# La Pesquisa de Saer o la deconstrucción de los hechos

Dardo Scavino

▶ **To cite this version:**

Dardo Scavino. La Pesquisa de Saer o la deconstrucción de los hechos. Literatura policial en la Argentina. Waleis, Borges, Saer, 1997. hal-02300828

**HAL Id: hal-02300828**
**https://hal.science/hal-02300828**

Submitted on 1 Oct 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# *La pesquisa* de Saer o la deconstrucción de los hechos

POR DARDO SCAVINO

*Las historias sólo existen en las historias,*
*mientras que en la vida...*
*Wim Wenders*

Presentar *La Pesquisa* como "la gran novela policial de Juan José Saer"[1], es una afirmación válida pero al mismo tiempo problemática. De un lado, es cierto, responde perfectamente a las condiciones mínimas exigidas por el género: un crimen enigmático, una indagación y, por último, el relato de la misteriosa morfología del crimen donde se descubre al asesino. Existen incluso precursores de esta novela en la literatura argentina: "La pesquisa" había ya sido el título de un cuento policial de Paul Groussac; una monomaníaca era la asesina serial de *La Bolsa de huesos* de Eduardo Ladislao Holmberg; el asesino era, de algún modo, el detective en *El crimen de la calle Arcos* de Lostal Sauli pero también en *El Perjurio de la nieve* de Adolfo Bioy Casares.

Sin embargo, que un detective monomaníaco ignore que él mismo es el asesino, que él es "el galgo y la presa"[2], no resulta simplemente una variante ingeniosa dentro de las combinaciones posibles del policial: a través de esta variante ancestral (se trata de la historia de *Edipo* de Sófocles, tragedia reconocida por muchos críticos como uno de los precursores del drama policial) Saer disloca los presupuestos narrativos del género, y esto, desde su interior. Porque si un relato policial es, como dijo alguna vez Todorov[3], la conjunción de dos series, la de la indagatoria y la del crimen, el relevo de los datos visibles y la reconstrucción del acontecimiento, *La Pesquisa* anuncia su disyunción sin sutura posible; jamás a partir de lo dado, de la

experiencia, podrá extraerse el relato de lo que pasó, incluso de lo que pasa ante nuestros ojos; para que haya reconstrucción verídica de un hecho, debe agregarse, he ahí el problema, una cuota de fabulación y, en el límite, de mentira. Así, la intriga imaginada por Saer se convierte, si se nos permite el oxímoron, en la posibilidad imposible de una historia policial, ya que deconstruye, desde su propio corazón, las condiciones narrativas para que el relato policial en general sea posible. Porque si el relato policial se concibe como una *re-construcción* de un hecho criminal, *La Pesquisa* en particular y la narrativa de Saer en general se presentan en cambio como prodigiosas *des-construcciones* de los hechos.

## El ojo y el oído

En cierto modo, la segunda historia de esta novela, la de ese enigmático manuscrito hallado en la casa del poeta Washington Noriega, es una oblicua reflexión sobre la primera y el problema narrativo que ésta plantea. En efecto, en aquella casa de Rincón Norte donde trancurriera el controvertido "Episodio" de *Glosa*, el cumpleaños de Washington, su hija halla el original de *En las tiendas griegas*, novela cuyo título se inspiraría en el poema homónimo de César Vallejo incluido en *Los Heraldos negros*. Es la historia de dos hombres, el Soldado Viejo y el Soldado Joven que en la llanura de Escamandro, frente a la ciudad de Troya, dialogan acerca de ese Episodio narrado *más tarde* por Homero. Si bien hace ya diez años que está allí, y cuenta con el privilegio de la experiencia, el Soldado Viejo muy poco puede decir sobre la guerra, "él no ha visto más que una nube de polvo en un punto lejano de la llanura"[4], algunas "figuras diminutas", hombres heridos que llegaban al campamento y la escasez de pan y aceite, signo de tiempos difíciles. Aunque acababa de llegar de Esparta hacía unos días, el Soldado Joven sabía de la guerra mucho más que el Viejo, "estaba al tanto de todos los acontecimientos" y podía contárselos a su compañero con minuciosa precisión. Cosa que sorprende al Soldado Viejo ya que él nunca vio "eso" que el Joven le refiere, de modo que decide, cuando termine la guerra y vuelva a su patria, pasar el resto de sus días en informarse acerca de todos esos Episodios, conocidos por los habitantes de Grecia e ignorados por él.

Aunque el Soldado Viejo *presenció* la guerra, él sabe menos sobre ella que el

Joven, quien en todos aquellos días se dedicó a oír los relatos, los mitos que circulaban de boca en boca, seguramente glosados y transformados, por toda la Hélade. Ya el entenado, en efecto, había debido adaptar su historia a la versión dominante en Europa para no decepcionar a su público, para que éste encontrara efectivamente lo que desde siempre esperaba: "De mis versos -escribía-, toda verdad estaba excluida y si, por descuido, alguna parcela se filtraba en ellos, el viejo, menos interesado por la exactitud de mi experiencia que por el gusto de su público, que él conocía de antemano, me lo hacía tachar (...) el verdadero sentido de nuestra simulación chabacana *debía estar previsto, desde siempre*, en algún argumento que nos abarcara..."[5].

El entenado y el viejo director de la *troupe* son, de algún modo, como el Soldado Viejo y el Joven respectivamente: el primero "posee la verdad de la experiencia", afirma Pichón, y el segundo, "la verdad de la ficción". "Nunca son idénticas -agrega- pero, aunque de orden diferente, a veces pueden no ser contradictorias"[6]. Y si bien la primera, exiliada del sentido, pretende ser más verdadera que la segunda, como le señala Soldi a Pichón, ¿por qué, le contesta este último, a la segunda "le gusta tanto venderse en las casas públicas"[7]?

Es cierto que se adivina aquí una crítica embozada a cierta literatura latinoamericana condescendiente con las previsiones, o acaso los prejuicios, del público europeo acerca de esta parte del mundo. En *Lo Imborrable* Walter Bueno será el paradigma de esta narrativa mercantil y, por esta misma razón, él se volverá además el escritor oficial del régimen militar. Lo que bajo una dictadura se llama "censura", se convierte, bajo los dictados del mercado, en una suerte de previsibilidad de los acontecimientos narrados, "acontecimientos supuestamente verídicos pero a decir verdad enteramente prefabricados..."[8]. De ahí que en uno de sus ensayos Saer pueda escribir: "La mayoría de los autores -a sabiendas o no- caen en la trampa de esta sobredeterminación, actuando o escribiendo conforme a las expectativas del público (por no decir, más crudamente, del mercado)"[9].

Sin embargo, como unos años atrás en *Glosa*, lo que Saer no cesa de problematizar es qué significa "haber estado" o "haber presenciado" un Episodio. Ya que, por decirlo de algún modo, resulta difícil decir dónde estuvo el Episodio, cómo se presentó eso que dio en llamarse "la fiesta" o, ahora, "la guerra"; porque no puede decirse que estos acontecimientos hayan estado allí, ni señalárselos, ni mostrárselos como una prueba empírica e irrefutable de su existencia. Se ven, eso

sí, sus participantes: los "presentes" en el cumpleaños de Washington, los guerreros de Troya, toda esa multiplicidad hormigueante que puede ser "atrapada por los sentidos". Pero el Episodio, esa "capa transparente", como la llama Saer, que los envolvió a todos como un relente, eso es lo que no cesa de sustraerse a la experiencia, aun de quienes, como se dice, "estuvieron". El Episodio no es dato ni referente, elude cualquier verificación, esquiva sigilosamente los deícticos, no tiene, dice Saer, "origen empírico". Es propiamente un problema: "queda el residuo del acontecimiento, el armazón, el límite óseo o pétreo contra el que se choca, el problema"[10]. Un problema que nadie puede -retengamos este verbo- "desentrañar".

Ya en *El Entenado*, a propósito de la muerte de Solís y sus marinos por las flechas de los colastinés, el protagonista escribía desde España: "El acontecimiento que sería tan comentado en todo el reino, en toda Europa quizás, acababa de producirse en mi presencia, sin que yo pudiese lograr, no ya estremecerme por su significación terrorífica, sino más modestamente tener conciencia de que estaba sucediendo o de que acababa de suceder"[11]. Así pues, no sólo los "ausentes" -el Matemático en *Glosa* y el Soldado Joven en *La Pesquisa*- deben valerse del relato de otro, de una "experiencia imaginaria" o un "recuerdo falso" para reconstruir un acontecimiento; también los "presentes" -Botón, Tomatis y Pichón en la primer novela y el Soldado Viejo en la segunda- deben soñar, inventar o glosar ese Episodio del cual participaron pero cuya existencia y sentido se les escapa como si hubieran sido ajenos a él.

## Una reconstrucción fabulosa

El relato, pues, carece de referencia o se auto-refiere desde el momento en que toma por objeto un fantasma que él mismo construye a falta de algo externo, visible, a lo cual remitirse; a menos que, como en una glosa, se refiera a otro relato, "lo que crea un sistema intertextual para ciertos temas, y aun para ciertos hechos que, de otra manera, se hubiesen perdido en la pulverización incesante del acontecer"[12]. Pero, en uno u otro caso, lo ocurrido, el Episodio, no está menos retirado del orden de la experiencia, y sus narradores, ausentes o presentes, no son menos fabuladores de leyendas: "Desde el día anterior, muchas de esas imágenes recubiertas habían

desaparecido gracias, no a sus propios recuerdos -Saer se refiere al matemático-, sino a los de Pichón -Pichón ¿no?-, que a pesar de los privilegios de la experiencia, no está menos perdido en la incertidumbre engañosa que él, que en todos aquellos días se había despreciado un poco por haber estado en Francfort, privándose de ese modo de atrapar, en un punto preciso de lo que es, la sucesión rugosa del acontecer con la red de sus cinco sentidos"[13].

Porque, a fin de cuentas, ¿qué privilegio podía tener Pichón sobre el Matemático si para ambos, presentes o no, el Episodio era igualmente imperceptible, invisible, propiamente nada? "...después de tantos años, los hechos eran tan ajenos e inaccesibles a los que habían participado en ellos como a los que únicamente los conocían de oídas"[14]. Ningún privilegio del Soldado Viejo sobre el Joven; ninguno, tampoco, del entenado sobre las historias que, acerca de su propia experiencia, circulaban por Europa, hasta el punto de que él, protagonista de los hechos, debe adaptar su versión a la de los otros.

Corolario previsto ya por *Nadie nada nunca*: si nos atenemos a lo visible, a la experiencia inmediata, "no hay, al principio, nada"[15]: "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"[16]. Por eso, como en el caso del entenado, el Episodio no es, en el presente, lo que "ocurre" sino lo que "habrá ocurrido", retroactivamente, *para* un relato que lo evoque, aun cuando ese relato sea contemporáneo, como en las transmisiones de fútbol, del "evento": "quiero hacerles notar -dice Pichón- que lo que estamos percibiendo en este momento es tan fragmentario como lo que yo sé de lo que les estoy refiriendo, pero que cuando mañana se lo contemos a alguien que haya estado ausente o meramente lo recordemos, en forma organizada y lineal, o ni siquiera sin esperar hasta mañana, si simplemente nos pusiéramos a hablar de lo que estamos percibiendo, en este momento o en cualquier otro, el corolario verbal también daría la impresión de estar siendo organizado, mientras es proferido, por una consciencia móvil, ubicua, múltiple y omnipresente"[17].

Pero si el Episodio no existe fuera de un relato que lo rescata de su invisibilidad esencial, si él no es referente, dato, si jamás pudo ser visto por nadie y esquiva el presente,¿cómo distinguir entre lo ficticio y lo verídico? O, para decirlo con Bioy

Casares, ¿cómo evitar que este relato se tome por "la tortuosa invención de una fantasía desacreditada"[18]?

Ya para el entenado el recuerdo de un hecho no era prueba suficiente de su acaecer verdadero, ya que se trataba de historias sin "origen empírico". Por eso, estos recuerdos "no son, en el fondo, recuerdos de nada, de nada en particular, y de los que no podría decirse, ni siguiera, que son verdaderamente... recuerdos"[19]. Así las cosas, ¿cómo sabría Morvan si él había cometido o no esos asesinatos? "...aunque no le quedara en la memoria ningún residuo empírico de sus actos, nunca podría estar seguro de no haberlos cometido, así como inversamente de muchos otros de los que tenía recuerdos en apariencia verídicos, una vez que se habían diluido en el mar del acontecer, nadie, y mucho menos él, podría estar seguro de que habían efectivamente sucedido"[20].

De donde la profunda disparidad, la disyunción, entre lo visible y el relato: quien hace la leyenda siempre cuenta algo de más, algo que los espectadores, incluso los protagonistas, no tomaron en cuenta, ese costado invisible de las cosas que sobrevuela los cuerpos en el momento en que actúan y padecen. Si el Episodio jamás pudo ser visto, lo que se recuerde de él -de la fiesta, de la guerra, del crimen- será siempre un relato, una narración retroactiva: "Así que de "ese" sábado tengo -decía Tomatis en *Lo imborrable*-, no un recuerdo sino un relato, compuesto hasta en sus detalles más mínimos, organizado según una sucesión lógica, y tan separado de mi experiencia como podría serlo una película en colores-imágenes discontinuas pegadas una después de la otra y a las que una intriga de esencia diferente a las imágenes mismas, y agregada con posterioridad, les suministra, artificial, un sentido"[21].

De un lado hay, pues, una multiplicidad de "imágenes discontinuas", fragmentarias, de cosas, personas, gestos, posturas, como una serie, anota Saer, de "diapositivas"; del otro, una pluralidad de versiones, de relatos, modos de relacionar esas imágenes de una manera coherente, aceptable, verosímil ("...por el sólo hecho de existir todo relato es verídico"[22]), en torno a esa "nada" que es el Episodio.

De modo que existe una relación problemática entre las dos series: la descripción -las imágenes o las cosas visibles- y el relato -la palabra- que invoca, sobre el fondo del acontecer invisible, un sentido, una relación (*relatum*) posible entre esos fragmentos materiales insignificantes. Por eso en la literatura de Saer la disyunción

no es narrar o describir: la narración es este encuentro, o más bien esta superposición despareja, problemática, de las series disjuntas de la descripción y el relato, lo sensible insensato y lo sensato insensible.

## Hechos y des-hechos

Si *Glosa* había sido la novela de lo sensato insensible, del acontecimiento sin "origen empírico", *Nadie nada nunca* fue, por sobre todas, la de lo sensible insensato, la de la "pulverización incesante del acontecer". En la novelística de Saer las cosas tienden a perder su realidad de signos, de indicios, su funcionalidad en una lógica coherente del relato. Como decía Robbe-Grillet[23], la silla vacía ya no remite a una ausencia o una espera, comienza a *verse*, simplemente; los barrotes de la ventana ya no significan la imposibilidad de salir o de entrar, se tornan una forma que puede ser descripta por sí misma independientemente de su función narrativa, del rol que les toque jugar en el desarrollo de una historia.

Por eso Robbe-Grillet encontraba en el drama policial un precursor taimado del *Nouveau Roman* : los indicios, las pruebas presentadas durante la indagación o la pesquisa -objeto abandonado en el lugar del crimen, movimiento fijado en una fotografía, frase oída por un testigo- hallan una significación solo más tarde en el relato del detective, en "una intriga de esencia diferente a las imágenes mismas, y agregada con posterioridad", como dirá Tomatis.

Pero nada impide que el detective se equivoque, que los testigos se contradigan, que ese hombre en la foto no esté introduciendo el puñal en la espalda de la víctima sino que intente extraerlo. Los relatos, así, se multiplican y la significación de las pruebas se torna cada vez menos evidente: los objetos se burlan de los relatos, el Episodio se pulveriza y el sentido vacila. Entonces sí, como decía ya Fiore, asesino de su mujer en *Cicatrices*, "los pedazos. No se pueden juntar"[24].

Por el contrario, el detective Morvan -como el espiritista Bianco en *La Ocasión* y Walter Bueno en *Lo Imborrable*-, poseído, como afirma Saer, por una "pulsión de verdad", creía poder conocer "con minucia y exhaustividad, hasta el detalle más insignificante de los hechos, para elaborar un diseño coherente y extraer, de ese diseño, un sentido"[25]. Morvan se emparenta así con Angel Leto quien, en un relato de 1965, enunciaba de esta manera su proyecto literario "humanista": "Dada la

imposibilidad de reinar sobre los hechos, la narración debe superar las cosas englobándolas en una síntesis significativa guiada por el amor al conocimiento del hombre y propender a la sabiduría"[26].

Proyectos que, de algún modo, son la estricta contracara del materialismo de Saer: no por relevante un detalle es menos "insignificante" que otro, ya que ambos se resisten a todo diseño coherente o a todo relato que quiera ser una síntesis significativa. Materialismo, en efecto, significa que existe algo -lo sensible en este caso- que no puede ser reducido a la idea, el sentido o la conciencia. Materialismo anti-positivista, podríamos agregar, ya que no puede decirse que los *hechos* existan fuera de su interpretación. Lo que existe fuera, precisamente, es lo *des-hecho*, la multiplicidad del ser.

## El detective esquizo

No es casual entonces que Saer reencuentre, pasados los años, la novela policial, y mucho menos que el detective, ese narrador dentro de la narración, sea aparentemente un esquizofrénico. Esta "esquizia" es menos clínica que narrativa: si la descripción y el relato, lo visible y lo narrable, la pesquisa y la reconstrucción, son dos series divergentes, desplazadas una en relación con la otra, entonces quien ve y quien cuenta no son nunca el mismo "yo" aun cuando estos dos "yos" habiten un solo personaje escindido.

De algún modo, Morvan es el Soldado Viejo y el Joven al mismo tiempo, el que participa del Episodio pero no de su sentido y el que lo relata o lo fabula sin haber participado, sin haber "estado", como se dice en *Glosa*, en el lugar de los hechos. El Morvan asesino es un "otro" para el Morvan detective o narrador. Por eso poco importa si el asesino es Morvan o su ayudante Lautret (*L'autre*, "el otro", como lo llama Tomatis[27]): "seguimos siendo desconocidos, no únicamente uno respecto del otro, sino cada uno respecto de sí mismo"[28]; la significación de nuestros actos no sólo se le escapa a los otros sino también a nuestra conciencia, nuestra "zona clara".

Por lo mismo, no es la conciencia quien gobierna nuestros actos, ni un yo quien decide la historia del otro; no es "el jinete sino el caballo el que lo dirige"[29]. Morvan se ensaña con las ancianas de un barrio de París del mismo modo que Ayax, en la tragedia homónima de Sófocles -cegado en Troya por Palas Atenea, diosa de la "sabiduría"- lo había hecho con los corderos al confundirlos con las huestes de

Ulises. Justamente, la última víctima de Morvan se llama Mme. Mouton, es decir, señora Cordero. Como se sabe, esta historia ya había sido retomada en un célebre episodio del *Quijote*, cuando el héroe ataca un rebaño al confundirlo con un ejército, y en la menos célebre novela de Thomas Harris, *The silent of lamps* (conocida en cambio por su versión cinematográfica). Pero ya a propósito del asesinato "serial" de caballos en *Nadie nada nunca*, "Tomatis habla de Ayax y los Atridas"[30] y de los ritos del chivo emisario.

Sin embargo, esta pulsión repetitiva, destructiva, no se distingue de aquella pulsión de verdad, porque ambas forman parte, paradójicamente, de una manía constructiva y ordenadora de la realidad. En efecto, "aunque es verdad que, desde cierto punto de vista, todo lo que se refiere a los actos humanos es locura, sería prudente reservar esa palabra para designar algo específico y que es, no extraño a la razón, sino el resultado de una razón propia que ordena el mundo según un sistema de significaciones sin fisuras, y por eso mismo impenetrable desde el exterior. 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"[31]. ¿Y a quién se le hace evidente el sentido de esa puesta en escena?. A Morvan, el detective, el asesino.

La locura, pues, no es lo contrario de la razón: la locura es querer ordenar lo sensible insensato a partir de lo sensato insensible. La locura humana es ordenar todo lo que existe a partir de la lógica de sus propios mitos y pretender así "reinar sobre los hechos". Locura son, por ejemplo, los jardines del racionalismo francés. Locura es la civilización sarmientina, esa violencia bárbara que se ejerce sobre las cosas y los hombres para modelarlos, disponerlos o disciplinarlos según los parámetros de los discursos humanos, como si fueran las cosas mismas quienes exigieran secretamente esa violencia, esa disposición o esa disciplina. Por eso es en más de un sentido que la narrativa policial es "policial".

Por otro lado, cuando mutilaba y "desentrañaba" a sus víctimas, Morvan no hacía otra cosa que buscar en esa materia estólida y viscosa el misterio de su sentido, como cuando "desentrañaba", en su rol de detective, el sentido de un crimen misterioso: "Las torturas por ejemplo no eran practicadas por puro sadismo -agrega Saer-, sino con el fin de verificar si ese cuerpo exterior al suyo, del cual él había sido expulsado, era sensible al dolor igual que su propio cuerpo, y las diferentes mutilaciones, decapitación, descuartizamiento, aberturas toráxicas o

abdominales, así como también la costumbre de hurgar, separar las vísceras, los ojos, la lengua, las orejas, etc., un intento por desentrañar -ignoro si la palabra fue elegida a propósito por los que redactaron el informe- el supuesto misterio del cuerpo materno..."[32]. Después de todo, la vagina de estas ancianas, ¿no era la "hendidura legendaria que, literalmente, expele no solamente al hombre sino también al mundo"[33]?

Si el sentido no está allí, entre los datos materiales de la realidad, si debió ser alucinado o soñado, entonces ni los hechos ni el mundo mismo existen fuera de esa especie de mónada sin puertas ni ventanas que es el hombre. Afuera hay sólo una "mancha Rorschach"[34], una multiplicidad abigarrada de trazos sin sentido o de fragmentos sin unidad, una sopa caótica de objetos parciales sobre los cuales las mónadas proyectan sus fantasmas. En fin, la multiplicidad misma de los *des-hechos* (¿Haría falta insistir aquí acerca de cómo toda una tradición cristiana pensó lo sensible, lo que se resiste al control omnisciente del Logos, como lo "inmundo"?). De modo que si esas mónadas son los hechos y el mundo, las hendiduras que los expelieron guardan el divino secreto de la creación.

La "pulsión de verdad", el deseo de que las dos series dispares armonicen finalmente, no es algo distinto de un rechazo radical de la escisión fatídica del "yo", de la fisura o de la grieta, de la *fêlure*, como la llamaba Zola, para defender la unidad imaginaria del individuo y la armonía entre lo "exterior" y lo "interior", entre lo visible y la narración. La pulsión de verdad es el rechazo del deseo y del sin-sentido profundo, del "fondo oscuro", de donde brota todo sentido.

Seguro de su individualidad, de su no-divisiblidad, de su coincidencia consigo mismo, "dando por sentado que la zona clara de la existencia es el escenario principal hacia el que debe convergir, lo quiera o no, la dispersión caótica del mundo"[35], como esos franceses que Saer describe haciendo compras en las vísperas de Navidad, Morvan no se distingue de los colastinés de *El entenado*. Desde esta perspectiva, en efecto, no habría mucha diferencia entre el acto de "desentrañar" o destripar las ancianas y el de comerse a los otros: "si actuaban de esa manera -reflexionaba el entenado- era porque habían experimentado, en algún momento, antes de sentirse distintos al mundo, el peso de la nada"[36].

## La fatalidad de la ficción

En este aspecto, tampoco es casual que Saer se volcara hacia el género policial. Y es que la aparición de la figura del "detective" resulta aquí esencial: él será el héroe-narrador, un héroe cuyo hacer es contar. De modo que este nuevo personaje comenzará a tener una relación muy diferente con el mundo. Como una especie de duplicación del narrador, él ya no formará parte del mundo narrado, al menos hasta la aparición del policial negro. Se encargará más bien de contemplarlo e interpretarlo, de ordenarlo. El será el *sujeto* de una narración antes de ser su *objeto*. La narración alcanzará así el status de "saber"; la progresión dramática, como lo sostenían Boileau y Narcejac, será también lógica.

Pero es aquí donde Borges ya había introducido, con "La muerte y la brújula" y "El tema del traidor y del héroe", una ruptura esencial en el género policial argentino. En efecto, si, como afirma Saer, el hecho sólo existe *para* un relato que lo construye -y en el límite, lo alucina o lo sueña-, entonces este relato precede lógicamente ese acontecimiento, aun cuando, aparentemente, no lo preceda cronológicamente. Se trata justamente de la tesis que Borges esbozaba en "El tema del traidor y del héroe": la literatura precede la historia. Lo que pasa, en el orden sucesivo y lineal de la historia, *ya pasó* en el orden coextensivo y cíclico del mito. Estos acontecimientos, pues, no forman parte "de la percepción misma, sino de la memoria; igual que si estuviesen transcurriendo, no más en la actualidad del acontecer, que en un pasado simultáneo y parasitario del presente"[37]. (Justamente, la paradoja aparente de un pasado "simultáneo y parasitario del presente", contemporáneo de lo visible, explica ese fenómeno de "paramnesia" -o *déjá vu*- que le da título a una narración saeriana de 1966[38]). Incluso el detective "glosa" un relato que sabe "de oídas".

Así las cosas, tanto quien protagoniza como quien narra un Episodio, actúan o cuentan, sin saberlo, un libreto ya escrito por un tercero. Es el corolario que inspira casi toda la narrativa borgeana: los personajes están predestinados porque, en sus actos y sus palabras, repiten los de algún personaje de ficción. Por eso los personajes borgeanos eran lectores antes de ser actores; el mundo, para ellos, era, antes que un espacio de acción, una vastísima biblioteca.

Pero del *Quijote* a *Mme. Bovary*, ¿no era ésta la cualidad de los personajes novelescos?¿Un personaje novelesco no se caracterizaba, en primer lugar, por su

deseo de convertirse en un personaje de novela? De donde la dificultad para situar los orígenes de la novela moderna desde el momento en que su héroe tuvo que haber leído alguna vez una "novela"... Aquí también hay dos "yos" o, por decirlo con una frase de Rimbaud, "yo es un otro". En "Historia de Rosendo Juárez", el protagonista dirá: "Durante años me hice el Moreira, que se habrá hecho en su tiempo algún otro gaucho de circo", ya que "antes de los Podestá y de Gutiérrez casi no hubo duelos criollos"[39]. Emma Zunz, antes de consumar su venganza, "ya era la que sería"[40]. Fergus Kilpatrick, el irlandés de "El tema del traidor y del héroe", se convierte, como su biógrafo Ryan, en un personaje de una obra teatral escrita por Nolan e inspirada en *Macbeth* y *Julio César* de Shakespeare[41].

En "Magias parciales del *Quijote*" Borges exponía este problema con toda claridad: "En 1833, Carlyle observó que la historia universal es un infinito libro sagrado que todos los hombres escriben y leen y tratan de entender, y en el que también los escriben"[42]. Ser un personaje de ficción, encarnar un rol en una pieza ya escrita en otro lado, eso significa estar movido "por una absurda pulsión repetitiva", tal como lo plantea Pichón. O si se prefiere una versión más clásica: eso significa tener un destino. Incluso el destino de Lönnrot, en "La muerte y la brújula", está previsto por Red Scarlach, de modo que el detective deja de ser el sujeto *de* un relato para pasar a estar sujeto *a* un otro relato.

Como en el caso de Edipo y el oráculo, también la historia de Morvan ya estaba escrita. ¿Dónde? Justamente en "el viejo libro ilustrado de mitología, que conservaba desde la infancia, y que su padre le había traído de uno de sus viajes"[43]. Lo que Morvan buscaba del lado del cuerpo materno, de la materia, de lo sensible, estaba en realidad del lado de la palabra paterna, de los mitos ancestrales. Como sus contemporáneos, él había creído ser un individuo porque había olvidado que se trataba de un personaje de ficción: él era Edipo, Ayax, incluso don Quijote. El mismo Morvan "había visto tal vez demasiadas películas policiales, calcando su comportamiento sobre modelos demasiado arquetípicos"[44].

No era durante la vigilia o en su "zona clara" sino en sus sueños que Morvan descubría este mecanismo secreto: él veía cómo esos dioses "dirigían a distancia y en secreto los pensamientos y los actos de sus fieles"[45]. Se trata, como decía Tomatis en *Lo Imborrable*, de esa "legión de reptiles que únicamente piensa en persistir indefinidamente en el estado más placentero posible, mónadas o amebas flotando en la armonía preestablecida de las esferas audiovisuales del mejor de los

programas posibles"[46]. Todavía Pichón en *La Pesquisa* se referirá a esos individuos "previstos rigurosamente de antemano por cuatro o cinco instituciones que se complementan mutuamente -la Banca, la Escuela, la Religión, la Justicia, la Televisión- como un autómata por el perfeccionismo obsesivo de su constructor, el más insignificante de sus actos y el más recóndito de sus pensamientos, a través de los cuales están convencidos de expresar su individualismo orgulloso, se repiten también, idénticos y previsibles, en cada uno de los desconocidos que se cruzan por la calle..."[47].

## El Gran Complot

Saer vuelve así sobre la idea borgeana del Gran Complot, de ese dios que juega al ajedrez con los individuos, que prevé cada uno de sus actos pero también de sus palabras. Si, como lo sugería Borges, cada uno de nosotros es sólo el personaje de un sueño o una narración de algún dios misterioso y omnipresente, entonces ¿no podría decirse que ya estamos muertos? De algún modo, es el corolario de Bioy Casares en *La invención de Morel*: estamos muertos porque somos simulacros proyectados por una Gran Máquina. Alguien controla nuestras palabras y nuestros actos.

El mundo como gigantesca obra teatral o como ingente conspiración. Calderón y Kafka como "precursores" de Borges. O como escribía Saer a propósito de Angel Leto: "...las frases que Isabel y Lopecito proferían relativas a su persona -a la del padre, digo,¿no?- coincidían tan poco con la realidad empírica de Leto, que Leto las oía como expresiones convencionales aprendidas de memoria en el marco de una conspiración (...) ¿era simulado?¿o eran el tonito desesperado de las noches y el lloriqueo en la cama lo que simulaba?¿o todo era simulado? ¿o nada?"[48].

Como vimos, la novela policial intentó conjurar aquella muerte al convertir al héroe en un sujeto narrador y no ya en un objeto narrado. Fue su manera secreta de combatir el Gran Complot. Porque narrar la historia de un hombre significa hacerlo desde la perspectiva de su conclusión, es decir, de su muerte. Por eso toda biografía es una *thanatografía*. Tener un destino implica estar muerto desde el nacimiento, estar sujeto a lo que Otro, el dios del oráculo, escribe acerca nuestro. Y era de algún modo el detective quien narraba la historia del criminal: si éste

ejecutaba realmente a la víctima, aquél ejecutaba al asesino simbólicamente.

Por eso en Borges, y en el relato policial en general, no existe contradicción entre la premeditación y la fatalidad. Sucede simplemente que ambas se despliegan en dos planos diferentes: en el del *hacer*, la primera; en el del *ser*, la segunda. Un hombre puede deliberadamente asesinar a otro, él elige *hacer* algo. Pero desde el momento en que participa del acontecimiento y encarna allí un rol, él *deviene* un asesino desde el punto de vista de los hechos. De ahí que en los personajes de Borges, pero también en los de Arlt, hubiera siempre una vocación de *ser* más que de *hacer*. Como decía Sartre a propósito de Jean Genet, lo que él *hacía*, robar, no lo hacía tanto por necesidad o para obtener un beneficio personal sino para *ser* un ladrón, el ladrón que los otros decían que él era. Cuando Masotta incluso retome esta idea de Sartre para leer a Roberto Arlt, dirá que la traición de Astier, ese acto canallesco y repulsivo, estaba hecho con "la estofa misma de la libertad"[49], puesto que, al traicionar al Rengo, él rompía finalmente con lo que *era*, con lo que habían hecho de él desde afuera. Lo mismo podría decirse de Rosendo Juárez en su "Historia" y de Jacobo Fischbein en "El indigno".

Desde *Asesinato de Florencio Varela* de Mármol, el primer relato policial escrito en Argentina, el detective busca primero los motivos para dar con el asesino: "Por medio del razonamiento -escribía Mármol- buscaremos primero al más interesado y más caracterizado para ese crimen"[50]. Desde esta perspectiva, se supone que el asesino obró libremente porque asesinar a Varela estaba de acuerdo con sus intereses. Correspondía al detective, en consecuencia, determinar quién había encarnado en este drama el rol del asesino. Y éste sería, por supuesto, el "más caracterizado", porque los motivos no valen para todos por igual. Si el motivo fue el dinero, la venganza o los celos, hay que pensar antes que el asesino *es* celoso, vengativo o ambicioso. O aun llevando las cosas al límite, si asesinó, se debe a que él *es* un asesino. Por eso pareciera como si ya en este relato Oribe hubiera mandado a asesinar a Varela para *ser* el asesino que Mármol veía en él, para encarnar el rol que éste le asignaría (ya Mármol calificaría a Oribe de "monomaníaco").

Medio siglo más tarde, Holmberg dirá en *La bolsa de huesos* que Clara no podía ser juzgada, justamente porque ella no extraía ningún beneficio con el asesinato de esos estudiantes. Ella había sido impulsada a matar por lo que ella *era* : no había allí voluntad -agregará Holmberg- sino fatalidad (unos años antes Raúl Waleis diría lo mismo acerca de la ladrona monomaníaca de *Clemencia*). De algún modo, lo

que Holmberg descubre es que ella ya estaba muerta, es decir, poseída por una enfermedad incurable (la monomanía): ella no era el *sujeto* de sus actos sino el *objeto* de la ciencia. Porque una patología era en cierto sentido esto: la muerte apoderándose de un cuerpo vivo hasta el punto de que, como en el caso de Clara, según Holmberg, la muerte real y efectiva podía obrar como un "remedio".

Con los años, el policial se inclinará a considerar que los fines o los motivos del crimen son puramente imaginarios y que lo verdaderamente importante resulta el *ser* del criminal o su voluntad de perseverar en un modo de ser, el oscuro deseo de encarnar un rol en una historia, como el escorpión de *Mr. Arkadin*, o incluso como Lönnrot y Morvan. Porque si el detective-narrador se define por "una entonación, una voz, una sintaxis peculiar"[51], él tiene también un "destino", actúa un rol en una historia ya escrita.

El principio del "hombre-cosa" fue el supuesto a partir del cual se construyó la novela negra. Como escribían Boileau y Narcejac, "*Scarface* es, en imágenes, el equivalente de Daschiell Hammett. La emoción se manifiesta en forma de crisis sucesivas. Es la historia de un destino, o sea que la vida está dominada por la fatalidad y los hombres son cosas, a pesar de su aparente libertad. Esta idea del hombre-cosa -considerada de lo cotidiano, de lo accidental, para poder apreciarla más claramente- aparece tan cargada de tragedia latente que hasta podría suprimir tranquilamente la pintura de la brutalidad física, que tan bien hacía Hammett, y conservar sólo la violencia moral de una acción regida interiormente por una oscura necesidad de destrucción"[52].

De ahí que en Argentina la novela negra no sólo se haya inspirado en los autores norteamericanos sino también en Arlt y Borges. Ambos concibieron sus personajes como autómatas, "hombres-cosa" u hombres-simulacro. Por eso tiene razón Piglia cuando ve en Jacobo Fischbein una reencarnación de Silvio Astier: "Todos nos parecemos a la imagen que tienen de nosotros. Yo sentía el desprecio de la gente y yo me despreciaba también"[53]. El "homenaje" de Borges a Arlt no es azaroso, responde a condiciones bien precisas, a maneras de concebir el héroe literario y su destino.

Ya en *Sexo y traición en Roberto Arlt*, Oscar Masotta daba una explicación del personaje de Astier que podría valer igualmente para Jacobo Fischbein: "Astier -escribía- se encuentra como apresado por lo que el otro piensa de él y no puede no aprehender, a través de la creencia del Rengo, su interioridad como ya

cualificada: él no es más que aquello que en su niñez se había decidido que fuera, un triste y melancólico ladrón en potencia. Pero ¿qué es entonces eso que él es ahora? Nada más que un trozo de hombre reducido a ese lado de la personalidad en la que todo lo que se es ha sido conformado desde afuera. Su personalidad es una personalidad sin autonomía, el individuo que él es no es más que eso que los otros han decidido y deciden que sea. Pero por lo mismo: Astier es entonces un puro *para-los-otros* que carece de *para-sí*, él no es nada *para-sí*, excepto un inquietante vacío interior, un silencio, una nada"[54].

La mirada del otro, por supuesto, no es sólo la mirada de éste o aquél personaje sino la evaluación que la "moral dominante" hace de cada uno de los individuos, el rol que ellos encarnan en esa pieza escrita por el Otro, el dios oracular o el Gran Complot, ya que incluso cada uno de estos individuos no puede dejar de juzgarse a sí mismo a partir de estos valores. "Arlt nos muestra cómo funcionan esas comunidades de humillados y culpables -continuaba Masotta-; tal es el tema del cuento *Las fieras*. Aquí se nos describe desde adentro ese tipo de comunidad donde la comunidad es imposible, y se nos lleva desde el silencio interior de cada humillado, a la visión de un conjunto de silenciosos. En esta comunidad cada silencio interior se agrupa junto al otro; cada uno, interiormente vacío, no es más que una "cáscara" exterior, un desecho, una basura y cada uno se rodea de los demás en tanto que interiormente se vive a sí mismo como siendo él también un desecho"[55].

Esta falsa comunidad, esta sociedad "serializada", como la llamaba Sartre, es el medio donde se desarrolla la novela negra. Esas "cáscaras exteriores" son los simulacros proyectados por la Gran Máquina de Bioy Casares. Será también la "legión de reptiles" de Saer, esa comunidad de "mónadas o amebas flotando en la armonía preestablecida de las esferas audiovisuales del mejor de los programas posibles". En síntesis, la sociedad controlada por un déspota inconsciente, Hitler como el gran vampiro telepático.

Sin embargo, todavía la novela negra norteamericana creía en el héroe justiciero capaz de combatir y destruir la conspiración de la Mafia Organizada. Su modelo aún era épico. Con respecto al cine, por ejemplo, Gilles Deleuze determinó con mucha precisión el giro en la concepción del complot: "¿Cómo no creer en una poderosa organización concertada, en un grande y poderoso complot que ha encontrado la manera de hacer circular los tópicos, de afuera hacia adentro

y de adentro hacia afuera? El complot criminal, como organización de Poder, cobrará en el mundo moderno un nuevo giro que el cine se esforzará en seguir y mostrar. No es en absoluto, como en el cine negro del realismo americano, una organización que remitiría a un medio distinto, a acciones asignables por las que los criminales se individualizarían (...) El poder oculto se confunde con sus efectos, con sus soportes, sus medios de comunicación de masas, sus radios, sus televisiones, sus micrófonos..."[56].

En el policial argentino, sin embargo, este giro ya había sido introducido, en cierto modo, por *Los tigres de la memoria* de Juan Carlos Martelli. Allí también el "detective", Cralos, era un asesino y sólo "resolviendo" su caso podría conjurar ese destino de violencia. Pero resolverlo no significaba ya reconstruir un crimen sino liberarse, justamente, de los "tigres de la memoria", de ese déspota inconsciente encarnado en la figura de un coronel. "Sin él no existís -le dice el Gordo a Cralos- y si él quiere, no habrás existido nunca"[57]. Por eso Martelli va a evocar el mito de los vampiros: el coronel es un Drácula telepático y todos los demás son sus súbditos, sin voluntad propia, obedeciendo como autómatas a la sola voluntad de su señor. Y si ellos no podían dejar de matar era porque no podían dejar de morir.

Pero tal vez ya era así en la lucha de Marlowe contra la maquinaria de Hollywood en *Triste, solitario y final* de Soriano y también en "La loca y el relato del crimen" de Piglia, donde el joven lingüista se bate contra el complot conjunto de la policía y la prensa. ¿Y el caballero Dupin no había prefigurado ya este conflicto, en los inicios mismos del género, cuando en *El misterio de Marie Roget* se bate mediante un razonamiento sutil contra el relato de la prensa y la policía? En este sentido, más allá de quien fuera el asesino, el género es y fue siempre político en la medida en que se escribió en tensión y a contrapelo de las políticas de ficción dominantes, contra los medios de comunicación o contra la policía, contra Walter Bueno y contra Morvan.

Para Saer, finalmente, esta tarea se llevaría a cabo menos contando lo que pasó que *descontando* la historia glosada por los medios de comunicación. No se trataría entonces de reconstruir los hechos sino más bien de *deconstruirlos*, hasta alcanzar por la escritura esa dimensión de los *des-hechos* anterior a todo relato, a todos los tópicos. La escritura, tal vez, como una singular y frágil arma política contra el Gran Complot de los tópicos y los mitos oraculares del poder.

## Notas

1. Juan José Saer, *La pesquisa*, Buenos Aires, Saix Barral, 1994. La afirmación citada figura en la presentación de la contratapa.
2. *ibid.*, p. 108.
3. Tzvetan Todorov, "Typologie du roman policier" in *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971.
4. *La Pesquisa*, p. 123.
5. Juan José Saer, *El Entenado*, Buenos Aires, Alianza Editorial, 1991, p. 108.
6. *La Pesquisa*, p. 125.
7. *ibid.*, p. 125.
8. Juan José Saer, *Lo Imborrable*, Buenos Aires, Alianza Editorial, 1993, p. 226.
9. Juan José Saer, *Una Literatura sin atributos*, Santa Fe, Universidad del Litoral, 1988, p. 19.
10. Juan José Saer, *Glosa*, Buenos Aires, Alianza Editorial, 1986.
11. *El Entenado*, p. 27.
12. Juan José Saer, *El Río sin orillas*, Buenos Aires, Alianza Editorial, 1991, p. 137.
13. *Glosa*, p. 165.
14. *ibid.*, p. 162.
15. Juan José Saer, *Nadie nada nunca*, México, Siglo XXI, 1980, pp. 9 y 15.
16. *La Pesquisa*, p. 33.
17. *ibid.*, p. 22.
18. Adolfo Bioy Casares, *El Perjurio de la nieve*, Buenos Aires, Emecé, 1944, p. 8.
19. Juan José Saer, *La Mayor*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982, p. 36.
20. *La Pesquisa*, p. 153.
21. *Lo Imborrable*, p. 71.
22. *La Pesquisa*, p. 22.
23. Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1961, p. 21.
24. Juan José Saer, *Cicatrices*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983, p. 80.
25. *La Pesquisa*, p. 21.
26. Juan José Saer, *Narraciones/1*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983, p. 80.
27. *La Pesquisa*, p. 165.
28. *Lo Imborrable*, p. 50.
29. *La Pesquisa*, p. 14.
30. *Nadie nada nunca*, p. 192.
31. *La Pesquisa*, p. 98.
32. *ibid.*, p. 158.
33. *ibid.*, p. 12.
34. *Nadie nada nunca*, p. 10.
35. *La Pesquisa*, p. 24.
36. *El Entenado*, p. 129.
37. *ibid.*, p. 86.
38. Juan José Saer, "Paramnesia" in *Narraciones/1*, pp. 31-50.
39. Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974, pp. 1036 y 1042.
40. *ibid.*, pp. 564-568.
41. *ibid.*, pp. 496-498.
42. *ibid.*, p. 669.
43. *La Pesquisa*, p. 160.
44. *ibid.*, p. 33.
45. *ibid.*, p. 27.
46. *Lo Imborrable*, p. 21.
47. *La Pesquisa*, p. 137.
48. *Glosa*, p. 59.
49. Oscar Masotta, *Sexo y traición en Roberto Arlt*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982, p. 49.
50. José Mármol, *Asesinato de Florencio Varela*, Buenos Aires, Casa Pardo, 1972, p. 48.
51. Jorge Luis Borges, *op. cit.*, p. 181.
52. Boileau y Narcejac, *La Novela policial*, Buenos Aires, Paidós, 1968, p. 92.
53. Jorge Luis Borges, *op. cit.*, p. 1030.
54. Oscar Masotta, *op. cit.*, p. 42.
55. *ibid.*, p. 24.
56. Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 291.
57. Juan Carlos Martelli, *Los tigres de la memoria*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1984, p. 80.

## Referencias

**EE: El entenado**, Buenos Aires, Alianza, 1992. **G: Glosa**, Buenos Aires, Alianza, 1986. **LI: Lo imborrable**, Buenos Aires, Alianza, 1993. **LM: La mayor**, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982. **LP: La pesquisa**, Buenos Aires, Seix Barral, 1994. **N/1: Narraciones/1**, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983. **RSO: El río sin orillas**, Buenos Aires, Alianza, 1991.

# Indice

Una poética pedagógica:
Raúl Waleis, fundador de la novela policial en castellano ..... 7
NÉSTOR PONCE

Dos concepciones del género policial
Una introducción a la narrativa policial borgeana ..... 17
SERGIO PASTORMERLO

*La pesquisa* de Saer o la deconstrucción de los hechos ..... 45
DARDO SCAVINO