

Bestiario, bovarismo, perversión y parodia en *La pesquisa* de Saer

por Rafael Arce
(Universidad Nacional del Litoral)

RESUMEN

El presente trabajo tiene por objeto una de las novelas de Juan José Saer más transitadas: *La pesquisa* (1994). Tomando como punto de partida varios de los más importantes trabajos críticos, se pretende hacer una lectura diferente de los mismos problemas que han preocupado a la crítica, haciendo hincapié en algunas características de la novela que parecen haber pasado desapercibidas. Por lo tanto, nos ocuparemos una vez más del transitado problema de la relación de la novela con el género policial para, a partir de elementos nuevos, arriesgar nuevas hipótesis.

Palabras clave: Juan José Saer - policial - política - novela argentina - parodia - realismo

Abstract: The object of this paper is one of Juan José Saer's most widely read novels, *La pesquisa* (1994). Taking as a starting point several of the most relevant critical approaches to it, we intend to provide a different reading of the same issues criticism has been concerned with, highlighting some features in the novel which have seemingly gone unnoticed. Therefore, we shall deal, once more, with the much debated problem of the relationship between the novel and crime literature in order to venture new hypotheses from new elements.

Keywords: Juan José Saer - crime literature - politics - Argentinian novel - parody - realism

I. Animalización y ficción televisiva

“Sin darme cuenta” —dice Saer en un apunte sobre *La pesquisa*— “había cambiado caballos por viejecitas, y estaba escribiendo otra vez la misma novela de siempre” (1999: 158). Este desplazamiento, que uno podría muy bien llamar metonímico, señala la relación de *La pesquisa* con *Nadie nada nunca*. La posibilidad trópica de la viejecita reenvía a la figuración de esta novela, que la crítica señaló a menudo, esto es, la de los crímenes de la dictadura militar argentina, trasfondo sutil, aunque evidente, en las dos novelas.¹ No es necesario, sin embargo, leer el apunte de Saer para entrever la metonimia: es posible apreciar ya en los trazos del movimiento trópico un resto de animalidad en las viejecitas. La amplia descripción con la que comienza la historia policial posee quizás esta función: hacer de la vieja burguesa parisina una especie particular, de manera tal de acercar los ojos del lector a los ojos del asesino. Este espécimen extraño, cuyos rasgos de humanidad son sutilmente desdibujados, será el que devendrá, después del ritual de tortura y de muerte, y quizás un poco antes, ya ni siquiera un animal sino un mero objeto inanimado.

Esta animalización de lo humano o, lo que es casi lo mismo, su deshumanización, la sufre el victimario lo mismo que la víctima. Sería más preciso decir su deshumanización porque, si bien la novela comienza con comparaciones que hacen del asesino algo animal, pronto esa falta de humanidad se vuelve confusa, pudiendo ser entonces el *serial killer* monstruo, demiurgo o demonio. Esta cadena metonímica llega incluso a incluir al artista, puesto que no está ausente de la concepción de los crímenes la idea del asesinato como una de las bellas artes. Es más: si el criminal puede convertirse en artista a través de la estilización de sus crímenes, el artista saeriano sería precisamente el *serial killer* que opera con cada obra, como dice Saer en el mismo fragmento que cité más arriba, “el eterno retorno de lo idéntico”.

¹ La relación entre el militar argentino de la represión y el *serial killer* es explicitada por el mismo Saer en otro ensayo: “La vocación proliferante y repetitiva de la llanura se manifestó otra vez, con un producto inesperado: el *serial killer*. Durante dos o tres años, el mismo esquema de secuestro, suplicio, muerte, desaparición, se aplicaba todos los días, varias veces por día” (1991: 195).

Ahora bien, esta deshumanización que se apodera de los personajes del relato policial, a través de sutiles inflexiones a cargo del narrador saeriano, confundido con la voz de Pichón Garay, más que convertir a las viejecitas en objetos y al asesino en animal, demiurgo, demonio o artista, tiene quizás el efecto contrario: lograr que todas esas cualidades se vayan como alojando dentro mismo del sentido de *lo humano*. Esto es: la dialéctica entre victimario y víctima, en el ritual de tortura y de asesinato, pone en juego lo que hay de divino, monstruoso, artístico y objetual en lo humano mismo. Deshumanizando lo humano, el narrador del relato policial pretende, en realidad, hacer emerger su propia concepción de lo humano, en la cual se hallan, sin conflicto, las cualidades que a primera vista pueden juzgarse como las más contradictorias.

Esta suerte de concepción antropológica no deja afuera el trasfondo histórico del relato policial, es decir, el mundo contemporáneo, encarnado en la principal capital europea, París, lo que es no sólo una cita al género, sino la necesaria conexión con la negatividad saeriana que abomina de lo posmoderno. En este sentido, los ciudadanos sobre los que recae la amenaza son también objeto, con la pátina irónica propia del personaje de Pichón, de una evaluación deshumanizante. El mundo claro, legal, representado por la policía, una policía sacada explícitamente del género policial, coincide más o menos con el mundo moderno en su cenit, que algunos llaman *posmoderno*, y que encuentra en el habitante de la ciudad europea y rica su ejemplo privilegiado:

Habiendo sido moldeados durante siglos para considerarse a sí mismos como el núcleo claro del mundo, todos sus extravíos eran descartados cuando formulaban su propia esencia, lo que, por cierto, se olvidaban de hacer cuando definían la de los otros (1994: 89).

La cita explícita del policial clásico es más que un mecanismo constructivo de la novela: es el tema del relato de Pichón. Morvan y Lautret, se dice, son dos incurables bovaristas, de manera que se parecen demasiado a la idea que una persona puede hacerse de la policía, tienen demasiado aire de policías, han visto demasiadas series de televisión y películas del género. Por supuesto, el bovarismo posmoderno no es literario sino televisivo: los parisinos asisten al relato de los crímenes a través de la pantalla de televisión, donde ocupa un lugar destacado la imagen misma de los héroes encargados de dar caza al *serial killer*, mientras Pichón se encarga de citar el periodismo escrito como la fuente de su relato. Si lo policial se hace presente como tal en la novela no es tanto por el ya reiteradamente proclamado trabajo intertextual, sino más bien por hacer de la sedimentación de los géneros el origen del *kitsch* televisivo actual. En el relato de Pichón, la vida de este mundo se construye a través de la ficción televisiva, y es esa ficción la que se amolda al género de manera, digamos, clásica: los detectives europeos ven series y películas de policías y actúan en consecuencia; los habitantes de las grandes ciudades contemplan a través de la pantalla de televisión una supuesta realidad que tiene todos los *tics* del género. La vida, más que imitar al arte, imita un pastiche, un remedo del arte:

Como todos los notables de su época, Lautret sabía por otra parte que la inmensa mayoría de los habitantes de ese continente, y también sin duda de los restantes, confunde el mundo con un archipiélago de representaciones electrónicas y verbales de modo que, pase lo que pase, si es que todavía pasa algo, en lo que antes se llamaba vida real, basta saber lo que se debe decir en el plano artificial de las representaciones para que todos queden más o menos satisfechos y con la sensación de haber participado en las deliberaciones que cambiarán el curso de los acontecimientos (1994: 34-35).

Así como la crítica corrosiva de la sociedad de consumo hace de las viejecitas animales y de los parisinos meros compradores compulsivos, mientras ellos creen proclamar, con cada

una de sus acciones, su individualidad y su libertad, la aventura del *serial killer* no es más que un producto prefabricado, elaborado con todos los elementos ya enlatados del género, bastante sedimentado por cierto, que los espectadores consumen y las víctimas sufren como el último avatar de la moda criminal. De manera circular, la ficción televisiva no sólo pone en escena el relato policial, sino que, al mismo tiempo, lo hace posible: la confianza que inspira el asesino, confundido con el detective que quiere darle caza, repetida a través de las pantallas hogareñas, es lo que termina por hacer caer en la trampa a sus víctimas. La ficción televisiva, por lo tanto, hace posible los crímenes, la pesquisa policial que surge en torno a esos crímenes y, en última instancia, el relato mismo.

II. Locura y sentido

El género policial, se sabe, es un producto de la modernidad, de su confianza en la razón y en la ciencia. Surge, si pensamos en Poe y en sus continuadores, tanto de una estructura narrativa como de la configuración de un carácter: el detective razonador. Por otra parte, este optimismo racionalista, que lleva al detective a avanzar con éxito en la investigación, engendra su contradicción irreductible: la lógica del criminal. Si, de alguna manera, la razón del detective encarna la racionalidad moderna y, por lo tanto, el orden estatuido, la acción del asesino es corrosiva de la razón y atenta contra el orden establecido. Sin embargo, la lógica del detective se aplica a los crímenes del asesino: éstos no pueden carecer de un sentido y es en ese sentido que descansa la estructura narrativa de la pesquisa detectivesca, que es el núcleo de todo relato policial. El criminal atenta entonces contra la racionalidad moderna y, sin embargo, es juzgado por la ley de acuerdo con esa misma racionalidad como si, en definitiva, él también fuera razonable. El límite del orden social es la razón, pero ni aún así el criminal puede zafarse de la lógica del detective: si sus actos carecen de sentido, es entonces que está loco y la locura, gracias a que la psicología moderna surge en la misma época que el género policial, también tiene su posibilidad de ser explicada razonablemente.

La novela de Saer afirma la cualidad de la locura de ser, no lo contrario de la razón, ni algo reducible a ella, sino un tipo de razón de orden diferente. Cuando se describe el desastre de la carnicería lo que se pone ante los ojos es más bien una pintura; Morvan piensa, entonces, que el resultado de ese rito más que carecer de sentido posee un exceso del mismo:

Morvan sabía que la puesta en escena que se desplegaba en la habitación tenía un sentido para el que la había organizado, pero ese sentido nunca se haría evidente a nadie que no fuese su propio organizador. Había casi demasiado sentido, infinitamente más de la cantidad irrisoria que una mente ordinaria se resigna a aceptar del mundo opaco y casi mudo (1994: 107).

Sin embargo, este suplemento escapará también a la explicación psiquiátrica, que sólo se encarga de su tajada media de sentido. Este exceso tiene que ver con la puesta en escena, con la pintura, con la escultura de carne trabajada a partir del cuchillo, como si el asesino se hubiera servido del martillo y del cincel. Es un suplemento que tiene que ver con el arte.

La misión de la razón moderna, que encarna el detective, es hacer inteligible la locura y, por lo tanto, dar razón de ser al horror, al crimen. La historia de Pichón explica clínicamente la locura de Morvan y la razón de ser de sus crueles asesinatos seriales: el verosímil genérico funciona en su plenitud y la vida personal de Morvan, desde su nacimiento mismo, explica la génesis de su psicosis y la lógica de su psicosis explica la razón de ser de sus actos. El motivo del detective que es también el asesino ya ha sido explotado más de una vez por representantes del género,² lo cual vuelve a la historia de Pichón, si ponemos entre paréntesis por un momento el análisis hecho al comienzo, un policial *stricto sensu*, respondiendo su desenlace perfectamente a la lógica del género.

² Por ejemplo, *The murder of Roger Ackroyd* de Agatha Christie y *The second shot* de Anthony Berkeley.

III. Política y perversión

La crítica ya ha señalado la conexión del relato policial con ese disimulado motivo de la historia base de *La pesquisa*, esto es, la desaparición del Gato, el hermano de Pichón, y de Elisa, su amante, durante la dictadura militar argentina. El viaje en lancha que se narra mediante un largo flash-back acerca a los personajes al lugar de *Nadie nada nunca*, la casa de Rincón donde se produjo la desaparición, acontecimiento que se va mencionando de manera difuminada en varios tramos de la novela, como los copos de nieve que caen sobre los árboles de la rue Voltaire, los pedacitos de la carta que rompe Lautret o las mariposas blancas que, en el patio cervecero, anuncian la inminencia de la tormenta. Estas menciones diseminadas, aisladas y fugitivas, configuran la zona de una laguna en la historia: la historia de la saga saeriana, la historia que narra *La pesquisa*, pero también la historia argentina y, de manera más general, la historia de violencia política de Occidente.

Este silencio en torno a la desaparición tiene un protagonista: Pichón Garay. Es el personaje que encarna el silencio no sólo por su papel dentro de la trama de la desaparición, papel que el narrador saeriano nos revela a través de los pensamientos de Tomatis, sino también, y sobre todo, porque es el personaje que detenta la palabra. Pichón narra una historia policial típica, pero calla la historia policial que le compete a él mismo. Se podría decir: narra una historia para callar otra, habla del otro lado, *del lado de allá*, para mantener el silencio en torno a este lado, *al lado de acá*. Este podría ser uno de los sentidos del comienzo abrupto y adversativo de la novela: “Allá, en cambio, en diciembre, la noche llega rápido” (1994: 9).

En este sentido, la ironía de Pichón es inofensiva, casi ingenua: hoy, el policial funciona sólo en el primer mundo, en la capital europea, donde el desarrollo tecnológico y la sedimentación de los antiguos géneros llevan a su máximo grado una realidad televisiva bovarizada. No obstante esto, su ironía da un matiz siniestro a ciertas cosas: el lector accede a la objetivación de las viejecitas, a la animalización de los ciudadanos, a la metamorfosis de un asesino que en definitiva sigue siendo humano. El *serial killer* es, al fin y al cabo, un producto de su mismo medio. La historia de Morvan conecta la trama policial con el destino de Europa: él ignora si es hijo de un comunista que participó en la resistencia o, por el contrario, hijo de un miembro del enemigo, un agente de la Gestapo. El paralelo es evidente: la historia de los crímenes de la dictadura es un capítulo más de la historia de violencia en Occidente.³

La solución de Tomatis no es entonces, como se ha señalado a menudo, paralela a la de la historia de Pichón; no complejiza el relato policial, no le anexa un desenlace suplementario. La solución de Tomatis es la respuesta al silencio de Pichón en torno a la historia no contada. No es que el narrador saeriano ponga a los dos personajes a charlar amablemente para poder narrar su novela policial e inscribirla con elegancia en la saga. El *agón* entre Pichón y Tomatis tiene que ver con eso inenarrable y, sin embargo, imborrable. La solución de Tomatis es de otro orden: se sale de las reglas del verosímil genérico, las trasciende. Si la solución de la historia de Pichón, esto es, la culpabilidad de Morvan, se demuestra trabajosamente con la explicación psicológica, la solución de Tomatis no se apoya en lo razonable: lo primero que se dice es que Lautret mataba a las viejecitas por puro placer. Si Morvan es un psicótico y, por lo tanto, un modelo de *serial killer* y de culpable en tramas policiales, Lautret es en cambio un perverso. Lautret tortura, viola y mata *porque sí*. La gratuidad de sus actos está reñida con la verosimilitud genérica típica del policial. No hay doble solución, porque una doble solución implicaría dos posibles culpables dentro de la misma lógica genérica.⁴ La versión de Tomatis es, por lo tanto, *el momento de trascendencia paródica del género*.⁵

³ “La alternativa Lautret/Morvan para designar al verdadero asesino parece diluirse en una culpabilidad global que apunta a un fondo cultural común: sea el que sea el asesino (quizás lo sean ambos), de todas formas ha sido modelado por la misma civilización europea de la cual el narrador emprende la crítica sistemática” (Fabry 1996: 456).

⁴ La indecidibilidad respecto del asesino la sostienen varios trabajos críticos, aunque para cada uno tal indecidibilidad funciona de forma diferente. Véanse los trabajos de Marcos Mayer (1994), Graciela

Es en este suplemento de sentido donde se entrevé la conexión con la historia silenciada. Los crímenes de la dictadura no pueden someterse a las reglas genéricas del policial, pues sus criminales no son psicóticos, sino perversos. La relación entre perversión y crímenes de la dictadura ya había aparecido en la novela anterior, *Lo imborrable*. En esa historia, narrada por Tomatis, el general Negri es un perverso notorio:

Hay dos clases de homicidas desequilibrados entre los que gobiernan actualmente: los que tienen una erección cuando mandan a cometer a terceros los crímenes que planifican, y los que sólo pueden tenerla si sacrifican a sus semejantes con sus propias manos. Va de cajón que el general Negri pertenece a la segunda categoría... (1993: 33).

Hay una continuidad, entonces, entre *Nadie nada nunca*, *Lo imborrable* y *La pesquisa*, que son las tres novelas donde el motivo de la dictadura argentina tiene una cierta importancia en la configuración de la trama. Lo que decía al comienzo acerca del bestiario de víctimas y victimarios también se trabaja en las otras dos novelas: en *Nadie nada nunca* a través de los caballos asesinados y del comisario torturador, el Caballo Leyva; y en *Lo imborrable* a través de la representación de los ciudadanos cómplices o indiferentes como reptiles que se arrastran por el suelo, caracterización que llegará hasta el mismo general Negri, cuyo tic de iguana, tocándose con la lengua el interior de la mejilla, no ha podido ser extirpado por sus asesores de imagen.⁶

Podría objetarse, quizás, que la perversión también puede ser explicada clínicamente. Pero lo que aquí se contrasta es una versión donde la psicosis explica (clarifica, hace inteligible) el crimen con otra donde la dimensión explicativa está ausente o se vuelve irrelevante. Esta oposición del psicótico y el perverso, en relación con el motivo histórico-político de la dictadura, también resulta decisiva. El psicótico *no es responsable de sus actos*: de ahí que Morvan termine internado en un psiquiátrico. Por el contrario, el perverso sabe bien lo que hace: es más, el perverso, Lautret, al contrario de Morvan, pone en juego su goce en la repetición compulsiva del acto de matar. La perversión, régimen de la violencia política, impide la disolución de la responsabilidad criminal, algo que habilita la psicosis.

IV. Parodia y hermenéutica

Uno puede decir, entonces, dejando de lado la indecidibilidad y la ambigüedad ya un poco trasnochadas de la crítica saeriana, que la solución de Tomatis es la verdadera y que en esta novela el único detective es el lector, pues la razón por la cual Lautret es el verdadero asesino no es de orden diegético, sino poético: la gratuidad del asesino perverso, que es el asesino de la historia silenciada, vuelve la explicación psicológica un mero juego intelectual, como es por otra parte el verdadero policial de enigma. Me parece que la operación paródica, que tiene una función poética aunque también diegética (porque Tomatis, con su solución, pone

Speranza (1995), Geneviève Fabry (1996:459), Silvia Larrañaga (1996: 604), Milagros Ezquerro (2001: 55), Julio Premat (2002: 353-366), Florinda Goldberg (1997: 93) y Dardo Scavino (1997: 52). Volveré, en el final de este trabajo, sobre la lectura de Premat.

⁵ He aquí entonces el homenaje a Chandler, algo poco perceptible, porque la presencia intertextual más notable parece ser la del policial de enigma. Pero, en definitiva, la historia que nos cuenta *La pesquisa* es la del silencio de un amigo y la puesta en evidencia de ese silencio, que ha dejado cicatrices en la relación. El homenaje a Chandler es, como habitualmente sucede en la narrativa saeriana, un *efecto* retardado, consecuencia de una larga vuelta, y al mismo tiempo un punto de partida cristalino, evidente, literal: la historia de base es, después de todo, la de una conversación cargada de reproches, de cuentas pendientes, de resentimientos. *El largo adiós* (la novela policial favorita de Saer) y *La pesquisa* hablan, al fin y al cabo, de lo mismo: de la amistad.

⁶ No se me escapa que *Glosa* entra en esta serie, por motivos evidentes y no tan evidentes. Lo evidente es lo político y su papel en la historia. Lo no evidente: el carácter cuasi-reptil del padre de Leto. Pero haría falta un trabajo más extenso para poder dar cuenta de *Glosa* como corresponde.

al descubierto lo que Pichón pretende silenciar), reduce a nada el verosímil genérico.⁷ Me parece, también, que algunos críticos han mordido el anzuelo cuando se han puesto a indagar a fondo en la historia personal y clínica de Morvan, arriesgando complicadas interpretaciones sobre el papel de la mitología griega en la trama de la novela, tanto en la psicología del supuesto asesino como en el entrelazamiento de las dos historias, la de base y la policial.⁸

Hay también en este momento paródico una constatación del fin del policial, de su clausura, sobre todo en lo que se refiere a la literatura argentina. La solución de Tomatis es una manera de decir que el verosímil genérico ya no responde a la realidad policial del mundo y, mucho menos, a la realidad política argentina, como si se reformulara la pregunta adorniana: *¿Cómo escribir policiales después del Olimpo?* Y, sin embargo, la narración, nos dice al fin y al cabo *La pesquisa*, es posible. No veo por qué, como dice también otro trabajo crítico, la metáfora de Lautret revela la imposibilidad de hablar de los crímenes de la dictadura.⁹ Creo que es exactamente al revés, es el rodeo, si se quiere, *metonímico* (más que metafórico), lo que permite narrar lo inenarrable pero imborrable. Tomatis destruye la historia policial de Pichón introduciendo el elemento silenciado, que está sin embargo latente en la historia policial misma. Porque, en definitiva, hablar de la dictadura argentina es referirse a una violencia más amplia, más general. Lautret encarna al asesino occidental, producto de la decadencia de la modernidad.¹⁰

V. Coda: la catacresis

En uno de sus últimos trabajos, Miguel Dalmaroni polemiza con un tipo de lectura que la crítica viene haciendo de algunas narraciones de Saer en relación con la historia política argentina de los años de la dictadura. Tal lectura vendría a formar parte de un modo de análisis cuyo objeto lo constituyen ciertos relatos argentinos que pretenden narrar el horror histórico de una forma *antirrealista*, esto es, velada, elíptica, *metafórica* o *alegórica*. Leer estas narraciones consiste, entonces, en desentrañar su clave simbólica. Dalmaroni (2009) señala la insuficiencia o inadecuación de este punto de vista para el caso de Saer.

Mi lectura de *La pesquisa* suscribe de algún modo esta hipótesis, hipótesis que tiene un alcance más general y que abarca las otras novelas a las que se ha hecho alusión en el recorrido. Del mismo modo, esta posición antialegórica tiene que ver con un punto de vista respecto del conjunto de la obra de Saer: cierta mirada que retoma la —a juicio de algunos— anquilosada noción de *realismo* para leer una obra narrativa de finales del siglo XX y principios del XXI. Pareciera ser que la narración saeriana, más que representar una cierta concepción de la realidad, configura una experiencia de lo real *inmediato*, *material*: “materiación realista”, dice Dalmaroni, utilizando una categoría de la crítica pictórica. Según esta idea, el realismo de Saer sería de tipo filosófico. Al contrario de Dalmaroni, yo no estaría tan seguro de un tal realismo. Pero sí coincido en pensar que en Saer no hay ni alegoría ni metáfora, sino una experiencia narrativa de *lo literal*. Esta idea de lo literal necesita ser desentrañada.

⁷ Curioso que sólo lo haya visto un crítico “airiano”: “La segunda solución, a la que volvemos después del final, es sin duda la más *poética*: la que, guardando una mayor necesidad con el universo narrativo de Saer, se revela por lo tanto como la más verosímil, *saerianamente verosímil*” (Contreras 2002: 174). Contreras lo lee en otro sentido, pero converge con mi lectura: es en el nivel poético en donde el enigma policial *se resuelve*, y no en el narrativo.

⁸ En algunos casos, la miopía crítica respecto de la parodia llega incluso (para seguir con la metáfora cristalizada) a *hacer tragar el anzuelo* al crítico: “Es la segunda versión, igualmente verosímil desde el punto de vista policial, pero mucho menos desde el punto de vista narrativo, ya que todos los indicios que siembra el personaje narrador conducen a Morvan, o más bien a su *alter ego* monstruoso” (Ezquerro 2001: 59).

⁹ Es la hipótesis central de Florinda Goldberg: “La construcción en abismo en que los relatos de diversas pesquisas se reflejan entre sí, se convierte en metáfora al dejar en blanco el tercer enigma, inenarrable por cuanto no puede ser investigado” (1997: 99).

¹⁰ Para una lectura diferente, pero que hace hincapié también en el enfrentamiento entre Pichón y Tomatis y se inclina igualmente por Lautret como el culpable, véase: Joaquín Manzi (1995: 113-127).

En principio, conlleva el sentido más obvio, esto es, que hay en Saer una tendencia a la explicitación: Dalmaroni se pregunta con incertidumbre cómo puede ser que se hable de lo alusivo o lo elíptico en *Nadie nada nunca* en relación con el tema de la dictadura y se piense incluso que la novela, a través de lo cifrado, elude la censura de la época en que fue publicada. *Nadie nada nunca*, por el contrario, hace referencia de manera clara y explícita a la dictadura militar argentina. Si bien el tema no es el centro de la novela, y el clima opresivo, sintomático de un cierto momento histórico, configura una especie de círculo alrededor del conjunto de los personajes, no hay nada cifrado ni elíptico sino, por el contrario, una mención transparente. Esta aparición cruda y evidente de “lo histórico referencial” se repite en *Glosa*, *Lo imborrable*, *La pesquisa* y *La grande*.

Por otra parte, habría que entender lo literal, también, en otro sentido. El realismo saeriano sería un neorealismo, un realismo que *retorna* después de que lo simbólico, lo metafórico, lo alegórico, lo mítico, han permitido a la narración problematizar una cierta noción de lo real.¹¹ Este retorno del realismo no es un idea mía, sino que se inscribe en un debate candente y actual sobre la narrativa argentina contemporánea¹² y que también tiene sus ecos en el resto del mundo, ecos que ya ni hablan siquiera de realismo sino (lo que es aún más enfático) de *realidad*, cuando se dice por ejemplo que la novela está muerta y que sólo puede narrarse a través de la no ficción. En este contexto, me gustaría servirme, un poco abusivamente, de esa idea derridiana de la retirada de la metáfora (Derrida 1997) y pensar quizás, desde ahí, este retorno de la obra de Saer a un realismo pos-figurativo: lo literal no sería, entonces, aquello que se opone a lo metafórico como lo simplemente dado, sino ese lugar donde lo figurado y lo propio han dejado de oponerse. Lo literal no es ni metafórico ni no metafórico, sino que más bien se sustrae a esa oposición. Es, para decirlo con una figura de Derrida, *catacrético*. Cuando en *Lo imborrable* se habla de los reptiles que se arrastran por el suelo, uno puede leer eso como una metáfora y de inmediato accede a la lectura *política* del texto: los reptiles serían los militares sanguinarios y los ciudadanos cómplices. Ahora bien, cuando el general Negri no puede, cual iguana, dejar quieta su lengua, ¿qué sucede? Parece ser que la metáfora ha contagiado, *metonímicamente*, lo real, lo propio: el general Negri es, de repente, en parte al menos, una iguana. No hay entonces metáfora, hay una fuerza metonímica que acerca el animal al ser humano, hay una continuidad y contigüidad entre el reptil y el ser humano: las características del general Negri no permiten pensarlo *ni propiamente humano, ni metafóricamente reptil*. Es, más bien, catacréticamente, cuasi humano, cuasi reptil. O, quizás, dicho en términos deleuzianos: la pentalogía política de Saer (*Nadie nada nunca*, *Glosa*, *Lo imborrable*, *La pesquisa*, *La grande*) nos habla del militar argentino en términos de un devenir-reptil.

La misma idea ha sostenido, o pretendido sostener, mi lectura anti-metafórica de *La pesquisa*. Entre Lautret y los criminales de la dictadura no hay una relación metafórica, sino metonímica, de continuidad y contigüidad: es una y la misma perversión, la del agente de la Gestapo posible padre de Morvan, la de la violencia política que, en Occidente, fue predominante, *literal*, en la trama de la historia del siglo XX. La corrosiva crítica saeriana viene por ese lado: Pichón trae una historia policial *real*, armada, mediante el artificio periodístico-televísivo (que he intentado leer aquí como un bovarismo degradado, pueril), como una ficción de enigma típica. Se recordará que, en *Nadie nada nunca*, la ficción televisiva también da a la historia de los asesinatos de caballos ribetes policiales. Entre las dos novelas, el paralelo (habría que hablar más bien de tangente y no de paralelo) resulta iluminador: la estructuración de lo

¹¹ Es una generalización abusiva, pero puede circunscribirse si uno piensa en la tradición narrativa que la obra de Saer tiene por referencia: “En Joyce el simbolismo se opone dialécticamente al realismo. En Kafka, la parábola y la alegoría sugieren la indefinición. En Pavese o en Thomas Mann las búsquedas míticas sitúan la posibilidad de sentido en una dimensión cultural, en un sentido amplio, que excede la realidad propiamente histórica” (Saer 1997).

¹² Ver especialmente el *Boletín 12 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, de Rosario (AAVV 2005) y el trabajo de Sandra Contreras (2005).

policial *deforma* (televisiva, periodísticamente) tanto la historia del *serial killer* parisino como la historia de violencia durante la dictadura argentina (y, si uno quiere ir más lejos, también la historia de violencia política de Occidente). Deforma o configura, pues quizás la idea de deformación presuponga algo así como una historia dada previamente, lo que estaría reñido con la concepción narrativa de Saer: configura, entonces, una cierta *experiencia* del horror en la tranquilizadora y conformista clave de una historia policial de enigma. Hay una relación de colaboración entre el papel anestésico y edificante de los medios masivos y la estructuración que de los hechos se realiza mediante el trasnochado molde de un género por demás transitado, pero que sigue funcionando en tanto los espectadores lo confunden con una realidad previa, dada.

Del mismo modo que Dalmaroni se sorprende de que haya críticos que hablen de lo cifrado o lo alusivo en *Nadie nada nunca*, yo a mi vez quedo perplejo cuando una vez más se sirven de lo indecible para hipotetizar una desconstrucción del policial que conlleva, sin embargo, un doble final de la novela. Este tipo de lectura entraña una evidente paradoja: se dice (verdad de Perogrullo) que *La pesquisa* no es un policial, que lo que hace en realidad es *desconstruir* el policial; simultáneamente, se enfatiza que no se puede determinar quién es el asesino, que es indecible, que la narración admite los dos culpables. Pero esta aseveración descansa en seguirle el juego a la trama de la novela y en seguirsele *según el verosímil policial*. Claro que desde el punto de vista narrativo no se puede decidir, pero esto indecible se apoya en una estructura que, supuestamente, la narración desconstruye. O sea que la afirmación de la doble culpabilidad (o, mejor, cualquier hipótesis que pretenda, *narrativamente*, resolver el enigma del culpable) sólo se sostiene conservando la lógica policial que, según estos críticos, la novela impugna. Por lo tanto, no se puede afirmar, al mismo tiempo, que el policial se desconstruye y que la culpabilidad es indecible.¹³

¹³ A pesar de que la posición de Premat ha sido incluida dentro de quienes hipotetizan la indecidibilidad respecto del culpable de la novela, su lectura se toca en más de un punto con la mía. Premat señala el aspecto fuertemente irónico de la explicación psicoanalítica en la culpabilidad de Morvan: “Las referencias repetidas a la locura, a la psiquiatría, al psicoanálisis, son por lo tanto irónicas” (357). También advierte sobre la relación de este tipo de explicación con la lógica de la investigación policial: “Curiosamente, la identidad del asesino, así demostrada, está sugerida por una serie de indicios que *en vez de remitir a la lógica de las investigaciones policiales remiten al psicoanálisis*, es decir a otro sistema interpretativo que ha sido a menudo asociado al de los detectives” (356, cursiva mía). No veo por qué no remitirían estos indicios a la lógica de las investigaciones policiales: la frase parece contradictoria, porque sugiere que la explicación de la primera solución remite a un campo diferente del detectivesco (al psicoanálisis), pero en la misma frase se dice que este campo se asocia a menudo al de los detectives (no habría, como tal, un campo “detectivesco”, sino que ese campo se forma con contenidos diversos, entre los que se cuentan la lógica y la ciencia: de ahí la inclusión del psicoanálisis como explicación científica de la psiquis criminal). Esto no es irrelevante, porque después Premat va a decir: “[Tomatis] formula una resolución distinta al enigma, ya no de inspiración psicoanalítica sino basada en la lógica formal de las novelas policiales. [...] Por otro lado, la interpretación de Tomatis refuerza el parentesco con el género policial” (359). A mi juicio, y como la frase anterior de Premat lo deja suponer, *ambas explicaciones son de tipo genérico-policial*. Es más: según el modo en que he venido leyendo, al contrario de lo que dice Premat, la primera sería *la más policial*, porque es la más “racional”, la más inteligible, la que encuentra causas puntuales, identificables. Me parece que la ironía respecto a la explicación psicoanalítica, que Premat señala bien, pasa a ser, cuando Tomatis toma la palabra, directamente parodia. El *porque sí* categórico de Tomatis respecto a las causas de los crímenes de Lautret se opone, con fuerza, a la trabajosa explicación psicoanalítica de la historia de Pichón. Lo que yo digo respecto de la perversión, Premat lo ve perfectamente, pues dice de la solución de Tomatis que “da una visión de los comportamientos humanos mucho más escalofriante que la paciente construcción justificadora de la culpabilidad eventual de Morvan” (361). Es más: la paradoja que yo señalo, Premat la ve en la explicación de Tomatis: “Es en este sentido que la versión de Tomatis resulta paradójica, porque reintroduce la incertidumbre, a pesar de su claridad lógica” (361). Nótese cómo lo que Premat llama *paradoja* muestra por qué para mí la explicación de Tomatis es *menos policial*, no más: porque la explicación policial, la verdadera explicación policial, es la que establece el orden, no el caos. La explicación de Tomatis sería coherente con la cosmovisión de

El enigma reclama una resolución de tipo poético (o, si se quiere, *hermenéutico*), entendiendo que las razones por las cuales Lautret sería el verdadero culpable no dependen de la estructura narrativa (que sigue una trama policial todo el tiempo sometida a la irrisión), sino del encadenamiento metonímico entre la historia parisina y la argentina, de la fuerza trópica en el desplazamiento de una violencia tan ciega como perversa. Fue Joaquín Manzi, en su tesis doctoral, el primero en señalar que Lautret quiere decir *l'autre*: el otro, lo otro. *L'Autre*, podría decirse, siguiendo a Blanchot: la pura presencia anónima.¹⁴ Es esta otredad irreductible la que se manifiesta en violencia perversa: una fuerza ciega que aniquila los caballos de *Nadie nada nunca*, los aborígenes de *El entenado* y las viejitas de *La pesquisa*. Lo inhumano del hombre que se pretende y se dice esencialmente humano. De ahí el bestiario, la traza de lo arcaico que acerca, de repente, al hombre, luz de razón, al fango de lo indistinto. O como lo enuncia, de modo paradójico, el narrador de *El entenado*:

Pero ahora que soy un viejo me doy cuenta de que la certidumbre ciega de ser hombre y sólo hombre nos hermana más con la bestia que la duda constante y casi insoportable sobre nuestra propia condición (1983: 119).

toda la narrativa saeriana (y es esto, precisamente, lo que pudo leer Sandra Contreras), mientras que la de la historia de Pichón es del orden del policial, es decir, el de la razón y la luz. Lo que nos devuelve a la idea de que la explicación tomatiana, paradójicamente brillante y dejando las cosas en su oscuridad, *velando sin velar* (Blanchot), *trasciende* (parodiando, desconstruyendo) la de la historia de Pichón, hecha por los medios, por el imaginario de los géneros, por la ciencia y por la razón.

Quizás Premat no da este paso porque, siendo como es su lectura una hermenéutica de tipo psicoanalítico, una interpretación como la mía corre el riesgo de atentar contra sus presupuestos teóricos y su ejercicio de lectura del corpus. Esto no es una crítica a la lectura de Premat: creo que la diferencia entre él y los otros críticos que sostienen la indecidibilidad estriba precisamente en el papel que juega la misma en el contexto de la lectura que cada uno se propone. A Premat le interesa menos el género policial que el costado psicoanalítico del asunto. Creo que, aún asumiendo mi punto de vista, su lectura sigue siendo sostenible: la parodia tomatiana (no así la ironía pichoniana que Premat señala, que es inofensiva) impugna el policial, lo clausura una vez más, pero no destruye el nivel fantasmático de la historia de Morvan, coherente por otra parte con la fantasmática de toda la obra saeriana, como Premat muy bien demuestra. A mi juicio, Tomatis tiene razón, pero, como muy bien lo ve Premat, su hipótesis no cierra, no tranquiliza, sino que abre, pone en juego la oscuridad, la otredad irreductible.

¹⁴ “Aquello no tiene nombre ni cara; aquello es la pura presencia anónima” (Blanchot 1959: 185).

BIBLIOGRAFÍA

- AAVV (2005). *Boletín 12 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, Rosario, Facultad de Humanidades y Artes.
- BLANCHOT, Maurice (1959). *El libro que vendrá*, Caracas, Monte Ávila.
- CONTRERAS, Sandra (2002). *Las vueltas de César Aira*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- CONTRERAS, Sandra (2005). "En torno al realismo". *Confines* 17.
- DALMARONI, Miguel (2009). "Lo real sin identidades: violencia política y memoria en *Nadie nada nunca*, *Glosa* y *Lo imborrable* de Juan José Saer". *Homenaje a Andrés Avellaneda*, Pittsburg, ILLI.
- DELEUZE, Gilles y Félix Guattari (1997). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos.
- DERRIDA, Jacques (1997) [1978]. "La retirada de la metáfora". *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*, Barcelona, Paidós.
- EZQUERRO, Milagros (2001). "Entre Escila y Caribdis". *Actes du Colloque International La Grande Motte*, Montpellier, mai.
- FABRY, Geneviève (1996). "Entre plétora y ausencia: mito y violencia en *La pesquisa* de Juan José Saer". *Actes du Colloque "L'un et/ou l'autre"*, Université de Cán, mai 1994.
- GOLDBERG, Florinda (1997). "*La pesquisa* de Juan José Saer: alambradas de la ficción". *Hispanamérica* 76-77.
- LARRAÑAGA, Silvia (1996). "*La pesquisa*: el género policial a la manera de Juan José Saer". *Actas del Quinto Congreso del CERCIRP*, julio.
- MANZI, Joaquín (1995). *Vers une poétique du réel. L'oeuvre de Juan José Saer*, Thèse pour le doctorat, Université de Poitiers, (mimeo).
- MAYER, Marcos (1994). "El policial según Saer". *Primer plano* 8, 13 de noviembre.
- PREMAT, Julio (2002). *La dicha de Saturno*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- SAER, Juan José (1980). *Nadie nada nunca*, Buenos Aires, Seix Barral.
- SAER, Juan José (1991). *El río sin orillas*, Buenos Aires, Seix Barral.
- SAER, Juan José (1993). *Lo imborrable*, Buenos Aires, Seix Barral.
- SAER, Juan José (1994). *La pesquisa*, Buenos Aires, Seix Barral.
- SAER, Juan José (1999). "Dos razones". *La narración-objeto*, Buenos Aires, Seix Barral.
- SCAVINO, Dardo (1997). "*La pesquisa* de Saer o la deconstrucción de los hechos". *Literatura policial en la Argentina. Waleis, Borges, Saer*, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de la Plata, Serie Estudios e Investigaciones.
- SPERANZA, Graciela (1995). "Un asesino en los enigmas del relato". *Cultura y Nación*, Buenos Aires, 5 de enero.