

Detectives, lectura, enigma: ficción en la ficción policial

Por Héctor Fernando VIZCARRA*

I

DESDE SUS INICIOS 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 notas comprometedoras son presencias recurrentes, pues el contenido de los documentos escritos (como metonimia del conocimiento) representa la clave para descodificar los misterios por parte del héroe. Dicha *epistemofilia*, 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.

Esa 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. La historia 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, un enigma de texto ausente, como la *nouvelle Nombre falso* de Ricardo Piglia o *La novela de mi vida* de Leonardo Padura, 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 del contenido de los papeles extraviados— debe estar ausente para que el relato de la detección cobre sentido, de ahí que en una

* Traductor literario y doctorando en Letras por la Universidad Nacional Autónoma de México: e-mail: <aramis_oliveira@hotmail.com>.

novela del chileno Ramón Díaz Eterovic, por ejemplo, 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” (1841), de Edgar Allan Poe, contiene en sus primeras páginas una especie de poética del género que inaugura; su incipit, “Las características de la inteligencia que suelen calificarse de analíticas son en sí mismas poco susceptibles de análisis”,¹ da cuenta de la dificultad para desentrañar lo que, a primera vista, parece impenetrable. En dicha frase está planteado también un desafío 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 no 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 máspreciados para los miembros de una sociedad, cede su lugar al *dandy* urbano, introspectivo y excéntrico, que a veces tiende a la misantropía, dotado de una capacidad analítica fuera de lo ordinario.

Tal sería una descripción somera de los primeros detectives, incluido Andrés L’ Archiduc, del argentino Raúl Waleis (*La huella del crimen*, 1877), y por supuesto de Auguste 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, un personaje tipo que más tarde recibirá por parte de Baudelaire el apelativo de *flâneur*, es decir, uno de los roles ciudadanos más característicos de la modernidad. Esto nos lleva de forma natural a considerar el paralelismo entre el incipiente personaje del detective y el burgués que explora la ciudad aparentemente sin una meta prefijada y, como veremos más adelante, con los requerimientos del acto de lectura. Dicha correlación —anali-

¹ Edgar Allan Poe, “Los crímenes de la calle Morgue”, en *id.*, *Cuentos completos*, Julio Cortázar, ed. y trad., México, Círculo de Lectores, 1985, vol. 1, p. 368.

zada por Walter Benjamin en su ensayo “Detective y régimen de la sospecha”— no sólo justifica que los personajes y la situación del cuento de Poe y de la novela de Waleis hayan sido ubicados en la capital francesa, sino que confirma el eminente carácter urbano del protagonista de prácticamente cualquier relato detectivesco.

Como haría el *flâneur* mientras camina por los parajes citadinos, el investigador observa con particular agudeza 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. Ésa es la forma en que, como argumenta Benjamin, el investigador *amateur*

legítima 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. Conforma modos del comportamiento tal y como convienen al *tempo* de la gran ciudad. Coge las cosas al vuelo; y se sueña cercano al artista.²

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 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

² Walter Benjamin, “Detective y régimen de la sospecha”, en *id.*, *Poesía y capitalismo*, Madrid, Taurus, 1980, p. 54.

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 cuento “Los crímenes de la calle Morgue” se 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 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 clásico 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 del 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, el interrogante de partida, lo cual equivale a decir: ‘¿Quién es el otro?’”.³

En cuanto a *La huella del crimen* de Raúl Waleis —novela policial que inicia el género en Latinoamérica— observamos que, a pesar de su aspecto y de su título nobiliario, el asesino de la condesa de Campumil es un individuo que —al igual que la víctima, acusada de adúltera— no encaja con la normatividad social de la época 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*

³ “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?’”, Jacques Dubois, *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, 1992, p. 104.

(“el criminal es un enfermo, y la justicia y los hombres que ella emplea le tratan como a tal”)⁴ no deja dudas sobre el plano ético-positivista en el que se coloca 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 indisoluble, incluso en sus manifestaciones contemporáneas.

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, en comparación con los siglos precedentes, en los asentamientos urbanos un porcentaje más o menos importante de la población estaba alfabetizada y podía tener acceso a los libros, no es difícil suponer que la aparente democratización de la lectura haya abonado la consolidación de la autoridad e influencia de la palabra escrita, quizá no al grado extremo que supone Marshall MacLuhan 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, 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

⁴ Raúl Waleis, *La huella del crimen* (1877), Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2009, p. 237. Como se ha mencionado, la acción de la novela de Waleis está localizada en París y sus alrededores, en el año 1873.

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”.⁵ Dicha valoración casi fetichista del libro es la noción que nos permitirá establecer el vínculo entre el documento escrito y el registro policial.⁶

Reframos de nueva cuenta el relato “Los crímenes de la calle Morgue” de Poe, precisamente las líneas donde el autor implícito traba conocimiento con Auguste Dupin, el primer detective *amateur* de la literatura: “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”.⁷ No es fortuito, pues, que el cruce entre el narrador y el futuro arquetipo del detective ocurra en una librería dado que denota el punto de contacto más evidente entre sus aficiones: la bibliofilia. Tras ese 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 desempeñan una función 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

⁵ Margaret Meek, *En torno a la cultura escrita*, Rafael Segovia, trad., México, FCE, 2004, p. 67.

⁶ De acuerdo con el ensayo de Dubois, antes citado, 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 de lectura han tenido una notable influencia en el desarrollo del discurso (de eminencia moderna) del género policial, véase Dubois, *Le roman policier* [n. 3]. 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.

⁷ Poe, “Los crímenes de la calle Morgue” [n. 1], p. 371.

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 corroborar su hipótesis el protagonista hace publicar en *Le Monde* un anuncio sobre la captura del simio, señalando que su dueño, que resulta ser un marinero de oficio, puede pasar a reclamarlo al domicilio de Dupin y del 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 esclarecer el misterio.

“The purloined letter” (1844), tercer y último cuento de la serie Dupin, 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, particularmente 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*.

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”.⁸ La amenaza latente debe ser neutralizada por el investigador, para lo cual éste debe dar un salto en el escalafón de las miradas, deduciendo el sitio donde el documento ha sido escondido; una vez extraída la carta del despacho del ministro D., la probabilidad de que se perpetre

⁸ Poe, “La carta robada”, en *id.*, *Cuentos completos* [n. 1], p. 454.

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, en las tramas de detección encontramos dos funciones básicas de los documentos 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

EN el ámbito de la ficción policial los ejemplos de personajes que hacen explícita la relación entre detección y lectura 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, hasta aquellos que, al contrario, en cada aventura incineran un volumen de su biblioteca personal, como Pepe Carvalho, personaje 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 viajero y aventurero ficticio Osvaldo Soriano aparecido en *Triste, solitario y final*, del escritor argentino Osvaldo Soriano, se hace acompañar del detective Philip Marlowe; el inspector jefe de la policía de Shanghai, Chen Cao, protagonista de la serie escrita por Qiu Xiaolong, estudió letras y 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 Ernest Hemingway y Jerome David 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 tópica,⁹ 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.¹⁰

Por último, queda referir aquellas historias donde, como en “El club Dumas” de Arturo Pérez-Reverte, el tema central de la investigación es la búsqueda de un documento, 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*. Durante las últimas décadas llama la atención el creciente interés de los lectores angloparlantes hacia este tipo de narraciones. 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

⁹ 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”, Luz Aurora Pimentel, “Tematología y transtextualidad”, *NRFH* (El Colegio de México), tomo *xli*, núm. 1 (1993), p. 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”.

¹⁰ “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”, George Dove, *The reader and the detective story*, Ohio, Bowling Green State University Popular Press, 1997, pp. 80-81.

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 a desplegarlos sobre un esquema narrativo bien conformado, provocando en su lector una sensación de enriquecimiento de la cultura general, 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 convirtiéndolo en líderes de ventas de textos de diversa calidad literaria, pero perfectamente llevados por tramas formulaicas impecables y de éxito asegurado.

No descubrimos nada nuevo al afirmar que, 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 específicas varían de un país a otro entre Latinoamérica, y pocas son las obras que consiguen trascender 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,¹¹ 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; los abismos sociales y económicos en Brasil, ilustrados sobre todo por la vida en las favelas; en Colombia, las operaciones de los capos de la droga, las FARC y los grupos paramilitares; las ficciones de la memoria tras el derrocamiento de Salvador Allende, en el caso

¹¹ De ahí el fuerte vínculo entre periodismo de nota roja y novela-testimonio: *Los albañiles* de Vicente Leñero, *Operación Masacre* de Rodolfo Walsh.

chileno; en México, el fenómeno de la narcoviolencia. ¿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 las problemáticas latinoamericanas más agudas, el *bibliomystery* contemporáneo (o como preferiremos llamarlo, *enigmas de texto ausente*)¹² 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 literario¹³ 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. 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

¹² 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 Valdini* (2002) de Sergio Gómez, *Cóbraselo caro* (2005) de Élmer Mendoza, *El manuscrito Borges* (2006) de Alejandro Vaccaro y *Ricochet o los derechos de autor* (2007) de Luis Arturo Ramos.

¹³ Para el empleo del concepto *motivo literario* utilizamos aquí la síntesis de los postulados de Ernst-Robert Curtius llevada a cabo por 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”, Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso*, Tusquets, Barcelona, 2005, p. 275.

a esas mismas reglas”.¹⁴ Con esta afirmación Duflo 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 recepción,¹⁵ al ser insinuados por el texto, se vuelven *espacios de inculpa*ción 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 Duflo, 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”,¹⁶ de manera que el lector (o como hemos venido llamándolo, el *intérprete*, duplicación metaficcional

¹⁴ “Le récit policier se dessine comme ce jeu unique qui attend de ses règles qu’on s’en serve pour tricher avec ses règles”, Colas Duflo, “Le livre-jeu des facultés: l’invention du lecteur de roman policier”, en Renée Balibar y Colas Duflo, *Philosophies du roman policier*, Lyon, ENS Fontenay-St. Cloud, 1995, p. 117.

¹⁵ Según Iser, “los 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”, Wolfgang Iser, “El papel del lector en *Joseph Andrews* y *Tom Jones* de Fielding”, en Rainer Warning, ed., *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989, p. 293.

¹⁶ “L’hermenéutique 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”, Duflo, “Le livre-jeu des facultés” [n. 14], p. 128.

del detective) tiene como misión en ese *livre-jeu* descubrir la secuencia del discurso, dado que 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”.¹⁷

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 hemos llamado *espacios de inculpación*), 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 desempeñar un papel importante para orientar al comprador, a tal grado que una novela carente de evidentes paratextos editoriales que la vinculen con cierto género literario, por el hecho de ser consig-

¹⁷ “[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”, Mark Currie, “Introduction”, en *id.*, *Metafiction*, Nueva York, Longman, 1995, p. 3.

nada en determinado anaquel, adquiere ya un estatus genérico, al menos en la dinámica comercial. He ahí las primeras guías de lectura, las cuales, en muchos casos, se verán reforzadas por colecciones particulares de ciclos narrativos protagonizados por un investigador (“Serie comisario Mario Conde” de Padura, “Serie detective Ricardo Cupido” de Eugenio Fuentes, “Serie ‘El Zurdo’ Mendieta” de Élmer Mendoza, todos publicados por Tusquets); lo mismo puede decirse de los boletines especializados, cuya edición 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, no debe extrañarnos que, incluso sin tener una experiencia lectora previa, prácticamente cualquier persona posea un repertorio básico de los temas, clichés y estructuras más frecuentes del género.

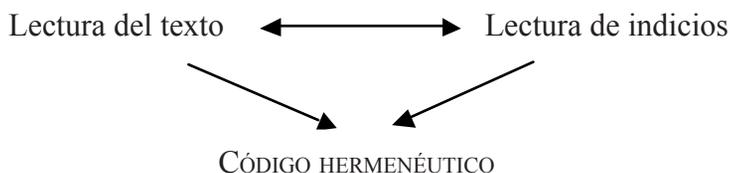
Una de las características de la narrativa popular (o de difusión masiva) es la rigidez de sus paradigmas. Ya sea por hábito o por simple comodidad el lector de una historia de detectives desarrolla no sólo una intuición, sino también un gusto por el juego que representa su lectura. A consecuencia de ello, sus expectativas se vuelven más duras y, por lo tanto, se genera una suerte de recelo ante relatos que no cumplan con las convenciones aprendidas.

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, durante una conferencia ofrecida por Paco Ignacio Taibo II en 1989, a pregunta expresa del autor, los asistentes votan a favor del retorno del detective independiente Belascoarán Shayne, muerto en la última novela del proyecto de trilogía (*No habrá final feliz*, 1981). Al día de hoy el número de libros que conforma este ciclo suma diez.

Hemos querido recordar esas 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”,¹⁸ y sobre todo, no está de más decirlo, cuando funcionan.

Dadas las guías de lectura proporcionadas por las marcas genéricas, queda claro que el lector de un relato de detectives procede de una manera sistemática (la *hermenéutica lúdica* explicada por Duflo) 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 del 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 Duflo, 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”:¹⁹

¹⁸ “If some conventions seem overly rigid, we must remind ourselves that they are so because the readers like them that way”, Dove, *The Reader* [n. 10], p. 105.

¹⁹ Roland Barthes, *S/Z* (1970), Nicolás Rosa, trad., México, Siglo XXI, 2001, p. 62.



Partiendo de la aplicación del código hermenéutico y del concepto de *livre-jeu* de Duflo, en su artículo “Rudiments de lecture policière”, Richard Saint-Gelais 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, contrariamente 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”,²⁰ una actividad atenta al código hermenéutico, incluso desde la interpretación de los paratextos, ya que, seguimos citando el 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”.²¹

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*

²⁰ “[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”, Richard Saint-Gelais, “Rudiments de lecture policière”, *Revue Belge de Philologie et d’Histoire* (Bruselas), vol. 75, núm. 3 (1997), p. 793.

²¹ *Ibid.*

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 y 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”.²² En la novela de James, obsesionado con la obra y la vida privada del poeta Jeffrey Aspern, un crítico literario 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, el de Cortázar y el de James, 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) del argentino 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 Groussac;²³ dado el complejo entramado de las imágenes reflexivas contenidas en el texto, nos limitaremos 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

²² Julio Cortázar, “Los pasos en las huellas”, en *id.*, *Octaedro* (1974), *Cuentos completos*, México, Alfaguara, 1998, vol. 2, p. 50.

²³ Originalmente publicado como “La llave de oro” en el periódico bonaerense *Sud-América*, en junio de 1884.

París, a su ciudad natal, donde encuentra a Tomatis y Soldi, los otros dos personajes principales. 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 de 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 autoritario, el riesgo latente de la esquizofrenia y el absurdo de que una obra literaria excepcional no pueda darse a conocer.

Así pues, aunque la tradición de la narrativa policial confirma su tendencia a imitar, a representar de forma explícita el acto de lectura de relatos propios del género (estableciendo una red de interrelaciones entre las distintas vertientes de lo que llamamos *literaturas policiales*), podemos afirmar que existen vínculos tan recurrentes como profundos entre los tres elementos que han servido de guía en el presente ensayo: el detective, la lectura y el enigma. Los conceptos teóricos y críticos aquí manejados, tales como la epistemo-filia, la lectura policial, la dicotomía ocultamiento-revelación y sus equivalentes, la hermenéutica lúdica y el prestigio del documento impreso, dan pie a una serie de aproximaciones dentro del campo de los estudios metaficcionales, más precisamente en aquellas obras que abordan el tema de la búsqueda del manuscrito perdido, lo cual equivale a una puesta en abismo que, como tal, reproduce en su interior la ficción policial, no ya de crímenes y violencia física sino de enigmas sobre textos ausentes.

BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, Roland, *S/Z* (1970), Nicolás Rosa, trad., México, Siglo XXI, 2001.
- Benjamin, Walter, “Detective y régimen de la sospecha”, en *id.*, *Poesía y capitalismo*, Madrid, Taurus, 1980.
- Cortázar, Julio, “Los pasos en las huellas”, en *id.*, *Cuentos completos*, México, Alfaguara, 1998, vol. 2.
- Currie, Mark, “Introduction”, en *id.*, *Metafiction*, Nueva York, Longman, 1995.
- Dove, George, *The reader and the detective story*, Ohio, Bowling Green State University Popular Press, 1997.
- Dubois, Jacques, *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, 1992.
- Duflo, Colas, y Renée Balibar, “Le livre-jeu des facultés: l’invention du lecteur de roman policier”, en Renée Balibar y Colas Duflo, *Philosophies du roman policier*, Lyon, ENS Fontenay-St. Cloud, 1995.
- Guillén, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso*, Barcelona, Tusquets, 2005.
- Iser, Wolfgang, “El papel del lector en *Joseph Andrews* y *Tom Jones* de Fielding”, en Rainer Warning, ed., *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989.
- Meek, Margaret, *En torno a la cultura escrita*, Rafael Segovia, trad., México, FCE, 2004.
- Pimentel, Luz Aurora, “Tematología y transtextualidad”, *NRFH* (El Colegio de México), xli, núm. 1, 1993.
- Poe, Edgar Allan, *Cuentos completos*, Julio Cortázar, ed. y trad., México, Círculo de Lectores, 1985, vol. 1.
- Saint-Gelais, Richard, “Rudiments de lecture policière”, *Revue Belge de Philologie et d’Histoire* (Bruselas), vol., 75, núm. 3 (1997).
- Waleis, Raúl, *La huella del crimen*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2009.

RESUMEN

Ya sea como detonador de la pesquisa o como clave de interpretación, el documento impreso posibilita el desarrollo de una trama de detección, con lo cual se sustituye el crimen, presente en la mayor parte de los relatos policiales. Tomando como referencias los estudios contemporáneos sobre la lectura y la ficción de detectives, el presente ensayo vincula tres elementos necesarios para la puesta en marcha del efecto metaficcional en una obra de registro policial: el detective, como intérprete de indicios; la lectura, como acto de resignificación, y el enigma, en tanto generador de una intriga. Para ilustrar cada uno de estos puntos, se recurre a ejemplos clásicos y modernos, poniendo especial atención a la producción literaria contemporánea de América Latina.

Palabras clave: metaficción, literatura policial, acto de lectura.

ABSTRACT

Whether as the trigger of an investigation or the clue to an interpretation, the printed document makes possible the development of a detective plot, replacing the crime, which is present in most crime stories. Taking contemporary studies about detective reading and fiction as a point of departure, this article ties three elements that are necessary to activate the metafictional effect in crime narrative: the detective, as the interpreter of clues; the reading, as an act of re-signification; and the mystery, which generates the suspense. To illustrate each one of these elements, the author resorts to classical and modern examples, paying special attention to Latin American contemporary literary production.

Key words: metafiction, crime fiction, act of reading.