivamente hace posible el argumento, lo que invita a su composición: la intriga, fábula o *mythos* de Aristóteles [...]. Los motivos se dan, se hallan o se inventan; sin ellos es difícil acceder al drama o a la novela» (2005: 275).

esas mismas reglas» (1995: 107)³². Con esta afirmación, Dufflo intenta mostrar que una característica discursiva del relato de detección es el flujo constante de hipótesis que el lector va figurando en la progresión de su lectura. Si damos por hecho que todo texto construye su propio reglamento de juego (heterocosmos, campo de referencia interno) para, por decirlo de alguna manera, «persuadir» al lector de aceptar el pacto de verosimilitud, ¿qué sentido tendría formular normativas para después violarlas? ¿Se viene abajo la verosimilitud establecida? En efecto, cuando existen debilidades en la lógica interna de un relato en el plano diegético (en la *fábula*), la convención entre texto e intérprete puede fracasar, no así en el plano discursivo, donde la posible «incongruencia» o trampa estaría dada por los huecos en la narración (el misterio, lo desconocido) y por las falsas pistas que, tarde o temprano, deberán ser explicadas como tales gracias a la corroboración de las pistas verdaderas. Los espacios de indeterminación descritos por los teóricos de la recepción³³, al ser insinuados por el texto, se vuelven *espacios de inculpación* abocados a responder el cuestionamiento clave de toda historia de detección: «¿Quién fue?» El juego consiste, pues, en la actividad del intérprete al intentar hallar la respuesta (lo que equivale al acogimiento de las reglas), mientras que las trampas, de las cuales también está advertido, serán dadas por lo que el discurso calla, pero no niega. Esto es, un discurso sembrado de sospechas hacia los personajes, pero principalmente hacia el emisor del discurso.

Engaño o no, lo anterior nos lleva a concluir, junto con Dufflo, que «la hermenéutica lúdica del libro-juego [...] pretende restablecer la secuencia auténtica de las causas y efectos que nos es dada en desorden y con elementos faltantes [...]. No se trata de una novela sobre el orden de las cosas, sino de una novela sobre el orden en que se dicen las cosas» (1995: 128)³⁴, de manera que el lector (o como hemos venido llamándolo, el *intérprete*, duplicación metaficcional del detective) tiene como misión en ese *livre-jeu* descubrir la secuencia del discurso, dado que, así como la búsqueda de un texto está tematizada en algunas novelas

³² «[L]e récit policier se dessine comme ce jeu unique qui attend de ses règles qu'on s'en serve pour tricher avec ses règles».

³³ Según Wolfgang Iser, «[l]os lugares vacíos del texto son pausas ofrecidas a la reflexión del lector. Le dan la oportunidad de introducirse en los sucesos para poder construir su sentido» (1989: 293).

³⁴ «L'herméneutique ludique du livre-jeu [...] vise à rétablir l'ordre véritable de causes et d'effets qui nous est donnée dans le desordre et avec des éléments manquants [...]. Il ne s'agit pas tant d'un roman sur l'ordre des choses que d'un roman sur l'ordre dans lequel on parle des choses».

policiales que Stefano Tani denomina como antidetektivescas³⁵, la detección está presente entre el autor implícito que «oculta» pistas al escribir su relato y el lector que desea darles un sentido, efectuándose una *mise en abyme* de la ficción de enigmas, una de las características de la narrativa metaficcional, pues «[una] metaficción no es, en definitiva, una novela cuyo autor es tanto escritor como crítico, sino una novela que dramatiza la frontera entre ficción y crítica» (Currie 1995: 3)³⁶.

Como habrá podido notarse, las investigaciones que exploran la relación entre la narrativa de detectives y el acto de (su) lectura son deudoras de las pautas teóricas de la estética de la recepción. Además de los espacios de indeterminación, prácticamente tematizados en el relato policial (por lo que los he llamado *espacios de inculpação*), otra noción esencial para comprender las teorizaciones recientes en este campo de la literatura es el *horizonte de expectativas*. Dado que se trata de un tipo de narrativa bastante codificada, y, aunque pudiera parecer discordante, masificada, el horizonte de expectativas del lector se ve guiado incluso antes de conocer la trama del relato; por ello, sin adentrarnos en una discusión sobre las variantes de las literaturas policiales, es pertinente recordar, a grandes rasgos, algunas de las características comunes de los libros que solicitan, vía paratextual, una *lectura policial*.

Algo que parece obvio son las marcas de identidad de las colecciones editoriales especializadas. Descartando el *giallo*, «amarillo», de la tradición italiana, los lectores hispanohablantes, francófonos, catalanes, rumanos y anglosajones (cuando menos) relacionamos el adjetivo «negro» con las historias de detectives. Y aunque sobran estudios que efectúan el pertinente deslinde entre la narrativa «policial clásica» y la «negra», los directores de las colecciones, en su gran mayoría, optan por agrupar cualquier relato de misterio o de detección en el mismo conjunto de libros, preferentemente con cubiertas oscuras o con un icono distintivo, todo ello por obvios motivos editoriales y de mercado. Incluso la disposición de los ejemplares dentro de una librería suele jugar un papel importante para orientar al comprador, a tal grado que una novela carente de evidentes paratextos editoriales que lo vinculen con cierto género literario, por el hecho de ser consignada en determinado anaquel, adquiere ya un estatus genérico, al menos en la dinámica comercial. He ahí las primeras

³⁵ Véase el segundo apartado de nuestro primer capítulo. Para mayores referencias, véase Tani 1984: 35-51.

³⁶ «[a] metafiction is not definitively a novel whose author is both a writer and a critic, but a novel which dramatizes the boundary between fiction and criticism».

guías de lectura, las cuales, en muchos casos, se verán reforzadas por colecciones particulares de ciclos narrativos protagonizados por un investigador («Serie inspector jefe Chen Cao», «Serie Detective Kinsey Millhone» «Serie Wallander», de Tusquets); lo mismo puede decirse de los boletines especializados, cuya publicación electrónica en páginas o blogs, principalmente, influye de forma notable en la expectativa inmediata del lector potencial. Si a eso le añadimos la profusión de series televisivas y de películas inspiradas en la literatura policial (fenómeno tan antiguo como el primer cortometraje sobre Holmes: *Sherlock Holmes Baffled*, American Mutoscope, 1900, 35 seg.), no debe extrañarnos que, incluso sin tener una experiencia lectora previa, prácticamente cualquier persona posee un repertorio básico de los temas, clichés y estructuras más frecuentes del género.

Una de las características de la narrativa de masas es la rigidez de sus paradigmas. Ya sea por hábito, o por simple comodidad, el lector de una historia de detectives desarrolla no sólo una intuición, sino también un gusto por el juego que representa su lectura. A consecuencia de ello, sus expectativas se vuelven más duras y, por lo tanto, se genera una suerte de recelo a aceptar relatos que no cumplan con las convenciones aprendidas. Esto explica, en gran medida, que sigan proliferando libros que poco o nada varían de los esquemas policiales creados por Agatha Christie o Dashiell Hammett.

Ejemplo de estas expectativas casi inamovibles, sin importar la época, es la necesidad de un héroe, es decir, la instancia que cohesione una serie narrativa, ya sea un detective privado, un policía o un delincuente. En este sentido, es bastante ilustrativa la resurrección forzada de Sherlock Holmes, quien, una vez muerto en las cascadas de Reichenbach, Suiza, junto con su antagonista, el profesor Moriarty («The Final Problem», 1893), revive meses después gracias a la presión ejercida sobre Conan Doyle por parte del editor de la *Strand Magazine* y de los lectores, o la condición impuesta a Ed McBain, creador de la serie policial «Distrito 87», de reescribir el final de su tercera novela, donde el héroe, Steve Carella, habría de ser asesinado (*The Pusher*, 1956). De forma análoga, en 1989, durante una conferencia ofrecida por Paco Ignacio Taibo II, los asistentes, a pregunta expresa del autor, votan a favor del retorno del detective independiente Belascoarán Shayne, muerto en la última novela del proyecto de saga (*No habrá final feliz*, 1981). Al día de hoy, el número de libros que conforman este ciclo suman diez.

Hemos querido recordar estas tres circunstancias similares justamente para ratificar cómo la rigidez de las expectativas del lector, algunas veces, logra subvertir el desarrollo «natural» del mundo ficcional, con frecuencia en detrimento

de la lógica interna que se ha venido planteando en un ciclo narrativo, a lo cual podemos añadir que, como afirma George Dove, «si algunas convenciones parecen excesivamente inflexibles, debemos tener en mente que lo son porque a los lectores les gusta que así sean» (1997: 105)³⁷, y sobre todo, no está de más decirlo, cuando funcionan.

Queda claro que, dadas las guías de lectura proporcionadas por las marcas genéricas, el lector de un relato de detectives procede de una manera sistemática (la *hermenéutica lúdica* explicada por Dufflo) y definitivamente equiparable a la lectura de indicios efectuada, en el plano ficcional, por el detective:



En *S/Z*, Roland Barthes adjudica al «código hermenéutico» de un relato la función estructuradora del enigma, según la expectativa creada y el deseo de su resolución. Conforme avanzamos en la lectura de una narración de detectives, y vamos recabando información en torno al misterio, habremos de percatarnos de las múltiples posibilidades de respuesta existentes, mismas que, tal como procede el protagonista de la ficción al conocer los indicios, desvían la atención y retrasan el desenlace. Ambas lecturas (de los indicios y del texto) se ven atravesadas por «obstáculos» que, acorde con las reglas lúdicas del relato policial, deberán ser sorteados uno a uno, alterando el flujo del discurso escrito y de la lectura. A estas «trampas», llamadas así por Colas Dufflo, Barthes se refiere como «morfemas dilatorios»: el *engaño*, el *equivoco*, la *respuesta suspendida* y el *bloqueo*, dispositivos esparcidos en la acción narrada que sirven para retener momentáneamente la declaración de la respuesta conclusiva, de tal manera que «la espera se convierte en la condición fundadora de la verdad: la verdad, nos dicen estos relatos, es aquello que está *al final* de la espera» (Barthes 2001: 62):



³⁷ «[i]f some conventions seem overly rigid, we must remind ourselves that they are so because the readers like them that way».

Partiendo de la aplicación del código hermenéutico y del concepto de *livre-jeu* de Dufflo, Richard Saint-Gelais, en su artículo «Rudiments de lecture policière», elabora una propuesta, terminológica más que teórica, sobre la *lectura policial*, misma que ayudaría a definir la noción de *literaturas policiales*, tanto en lo que respecta al género como al registro; para ello, sugiere una aproximación de índole pragmática, esto es, comprender un modelo narrativo a partir de sus principios de regulación del acto de lectura. Lo interesante de la postura de Saint-Gelais es su afirmación de que los géneros literarios, contrario a las tipificaciones formalistas, son construcciones culturales producidas bajo consenso y, por ende, una ilusión cognitiva, útil para algunos aspectos de los estudios literarios, como la didáctica, pero poco redituables en términos teóricos, sobre todo considerando las problemáticas emanadas de la intertextualidad y la interdiscursividad presentes en cualquier narración. Así pues, la *lectura policial* (tan variable como cualquier lectura individual), «es una lectura para la que todo es susceptible de ser percibido como señal, aunque ignora lo que se urde detrás de esas señales» (Saint-Gelais 1997: 793)³⁸, una actividad atenta al código hermenéutico, incluso desde la interpretación de los paratextos, ya que, seguimos citando el mismo párrafo de Saint-Gelais, «el lector no se conforma con asignar uno (o varios) sentidos a lo que lee, pues, de manera constante, es incitado a concebir su actividad como un trabajo de reconstrucción semántica, trabajo realizado a partir de un texto con lagunas, ambivalente y enmarañado».

Como ya se ha reconocido, la idea de trasfondo de la lectura policial surge de los fundamentos de la estética de la recepción; se trata, en resumidas cuentas, de una adopción de los conceptos de *receptor*, *horizonte de expectativas* y *espacios de indeterminación* aplicados al terreno del relato de detección. El cuento «Los pasos en las huellas», de Julio Cortázar, manifiesta desde el título uno de los clichés más socorridos por la literatura detectivesca: la huella como indicio. Por otro lado, la pequeña frase introductoria que hace las veces de epígrafe alude al escritor Henry James —se sobreentiende que, en específico, a su novela *Los papeles de Aspern* (1888)—: «Crónica algo tediosa, estilo de ejercicio más que ejercicio de estilo de un, digamos, Henry James que hubiera tomado mate en cualquier patio porteño o platense de los años veinte» (Cortázar 1998: 50). En

³⁸ «[La lecture policière] est une lecture pour laquelle tout est susceptible de faire signe, mais qui ignore ce qui se trame derrière ces signes. Le lecteur policier est constamment amené à concevoir son activité comme un travail de reconstruction sémantique, opéré à partir d'un texte à la fois lacunaire, ambivalent et enchevêtré».

Los papeles..., un crítico literario, obsesionado con la obra y la vida privada del poeta Jeffrey Aspern, viaja de Estados Unidos a Venecia con el propósito de encontrar cartas personales de su biografiado; en el cuento de Cortázar, un crítico y ensayista publica *Vida de un poeta argentino*, biografía laudatoria de Claudio Romero, libro cuyo principal mérito radica en la revaloración de una figura esencial para las letras argentinas a partir de algunas fotos personales y cartas amorosas. Los dos textos están protagonizados por investigadores de dudosa ética profesional, dispuestos a tergiversar la información obtenida y a engañar a las personas que tuvieron contacto con el escritor que admiran; en ambos, el tema de la pesquisa de textos ausentes da pie a una lectura policial. No es que se trate de un par de obras de género policial, sino que, en su lectura, gracias a los «obstáculos» o morfemas dilatorios, se mantiene el régimen del código hermenéutico mediando el paso entre el *ocultamiento* y la *revelación*, el *caos* y el *orden*, la *ignorancia* y el *conocimiento*.

Otro ejemplo en que la lectura policial se activa desde el título es *La pesquisa* (1994), de Juan José Saer. En primera instancia, más allá del aspecto semántico, la novela es homónima del primer cuento policial latinoamericano, «La pesquisa» (1897) de Paul Groussac³⁹; dado el complejo entramado de las imágenes reflexivas contenidas en el texto, me limito a comentar que el relato que enmarca la serie de historias (el hallazgo de un manuscrito anónimo e incompleto sobre el sitio de Troya, el reencuentro de los tres protagonistas, la historia sobre el brote esquizofrénico de un comisario de la policía parisina y un asesino serial en esa misma ciudad) trata sobre la visita de Pichón, un argentino radicado en París, a su ciudad natal, donde encuentra a los otros dos personajes principales, Tomatis y Soldi. Los tres amigos «detectives» se enfrentan, igualmente, a tres pesquisas: los asesinatos parisinos, la autoría de *En las tiendas griegas* y la desaparición del gemelo de Pichón y su novia Elisa. El cruzamiento de historias funge como el principal retardatario de las respectivas soluciones, en tanto que las hipótesis avanzan de forma simultánea. Aunque las tres resoluciones están destinadas al fracaso interpretativo (tanto para los tres investigadores como para el lector), el código hermenéutico logra generar el suspenso necesario y equitativo en el intento por revelar los enigmas. Si bien la novela no ofrece ninguna respuesta inapelable sobre los tres misterios, se puede llegar a la conclusión de que el sinsentido y la irracionalidad dominan la realidad práctica de los protagonistas: la omnipresencia del estado autorita-

³⁹ Originalmente publicado como «El candado de oro» en el periódico bonaerense *Sud-América*, en junio de 1884.

rio, el riesgo latente de la esquizofrenia y el absurdo de que una obra literaria excepcional no pueda darse a conocer.

Antes de emprender el análisis de las novelas del corpus seleccionado, he efectuado este recorrido para, en lo posible, aclarar los vínculos básicos de los elementos de nuestra propuesta de investigación: el *detective* (las literaturas policiales), la *lectura* (la práctica metaficcional) y el *enigma* (la significación de un texto perdido). Los conceptos teóricos y críticos aquí expuestos, tales como la epistemofilia, la lectura policial, la dicotomía *ocultamiento-revelación* y sus equivalentes, la hermenéutica lúdica y el prestigio del documento impreso, nos servirán para, a continuación, poner en diálogo tres novelas latinoamericanas contemporáneas de registro policial (*La novela de mi vida*, *Los detectives salvajes*, *Nombre falso*), mismas que comparten las estrategias metaficcionales presentadas en el primer capítulo.

TRES ENIGMAS DE TEXTO AUSENTE

A lo largo de este ensayo se ha propuesto una serie de acercamientos teóricos y críticos a la narrativa policial, intentando hacer distinciones oportunas para la comprensión global del tipo de ficción que nos ocupa. Dichas propuestas serán retomadas para efectuar el análisis de tres novelas latinoamericanas de los años comprendidos entre 1992 y 2002, además de la mención de algunos otros textos literarios, también contemporáneos y de la misma zona geográfica, que se consideren pertinentes en el orden de ideas presentado. Así, en tanto obras ficcionales básicas, por llamarlas de alguna manera, *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño, *La novela de mi vida* de Leonardo Padura y «Nombre falso» de Ricardo Piglia nos servirán de sustento para ejemplificar, profundizar e intentar establecer con la mayor claridad posible los vínculos entre la metaficción y la narrativa policial contemporánea.

Se dará por entendido que los textos narrativos a los cuales nos referiremos comparten las características del registro policial, mas no del género, toda vez que no se insertan por completo ni en la tradición de literatura policial clásica ni en la de la novela negra del tipo *hard-boiled*, sino a una de las múltiples variantes del relato de detección, al cual he venido llamando «enigmas de textos ausentes», en los cuales, además del registro policial, confluyen igualmente diversas estrategias metaficcionales.

A manera de síntesis, el libro del escritor cubano Leonardo Padura *La novela de mi vida* se vale del motivo literario del «texto ausente» para tejer su laberinto

policial. La novela está construida a partir de una tríada de anécdotas que, intercaladas, conforman una visión panorámica del desarraigo y del exilio en la historia intelectual cubana. La primera línea narrativa relata los avatares de Fernando Terry (antiguo estudiante del doctorado en letras por la Universidad de La Habana y especialista en el poeta José María Heredia), quien, dieciocho años después de abandonar la isla en el exilio del puerto El Mariel, vuelve a Cuba con el propósito de seguir las pistas de un manuscrito hasta entonces desconocido, mismo que sería, presumiblemente, la autobiografía de Heredia, un texto donde, con mucha probabilidad, se esclarecerían gran parte de las controversias (sobre su vida y sobre su oficio como poeta) que han desconcertado a los estudiosos de su obra y de la historia de la literatura cubana. En segunda instancia, *La novela de mi vida* contiene la transcripción de dicho texto perdido, en el que el José María Heredia, en efecto, narra, a veces por sí mismo y otras veces dictando a su esposa, los pasajes de sus exilios, sus enredos políticos, sus aventuras amorosas y los desafíos encarados por los primeros movimientos independentistas, de los cuales fue partícipe, abarcando el lapso que va de sus catorce años de edad hasta pocos días antes de su fallecimiento. La tercera línea argumental versa sobre las peripecias de ese manuscrito en un periodo de aproximadamente cien años, sus múltiples cambios de dueño, desde la familia cercana del poeta, a quienes está destinado el manuscrito, pasando por los masones de mayor jerarquía adscritos a la logia de Matanzas, hasta que al fin son destruidos en 1939, evidenciando así su valor político e histórico, sobre todo en lo concerniente a las actividades preliminares para alcanzar la independencia cubana.

La construcción formal de la novela reproduce, como puede observarse, una estructura especular gracias a los tres planos argumentales y temporales mencionados; sin embargo, dicho modelo se extiende al ámbito del lector, quien debe emprender la resolución de los enigmas que la totalidad del texto le propone mediante la reconstrucción de los tres momentos en los que acontecen las historias: el largo proceso de la lucha independentista, el periodo libre de la corona española pero bajo la dictadura de Gerardo Machado (1925-1933) y la etapa socialista después de la Revolución de 1959; esta relación entre lector y obra reemplaza la función del suspenso convencional diegético, dado que, una vez involucrado en el misterio y en la detección, el lector (o intérprete) será «recompensado» con tres desenlaces convincentes, uno por cada argumento.

Tanto *La novela de mi vida* como «Nombre falso» y *Los detectives salvajes* basan su enigma, o al menos uno de los varios enigmas incluidos en su discurso, en la pérdida y búsqueda consiguiente de obras literarias. La estructura

de la *nouvelle* de Ricardo Piglia, del mismo modo que la del libro de Padura, resulta compleja toda vez que «Nombre falso» está constituida por dos cuentos (o, para simplificar, dos partes): «Homenaje a Roberto Arlt» y «Apéndice: “Luba”». El primer segmento es, propiamente, el resumen de la investigación literaria emprendida por el narrador Emilio Renzi a propósito del encargo de una edición de homenaje a Arlt, a los treinta años de su muerte, que estaría constituida por escritos inéditos o nunca compilados en libro, es decir, que estuvieran dispersos en revistas o periódicos. Renzi es el elegido para preparar el volumen y pronto, durante sus pesquisas, descubre un cuento de Arlt, inédito y con páginas faltantes. No es necesario explicar por ahora cómo lo descubre; baste decir que se trata de un tesoro que hará lucir al máximo la publicación del libro, y por el cual Renzi está dispuesto a pagar una fuerte suma de dinero a su poseedor. ¿Qué hay detrás de esta ambición obsesiva por revelar zonas ocultas de la biografía o del trabajo literario de una persona? En efecto, se trata de la epistemofilia mostrada por el personaje del detective durante sus indagaciones, de ahí la ya reconocida correspondencia entre investigador privado y crítico literario⁴⁰: la resolución ideal en esa pesquisa literaria, para Renzi, sería publicar los pedazos del cuento de Arlt y llevarse el crédito del hallazgo. En consecuencia, compra el cuento, mecanografiado, el único ejemplar, a decir del vendedor. Lo lee varias veces y lo juzga como uno de los mejores relatos del escritor. Horas después el hombre que le vendió los papeles, Saúl Kostia, le pide deshacer el trato, pues ya no le interesa el dinero y quiere de vuelta el cuento.

El narrador Renzi se niega a disolver la transacción; además él tiene ya lo que necesita y no hay manera, piensa, de que Kostia lo obligue a devolverle el texto. Días después Renzi se sorprende al abrir un sobre, enviado por Kostia, con casi todo el dinero de la venta del texto, y con un recorte de periódico con ese mismo cuento, «Nombre falso: Luba», publicado hacía pocos días, pero atribuido no a Roberto Arlt sino a su viejo amigo Saúl Kostia. En suma, Kostia realiza lo que Max Brod habría podido hacer con los papeles que Kafka le encargó destruir: hacerse pasar por el creador de obras cuyo verdadero autor no quiso ni publicar ni hacer desaparecer.

⁴⁰ En realidad no sólo la del crítico literario, sino toda labor que tenga como fin generar reflexiones y conocimientos (científicos, humanísticos o de cualquier orden) es susceptible de ser comparada con el proceso de investigación del detective, simplemente porque procede bajo los mismos esquemas racionales instalados desde la enseñanza básica y reproducido en el campo de las investigaciones académicas, gubernamentales o comerciales.

Lo único que le queda a Renzi es amenazarlo con interponer una denuncia en su contra por plagio, lo cual resulta en cierto grado ingenuo pues no tiene cómo probarlo. La suerte del detective ficcional aparece, como suele hacerlo, poco antes del desenlace y con un leve toque de serendipia, por no decir *deus ex machina*: cuando todo parece estar fuera de su control, Renzi descubre las páginas faltantes del cuento de Arlt y establece, como filólogo que es, una versión final con los pedazos de texto que ha conseguido reunir. Esta reconstrucción del cuento de Arlt, hecha a partir del manuscrito desperdigado y de la copia mecanografiada vendida por Kostia, constituye el segundo segmento de la *nouvelle*, la parte titulada «Apéndice: “Luba”».

Las tres obras en las que basaremos nuestras argumentaciones forman un corpus básico, de tal manera que el análisis no será expuesto de forma independiente entre un texto y otro, sino de forma integral y paralela. Ello debido a que la principal intención de este trabajo es resaltar y tratar de comprender el empleo de estrategias metaficcionales en la novela policial contemporánea, y, evidentemente, lo que dicha utilización implica. Así, la discusión entre el trío de narraciones se irá perfilando a partir de tres grandes ejes, mismos que se han venido detallando. Por un lado, lo relacionado con el personaje del detective literario puesto en escena no como un *private eye* sino como una derivación ficcional de éste, bajo la forma de un crítico, un investigador o un creador literario. En segundo término, se profundizará en las nociones teóricas de lectura policial en las tramas de enigma de texto ausente, esto es, cómo la estructura del discurso detectivesco, gracias a la tensión narrativa y el suspense, modifica y condiciona el acto de lectura e interpretación de las obras que nos atañen. Como tercer punto de análisis nos concentraremos en revisar el contenido de los textos ausentes: las historias alternas que contienen, el mensaje codificado que comunican y su resignificación, lo cual es el objetivo de la búsqueda para el detective. O, como en el caso de la novela de Roberto Bolaño, *los detectives*.

A mediados de la década de 1970 la pareja de «investigadores» protagonistas de *Los detectives salvajes*, Ulises Lima y Arturo Belano, se lanzan al encuentro de una poeta de nombre Cesárea Tinajero, una mujer prácticamente desconocida o borrada de los círculos de poesía mexicana. Ambos individuos son, igualmente, poetas fuera de todo marco institucional, mucho más cercanos a la bohemia que a los centros de cultura y a la academia, y, si bien la novela no proporciona nada explícito de los escritos de Belano y Lima, deja entrever que hay cierta mediocridad en sus textos (incluso de dudosa existencia) y, además, en sus lecturas de otros autores. En tanto personajes detectives, por otro lado, también están lejos de la perfección. Su pesquisa los lleva a recorrer gran parte del territorio

mexicano, desde el Distrito Federal hasta el estado de Sonora, a fin de hallar a la gran madre de la poesía mexicana, como ellos mismos la nombran, aunque bastante influidos por lo que han escuchado en conversaciones con amigos de Cesárea y otros rumores en torno a ella. Si tuvieran que ser juzgados según los parámetros del detective literario convencional por su pericia, eficiencia y rapidez, ambos personajes quedarían fuera de toda posibilidad de congruencia en un discurso detectivesco: provocan la muerte de Tinajero y la de un policía, no encuentran más obra literaria de la poeta y, finalmente, culpables indirectos de los asesinatos, deben huir de México y desaparecer durante al menos veinte años. De esa manera, quienes en un inicio se proponían hallar a una persona, terminan por ser los personajes extraviados cuya pista seguirá el lector a través de testimonios de múltiples actores tangenciales.

Los detectives salvajes está dividida en tres secciones: «Mexicanos perdidos en México (1975)», «Los detectives salvajes (1976-1996)» y «Los desiertos de Sonora (1976)». Como los textos de Piglia y Padura referidos, la estructura de la novela de Bolaño es peculiar no sólo porque la temporalidad del discurso no es lineal, sino, sobre todo, por la pluralidad de voces que convergen en la segunda parte («la parte de las entrevistas», como se le suele denominar). Si el género policial clásico utiliza de forma repetida el mismo patrón que inicia con el descubrimiento del crimen, continúa con el proceso de detección y culmina con el descubrimiento del culpable, ¿a qué se debe entonces que las estructuras de estas tres novelas sean, por lo menos, intrincadas? ¿Tiene que ver ello con una señal manifiesta de parte del autor implícito para que no sean tratadas como obras de género policial? En los paratextos (el título *Los detectives salvajes*), en la insistente comparación del crítico literario con el detective (Emilio Renzi, reportero y narrador de buena parte de las ficciones de Piglia) y en otras novelas de un mismo autor (en Padura, el ciclo del teniente investigador Mario Conde, situado en La Habana), encontramos referencias directas a la literatura policial, a sus clichés, a sus métodos, a sus protagonistas; por lo tanto, no hay riesgo alguno de tropezar con una falacia intencional al afirmar que los tres autores asumen proyectos narrativos ligados, con plena conciencia, a la tradición paródica del relato de detectives, en ese rubro que no se circunscribe al núcleo duro del género policial, sino aquel donde encontramos, entre muchos otros, a Nabokov, a Borges, a Modiano, a Pavić, a Robbe-Grillet, a Tabucchi.

En buena parte de la narrativa de estos autores de la segunda mitad del siglo xx hallamos estructuras similares a las de nuestro corpus. Así, no es casual que el orden peculiar del discurso, perceptible incluso desde una primera impresión superficial, sea una de las convergencias de los tres textos. Dificil-

mente encontraremos una novela del género policial que haga depender su literaridad en ese tipo de estrategias (focalización múltiple, temporalidad alternada, un cuento dentro de una *nouvelle*), abundantes en la literatura del siglo xx, mas no en la narrativa de alcance masivo, como lo es, por ejemplo, la novela negra contemporánea, la cual exige un ritmo mucho más veloz en el desarrollo y en la exposición de sus acciones. En realidad, dichas herramientas son las mismas que hemos denominado «procedimientos estructurales de la metaficción», revisadas en el primer capítulo, es decir, la desestabilización de las secuencias espacio-temporales, las imágenes reflexivas o puesta en abismo y la organización estructural arbitraria.

Piglia, Padura y Bolaño pertenecen, sin duda, al canon académico y editorial de nuestra época, algo que no siempre va de la mano, pues sobran los casos en que los textos y sus autores poseen una pésima reputación en el círculo de los estudios literarios o del periodismo cultural al tiempo que son líderes de ventas, y viceversa. Prejuicios aparte, la conjunción de éxitos (el comercial y el no comercial) se debe en gran medida, al menos en lo que respecta a las novelas que discutimos en este trabajo, a la mezcla de registro con temática: el registro policial proporciona una lectura rápida, activa, atrapante, y al mismo tiempo habla sobre los temas favoritos de la academia literaria y de los lectores en general, es decir, sobre los escritores, los textos, los procesos escriturales, el trabajo del crítico. Si a ello se le añade el componente histórico (las luchas por la independencia nacional, los golpes de Estado, la represión gubernamental) tenemos ya una suerte de fórmula novelesca compartida en América Latina por, cuando menos, Padura (todo el ciclo «Las cuatro estaciones», *Adiós Hemingway*), Bolaño (*Estrella distante*, *Amuleto*, «La parte de los críticos» de 2666) y Piglia (*Respiración artificial*, «Mata Hari 55», «La loca y el relato del crimen»). Queda claro que este trabajo no pretende homogeneizar la narrativa de los tres autores, ni mucho menos efectuar una valoración de sus obras como si habláramos de un solo novelista, sino mostrar de qué forma, pese a todas sus diferencias, se trata de historias metaficcionales que se construyen apelando a un modo de narrar.

Texto, escritura, lectura, ficción, metaficción, todos estos elementos incorporados a un registro policial producen lo que denominamos «enigmas de textos ausentes»: un cuento inédito y desconocido escrito por Roberto Arlt; un largo texto de naturaleza incierta, aunque todo apunta a la autobiografía, de José María Heredia; un corpus poético de la vanguardia mexicana del que nadie sabe nada durante decenios, como tampoco de su autora, Cesárea Tinajero.