

Usos del policial en *La pesquisa* de Juan José Saer

Por Ornella Lizalde

(Universidad Nacional de Mar del Plata - CELEHIS – CIN)

Publicada en 1994, *La pesquisa* es una de las últimas novelas de Juan José Saer.¹ En ella se cristalizan más de tres décadas de trabajo y reflexión, condensando la experimentación formal de sus primeros textos con la recuperación del desarrollo argumental y una mayor inteligibilidad del relato. Esta ponencia buscará abordar la lectura de esta novela en función de su anclaje dentro del policial como matriz discursiva.

Si, como afirma Graciela Montaldo: “la desconfianza central [de la poética de Saer] es que la literatura no puede aprehender ‘lo real’ cuya complejidad es tal que resulta imposible traducirla”,² cabe preguntarse por qué elige escribir desde el policial, un género que está ligado al realismo desde sus inicios. Recordemos que el género policial surge en la segunda mitad del siglo XIX (siendo su texto inicial *Los asesinatos de la calle Morgue*, de E. A. Poe, publicado en 1841) bajo el amparo de la episteme realista, fundada sobre la confianza en el poder referencial del lenguaje. Además, tanto escritores³ como críticos⁴ han reconocido la exigencia de la verosimilitud como una condición necesaria: se debe dar una explicación de los hechos que el lector pueda reconocer como “verdadera”.

Son varios los críticos que han abordado esta problemática relación entre la poética saereana y los códigos del género elegido: mientras que algunos han afirmado que se trata de una “deconstrucción” del policial,⁵ otros cuestionan esta perspectiva prefiriendo hablar de “trascendencia paródica”.⁶

En este marco, la propuesta de trabajo será contrastar estas lecturas con el análisis de algunos elementos clave de la novela (complejización de la estructura narrativa, juego de relaciones entre los diferentes planos del relato, construcción de personajes, planteo del/los enigma/s, desplazamientos metafóricos y metonímicos) para tratar de dilucidar cómo se ponen a funcionar los códigos propios del género policial y a partir de qué estrategia discursiva funcionan estas operatorias.

Quiero partir de una reflexión acerca de la cuestión de los géneros que Saer realiza en *El concepto de ficción*:

Desde un punto de vista industrial, el género, por ejemplo, denota el carácter del producto, y le asegura de antemano al lector, es decir al comprador, que

ciertas convenciones de legibilidad y de representación serán respetadas. La esencia mercantil de la novela aparece claramente en esas normas de estabilidad destinadas al reconocimiento inmediato del producto industrial.⁷

Considerando su mirada crítica a la idea de “género” como producto de la mercantilización de la literatura, en *La narración objeto*, Saer se plantea el problema de cómo escribir desde esas mismas convenciones genéricas pero haciéndolas producir en función de su proyecto estético.⁸ Lo que propone es trabajar el género desde adentro, haciendo un uso (desviado) de sus códigos. Por eso desde la elección del título y las primeras páginas (la novela comienza directamente con la historia de los asesinatos) se tiende una suerte de “trampa” para el lector, que reconoce los códigos del policial e inadvertidamente ajusta a ellos sus expectativas de lectura. Cuánto más ingenuamente confíe el lector en las etiquetas genéricas, mejor será el efecto provocado por las interrupciones o desplazamientos que se plantean.

Un policial ¿atípico?

La novela gira en torno a tres enigmas que se desarrollan en diferentes planos narrativos, aunque pueden establecerse entre ellos algunas líneas de contacto. El primero es el eje del relato que Pichón le cuenta a Soldi y a Tomatis: la serie de asesinatos de viejitas ocurridos en París; el segundo es la autoría del dactilograma encontrado en la casa de Washington; el tercero, apenas esbozado, es la desaparición de el Gato y Elisa, ocho años atrás, durante la última dictadura militar.

Voy a tomar el primero como entrada de lectura, en principio porque es el que se pone en primer plano al ser el que inaugura la novela (los otros, aunque pertenecen al relato marco, recién toman existencia ya avanzada la lectura, al comienzo de la segunda parte) y también porque es el que establece el diálogo más explícito con el género. El relato de Pichón contiene todos los elementos propios del policial: una serie de crímenes misteriosos, un detective guiado por la razón que busca dar sentido a la evidencia, minuciosas descripciones de espacios y caracteres, la ciudad moderna como espacio preferencial y el peso que los medios de comunicación toman en la configuración del relato.

Comenzando por este último aspecto, el discurso periodístico no solo está presente como un tópico recurrente, sino que cumple un papel principal en la estructuración del relato. Como Pichón se encarga de remarcar, su narración está construida a partir de los textos periodísticos que cubrieron el caso.

Lo que sigue apareció en todos los diarios, fue difundido por todas las radios, comentado en la televisión, desmenuzado en dos o tres éxitos de librería precipitados, archivado en un legajo voluminoso de la Brigada Criminal.

En estas palabras hay un doble juego discursivo: en principio profundiza la complejidad estructural del texto, llamando la atención del carácter artificial de la narración ya que la convierte en un relato de un relato (oral) construido en base a otros relatos; pero también es un guiño irónico a la tradición del policial, estrechamente ligada al periodismo desde las condiciones de su surgimiento a la conformación de su matriz discursiva. Ya en esos primeros relatos de Poe (*Los crímenes de la calle Morgue*, *El misterio de Marie Roget*), aparece el tópico del detective que resuelve el caso a partir de las notas del diario,⁹ una modalidad de aquel por el cual el detective, extremando sus poderes deductivos, resuelve (como Sherlock Holmes) el enigma sin necesidad de salir de su habitación. En este gesto de Pichón, que les presenta a sus amigos un enigma extraído de las notas periodísticas, es inevitable ver una alusión a la paródica versión del género que intentaron Borges y Bioy con su célebre Isidro Parodi, que resolvía sus misterios desde una celda sin más indicio que los relatos (y contrarrelatos) de los personajes.

Analicemos ahora cómo se presenta el enigma, elemento central de toda narración detectivesca. En este caso se trata de una serie de violentos asesinatos que tienen como objeto a la población parisina de mujeres mayores. En la primera parte de la novela se plantea el misterio, describiendo en detalle los crímenes, a las víctimas y un perfil posible del asesino. Voy a detenerme en la descripción de una de las escenas del crimen:

El hombre, o lo que fuese, la había atado a la mesa, boca arriba, un hilo grueso a la altura de la frente, que pasaba por debajo de la mesa y que mantenía la cabeza inmóvil, otro a la altura de los muslos y un tercero que inmovilizaba los pies. Le había tapado la boca con cinta adhesiva para impedirle gritar y después, viva probablemente, le había abierto el pubis. Después había dado vuelta los labios de la herida como una vagina —era difícil saber si esa había sido la intención del artista que había trabajado la carne, pero era más difícil todavía evitar de hacer de inmediato la asociación. Desangrado, con las vísceras afuera, a causa de las arrugas también, el cuerpo parecía más una muñeca de plástico desinflada, o, mejor todavía, la cáscara oscura de un fruto descompuesto mucho tiempo atrás, o, y tal vez esta sea la mejor comparación, una bolsa de arpillera vacía, de la que una mano furiosa acababa de vaciar el contenido de estopa para diseminarlo al voleo por el salón.

Esta extensa cita permite notar varias cuestiones. La primera es la minuciosidad y la precisión con que se describe la escena, en un tono “frío” que no incluye adjetivos

calificativos ni valoraciones pero que termina resultando insuficiente para el narrador ya que recurre a varias comparaciones en su búsqueda por comunicar el horror de la visión.

La segunda es esa equiparación que se hace del asesino con un artista, hablando del cadáver en términos de “obra”, transforma el asesinato en un arte y al detective en crítico. Llevado al plano de la literatura, este desplazamiento convierte el cuerpo mutilado en texto, en el cual el detective/ crítico debe leer las marcas de su autor. Esto es de hecho lo que hacen, trazando un nuevo paralelo con el relato marco, Tomatis, Soldi y Pichón con el dactilograma de incierta procedencia.

Además, esta minuciosa descripción que abunda en detalles escabrosos y precisos nos comunica la naturaleza de esos crímenes, que se presentan como hechos extremadamente violentos pero realizados con increíble meticulosidad. La violencia del crimen contrasta con la descripción de las víctimas: la vulnerabilidad en que se encuentran respecto a la fuerza del asesino y el carácter azaroso de sus elecciones. El crimen se presenta como un hecho gratuito, sin propósito. Sucesos de esta naturaleza atentan contra el orden social, de manera que se pone en marcha la maquinaria institucional y discursiva (la creación de la unidad especial, las apariciones de Lautret en los medios) en una búsqueda por racionalizar eso que tienen de terrorífico, de perturbador. Esta imagen del detective que restablece el orden social imponiendo las leyes de la razón sobre aquello que está “desviado” está en el origen mismo del género ya que la aparición de relatos policiales se produce en un marco en el que a la pervivencia del conflicto entre lo racional y lo irracional que había planteado el siglo XVIII se le suma el interés por la investigación, la lógica y la deducción racional como sinónimo de esclarecimiento verdadero.¹⁰

En el relato de Pichón, al igual que en el policial clásico, puede verse cómo opera el discurso de la modernidad, excluyendo de su seno todo aquello que incomode el poder tranquilizador de la razón. La narración reitera que estos hechos violentos solo pueden ser producto de la locura, que el asesino actúa bajo la lógica del delirio. De esta manera alguien capaz de cometer crímenes como los que se describen no puede ser parte de la sociedad moderna: es un sujeto anómalo. En este sentido, la expresión con que comienza la cita anterior (“el hombre o lo que fuese”), que se reitera constantemente como una suerte de fórmula para referirse al asesino, es significativa en tanto opera dentro de esta lógica: la construcción adversativa lo posiciona como una figura de alteridad. Se lo excluye de la razón y por ende, se cuestiona su condición humana (desde la concepción cartesiana del hombre como *res cogitans*).

Entonces es necesario explicar esta anormalidad: una vez excluido de la sociedad moderna y racional solo quedan dos opciones: o es un monstruo o es un enfermo. Se construye una complicada red de discursos sobre el sujeto para aplicarle la etiqueta tranquilizadora: el *monstruo de la Bastilla* dirá la prensa; un esquizofrénico, dirán los psicólogos. En cualquier caso ya hay una institución preparada para recibirlo: la prisión o el manicomio.

Ahora bien, el comentario cargado de ironía de Tomatis desarticula estas operaciones, las pone en evidencia como operaciones discursivas: “—Es posible —dice Tomatis por tercera vez—. ¿Pero por qué volver todo tan complicado? En física o en matemáticas, la solución más simple es siempre la mejor y encima, como dicen ellos, y si vieran cómo se visten, la más elegante”. Acto seguido procede a construir otra historia del crimen (usando la distinción de Todorov) operando una última y significativa torsión sobre el género, justamente sobre su aspecto más importante: la explicación final.

La novela policial se destaca por su eficacia narrativa, para la cual los recursos expresivos trabajan en función de una trama estructurada con vistas al efecto final: la solución del misterio. Según afirma Fermín Fevré, en estos textos: “La muerte, despojada de su contenido trágico, aparece como punto de partida del desarrollo de una trama elaborada al revés, de atrás para adelante, donde el capítulo final es el que da sentido a las acciones previas”.¹¹ Es decir que todo el relato se sustenta en la construcción narrativa que hace el detective al final de la novela: ella es la que le da sentido al texto. La trama policial se basa en la dispersión de indicios, cuya significación se posterga hasta el final: cuando la explicación del detective convierte algunos de estos elementos en signos, al otorgarles significado, reenvía al lector al comienzo y la semiosis se completa.

Pero esto no es lo que ocurre en este caso, en el mismo momento en que este proceso de semiosis se completa, se abre otro que propone otros signos y otra lectura. De manera que se construyen dos relatos a partir de los mismos elementos. Ambos permiten releer la historia y construir significado transformando en signos elementos diferentes: para una versión los sueños de Morvan, para la otra la personalidad de Lautret. Las dos historias se superponen en la narración de Pichón desarticulando esa especie de implícito por el cual hay una “verdad” que el detective (y el lector) debe descubrir. Con este gesto Saer realiza una torsión que vuelve contra sí mismo las convenciones del género, apuntando directamente al corazón del relato policial: las dos

explicaciones coexisten y en donde el lector debería haber encontrado la tranquilidad de un orden restaurado, no halla más que la incertidumbre y la ambigüedad de un texto que le recuerda su condición ficcional. Acá no hay verdad: todas las versiones son posibles porque todas son construcciones discursivas y, en última instancia, tiene la misma jerarquía ontológica que los crímenes en sí. El relato de Tomatis, hecho a once mil kilómetros de distancia, por alguien que no conoce a los sospechosos, ni a las víctimas, ni siquiera el lugar de los hechos, tiene el mismo peso que la narración periodística a la que refiere Pichón o, incluso, que los propios sucesos. Este juego con la relación entre la ficción y lo real, entre la experiencia y el relato es una constante en la novela (y en la obra de Saer) que se ironiza en las reiteradas afirmaciones de Pichón acerca de las fuentes de su relato:

Desde el principio nomás he tenido la prudencia, por no decir la cortesía, de presentar estadísticas con el fin de probarles la veracidad de mi relato, pero confieso que a mi modo de ver ese protocolo es superfluo, ya que por el solo hecho de existir todo relato es verídico.

En este punto se establece una línea de contacto con el otro plano narrativo. El dactilograma de Washington, cuyo argumento, sintetizado por Soldi, es incorporado de forma indirecta a la narración, recurre a un tema totalmente diferente (el diálogo entre dos soldados durante el sitio de Troya) para abordar la misma cuestión. Mientras que el soldado Viejo, que ha pasado los últimos diez años en el sitio, tiene la experiencia de la guerra, esa experiencia, que es parcial y fragmentaria, no puede tomar forma porque no está acompañada por un relato que la unifique y le dé sentido. De manera que la Guerra de Troya termina siendo más real para el soldado Joven que no la ha experimentado pero puede construirla a partir de los numerosos relatos.

Un policial *made in Argentina*

Ahora bien, volviendo sobre la versión de Tomatis, ésta habilita la posibilidad de que alguien cometa sistemáticamente actos violentos de esta magnitud, no por obra de la locura sino de la voluntad: los comete porque quiere y porque puede.¹²

Tomatis hace otra lectura del relato de Pichón, una lectura que es posible porque Tomatis es argentino, y porque ha vivido la última dictadura. Desde su contexto de recepción la explicación de Tomatis, trágicamente, es más verosímil. En esta línea de

lectura, dice Carlos Gamerro que la versión de Pichón es la “versión europea” mientras que la de Tomatis sería la “versión argentina”.¹³

Las palabras de Tomatis nos reenvían nuevamente al comienzo, a leer la historia de otra manera, y en esa relectura se hace sentido con ese otro gran enigma que recorre el relato, aquello de lo que no se habla pero que es una presencia constante: la desaparición del Gato y Elisa durante la última dictadura.

Entonces, si admitimos los mismos desplazamientos semánticos que antes nos permitieron trazar líneas de contacto entre las historias de los diferentes niveles narrativos, ¿no podríamos releer las palabras de Tomatis de una forma mucho más dolorosa, más cercana?

—El otro —dice, recuperando su seriedad, sacándose el cigarro de la boca y apuntando al pecho de Pichón con la brasa circular—; el viejo amigo. Y únicamente por placer, porque le gustaba vejarlas, violarlas, torturarlas y matarlas a las viejecitas. Por puro placer. Le gustaba hacerles creer que había venido a protegerlas, sacando un goce suplementario del terror, cuando ellas se daban cuenta de la trampa en la que habían caído (...) Y todo esto sin ningún desdoblamiento ni nada parecido: perfectamente lúcido y satisfecho, reivindicando orgulloso para su persona, por la sola legitimidad de sus pulsiones, el derecho de engañar, de violar, de atormentar, de dar muerte.

Esta es la lectura que hace Florinda Goldberg, para quién el misterio de la desaparición de Elisa y el Gato, a pesar de tener, aparentemente, menos peso en la novela por ser el único que no se convierte en objeto de un intento de investigación o de narración, es aquel que funciona como núcleo productor de sentido en la novela y que proyecta sobre los otros su propia condición de insolubilidad.

Narrar una investigación infructuosa, inservible o imposible es una alternativa a (no poder) resolver los interrogantes de la realidad: si el enigma no puede ser dilucidado, es necesario, mediante la escritura, marcarlo y enmarcarlo en tanto hueco gnoseológico y discursivo, el que a su vez se vuelve un significante del hueco gnoseológico y ético existente en el mundo real.¹⁴

Un uso *desviado* del género

Entonces, partiendo del postulado de que la poética saereana no trata de negar la relación entre arte y experiencia, sino en reformular esa relación, podemos decir que Saer explora los moldes genéricos de la novela policial para forzarlos y hacerlos significar “a contrapelo”: los tópicos y procedimientos del realismo están presentes, pero lo que se ha perdido es la confianza en la transparencia del vínculo signo-referente, y en la posibilidad de conocer lo real. La novela hace un uso paródico del género,

poniendo a funcionar todos los elementos que le son propios pero desde una distancia irónica que no le permite al lector relajarse en la comodidad de esos moldes ya transitados. Finalmente, una torsión magistral: la proliferación de planos discursivos y de lecturas múltiples vuelve ostensible el carácter artificial del relato, recordándole al lector que no existe una “verdad” por descubrir ya que, en tanto artificio, el texto crea sus propias condiciones de posibilidad.

En el marco de esta problematización de los vínculos entre realidad y ficción, Saer vuelve doblar la apuesta: detrás de los enigmas planteados y discutidos en los distintos planos del relato (la procedencia del manuscrito y la identidad del asesino) subyace otro en directa relación con nuestro pasado reciente. Encuentra una manera desplazada, alegórica, de abordar la experiencia de la última dictadura en nuestro país y la violencia política. Tal como se encarga de explicitarlo el incierto autor de *En las tiendas griegas*: sin relato no hay experiencia, por lo que la imposibilidad de construir un relato de lo ocurrido en la dictadura convierte esa experiencia en un vacío, un agujero negro cuya fuerza gravitacional termina absorbiendo la narración.

¹Todas las citas utilizadas en este trabajo corresponden a la siguiente edición: Juan José Saer, *La pesquisa*. Buenos Aires, Planeta, 2012.

² Graciela Montaldo, *Juan José Saer: El limonero rea*, Buenos Aires, Hachette, 1986, p. 24.

³ Raymond Chandler, “Apunte sobre la novela policial”, *Cartas y escritos inéditos*, Buenos Aires, De la Flor, 1976.

⁴ Jaime Rest, “Crímenes de biblioteca”, *Mundos de la imaginación*, Caracas, Monte Ávila, 1978.

⁵ Dardo Scavino, “La pesquisa de Saer o la deconstrucción de los hechos”, *Literatura policial en la Argentina: Wales, Borges, Saer*. La Plata, UNLP, 1997, p. 44.

⁶ Rafael Arce, “Bestiario, bovarismo, perversión y parodia en *La pesquisa* de Saer”, *Orbis Tertius*, n° 16, 2010.

⁷ Juan José Saer, *El concepto de ficción*. Buenos Aires, Seix Barral, 1997, p. 123.

⁸ Juan José Saer, “Dos razones” en *La narración objeto*, Buenos Aires, Seix Barral, 1999.

⁹ Tópico que se proyectará luego en la figura del periodista-detective, que tiene también su lugar en el policial argentino (podríamos pensar, para mencionar dos casos particulares, en Piglia o en Walsh).

¹⁰ En esta línea podemos reconocer en el texto una nueva polarización, la vida diurna de los personajes y de la ciudad, la zona clara de aquello que podríamos llamar “lo real”, frente a la vida nocturna de la ciudad, la masa informe y oscura que rodea el cono de luz de la conciencia. Se podría trazar una asociación noche-sombra-sueño-delirio. La investigación busca “esclarecer” esta zona oscura con la luz de la razón, para continuar con la metáfora moderna.

¹¹ Fermín Fevré, “Estudio preliminar”, *Cuentos policiales argentino*, Buenos Aires, Kapeluz, 1974, p. 9.

¹² Según la interpretación de Arce, lo que aquí se contrasta es una versión donde la psicosis explica 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”. Rafael Arce, “Bestiario, bovarismo, perversión y parodia en *La pesquisa* de Saer”, op. cit., p. 5.

¹³ En su conferencia “Usos del policial en Saer” realizada el 30 de mayo de 2014 en el marco de las Jornadas sobre literatura y cine policial.

¹⁴ Florinda Goldberg, “*La pesquisa* de Juan José Saer, Alambradas de la ficción”, *Hispanérica*, 1997, p. 3.