

El enigma del texto ausente

Policial y metaficción en Latinoamérica

Héctor Fernando Vizcarra



CIALC
Centro de Investigaciones sobre
América Latina y el Caribe

ALMENARA 

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.

LECTURA POLICIAL: EL RECORRIDO HACIA EL TEXTO AUSENTE

Ce terrain vague, couvert de neige, est comme une immense page blanche où les gens que nous recherchons ont écrit, non seulement leurs mouvements et leurs démarches, mais encore leurs secrètes pensées, les espérances et les angoisses qui les agitaient.

Émile Gaboriau, *Monsieur Lecoq*

Si, como señala Tzvetan Todorov, el relato policial clásico cuenta dos historias, la *historia del crimen* y la *historia de la investigación*, la actividad de la lectura debe también realizarse en dos sentidos por lo menos. Este carácter binario de la construcción del relato policial reconocido por Todorov en «Tipología de la novela policial» –quizá el ensayo formalista más claro e influyente dentro de los estudios sobre la narrativa de detectives– se transfiere, también, al ámbito de la lectura. En efecto, son dos historias, la del crimen y la de la investigación, ambas articuladas dentro del mismo discurso o realidad textual pero distanciadas por el enigma, que irá transparentándose conforme se arriba a las páginas finales. Tras múltiples dilaciones y postergaciones del esperado encuentro o enlace de ambas historias, es en la resolución donde éstas convergen y se explican una a la otra. O mejor dicho, se completan una a la otra para, literalmente, consumir la narración en una totalidad, no por fuerza en una acepción de *happy end*, pero sí, en caso de que la obra funcione, en un sentido estético.

La *historia del crimen*, que para nosotros será el momento y el proceso de la escritura del texto por encontrar («Luba», la obra poética de Tinajero, la autobiografía de Heredia), sucede incluso decenios antes de que inicie la historia de la investigación. Inevitablemente se han dejado pistas a lo largo de la escritura y de las peripecias del o los manuscritos, y es ésa la historia oculta que habrá de conocerse o inferirse al final de la pesquisa. A su vez el detective recopila datos de corte bibliográfico y efectúa su búsqueda en librerías, hemerotecas,

bibliotecas y localizando gente que pudo haber tenido alguna forma de contacto con los autores o con los escritos originales. Es ésta, entonces, la *historia de la investigación*: las conjeturas alrededor de una producción literaria específica y el proceso de comprobación a las que son sometidas por el detective.

Dicho de otro modo, leemos la aventura de un detective que está construyendo una historia sobre su lectura metódica, una lectura decidida a hallar los indicios dejados por el autor –Arlt, Tinajero, Heredia–, que equivale exactamente a lo que nosotros efectuamos al ir enterándonos de las historias de Belano y Lima, de Renzi y de Terry.

En este segmento se abordarán algunas de las cuestiones relacionadas con la lectura reclamada por las novelas del corpus, novelas que, en tanto narraciones detectivescas metaficcionales, invitan a reflexionar sobre los múltiples ejercicios de interpretación que suscitan, evidentemente no sólo por parte del lector empírico, sino también del investigador literario, el cual resulta ser una variante del detective ficcional, como hemos visto en el apartado anterior.

LAS REGLAS DEL JUEGO

Iniciemos con el paratexto que identifica a la obra. El título *Los detectives salvajes*, así como la imagen de portada elegida, un detalle de la acuarela *The Billy Boys* de Jack Vettriano¹, aprovechan clichés del género de detectives, iconos de fuerte carga semántica que guían el acercamiento al texto desde el primer contacto con el libro en tanto objeto, pues la palabra «detectives» y las siluetas de tres hombres vestidos de traje y sombrero negros, caminando en una playa, con las manos en los bolsillos, remiten al estereotipo del *private eye* del cine negro y de la narrativa *hard-boiled*: así como en el título no se mencionan los nombres propios de los personajes, en la imagen tampoco se distingue el rostro de los retratados a contraluz, ya sea por la posición de la cabeza o por la sombra del ala del sombrero. Recordemos que luego de la muerte de Cesárea Tinajero, del proxeneta que los persigue y del policía amigo de éste, Lima y Belano escapan de México y transitan de un país a otro de manera más o menos clandestina, por lo cual los indicios de su identidad deben ser disipados. Una interpretación de carácter metaficcional, también válida, sobre las identidades no señaladas en esas dos instancias paratextuales, atribuye el papel de «los

¹ Específicamente, me refiero a la octava edición de la novela, publicada por Anagrama en 2005.

detectives» a los lectores, pues por medio de las entrevistas son ellos quienes rastrean las andanzas de Belano y Lima, los saben culpables indirectos de las tres muertes en el desierto de Sonora, y efectúan un recorrido de veinte años siguiendo las actividades de ambos real visceralistas.

Aunque la semántica de «Nombre falso» parece mucho menos explícita que *Los detectives salvajes*, una revisión detenida revela una complejidad de distinto orden. Primero, que el volumen, compuesto por una «nota preliminar», cinco cuentos y una *nouvelle*, lleve el título de esta última (ciertamente una convención arraigada a los libros de cuentos o antologías de textos de un solo autor) obliga a distinguir y a mantener especial cuidado en la diferenciación entre *Nombre falso* (libro) y «Nombre falso» (novela corta o *nouvelle*); a eso se le añade que la *nouvelle* está dividida en dos fragmentos que pueden incluso leerse de forma independiente, el primero como un informe entre académico y periodístico escrito por Emilio Renzi y el segundo como el supuesto cuento inédito de Roberto Arlt. Después de la problemática de la denominación viene el sentido literal del título: *nombre falso* como un apelativo incorrecto, como un truco onomástico que identifica a un personaje del texto (o al texto mismo) de una forma errónea, ya sea por ignorancia o por ardid. En el caso de la *nouvelle* de Piglia el título abarca todas las opciones anteriores, pues la protagonista del cuento «Luba» no se llama Luba, sino Beatriz Sánchez, y el cuento «Luba» en realidad se llama «Las tinieblas», escrito por Leonid Andreyev. Las dificultades derivadas del título en torno a la veracidad y la impostura sirven, a manera de advertencia, como las reglas de juego del relato, juego en el que participan el intercambio mercantil (literatura/dinero) y el plagio, es decir, dos aspectos habituales, aunque de trato delicado, entre aquellos cuyo trabajo está relacionado con las letras.

El título *La novela de mi vida* podría interpretarse en instancia primera como el nombre algo cándido de una autoficción. En el fondo denomina, ciertamente, al ejercicio autobiográfico que José María Heredia redacta para el hijo al que nunca pudo conocer, pero también permea en la historia de Fernando Terry, el crítico literario de finales de siglo xx que busca justo ese manuscrito. El epígrafe de la novela, sin embargo, justifica la elección: «¿Por qué no acabo de despertar de mi sueño? ¡Oh!, ¿cuándo acabará la novela de mi vida para que empiece su realidad?» J. M. H., 17 de junio de 1824» (Padura 2002: 13). En las tres obras del corpus es este título el que remite más claramente al carácter metaficcional del texto, pues plantea, primero, la paradoja del adjetivo posesivo *mi*, el cual puede ligarse con la vida de Heredia y con la de Terry indistintamente, e incluso, de forma más ambiciosa, con la vida

de todos los intelectuales exiliados nacidos en Cuba; luego la denominación *novela*, que pone en duda la acepción de dicho género literario toda vez que el relato de Heredia se autodefine como una autobiografía, y por último, desde un punto de vista puramente metaficcional, la asistencia del lector al proceso de construcción literaria de la autobiografía y de los tropiezos de Fernando Terry, esto es, de cómo los diferentes narradores escriben sendas novelas de *su* vida.

Si hablamos de reglas de juego se debe no sólo al hecho evidente de que cada texto, cualquiera que éste sea, contiene un código propio, sino a que en la retórica del género y del registro policiales existen temáticas, situaciones reconocibles y personajes tipo, los cuales, como aduce George N. Dove, «después de suficientes repeticiones, [...] desarrollarán no nada más un conjunto de reglas, sino también una estructura hermenéutica» (1997: 86)², como lo son la desaparición de una persona, los misterios de cuarto cerrado, la víctima inidentificable, el manuscrito perdido, la connivencia de la policía frente a los delincuentes o la colusión de ambos. Cuando se trata de novelas policiales de género, lo más probable es que participemos del juego incluso antes de iniciar la lectura gracias a los paratextos y peritextos editoriales, creando un juicio previo, una percepción genérica que, según Genette, «orienta y determina en gran medida el “horizonte de expectativas” del lector, y, por lo tanto, de la recepción de la obra» (1982: 12)³; así, la etiqueta novela negra es una de las pocas, al lado de la ciencia ficción, que se muestra desde prácticamente todas las instancias susceptibles de comunicar su estatus genérico (colores predominantes e imágenes en las cubiertas, tamaño del libro, tipografía de la portada, colección, etc.); por el contrario, en las novelas *de registro* policial, se tiende a aligerar esa carga instructiva al lector-consumidor.

¿Cómo y en qué momento podemos asegurar, entonces, que se trata de una novela policial? Sin duda la respuesta se concentra en el acto de lectura, es decir, que sólo leyendo el texto puede realizarse el ejercicio de identificación planteado. Y aunque esta respuesta sea de una evidencia casi absurda, debemos tener en mente que hacemos referencia a una situación abstracta en que el lector carezca de cualquier conocimiento previo sobre el autor y el libro, e igualmente del título y de cualquier otro paratexto. De otra manera, siempre

² «After sufficient repetition, [current themes of detective fiction] will develop not only a set of rules but a hermeneutic structure».

³ «[La perception générique, on le sait,] oriente et détermine dans une large mesure l'« horizon d'attente » du lecteur, et donc la réception de l'œuvre».

existen formas de alertarnos de lo que leemos, como sucede con el texto de la contraportada de *Los detectives salvajes*: «este libro que puede leerse como un refinadísimo *thriller* wellesiano», mismo caso de *La novela de mi vida*, donde, según la contraportada, las «delaciones, exilios e intrigas políticas parecen insoslayables para todo creador, sea cual fuere el periodo histórico que le toque en suerte vivir» (en el contexto cubano).

Las aseveraciones de las contraportadas y de las solapas obedecen a un interés editorial por conducir, en cierta medida, al lector (al comprador) potencial, y más aún cuando se trata de extractos de reseñas o de trabajos críticos realizados por académicos y autores reconocidos. No forman parte del texto principal, pero sí del complejo entramado de paratextos que conforman la totalidad libro. Las frases a propósito de *Los detectives salvajes* «un refinadísimo *thriller* wellesiano», «un carpetazo histórico y genial a *Rayuela*», y la afirmación de Ignacio Echevarría, todavía más insólita, «el tipo de novela que Borges hubiera aceptado escribir», denotan no sólo un apresuramiento por encajar la novela de Bolaño dentro del más alto escalafón de la narrativa latinoamericana, sino también una especie de sensacionalismo literario que incomoda y no pocas veces escandaliza por su manifiesta superficialidad, toda vez que se trata de citas descontextualizadas; en otras palabras, se trata de ganchos válidos en términos de mercado, pero cuestionables en términos de crítica literaria, declaraciones con las cuales se puede estar de acuerdo o no, pero que indudablemente cumplen su función como guía de lectura y, finalmente, de consumo.

Volviendo a las narraciones, encontraremos en ellas esos tópicos de la novela policial y de la novela negra, ya sea calcados, parodiados o, en la mayor parte de los casos, apropiados, pues a fin de cuentas, de acuerdo con nuestros argumentos, las tres obras del corpus pertenecen al espectro de las literaturas policiales por su registro, en la temática específica del enigma del texto ausente. Como tales, son historias en las que se va desarrollando una pugna entre las incertidumbres y las certezas. Las primeras comienzan siendo muchas; las segundas, escasas, pero van ganando terreno durante el proceso de detección, equilibrando el binomio *ocultamiento-revelación*. La primera certeza, de hecho, es la certeza de que hay un misterio que exige ser solucionado, de una verdad oculta que necesita ser descubierta: «Estas dos cartas [dice Emilio Renzi], que confirman la existencia de un cuento escrito por Arlt en esos días, me dieron la pista para empezar a investigar [...]. A partir de esto se abrían algunos interrogantes» (Piglia 2002: 132). En efecto, a partir de una primera certidumbre —la certidumbre de que algo falta, de que algo se desconoce— el personaje que

interpreta el rol de detective se adjudica la obligación de enfrentar el enigma. Se engancha en la trama de la misma manera que sucede con el lector. O por lo menos eso es lo que se espera.

Si en «Nombre falso» se alude a un escritor «real» (según nuestra propuesta de procedimientos metaficticiales lo llamamos *doble paródico*, pues hace referencia a una persona real, pero no es la persona real), en *Los detectives salvajes* el *role-playing* (es decir, la puesta en acción de un personaje que pretende representar a una persona de la realidad práctica) de la metaficción inventa un personaje-enigma, Cesárea Tinajero. La primera certeza en la novela es que Tinajero existió; lo atestiguan las lecturas hechas por Belano y Lima de revistas y libros estridentistas en los cuales, afirman, «las referencias [a Tinajero] eran abundantes, [y] decían que era una buena poeta», a lo cual Amadeo Salvatierra replica: «¿Una buena poetisa? [...] ¿Dónde han leído algo de ella? No hemos leído nada de ella, dijeron, en ninguna parte, y eso nos atrajo [...]. Todos hablaban muy bien de ella o muy mal de ella, y sin embargo nadie la publicó» (Bolaño 2005: 162). Ciertamente es que la justificación, comparada con buscar un inédito de Arlt, resulta más endeble, pues ni siquiera en la ficción, hasta ese momento, Cesárea Tinajero es considerada una literata de renombre; sin embargo, la tenacidad de la pesquisa dotará a Tinajero, cuyos únicos poemas conocidos no son más que «una broma», de una dimensión mítica que se irá incrementando conforme exploran su paradero.

En 1999 Fernando Terry, de cuyo pasado reciente en Madrid no conocemos nada, es notificado del descubrimiento hecho por uno de sus antiguos profesores, el doctor Mendoza, en la sección de papeles masónicos del Archivo Nacional de Cuba. Se trata específicamente del hallazgo de un acta donde «se aseguraba que el viejo masón [José de Jesús Heredia, hijo del poeta] había entregado al Venerable Maestro un sobre sellado que contenía un valioso documento escrito por su padre [...]. Fernando concluyó que no podría ser otro que la presunta novela perdida de Heredia que por años –y sin el menor éxito– había tratado de localizar» (Padura 2002: 17), novela que el ex doctorando jamás localizará, pues fue destruida mucho años antes. Pero la certidumbre inicial proporcionada por el acta masónica es innegable, y lo motiva para volver a su país en plan de investigador.

A partir de esas noticias en las tres historias atestiguamos, junto con los protagonistas, la declaración de la incógnita respectiva. En esa declaración se plantea la regla del juego de la lectura policial, que va de la incertidumbre a la certeza, de la ignorancia al conocimiento. Nos enteramos de que hay piezas faltantes en el entramado del relato. El investigador de cada historia, o quien

pretende serlo, recolectará dichos fragmentos e intentará colocarlos en su sitio (una antología, un ensayo académico, una reedición), mientras que el intérprete de la novela, de forma análoga, reconstruye los pasos del crítico-detective literario desde su posición de testigo que no puede incidir en el proyecto narrativo, pero sí es capaz de conjeturar alrededor de cada incertidumbre que atraviesa la diégesis. En consecuencia, como afirma Colas Dufflo, «el lector, a partir de eso, puede ser asimilado a aquellos lectores de problemas de ajedrez. No son parte activa en ese juego. Pero, de cierta forma, también juegan, pues deben interpretar lo que se les ha dado a leer [...], deben completar el desciframiento de los signos. [De ahí que] la lectura policial sea una hermenéutica lúdica» (1995: 22)⁴.

Como en los llamados *puzzle* o *murder parties* tipo Agatha Christie, el juego es un factor esencial para mantener la atención y provocar el interés del espectador en cualquiera de las variantes del policial; en las novelas aquí trabajadas, sucede que parte del juego es acceder (o creer en la promesa de un acceso) a grandes verdades históricas de Cuba, al trabajo desconocido de uno de los escritores argentinos más relevantes o al tren de vida de los intelectuales latinoamericanos en el exilio. Estos tres temas, como puede verse, apelan a un tipo de lector que poco tiene que ver con aquel acostumbrado al detectivismo comercial, aunque el mismo principio del «juego de la interpretación» funciona para ambos. Si bien existe por lo regular una diferencia cualitativa entre el *best-seller* y la literatura artística en lo que respecta al tratamiento del lenguaje, la principal razón por la que funcionan estas tres novelas (y en general las apuestas globales de sus autores) es por el tema tratado: no se limitan a notas sangrientas y efectistas, sino ambicionan un rango mucho más alto en cuanto a temáticas y más profundo en cuanto a construcción de ambientes y personajes, aspirando, con ello, a integrarse a la literatura de *alta gama*, o a la llamada *literatura blanca*, es decir, que se desmarca de toda pertenencia genérica (frecuentemente diferenciada por colores en las librerías); así, en el acto de lectura de textos como los que conforman el corpus de este estudio, presenciamos una desestabilización del «juego» del relato policial, consecuencia del descuido de las convenciones de los géneros formulaicos, uno de los procedimientos narrativos que constituyen el efecto metaficcional.

⁴ «Le lecteur, dès lors, peut être assimilé à ces lecteurs de problèmes d'échecs. Ils ne sont pas partie prenante dans le jeu. Mais, d'une certaine façon, ils jouent aussi, ils doivent interpréter ce qui leur est donné à lire [...], ils doivent accomplir le déchiffrement des signes. La lecture policière est une herméneutique ludique».

Aunque las tres obras de nuestro corpus gozan de buena reputación entre quienes realizan estudios literarios (baste con revisar la cantidad de congresos, jornadas de estudio y dossiers especializados alrededor de los autores en los últimos años), la novela de Bolaño es, sin duda, la más leída entre el público lector no especializado. Intentar explicar y argumentar el porqué de esa diferencia requiere, además de un enfoque distinto y un espacio que no correspondería a lo que este ensayo propone, un análisis en torno al gusto literario de la época que, para ser medianamente atractivo, tendría que abarcar la obra narrativa entera del autor. No obstante, podemos especular que *Los detectives salvajes* resulta la más accesible –en términos de legibilidad– de ese trío de novelas por el hecho de que funciona en diferentes registros o niveles de lectura, desde uno que, como el *best-seller*, busca el entretenimiento mediante una concatenación de aventuras de dos héroes que tienen mucho de adolescentes, hasta otro nivel que requiere una competencia lectora que permita reconocer no ya las obvias estrategias formales de la novela, sino las múltiples parodias a la literatura negra clásica, a la literatura mexicana de la Onda, al grupo francés del Oulipo (*ouvroir de littérature potentielle*, «taller de literatura potencial»), por sólo mencionar algunas de las referencias más inteligibles.

Para hacer el asunto más complejo, su estruendosa popularidad entre lectores especialistas y *amateurs*, tal como ha sucedido con el género policial, ha comenzado a suscitar el comprensible recelo entre algunas de las esferas más doctas del circuito académico y de quienes se dedican a la denominada «creación literaria», quienes atribuyen la notoriedad de autores como Bolaño y Padura a un facilismo literario (*cualquiera lo puede leer, a cualquiera le gusta, se habla de ellos por donde sea*), cuando no al producto de una serie de estrategias comerciales disparadas por sus respectivas editoriales. Nos encontramos, así, ante la polémica entre quienes acusan la sobrevaloración de una obra y entre quienes creen y reproducen, con muy poco sentido de las dimensiones valorativas, las elogiosas frases incluidas en contraportadas y solapas de los libros, entre otras instancias paratextuales.

ESPACIOS DE INCULPACIÓN

Luego del reconocimiento de los signos externos que guían el pacto ficcional, el recorrido interpretativo no tarda en ser obstaculizado por la sospecha. Incluso suele haber una lista de sospechosos, y una de las convenciones mejor sabidas del policial es que el primero de esos sospechosos, el más evidente,

nunca es el culpable. Pero incluso esa convención resulta susceptible de recelo, de tal suerte que tanto detective como lector asuman la tarea de descartar una por una sus dudas acerca del culpable o culpables, que en nuestro dominio de investigación serán aquellos que poseen información sobre los textos perdidos o sobre el pasado de su autor.

De inicio a fin de *La novela de mi vida*, Fernando Terry interroga a sus excompañeros universitarios con el objeto de encontrar a quien lo imputó de saber que uno de ellos planeaba salir clandestinamente de Cuba. De todos tiene razones para sospechar. En total son siete posibles delatores, a quienes el narrador de la novela dedica ocho páginas continuas para delinear su perfil individual. Este procedimiento, típico del género policial clásico, funciona como una declaración de buena fe (de *fair play*, como se denominaba desde la primera mitad del siglo xx a la paridad de información otorgada al lector y al investigador) con la cual se pretende dejar claro que no se engañará al lector y, con ello, crear la ilusión de que éste tiene exactamente las mismas posibilidades de descubrir al culpable que el protagonista. Para mostrarlo, recogemos algunas frases de ese recuento de sospechosos, todas pertenecientes a una sola secuencia:

Álvaro siempre le resultó demasiado auténtico como para tener los compartimentos secretos indispensables al traidor [...]. Arcadio aceptaba elogios, viajes, medallas, autos asignados y hasta precoces homenajes, convencido de que los merecía [...]. Desde siempre Tomás había sido el cínico del grupo, el camaleón perfecto, y entre todos era el que le otorgaba más opciones de haber sido su acusador, aun cuando no tenía una sola evidencia para fundamentar sus sospechas [...]. Conrado había explotado al máximo su ambición y capacidad innata para mutar y, cazando y exprimiendo sus oportunidades, realizó sus sueños de ascenso [...]. (Padura 2002: 37-42)

En el drama personal de Fernando Terry existe la certeza de una traición ocurrida casi dos decenios antes de su vuelta a Cuba. Por más que sus amigos intenten convencerlo de que quizá no haya habido traidor se niega a considerar esa posibilidad. No pone en duda la eficiencia algo agresiva de la seguridad de Estado ni la honestidad de los funcionarios, lo cual hace que se vuelva más intransigente respecto a su primera certeza. Recordemos que, sin embargo, cerca del desenlace descubre al oficial de policía que lo interrogó en la universidad, y esa certidumbre que mantuvo el nerviosismo entre Terry y sus condiscípulos se derrumba al enterarse de la trampa de la que fue víctima.

La pista del manuscrito, si bien no fue una trampa, también se desmorona tras varias semanas de investigación documental y de entrevistas infructuosas. Entretanto, las conjeturas y sospechas se han multiplicado en torno al destino de los papeles de Heredia, particularmente sobre la posibilidad de que *Espejo de paciencia* –obra épica que inicia la literatura cubana, escrita hacia la primera década del siglo xvii por Silvestre de Balbuena– sea un fraude planeado por el mismo hombre que traicionara a José María Heredia, Domingo del Monte. Esas sospechas intrusivas se transforman de pronto en una teoría de la conspiración, según la cual «el *Espejo* es demasiado perfecto, tan perfecto como hacía falta [dice Miguel Ángel]. Por eso pienso que lo inventaron. La armaron bien, no dejaron ni pistas ni cabos sueltos, nadie habló... Del Monte era un genio de la intriga y la conspiración» (Padura 2002: 174). Terry es fácilmente persuadido de que existe algo de verídico en esa inculpación extrema, lo cual apoya la versión de que la autobiografía es más peligrosa y reveladora de lo que se había supuesto, pues «si los antiguos compañeros de Heredia habían sido capaces de armar una superchería poética como el *Espejo de paciencia* para garantizar la existencia de un pasado literario hasta entonces vacío, ¿qué otras cosas no podían haber hecho para preservar el secreto de su fraude?» (2002: 186).

Puesto que la empatía con Fernando Terry se cimienta desde el inicio, es posible que el lector comparta sus sospechas sobre la falsedad de ese escrito. Puede colaborar y creer en la viabilidad de la conspiración a partir de los argumentos de los personajes cercanos a Terry. No obstante, hacia el final de la novela, el lector es el primero en confirmar las hipótesis que la ficción le ha sugerido: gracias a una charla entre Heredia y otro personaje, diálogo transcrito en la autobiografía destruida, tiene ahora la certeza de que *Espejo de paciencia*, en ese universo ficcional al menos, es una estafa perpetrada por Del Monte, quien «se ha propuesto inventar la literatura cubana [...]. Ha puesto a escribir a todos y ha repartido los papeles. Unos van a rescatar a los indios cubanos para tener un pasado anterior a los españoles [...]; otros sobre las costumbres de La Habana para crear el espíritu de una ciudad [...]; otros sobre la historia para demostrar que somos distintos a España» (Padura 2002: 294). Eso afirma Heredia en su manuscrito perdido. A final de cuentas el lector, que tiene acceso a dos historias desconocidas para Terry (por un lado la peripecia del manuscrito y, por otro, el contenido de éste), completa el circuito de la metaficción al poner en duda la autenticidad de un texto de existencia efectiva, el *Espejo*, sabiendo que todos esos detalles provienen de una obra de ficción.

La duda quizá persista o no al terminar de leer la novela. Pero mientras tanto el conflicto entre realidad empírica y realidad ficcionalizada se manifiesta en esa sospecha. El efecto metaficcional se cumple, así, gracias al empleo de la puesta en abismo (manuscrito autobiográfico dentro de un texto del género novelístico), del *role-playing* (utilización de nombres propios referenciales para «legitimar» la historia narrada y anclarla en tiempo y lugar precisos), y al meta-comentario (la reflexión en torno al valor literario de un texto «fundacional» y el cuestionamiento de la historia oficial de la literatura cubana).

Una conjetura desproporcionada en *Los detectives salvajes*, por ejemplo, es la que circula entre los amigos de Arturo Belano y Ulises Lima en relación con sus investigaciones, de las cuales, suponen, nacería algo muy importante, un descubrimiento que, en cuanto fuera publicado, iba a «remover los cimientos de la poesía mexicana [...] ¿algún manuscrito desconocido de Sor Juana Inés de la Cruz? ¿Un texto profético de Sor Juana sobre el destino de México?» (Bolaño 2005: 171). Esa franja de duda, como puede verse, recae en el absurdo de suposiciones como las transcritas. No obstante su carácter inverosímil y exageradamente cándido, la conjetura que se maneja entre el grupo de amigos funciona no por el hecho de que sea o no viable, sino porque ellos, en tanto literatos y poetas, creen casi dogmáticamente el mito romántico del poder de la palabra. Si ellos suponen una lectura metafísica de un texto de Sor Juana, o que la existencia de éste pueda remover «los cimientos de la poesía mexicana», es algo intrascendente; lo que importaría, en todo caso, sería entender dichas conjeturas como agentes de una tensión narrativa que, al mismo tiempo, revelan hasta qué punto puede llegar la credulidad y especulación acerca del poder de la letra impresa y de la literatura, credulidad evidenciada al extremo en *Los detectives salvajes* y su Cesárea Tinajero, pero igualmente perceptible en los protagonistas de «Nombre falso» y *La novela de mi vida*.

Al igual que el carácter especulativo de sus conjeturas, la literatura policial suele caracterizarse por sus revelaciones sorprendidas. De hecho, se trata de uno de sus clichés más reconocibles y hasta exigidos por parte de sus lectores. No es extraño que, dependiendo del asombro producido por los descubrimientos, se justifique la valoración negativa o positiva de la obra; en consecuencia, una gran cantidad de narraciones efectistas son escritas bajo ese parámetro genérico. Dichas develaciones completan los espacios vacíos de la inculpação planteados en la diégesis, como sucede con la supuesta traición a Fernando Terry y con el fraude literario que esconde *Espejo de paciencia*. Las revelaciones, aunque son descritas de forma algo hiperbólica en las novelas que nos ocupan –y en

la literatura policial en general—, en realidad suelen ser delaciones anónimas, colaboraciones interesadas o soplos, es decir, información de segunda mano.

En el código de la novela de detectives establecido por Jorge Luis Borges en «Los laberintos policiales y Chesterton», el quinto y último requerimiento, *Necesidad y maravilla en la solución*, propone que el enigma sea delimitado desde el inicio de la narración, esto es, que un solo problema central ocupe las investigaciones de la mayor parte de la trama y, por otro lado, que se llegue a una respuesta satisfactoria pero sorprendente, que maraville al lector «sin apelar a lo sobrenatural, claro está, cuyo manejo en este género de ficciones es una languidez y una felonía» (Borges 1985: 98). Pero así como la revelación final debe ser sorpresiva, el mecanismo de la novela de enigma exige que haya develaciones intermedias, descubrimientos escalonados que ratifiquen el proceso de la investigación.

En un relato policial como el que describe Borges, estos descubrimientos sirven para reforzar la *maravilla en la solución* final; en las novelas de nuestro corpus (aunque no exclusivamente en ellas), por el contrario, dichas revelaciones suelen ser de mayor importancia, de mayor sorpresa, si se quiere, que la resolución del desenlace. Recordemos que la ficción detectivesca clásica suele ser apreciada por la originalidad del planteamiento de la investigación y de su respectiva solución: no es un modelo del todo agotado, pues actualmente existe literatura policial de calidad que satisface ambas expectativas pero, por lo general, acentúa su carácter histórico, de denuncia política o de compromiso social⁵. Sin embargo, como hemos sostenido a lo largo de nuestra argumentación, los textos literarios que utilizan el registro policial no están forzados a completar los requerimientos del paradigma genérico ni interesados en cumplir la maravilla en la solución, sino, contrariamente, aprovechan esa convención para revertirla o quizá omitirla, comunicando, así, que la verdad última no siempre puede ser hallada, y que existen verdades que, sin buscarlas, trascienden por mucho las dimensiones de la investigación inicial.

El asunto de las revelaciones, o, mejor dicho, de cómo se obtienen las revelaciones, es particularmente discordante en relación con las normas de la novela policial clásica, donde el detective obtiene las respuestas por sí solo. Además de la intervención del azar, revisada en el apartado precedente, por naturaleza los protagonistas de enigmas de textos ausentes rastrean las claves

⁵ Como la serie Wallander del sueco Henning Mankell, la serie Berlin Noir de Philip Kerr o la serie Pepe Carvalho de Manuel Vázquez Montalbán, sólo por mencionar algunos ejemplos bastante conocidos.

del misterio en *otros* textos. De esa forma, en el transcurso de su viaje por el norte de México Ulises Lima y Arturo Belano recuperan información en el *Centinela de Santa Teresa*, cuya edición del 11 de junio de 1928 reporta que el torero Pepe Avellaneda «viaja en compañía de una mujer llamada Cesárea Tinaja (sic), la cual es oriunda de la Ciudad de México. No hay fotos que ilustren la noticia, pero el periodista local dice de ella que “es alta, atractiva y discreta”» (Bolaño 2005: 571). El valor de los datos, sin embargo, no puede ser activado en tanto su veracidad no sea comprobada, es decir, hasta que no encuentren a Tinajero. Pero por lo pronto hay una pista, si bien sesgada por un apellido que no coincide del todo con el de la poeta, que aporta (o parece aportar) información acerca de ella una vez que ha dejado la capital.

El error en el apellido de Cesárea Tinajero (Tinaja) señala cómo funciona el sistema de revelaciones en el relato policial: una revelación intermedia nunca es completamente certera, pues deja un espacio para la duda tanto del investigador como del lector; los datos son fragmentarios o fragmentados y no aseguran, sugieren. La lectura de indicios, pues, se asemeja a la lectura de un texto al que le faltan o le sobran líneas, abriendo espacios de inculpación donde lector y detective practicarán su actividad interpretativa.

No obstante, una porción mucho más provechosa de la información es ofrecida por terceros –aunque dichos datos tampoco sean concluyentes–, es decir, por personajes ocasionales que no juegan un papel importante en el rompecabezas de la intriga. Estos datos recabados, introducidos casi siempre por frases del tipo «según x», «de acuerdo con», «parece que», «podría asegurar que», aunque ciertamente abonan a la recopilación de noticias, amplían el rango de incertidumbre y extienden los espacios de inculpación, sobre todo cuando su verificación resulta imposible. «Según Martina, Arlt llegaba todas las mañanas y se encerraba en el laboratorio hasta bien entrada la noche», cuenta el narrador de «Nombre falso» luego de su entrevista con Andrés Martina, antiguo casero de Arlt. Su testimonio parece completamente fuera de lugar en el contexto de la investigación. Incluso Martina parece ignorar que su inquilino es literato, pues para él, ante todo, es un inventor empecinado y con un futuro prometedor: «Yo me había entusiasmado con ese loco [dice Martina]. Era capaz de convencer a cualquiera que iba a tener éxito [...] Un día le estalló un tubo de oxígeno, casi se quema vivo. Me acuerdo que se apareció en la cocina de mi casa, la cara tiznada, las cejas chamuscadas, abatido y humilde» (Piglia 2002: 101).

Los datos que ofrece sobre Arlt tienen que ver con su peculiar modo de trabajo y sus logros en la fabricación de medias, algo que exaspera visiblemente a Renzi, cuyo trato hacia el antiguo casero del escritor denota el poco

interés que le suscita el tipo de información que, sin costo alguno, le facilita a domicilio. Porque Emilio Renzi, especialista en literatura argentina y editor de gran experiencia (según podemos constatar en muchas otras ficciones de Ricardo Piglia), no tiene motivos para asombrarse al saber que Roberto Arlt, por ejemplo, trabajaba «envuelto en un delantal de cuerina, fumando sin parar y hablando solo» (2002: 101) en un laboratorio improvisado en la casa de Martina, situada en Lanús, de febrero a junio de 1942. Para Renzi esta información es irrelevante en la constitución del homenaje a Roberto Arlt; no así para el lector y para el funcionamiento del efecto metaficcional.

Que Arlt vistiera de una determinada manera al intentar elaborar medias irrompibles, invento con el cual pensaba hacerse millonario algún día, es un detalle inocuo desde el punto de vista del estudioso de la obra de Roberto Arlt, pero no lo es desde la perspectiva del lector de un Roberto Arlt ficcionalizado, escritor también, personaje que interpreta el papel del autor de *Los siete locos*. Con ello entramos a la paradoja de la metaficción como uróboros, como narración autofágica, dado que no existe un asidero estable a partir del cual podamos saber en qué momento el *roleplaying* termina, pues no sólo hay paradoja en la ficcionalización de Arlt, sino en la ficcionalización del escritor Ricardo Piglia (el que firma el libro) bajo el nombre de Emilio Renzi⁶, y, para aumentar el extrañamiento o para complicar la relación entre escritores reales y escritores-ficción, surge, como por descuido, la frase del narrador en la secuencia de mayor tensión, tras enterarse de que Kostia se le ha adelantado y ha hecho publicar el cuento en un periódico: «-Dígale que habló Ricardo Piglia» (2002: 153), grita por teléfono Emilio Renzi a la mujer de Kostia. Queda, imposible de resolver, el problema del juego de roles, pues ésa es la finalidad de la frase discordante emitida por el protagonista: cuestionar la convención que nos obliga a distinguir entre el narrador en primera persona y el autor empírico, anulando incluso una argumentación potencial que atribuiría, de manera simple, la autoría de «Nombre falso» a un alter ego del crítico y profesor argentino R. Piglia. Gracias a este procedimiento o artificio de la metaficción, la identidad del protagonista-detective acaba siendo tan enigmática como la del escritor sobre el cual se lleva a cabo la investigación, y, en el proceso, hemos pasado de la información trivial desde el punto de vista literario a un conocimiento más profundo (en términos del universo de ese relato específico) de los dos actores principales: el enigma, que es Arlt, y el detective, que es R.E. Piglia Renzi.

⁶ Como es sabido, el nombre completo del autor de *Respiración artificial* y *Plata quemada* es Ricardo Emilio Piglia Renzi.

EL VIAJE A ÍTACA

En más de un sentido las revelaciones, en la literatura, surgen y forman parte de un viaje. Ya sea como fruto último de un desplazamiento –no forzosamente físico– o como componente del traslado, la revelación proviene de un cambio de perspectiva, de ambiente, de cotidianidad, o del mero placer por la visión de lo desconocido, como nos lo recuerda Constantino Kavafis en su poema «Ítaca». La primera y tercera partes de *Los detectives salvajes*, ese texto continuo separado por la parte de las entrevistas, es el diario juvenil de Juan García Madero, un homenaje algo caricaturesco de muchos relatos sobre los ritos de iniciación como los que encontramos en la literatura de la Onda. Asimismo, el diario de García Madero se ve truncado, al menos en la disposición del libro, por el viaje, en un automóvil prestado, hacia el norte del país a fin de escapar del proxeneta que los persigue y de encontrar a Cesárea Tinajero. Si en la novela de Bolaño *2666* el viaje a Santa Teresa puede ser considerado como un acercamiento al infierno, en *Los detectives salvajes* la ciudad imaginada como trasunto de Ciudad Juárez, Chihuahua, es el último lugar donde Lima, Belano y García Madero obtienen información verídica sobre el paradero de Tinajero. En Santa Teresa, Cesárea Tinajero «vivía en un cuarto de la calle Rubén Darío, que por entonces estaba en una colonia de extrarradio y que para una mujer sola resultaba peligroso o poco recomendable» (Bolaño 2005: 594), para más tarde mudarse a un pueblo cercano, Villaviciosa, desde donde se desplazaba a los mercados de las poblaciones aledañas para vender hierbas medicinales, según los últimos testimonios recogidos.

Además del viaje interno, *intelectual*, que supone el desciframiento de los indicios en torno al misterio, otro cliché del policial es el desplazamiento físico que realiza el detective a fin de seguir el itinerario del culpable o del sujeto que busca y, de nuevo en el mismo sentido que la Ítaca de Kavafis, es el recorrido, y no el punto de destino, lo que le ofrecerá información de mayor valía, tal como lo prevé el narrador de *La novela de mi vida* con respecto a Fernando Terry, cuando éste se dispone a volver a La Habana: «si aquel viaje no le servía para encontrar la verdad sobre la vida de Heredia, quizá le fuera útil para encontrar algunas verdades de la suya» (Padura 2002: 118), circunstancia que, efectivamente, ocurre.

El tema del viaje, pues, no debe ser desechado como uno de los tópicos de las literaturas policiales, toda vez que, como hemos explicado en varios segmentos de este trabajo, la lectura de indicios y la lectura del texto suponen

un *recorrido* interpretativo de señales, pistas, intuiciones. Aunque después del viaje al desierto del norte de México no sabemos más de García Madero, hemos sido testigos de sus ritos iniciáticos de tipo sexual, gremial y literario, de su primer viaje fuera de la capital y de su primera investigación. Según la cronología de su diario, en tres meses y medio ha pasado de ser un muchachito de familia a un prófugo de la justicia que ha presenciado tres asesinatos y ha establecido una relación amorosa con una prostituta varios años mayor que él. La importancia de descubrir a Cesárea, por ende, queda en último plano tras esa acumulación de experiencias.

De igual manera, luego de cuatro semanas de estancia habanera, Fernando Terry cierra el ciclo de su aprendizaje postergado por casi dos decenios; antes de volver a Madrid, sin haber hallado el manuscrito que lo llevó a su ciudad natal, «tuvo la sensación de que había pasado muchísimo más tiempo que los veintisiete días transcurridos desde su regreso». El narrador, siempre con referencia a Terry, nos vuelve a recordar «su decisión de volver para buscar la verdad perdida de la vida de Heredia y, en cambio, encontrar evidencias extraviadas de la suya propia» (Padura 2002: 307), reelaborando la frase escrita casi doscientas páginas antes, y corroborando, quizá en tono algo excesivo y didáctico, ese tópico del detective que termina por conocer más de sí mismo que del perseguido.

Pero no todas las revelaciones hechas en el discurso resultan comprobables. Y son esos espacios de inculpación que se abren ante el lector los que alargan la travesía de su interpretación. A esos obstáculos Roland Barthes los denomina, como anotamos anteriormente, «morfemas dilatorios». Uno de ellos es el *engaño*; otro, el *equivoco*.

El equivoco, según lo define el DRAE en su acepción primera, es un adjetivo: «que puede entenderse o interpretarse en varios sentidos, o dar ocasión a juicios diversos», mientras que en su tercera acepción, clasificado como una figura retórica, lo define como «figura que consiste en emplear palabras equívocas». La entrada equivoco en el *Diccionario de retórica y poética* de Helena Beristáin nos envía al término dilogía, «tropo de dicción que consiste en repetir una palabra disémica –que posee dos significados– dándole en cada una de dos posiciones, o en una misma, un significado distinto» (2006: 153), definición que evidentemente privilegia el aspecto semántico del vocablo. Sin detenernos en el detalle retórico, este carácter lingüístico del equivoco nos permite dilucidar cómo se dan y cómo funcionan este tipo de «morfemas dilatorios» en las novelas, tomando como base la información proporcionada por personajes con problemas de salud mental.

De acuerdo con Joaquín Font (quien conoce a Arturo Belano y a Ulises Lima por ser el padre de un par de amigas de éstos), un día de marzo de 1983, en el patio del psiquiátrico La Fortaleza, un paciente llamado Chucho se le acercó para darle un mensaje, «Ulises ha desaparecido» (Bolaño 2005: 360). Joaquín Font pasa nueve años internado en diferentes instituciones psiquiátricas. En ellas es entrevistado seis veces (más dos fuera de los hospitales, antes y después de ser ingresado) entre 1977 y 1985. ¿Qué credibilidad puede tener el testimonio de una persona que, según anota García Madero en su diario, «está completamente tocados [...]. Loco y arruinado [...]. Un tipo calvo, de bigotes y con pinta de desquiciado» (Bolaño 2005: 33), incluso antes de ser atendido en el hospital? ¿Hasta dónde llega la ambición del detective-voyeur que guía la parte de las entrevistas en *Los detectives salvajes* para recoger los datos que el señor Font le ofrece?

En realidad, los parlamentos emitidos por Font tienen poco valor en su carácter de información acerca de Lima y Belano (que es el motivo de las entrevistas), si bien no dejan de ser peculiares tanto por el contenido como por la forma: «Las visitas no abundaban, sólo venía mi hija y una señora y otra muchacha que decía ser mi hija y que era bonita como pocas» (2005: 274); «Mi médico psiquiatra se llama José Manuel y a mí me parece un bonito nombre» (2005: 359), o «No estoy loco, dije yo, sólo confundido. Pero la confusión te dura desde hace mucho, dijo mi hija» (2005: 367), por ejemplo. Si el detective literario es la encarnación del poder racional, la locura, por tanto, sería su antípoda, y entre ambos el circuito de comunicación resultaría estéril o cuando menos dudoso.

En *Historia de la locura en la época clásica*, Michel Foucault apunta que «la constitución de la locura como enfermedad mental [...] hace constar la existencia de un diálogo roto y hace de la separación algo adquirido; asimismo, hunde en el olvido esas palabras imperfectas, carentes de sintaxis fija, un poco balbucientes, que eran el medio merced al cual se realizaba el intercambio entre razón y locura» (1967: 8), es decir que en la etapa moderna, a la cual se refiere Foucault, al loco se le considera alguien cuyo estado de salud le impide establecer una comunicación con la gente de su entorno, puesto que ha dejado de compartir los mismos signos, los mismos códigos, la misma manera de aprehender la realidad. Por ejemplo, Quim Font dirá incongruencias en las entrevistas. No obstante, el circuito de comunicación se reactiva cuando Font relata lo que le contó Chucho: asistimos al informe de un loco a propósito del informe de otro loco. Hay, entonces, un reacomodo en la lógica del discurso racional de la literatura policial, el cual, aunque breve («Ulises ha desaparecido»),

es acertado, pues Joaquín Font, en y por su locura, se anticipa a la noticia que una de sus hijas le da: «[mi hija] me contó que Ulises Lima había desaparecido. Ya lo sé, le dije. ¿Y cómo lo sabes?, dijo ella. Ah caray. Lo leí en un periódico, dije» (Bolaño 2005: 360).

Esta parodia de la clarividencia del loco romántico sirve para ilustrar la teorización hecha por Colas Dufflo a propósito de la hermenéutica lúdica, concepto derivado de la estética de la recepción y del código hermenéutico. Anota Dufflo: «La hermenéutica lúdica pretende restablecer la secuencia verdadera de 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 el que se dicen las cosas» (1995: 128)⁷. Así pues, Joaquín Font, que desordena un mensaje desordenado, se entera antes que nadie de la desaparición del detective, *leitmotiv* de *Los detectives salvajes*, como hemos visto páginas atrás en el segmento «Inestabilidad del detective».

En «Nombre falso», las notas de Arlt encontradas por Renzi en el cuaderno mencionan, como personaje secundario de un proyecto de novela (anterior al relato «Luba»), a una mendiga de nombre María del Carmen Echavarre, a quien el protagonista de la narración, Rinaldi, obsequia un billete de cien pesos en una estación de metro. Capítulos después, según las notas, esa misma mujer se encuentra con la otra protagonista, Lisette, y le pide dinero, «Lisette la rechaza. “Me das plata, negra”, dijo la vieja de perfil, con la mano tendida. “Te vas”, dijo Lisette, y trató de empujarla pero la vieja la enlazó de la muñeca y se le fue encima. “Estás perdida, vos. Condenada [...]. Soy gitana yo, Reina y madre. Echavarre María del Carmen [...]. Te morías, vos. Te vas a morir retorcida. Soy la gitana» (Piglia 2002: 112). Aunque independiente de la trama central de «Nombre falso», el esbozo de narración que Renzi lee (y presenta al lector) es una novela cuyo argumento se basa en el envenenamiento de Lisette por parte de su esposo, Lettif, ayudado por un amigo de éste, el abogado Rinaldi, con el propósito de cobrar un seguro. En efecto, tal como se lo anunció *la gitana*, Lisette muere envenenada y enferma, o al menos esa es la idea general de la historia que Arlt planeaba escribir.

Esa gitana puede ser rastreada en un personaje del cuento de Ricardo Piglia «La loca y el relato del crimen», Angélica Inés Echevarne, *la loca* del título.

⁷ «S'il y a bien une herméneutique ludique du livre-jeu, c'est celle qui vise à rétablir la suite véritable de causes et d'effets qui nous est donnée dans le désordre 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».

Gracias a ella, el personaje principal del cuento (de nuevo Emilio Renzi) logra reconstruir el asesinato de una mujer en un hotel. En dicho cuento «el único testigo del crimen era una pordiosera medio loca que decía llamarse Angélica Echevarne. Cuando la encontraron acunaba el cadáver como si fuera una muñeca y repetía una historia incomprensible» (Piglia 2004: 135). Emilio Renzi, joven periodista recién egresado de la universidad y especialista en lingüística, descodifica el mensaje oculto al interior del discurso de la loca, según el cual el asesino no es el inculpado, sino alguien que tiene protección de la policía. «Hay una serie de reglas en lingüística [dice Renzi], un código que se usa para analizar el lenguaje psicótico [...]. En un delirio el loco repite, o mejor, está obligado a repetir ciertas estructuras verbales que son fijas, como un molde» (Piglia 2004: 159).

Emilio Renzi descubre al culpable verdadero gracias a ese artilugio aprendido en la facultad; sin embargo, se le impide publicar su hallazgo en el periódico, pues contradice la versión de la policía, y lo que menos se quiere es poner en duda la capacidad de ésta. Decepcionado por la negativa de su jefe, decide redactar un cuento, ficción que se presenta como la primera parte de «La loca y el relato del crimen», a partir de ese lenguaje «psicótico», incongruente, de la loca. Renzi *lee* el mensaje como si se tratara de un discurso encriptado tras ejecutar una lectura policial, como la llama Richard Saint-Gelais, pues en el discurso de la loca Echevarne, como en el de las literaturas policiales, «el sentido (circunstancias del asesinato, móviles reales de los personajes, significación de tal gesto o tal palabra) pocas veces es ofrecido: es necesario construirlo; si es dado, dicho sentido tiende a ser interpretado como una pantalla que disimula un sentido distinto; [y tal] discontinuidad de la narración solicita ya no una lectura lineal sino translineal» (Saint-Gelais 1997: 793)⁸, mismo sistema empleado por Renzi en el cuento (esa «serie de reglas en lingüística» que aprendió en la universidad).

¿Por qué recurrir al discurso de la locura, y a la figura del loco, para restablecer un mensaje⁹? Tanto en la pareja de Chucho y Font como en la formada por Echevarne y Renzi se ve reflejada la relación que existe entre el

⁸ «Le sens (circonstances du meurtre, mobiles réels des personnages, signification de tel geste ou tel parole) est moins souvent donné qu'à construire ; donné, le sens tend à être lu comme un écran dissimulant un autre sens [...] la discontinuité de la narration appelle une lecture non plus linéaire mais translinéaire».

⁹ Cabe recordar al detective ficcional sin nombre creado por Eduardo Mendoza. Dicho personaje innominado, protagonista de varias novelas, tiene como principal virtud su perspicacia contraria al racionalismo: es un recluso del manicomio y, sólo cuando la policía lo solicita, es

detective y el enigma: en un primer momento el total sinsentido obstruye el entendimiento del espectador-escucha, no puede establecerse un vínculo que permita intercambiar información, porque no se comparten los mismos códigos; posteriormente, tras un filtrado de la información en apariencia incongruente, se logra descifrar el mensaje. En las literaturas policiales, como sabemos, se explota el recurso de la revelación sorpresiva, pero para que ésta funcione se debe comprobar que la respuesta siempre permaneció latente y oculta en el discurso (evitar la traición al *fair play*). Ello nos comunica, en consonancia con sus raíces positivistas, incluso en las obras más recientes como las novelas que aquí tratamos, que la verdad está ahí desde el inicio, al interior del universo ficcional, sólo hay que aprender a reconocerla. Y que, además, no cualquiera puede conseguirlo. Renzi, como los detectives clásicos, puede sorprendernos de un cuento a otro, pues además de ser experto en Arlt, también lo es en cuestiones lingüísticas. La versatilidad de conocimientos del detective es, sin duda, una de las características más reconocibles de estos personajes de ficción, y aun cuando se corra el riesgo de hacerlos inverosímiles, el pacto de la lectura y las expectativas genéricas obligan a aceptar el saber enciclopédico del protagonista, o mejor, del héroe que se desplaza intelectual y físicamente para hallar indicios y darles una interpretación. Por ello Fernando Terry se ve obligado, como Ulises, a regresar a su patria luego de un exilio prolongado. Su recorrido, sin embargo, no puede medirse en kilómetros, sino en la acumulación de dudas y en los conflictos no resueltos en su pasado habanero. La vuelta a su Ítaca personal no le provee el hallazgo del manuscrito herediano (como exigiría una narración policial de fórmula); sin embargo, no termina decepcionado, pues cae en cuenta de que su vuelta lo ha retribuido con la aclaración del motivo por el que fue destituido de la Facultad de Letras a finales de los setenta y, sobre todo, de tener la certeza de que ninguno de sus amigos lo traicionó.

HÉROES Y TRAIADORES

En el recorrido de la ignorancia hacia el conocimiento la duda sistemática del detective refleja su pertinencia cuando, gracias a ella, descubre un engaño. En efecto, el tema de la trampa y de la traición en la novela policial adquiere

liberado por el tiempo que dure la investigación (*El misterio de la cripta embrujada, El laberinto de las aceitunas, La aventura del tocador de señoras*).

una dimensión similar a la del personaje del sospechoso, pues, aunque casi siempre de forma circunstancial, contribuye a ocultar la verdad.

Al mismo tiempo que se pretende el desatino del investigador mediante el engaño, se busca que el lector tropiece con pistas triviales o falsas (y viceversa: una pista verídica puede provenir del parlamento de un loco). El ritmo de la certidumbre se ve afectado por la trampa, que sugiere una probable falibilidad del protagonista. No obstante, sucede lo opuesto: la trampa sirve para corroborar las capacidades del detective de ficción. Al observar el poema «Sión», Lima y Belano afirman que se trata de una broma, una broma que esconde algo muy serio. Ese engaño, al parecer, fue tendido por Cesárea Tinajero desde la primera mitad del siglo xx en una revista desconocida, *Caborca*, cuyo único número (y tal vez único ejemplar) Belano y Lima apenas acaban de ver. Pero desde la perspectiva de lectores de metaficciones policiales cabe preguntarse si el engaño no está en la figura de Tinajero, o sea, que Cesárea Tinajero es la broma para el detective lector, esa poeta olvidada y sin obra, de difícil credibilidad, como estima uno de los entrevistados, Luis Sebastián Rosado, cuando refiere que la poeta «probablemente había sido un invento de Lima y Belano para justificar el viaje a Sonora» (Bolaño 2005: 351). Tal vez Cesárea Tinajero esconda, también, algo muy serio, como los veinte años de viaje alrededor del mundo realizado por dos escritores latinoamericanos, o quizá un último gran homenaje a las vanguardias literarias de América Latina.

Si aceptamos las hipótesis de Cesárea Tinajero como trampa al lector (no a los personajes de la novela) podremos entender por qué la pesquisa de los textos ausentes es únicamente la excusa para efectuar una búsqueda de distintos alcances, no sólo literarios, monetarios o profesionales (como es el caso de Renzi), sino en términos personales, «existenciales», del detective.

En este sentido, hemos observado que al final de *La novela de mi vida* Fernando Terry descubre, contra su propia convicción, que su exilio forzado es consecuencia de un artificio de la policía del Estado cubano y no de la traición de alguno de sus amigos («Para mí [le advierte la profesora Santori] fue una trampa que te pusieron. Cuando fui a ver a la gente de Seguridad que atendían la universidad, ellos me dijeron que tú mismo te habías acusado...») (Padura 2002: 279), a diferencia de lo que sucede a José María Heredia, quien sí es víctima de una confabulación encabezada por su amigo Domingo del Monte. Ambos personajes salen de la isla por motivos políticos aunque en épocas diferentes; no obstante, las razones de la expatriación de uno y otro muestran un distingo fundamental: al contemporáneo no son sus amistades quienes lo traicionan, pues el vínculo entre ellos es una relación «verdadera», de hombres

y mujeres educados en y por la revolución cubana, sino, paradójicamente, es traicionado por la dinámica ya corrompida de las instituciones forjadas desde la revolución de 1959.

Como en otras novelas de Padura, en específico las protagonizadas por el teniente Mario Conde, la crítica a los programas políticos no se centra en el individuo que cree (o creyó) en los logros revolucionarios, sino en el intento fallido por consumir el proyecto del hombre nuevo guevariano, lo cual se ve reflejado en el comportamiento autoritario de ciertos «cuadros» que tienen acceso al ejercicio del poder, por mínimo que éste sea. Allí, tímidamente, se entrevé el engaño –o mejor, desilusión– sufrido por la generación de Fernando Terry, ese engaño ilustrado por la burda trampa tendida por el policía Ramón al interrogarlo en la facultad. Heredera del modelo clásico del policial, y de su carácter ético y sancionador, la trama de *La novela de mi vida* impone el castigo merecido al personaje del policía corrupto, el culpable indirecto de las desventuras de Terry, pero no el único ni el más importante; a final de cuentas, no es que haya fallado nada más un individuo, sino todo el sistema en su conjunto. Por ello Ramón pierde su empleo como policía «en el 89 [por] un lío con unas obras de arte... No me probaron nada, pero me soplaron, y estuve viviendo de lo que aparecía» (Padura 2002: 320), de la misma manera en que a Terry le fue arrebatado su puesto como profesor de la Facultad de Letras.

La traición y el engaño están presentes en la totalidad de «Nombre falso», en su contenido y en su forma. Primero, porque en su nivel diegético se cuenta la estafa de Kostia a Renzi una vez que éste le ha comprado el inédito de Arlt. Segundo, porque el cuento titulado «Luba» (segunda parte de la *nouvelle*), atribuido a Arlt en la ficción, es, en realidad, un cuento de Andreyev, sólo modificado en el desenlace. ¿A quién intenta engañar el narrador al hacer pasar ese cuento por un inédito de Roberto Arlt? ¿Repite con el lector lo que hizo Kostia con él? Por otro lado, en el nivel de la realidad práctica, aunque aceptemos que Piglia juegue con la metaficción y plagie a nombre de Arlt y de Kostia un cuento del escritor ruso, ¿no estaría plagiando al traductor del cuento, cuya versión aparece intacta y sin crédito?

En el artículo titulado «Metaplagiarism and the Critic's Role as Detective: Ricardo Piglia's Reinvention of Roberto Arlt», Ellen McCracken (1991: 1071-1082) denomina *metaplagio* a la estrategia utilizada por el autor para poner a prueba al lector. Dicha prueba consiste en haber tomado un texto ajeno y hacerlo pasar por el de alguien más (si se hiciera pasar por propio, sería, entonces, plagio). McCracken insiste en que el texto se dirige a un público especial

al cual llama, como si con ello dejara algo en claro, «lector posmoderno»: «El lector posmoderno debe identificar pacientemente la amplia red de pistas para después extrapolarlas y con ello tener acceso a las muchas corrientes filosóficas que subyacen en el empleo de la parodia y del metaplagio en Piglia» (1991: 1080)¹⁰. En efecto, la *nouvelle* exige una lectura muy cuidadosa si se quiere *descubrir* su trasfondo, un acercamiento detenido que descifre las pistas dejadas en el transcurso de las páginas; no obstante, el relato puede leerse incluso sin sospechar el denominado metaplagio, siguiendo únicamente la diégesis primaria, compleja por sí sola.

Es evidente que el trabajo de McCracken aboga por una especie de *inocencia* de Piglia frente a la posible acusación de plagio, al mismo tiempo que, como resultado de su reflexión sobre la estrategia del escritor, le otorga a éste el grado mucho más elevado de metaplagiario, pues el autor no quiere engañar al lector, sino poner a prueba el «vanguardismo» de sus competencias lectoras, en una suerte de paternalismo un tanto fuera de época (el de McCracken), además de un cierto coqueteo con la falacia intencional que se deriva de las múltiples citas a entrevistas ofrecidas por Ricardo Piglia a lo largo de los años y a propósito de su obra literaria en general, no sólo de «Nombre falso».

El comentario de McCracken sobre el tema del engaño es, sin duda, de mucho mayor interés. En un intento por fijar el metaplagio entre la terminología académica, la autora le atribuye a esta estrategia pigliana la capacidad de cuestionar la noción de la literatura como propiedad privada. De acuerdo con ello, «Nombre falso» nos presenta la falsificación de una falsificación de otra falsificación (de ahí el *meta-*): Kostia se adjudica un relato que no es suyo, Arlt dice que es de su autoría (pero quizá sólo copió en su cuaderno un cuento de Andreiev), y Ricardo Piglia, vía Emilio Renzi, da a entender que es de Arlt. La pregunta que se hace Renzi al final del texto y que resuelve es por qué Kostia hizo publicar el cuento bajo su nombre. Quizá para ganar el crédito del cuento, claro, pero por qué no haberlo hecho durante todos los años en que los papeles estuvieron en su poder y esperar hasta que alguien quisiera comprárselos.

Otra opción sería considerar su respeto por Arlt: conocedor de que se trata del plagio de un cuento ruso, decide publicarlo bajo su nombre antes de que se dé a conocer como un inédito de Arlt y se exponga, de manera bastante grave,

¹⁰ «The postmodernist reader must patiently identify the vast network of clues and then extrapolate from it to come to grips with the larger philosophical currents that underlie Piglia's use of parody and metaplagiarism».

el nombre de su amigo. Finalmente, consideramos que la respuesta de quién engañó y por qué razón quedará suspendida, incierta. Tal vez, como quiere McCracken, se trata de una proeza literaria en la cual Piglia demuestra que, «incluso después de años de relacionarse con textos modernos y posmodernos, los lectores pueden no descubrir la intertextualidad, leyendo, en cierta medida, monológicamente» (1991: 1072)¹¹, pero más allá de sancionar la calidad de una lectura u otra, creemos que la fortuna del texto radica justamente en la transmisión de la persistente duda del detective ficcional hacia el lector, esto es, que la interrogante acerca del engaño se transfiera, se contagie, del universo ficticio al empírico, lográndose, con ello, el efecto básico de la metaficción. En cualquier caso, nosotros nos quedamos con la duda de cómo se justificaría la utilización que el autor empírico Ricardo Piglia hace de «Las tinieblas», no ya del cuento de Andreyev cuyos derechos de reproducción pertenecen actualmente al dominio público según la legislación internacional, sino de la versión en español transcrita, frase por frase, de la traducción hecha por Nicolás Tasin.

PERSECUCIÓN Y HUÍDA

Así como las revelaciones pueden ser el resultado de un viaje, es interesante recordar que toda narración de detectives relata una persecución de la verdad escondida detrás de la incógnita, es decir, un desplazamiento simbólico hacia la verdad. El proceso de detección narra ese seguimiento, el cual finaliza una vez que se confirma alguna de las hipótesis; entretanto, la persecución oscila entre distintos grados de tensión, y los obstáculos no previstos someten a prueba al personaje del detective, aunque atañan igualmente al lector. Lima, Belano y García Madero persiguen los rastros de Tinajero, y a ellos los persigue el proxeneta Alberto; Terry indaga sobre los aspectos desconocidos de J. M. Heredia, y a él lo persigue la incertidumbre de su pasado; Renzi invierte sus esfuerzos en desentrañar el misterio que hay en el cuento «Luba», y para ello acosa a Kostia para que le venda el texto; finalmente, dentro del mismo esquema *perseguir-huir* de las narraciones policiales, y en consonancia con la

¹¹ «[E]ven after years of working with modernist and postmodernist texts, they may not discover the intertextuality, reading to a certain degree monologically». Efectivamente, McCracken se atribuye el descubrimiento del cuento «escondido» de Andreyev en «Nombre falso».

dicotomía *ceguera-observación* que hemos referido páginas atrás en este trabajo, el lector puede compartir la focalización del detective (saber lo mismo que él) o incluso colocarse en un nivel de visibilidad mayor (saber más que el detective) en una *mise en abyme* de la persecución novelesca. Por lo menos, así es como suele manejarse la focalización en el registro policial a fin de que el dramatismo crezca conforme el detective va dilucidando el caso.

De acuerdo con Raphaël Baroni, «la tensión es el fenómeno que surge cuando al intérprete de un discurso se le incita a esperar un desenlace, espera que se caracteriza por una anticipación matizada por la incertidumbre, la cual confiere rasgos pasionales al acto de recepción» (2007: 18)¹². La espectacular evasión por parte de los poetas real visceralistas de la casa de la familia Font, en el Año Nuevo de 1976, marca el inicio de las persecuciones en la trama de *Los detectives salvajes*. Esa noche comienza la persecución de Alberto, y simultáneamente, su viaje hacia el norte de México en busca de Tinajero, pero también el sondeo de las huellas que Lima y Belano van dejando en diferentes ciudades del mundo, una persecución que dura veinte años hasta la desaparición de ambos, hasta la extinción de los testimonios recientes sobre ellos. *Adónde van* y *para qué* son las preguntas que estimulan la intriga y hacen progresar la trama, aumentando la tensión narrativa; espectador indirecto de las aventuras de los detectives salvajes, al lector le interesa saber hacia dónde se dirigen y con qué fin, una vez que han localizado a Cesárea Tinajero y de paso le han provocado la muerte por una bala perdida. Y así la trama de esta novela, que también puede entenderse como un libro de viajes, va provocando la curiosidad acerca de la parada última y quizá definitiva en el periplo internacional de los personajes principales.

Las señales de incertidumbre, aunque frecuentemente dosificadas en distintas secuencias de las historias, pueden llegar a condensarse en unas cuantas líneas; para ejemplificarlo tomemos la siguiente frase de *La novela de mi vida*, en la que se insinúa la escasa probabilidad de que el texto buscado por Terry sea justo lo que él imagina: «Primero, Heredia era poeta, no novelista; segundo, era un poco mitómano, como buen poeta; y para rematar, no hay ninguna afirmación suya, textual y comprobable, donde se refiera a algo que se supone escribió poco antes de morir... Y si era una simple novela, ¿por qué tanto misterio?» (Padura 2002: 53). La argumentación casi silogística tiene todo el propósito

¹² «La tension est le phénomène qui survient lorsque l'interprète d'un récit est encouragé à attendre un dénouement, cette attente étant caractérisée par une anticipation teintée d'incertitude qui confère des traits passionnels à l'acte de réception».

de descalificar, o cuando menos desmotivar, *la investigación* de Terry. Subrayo la investigación porque, en efecto, apela a la inconsistencia de datos acerca del manuscrito (de existencia siempre conjetural para ese círculo de personajes) y sobre su valía. No obstante, esa misma argumentación está dirigida, con igual intencionalidad, a la más reciente decisión de Fernando Terry, es decir, volver a Cuba, de tal forma que el «reto», el obstáculo por vencer, que primordialmente está en el hallazgo del texto herediano, se vuelve un cuestionamiento sobre la pertinencia de la exploración de su pasado personal. Por eso antes de arribar a las dos verdades fundamentales de la trama de *La novela de mi vida* (el mensaje que comunica el manuscrito y el origen de una traición durante el quinquenio gris), Terry ha de sortear sus dudas y derribar las certezas primeras, develando con ello dilemas hasta entonces imprevistos.

Cuando leemos frases como «Heredia debió saber muchas cosas que después se fueron olvidando, o peor, escondiendo. Secretos que podían cambiar la vida de más de una persona, o podían cambiar hasta algunas verdades de la historia de este país» (Padura 2002: 257), de forma automática se abre una expectativa acerca de esas verdades ocultas, más aún al tratarse de la historia oficial de una nación. Se maneja, así, la promesa de presentar una versión alterna de la historia patria, recurso bastante frecuente y efectivo en la novela histórica. En *La novela de mi vida* la expectativa se cumple para el lector y para el detective, pues se revelan «verdades» que modifican la interpretación de la historia oficial de un país y de una literatura nacional; la vacilación entre uno y otro obstáculo se ve recompensada por un desenlace sorpresivo y contundente, y, por lo mismo, ciertamente complaciente con el lector de novela policial, sobre todo aquel que conoce la obra anterior de Padura: sin finales abiertos, descubridora de realidades crudas, con personajes principales complejos y atormentados por un pasado que, sintomáticamente, comparten con toda la generación de cubanos nacidos pocos años antes de la revolución.

Dado que toda narración detectivesca está sembrada de obstáculos, engaños y falsas pistas, la lectura policial, más que una exigencia de parte de la obra, es una postura frente al texto. A manera de ejercicio podemos incluso analizar buena parte de la literatura como si fuera una obra policial, aun sin que se vincule de manera alguna con el género o el registro, y muchas veces funcionaría, pues los aspectos de la tensión narrativa, de la construcción de la trama y del esquema *perseguir-huir* no son, por ningún motivo, exclusivos de las literaturas policiales. No obstante, hay que tener presente que existe el riesgo de caer en un relativismo genérico, donde, entonces, *todo* es susceptible de interpretarse como si fuera policial, como si fuera metaficción, como si fuera posmoderno.

A partir del principio de la duda como método de lectura y de la analogía entre el recorrido interpretativo del lector y el recorrido de la detección, el presente segmento se ha dedicado a responder *cómo* se leen las tres obras a partir de las nociones teóricas y críticas sobre literatura policial y sobre metaficción estudiadas en el primer capítulo. En el segmento subsiguiente, «El código de los textos ausentes», nos abocaremos a reflexionar sobre *qué* se lee –qué puede leerse– en esas tres novelas.