



## Lectura policial: el recorrido hacia el texto ausente

**Héctor Fernando Vizcarra**<sup>1</sup>

Universidad Nacional Autónoma de México  
hf.vizcarra@gmail.com

**Resumen:** A partir de la propuesta denominada *lectura policial* del teórico francés Richard Saint-Gelais, el presente artículo efectúa un recorrido minucioso sobre las posibilidades interpretativas de dos narraciones de escritores latinoamericanos: «Nombre falso», de Ricardo Piglia y *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño, ambas dentro del espectro de los «enigmas de textos ausentes». Para ello, se apela a los distintos dispositivos que suscitan una lectura específica, como los paratextos, los tópicos desarrollados por el género en cuestión, la tensión narrativa y el posicionamiento del lector como detective.

**Palabras clave:** Acto de lectura – enigmas de textos ausentes – Piglia – Bolaño

**Abstract:** This paper aims to apply the postulate called *lecture policière*, created by French theorist Richard Saint-Gelais, in the exploration of some interpretative possibilities of two fictions written by Latin-American authors: Ricardo Piglia's «Nombre falso» and Roberto Bolaño's «Los detectives salvajes». Both of these narrations fall in the spectrum of «absent text mystery» or bibliomystery. Through the essay, several instances will be considered to analyze this specific act of reading, such as paratexts, crime fiction topics, narrative tension and the reader as a detective.

**Keywords:** Reading act – absent texts mysteries – Piglia – Bolaño

---

<sup>1</sup> **Héctor Fernando Vizcarra** (México DF, 1980). Traductor literario. Doctor en letras por la UNAM. Miembro del Laboratoire Interdisciplinaire de Recherches sur les Amériques de la Universidad de Haute-Bretagne y miembro fundador del Seminario de Estudios sobre Narrativa Latinoamericana Contemporánea. Coautor de la novela infantil *Los detectives del salón catorce* (Fernández Editores, 2011). Autor de varios artículos en revistas de México, Francia y Colombia, así como del libro de crítica *Detectives literarios en Latinoamérica: el caso Padura* (CIALC/UNAM, 2013) y de la novela negra *El filo diestro del durmiente* (Terracota, 2014).

## Preliminares

En este ensayo se profundizará en la noción teórica de *lectura policial* en las tramas de detección, esto es, cómo la estructura del discurso detectivesco, gracias a la tensión narrativa y el *suspense*, modifica y condiciona el acto de lectura e interpretación de las obras. La idea de *lectura policial*, que guiará la reflexión de las páginas sucesivas, ha sido detallada por Richard Saint-Gelais en su artículo «Rudiments de lecture policière» (1997). Dicha propuesta, terminológica más que teórica, sugiere una aproximación de índole pragmática a la literatura policial, es decir, comprender un modelo narrativo a partir de sus principios de regulación del acto de lectura. En esencia, Saint-Gelais, contrario a las tipificaciones formalistas, afirma que los géneros literarios son construcciones culturales producidas bajo consenso, útiles 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 de la interdiscursividad. Así pues, la *lectura policial* (tan variable como cualquier lectura individual) «est une lecture pour laquelle tout est susceptible de faire signe, mais qui ignore ce qui se trame derrière ces signes» (793), una actividad atenta, incluso, desde la interpretación de los paratextos ya que (seguimos citando el mismo párrafo de Saint-Gelais),

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. (793)<sup>2</sup>

Para ilustrar dichos postulados se abordarán dos narraciones de autores latinoamericanos, Ricardo Piglia y Roberto Bolaño: la *nouvelle* «Nombre falso» y la novela *Los detectives salvajes*, que pertenecen al rubro que denomino *enigma de texto ausente*, es decir, historias en las cuales no se investiga un crimen ni se busca a un criminal, como sucede en un relato policial convencional, sino que,

---

<sup>2</sup> “es una lectura para la que todo es susceptible de ser percibido como señal, aunque ignora lo que se urde detrás de esas señales. [...] El lector policial, 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.” (La traducción es mía)

conservando el mismo esquema de detección, lo que se investiga es un texto literario desaparecido y/o a su autor.<sup>3</sup>

Como señala Tzvetan Todorov (*Poétique de la prose* 1971), el relato policial clásico cuenta dos historias, la *historia del crimen* y la *historia de la investigación*. 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.

La *historia del crimen*, que para nosotros será el momento y el proceso de la escritura del texto por encontrar («Luba», en «Nombre falso»; la obra poética de Tinajero, en *Los detectives salvajes*), 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 al 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 –Roberto Arlt, Cesárea Tinajero–, que

---

<sup>3</sup> Para un estudio teórico-crítico más detallado sobre las características metaficcionales de las literaturas policiales, ver «Detectives, lectura, enigma: ficción en la ficción policial» (Vizcarra 2013).

equivale exactamente a lo que nosotros efectuamos al ir enterándonos de las historias de Emilio Renzi y de los poetas real visceralistas.

### **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 Vettriano<sup>4</sup>, 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 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 poetas del grupo *real visceralista*, cuya estética puede ser considerada una parodia-homenaje de las vanguardias literarias mexicanas de la primera mitad del siglo XX, principalmente el *estridentismo*.

Aunque la semántica de «Nombre falso» parece mucho menos explícita que la de *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

---

<sup>4</sup> Específicamente, me refiero a la octava edición de la novela, publicada por Anagrama en 2005.

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.

Si hablamos de reglas de juego se debe no sólo al hecho evidente de que cada texto, cualquiera que este 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, «After sufficient repetition, [current themes of detective fiction] will develop not only a set of rules but a hermeneutic structure» (86),<sup>5</sup> 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 apegadas a los modelos arquetípicos, tanto el de enigma como el *hard-boiled*, lo más probable es que participemos del juego incluso antes de iniciar la lectura gracias a los paratextos

---

<sup>5</sup> «después de suficientes repeticiones, [...] desarrollarán no nada más un conjunto de reglas, sino también una estructura hermenéutica.»

y peritextos editoriales, creando un juicio previo, una percepción genérica que, según Genette, «oriente et détermine dans une large mesure l'« horizon d'attente » du lecteur, et donc la réception de l'œuvre.» (12);<sup>6</sup> así, la etiqueta novela negra es una de las pocas, al lado de la ciencia ficción y la literatura erótica, que se muestra desde prácticamente todas las instancias susceptible 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 solo 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.

Las aseveraciones de las contraportadas y de las solapas, no obstante, 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 del 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 recursos válidos en términos de mercado, pero

---

<sup>6</sup> «La percepción genérica, lo sabemos, orienta y determina en gran medida el “horizonte de expectativas” del lector, y, por lo tanto, de la recepción de la obra »

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 dos 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 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 involucra 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», 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, *Los detectives salvajes*: 162)

Cierto 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.

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 Duflo (1995),

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 («Le livre-jeu des facultés: l'invention du lecteur de roman policier»: 22)<sup>7</sup>

Como en los llamados *puzzle* o *murder parties*, 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) al trabajo desconocido de uno de los escritores argentinos más relevantes (el Roberto Arlt de «Nombre falso») o al tren de vida de los intelectuales latinoamericanos en el exilio (Bolaño y Lima, entre otros, en *Los detectives...*). Estos temas, como puede verse, apelan a un tipo de lector que poco tiene que ver con aquel acostumbrado al detectivesco comercial, aunque el mismo principio del «juego de la

---

<sup>7</sup> «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.» (La traducción es nuestra.)



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 dos novelas (y en general las apuestas globales de sus autores) es por el tema tratado: no se limitan a notas sangrientas y efectistas, sino que 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*, 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*.

Aunque las obras de Roberto Bolaño y la de Ricardo Piglia 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), *Los detectives salvajes* es, sin duda, la novela más leída por el público lector no especializado. Intentar explicar y argumentar el por qué de esa diferencia requiere, además de un enfoque distinto y un espacio que no correspondería al objetivo de este ensayo, un análisis del gusto literario de la época que, para ser medianamente atinado, tendría que abarcar la narrativa entera del autor. No obstante, podemos especular que *Los detectives salvajes* resulta la novela más accesible –en términos de legibilidad– 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 capaz de reconocer, más allá de las obvias estratagemas formales de la novela, las múltiples parodias a la ficción detectivesca, a la narrativa mexicana de la Onda (corriente de literatura de temática predominantemente juvenil, escrita por jóvenes, durante la segunda mitad de los sesenta) o al grupo francés del OULIPO, 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 o Leonardo 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 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 conocidas 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.

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 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 este 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».

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. Así, dichas develaciones completarían los espacios vacíos de la inculación planteados en la diégesis.

En el código de la novela de detectives establecido por Jorge Luis Borges en «Los laberintos policiales y Chesterton» (1985), 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» (98). Pero así como la revelación final debe ser sorprendente, 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 dos novelas que nos sirven de ejemplo (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 social, como el ciclo de Perro Lascano, del argentino Ernesto Mallo, o el ciclo *Zurdo Mendieta*, del mexicano Élmer Mendoza. Sin embargo, 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, y comunicar, 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, por naturaleza los protagonistas de enigmas de textos ausentes rastrean las claves del misterio en otros textos<sup>8</sup>. 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 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.

---

<sup>8</sup> Para más detalles en torno al rastreo de indicios este tipo de textos, ver el artículo «Investigadores y detectives literarios: analogías y resonancias» (Vizcarra 2014), en particular el apartado *Epistemofilia*.

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 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. Para Emilio Renzi, especialista en literatura argentina y editor de gran experiencia (según podemos constatar en muchas otras ficciones de Ricardo

Piglia), no representa ninguna sorpresa saber que Roberto Arlt trabajaba, «envuelto en un delantal de cuerina, fumando sin parar y hablando solo» (101) en un laboratorio improvisado en la casa de Martina, situada en Lanús, de febrero a junio de 1942. Así pues, todos esos datos aportados por la ficción son irrelevantes en la constitución del homenaje a Roberto Arlt y en la investigación de Renzi, pero 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 Renzi,<sup>9</sup> 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» (153), que grita por teléfono Emilio Renzi a la mujer de Kostia. Queda, imposible de resolver, el problema del juego de roles, pues esa 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 Ricardo 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

---

<sup>9</sup> Como es sabido, el nombre completo del autor de *Respiración artificial* y *Plata quemada* es Ricardo Emilio Piglia Renzi.

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.

### **El viaje**

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. La primera y tercera partes de *Los detectives salvajes*, ese texto continuo separado por la sección de las entrevistas, es el diario juvenil de Juan García Madero, un homenaje algo caricaturesco a 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 lo 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» (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 es el recorrido, y no el punto de destino, lo que le ofrecerá información de mayor valía.

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.

Pero no todas las revelaciones hechas en el discurso resultan comprobables. Y son esos espacios de inculpação que se abren ante el lector los que alargan la travesía de su interpretación. A esos obstáculos Roland Barthes los denomina «morfemas dilatorios» (S/Z: 67). Uno de ellos es el *engaño*; otro, el *equivoco*.

El equivoco, según lo define el *Diccionario de la Real Academia Española* 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 EQUÍVOCO 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» (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 estos), 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» (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 tocadiscos [...] Loco y arruinado [...]. Un tipo calvo, de bigotes y con pinta de desquiciado» (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» (274); «Mi médico psiquiatra se llama José Manuel y a mí me parece un bonito nombre» (359), o «No estoy loco, dije yo, sólo confundido. Pero la confusión te dura desde hace mucho, dijo mi hija» (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 cuanto 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. (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 las personas 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, *Los detectives salvajes*: 360)

Esta parodia de la clarividencia del loco romántico sirve para ilustrar la teorización hecha por Colas Duflo a propósito de la hermenéutica lúdica, concepto derivado de la estética de la recepción y del código hermenéutico. Anota Duflo:

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. («Le livre-jeu des facultés: l'invention du lecteur de roman policier»: 128)<sup>10</sup>

Así pues, Joaquín Font, que desordena un mensaje desordenado, se entera antes que nadie de la desaparición del detective, *Leitmotiv* de *Los detectives salvajes*.

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

<sup>10</sup> «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.» (La traducción es nuestra.)

Carmen [...]. Te morías, vos. Te vas a morir retorcida. Soy la gitana”» (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 este, 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. 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» («La loca...» 155). 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, «La loca»: 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 esta. 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 Echavarne, como en el de las literaturas policiales,

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. (793).<sup>11</sup>

¿Por qué recurrir al discurso de la locura, y a la figura del loco, para restablecer un mensaje?<sup>12</sup> Tanto en la pareja de Chucho y Font como en la formada por Echavarne y Renzi se ve reflejada la relación que existe entre el 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, en el 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

---

<sup>11</sup> «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.»

<sup>12</sup> 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, solo cuando la policía lo solicita, es 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*).

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.

### **Héroes y traidores**

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 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, *Los detectives salvajes*: 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 la 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.

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 este 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 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»: «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.» (1080).<sup>13</sup> 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,

---

<sup>13</sup> «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.» (La traducción es nuestra.)

como resultado de su reflexión sobre la estrategia del escritor, le otorga a este 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 la lectura 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 solo 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 Andreyev), 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, el nombre de su amigo. Finalmente, consideramos que la respuesta a 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, «even after years of working with modernist and postmodernist texts, they may not discover the intertextuality, reading to a certain degree monologically.» (172),<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> «incluso después de años de relacionarse con textos modernos y posmodernos, los lectores pueden no descubrir la intertextualidad, leyendo, en cierta medida, monológicamente ». Efectivamente, McCracken se atribuye el descubrimiento del cuento «escondido» de Andreyev en «Nombre falso».

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 el interrogante acerca del engaño se transfiera, se contagie, del universo ficticio al empírico. En cualquier caso, queda 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.

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 que 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; 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 dicotomía *ceguera-observación*, 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 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» (18).<sup>15</sup> 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.

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* (en lo que respecta a la narrativa contemporánea) es susceptible de interpretarse como si fuera policial, como si fuera metaficción, como si fuera posmoderno.

---

<sup>15</sup> «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.» (La traducción es mía.)

## Bibliografía

Baroni, Raphaël. *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*. París: Seuil, 2007.

Barthes, Roland. *S/Z*, trad. de Nicolás Rosa, México: Siglo XXI Editores, 2001 [1970]

Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. 9ª ed., México: Porrúa, 2006.

Bolaño, Roberto. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 2005.

Borges, Jorge Luis. «Los laberintos policiales y Chesterton», en *Ficcionario*. Ed. Emir Rodríguez Monegal, México: FCE, 1985.

Dove, George N. *The Reader and the Detective Story*. Bowling Green State University Popular Press, 1997.

Duflo, Colas. «Le livre-jeu des facultés: l'invention du lecteur de roman policier», en *Philosophies du roman policier*. ENS Fontenay-St. Cloud : Lyon, 1995.

Foucault, Michel. *Historia de la locura en la época clásica*, trad. Juan José Utrilla, México: FCE, 1967 [1964].

Genette, Gérard. *Palimpsestes*. París: Seuil, 1982.

McCracken, Ellen. «Metaplagiarism and the Critic's Role as Detective: Ricardo Piglia's Reinvention of Roberto Arlt». *PMLA*, 106-5, 1991, pp. 1071-1082.

Piglia, Ricardo. «Nombre falso», en *Nombre falso*. Anagrama: Barcelona, 2002. ---. «La loca y el relato del crimen», en *Cuentos con dos rostros*, comp. Juan Villoro, México, UNAM, 2004.

Vizcarra, Héctor Fernando. «Detectives, lectura, enigma: ficción en la ficción policial». *Cuadernos Americanos*, 143, 2013, pp. 115-134. ---. «Investigadores y detectives literarios: analogías y resonancias», *Cuadernos Americanos*. 148, 2014, pp. 115-136.

Saint-Gelais, Richard. «Rudiments de lecture policière», en *Revue belge de philologie et d'histoire*. 75-3, 1997.