

Entre la razón y la locura Detectives alucinados en la narrativa de Juan José Saer y Ricardo Piglia

Alfonso Macedo Rodríguez
(Universidad La Salle Pachuca, México)

Abstract This paper analyses intertextuality between two novels, Juan José Saer's *La pesquisa* and Ricardo Piglia's *Blanco nocturno*, in the context of detective fiction, that both writers explore in their narrative. The paper is divided in four parts: "Cruces introductorios" is an introductory form to produce connections between the most important authors of the last quarter of 20th-century Argentine; in "Primeros rastros" communicating vases are set between both poetics in detective genre; in "Subgéneros policiales" some important aspects of *La pesquisa* and *Blanco nocturno* are analysed while some differences are identified: the first work belongs to enigma novel and the last work connects with hard boiled; finally, the paper analyses Detective Morvan and Detective Croce aiming at identifying opposite pairs: intelligence and dementia, reason and madness, civilisation and barbarism. Thus, these concepts are establishing new relationships between Saer and Piglia based on their approaches to detective genre and their criticism to capitalist system.

Sumario 1 Cruces introductorios. – 2 Primeros rastros. – 3 Subgéneros policiales. – 4 Detectives alucinados.

Keywords Saer. Piglia. Detective genre. Conversation. Reason and madness.

A Fermín Zumano

La literatura policial es la que mejor realiza
la primordial – y despiadada – presunción de Homero:
los dioses han enviado las desgracias a los mortales
para que puedan contarlas.
(Piglia 2013)

Vimos con Holmes la lluvia desde el carruaje
(Juan José Saer, «Recuerdos del Doctor Watson»)

1 Cruces introductorios

Las conexiones literarias entre las obras de Juan José Saer y Ricardo Piglia han sido estudiadas ampliamente por la crítica literaria. Por un lado, Graciela Speranza (2004) ya había analizado los textos ensayísticos de Piglia y Saer en relación con sus aspectos autobiográficos y ficcionales; por otro, Marcelo Casarín (2008) estudió su poética a la luz de la teoría literaria que se despliega en sus ensayos. En México, Rose Corral publicó un volumen fundamental para seguir las pistas de estos notables escritores argentinos: *Entre ficción y reflexión* (2007), obra plural que consolida la recepción de ambos en ese país. Una sección del volumen reúne cuatro trabajos sobre el «cruce de lecturas» que indagan las poéticas desde distintas perspectivas, en la búsqueda de puntos de encuentro y renovación literaria. En esa línea, Arcadio Díaz Quiñones identifica ideas paralelas, profesiones compartidas y posiciones políticas más o menos afines, surgidas de los sucesos históricos de la nación argentina:

Ambos se formaron y maduraron como escritores en un contexto político que incluye, entre tantas otras cosas, la caída y proscripción del peronismo, los renovados núcleos de la cultura contestataria de las izquierdas, con sus cambios de frente, de aliados y de enemigos, y la relación tensa entre literatura y política de izquierda. Después, el exilio y la destrucción del tejido cultural debido al terror instaurado por la dictadura militar marcaron su visión y dejaron una profunda huella en su escritura. Por otro lado, ambos se han dedicado, aunque no exclusivamente, a la docencia, con todo lo que esa práctica supone para el diálogo y la reflexión. Saer lo fue en Francia, y Piglia lo ha sido en la Argentina y en los Estados Unidos. (Díaz Quiñones 2007, 52)

Los puntos de contacto son también el tema central de los textos de Jorgelina Corbatta y Ana Rosa Domenella, quienes, por separado, analizan la importancia del género policial en sus obras, entre otros aspectos. Coinciden en aquellos textos en los que Saer y Piglia reflexionan a propósito del género y sus obras fundamentales, como *El largo adiós* de Raymond Chandler (Corbatta 2007, 86-7; Domenella 2007, 103-5), para comentar algunos rasgos de *La pesquisa* de Saer y los procedimientos en algunos relatos y novelas de Piglia, como *Plata quemada*. Como resultado del doble análisis, predomina el binomio *crítica literaria-investigación policial* y el cruce de géneros: en Piglia se confunden diégesis y ensayo; en Saer, poesía y narración.

Los tres críticos toman, como punto de partida, el texto fundador: *Diálogo*, volumen que recupera las conversaciones públicas entre Saer y Piglia realizadas en la Universidad del Litoral (Santa Fe), dentro de la zona saeriana por excelencia. La última edición, publicada en México en 2010

por Mangos de Hacha (Piglia, Saer 2010), contiene además dos ensayos de primer nivel que son lecturas lúcidas sobre la obra del otro, del amigo: de Saer, los editores rescataron su ensayo «Historia y novela, política y policía», dedicado a *Respiración artificial*, la primera novela de Piglia; éste, a su vez, aparece con un ensayo leído en Buenos Aires y Barcelona en 2006: «El lugar de Saer», de gran importancia para comprender la obra del escritor santafesino (Piglia, Saer 2010).¹ Como corolario, a finales de 2015 apareció el volumen *Por un relato futuro. Conversaciones con Juan José Saer*, firmado por Piglia, en el que Patricia Somoza transcribe cinco encuentros que extienden esa larga conversación que comenzó en la juventud.²

2 Primeros rastros

En este trabajo indagaré en otras conexiones, sobre todo en aquellas que giran alrededor del género policial, «género menor» representativo de la cultura de masas³ por su popularidad y porque, en general, no se le reconoce un estatuto perteneciente a la alta cultura.

La oposición entre la alta cultura y la cultura de masas atraviesa todo el siglo XX, con autores como Alfonso Reyes, que en 1944 le da la bienvenida a los géneros que llama «nuevas artes» (Reyes 1955, 400), y otros que, como Juan José Saer, consideran que producen una especie de *estancamiento* o *detención* del avance cultural (Saer 1997, 215).⁴ En el contexto de la

1 Cf. la edición recogida de la conferencia en Barcelona (Piglia 2008) y la que forma parte de las charlas que veintitrés escritores argentinos ofrecieron en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires entre mayo de 2006 y julio de 2007 (Piglia 2009). Las versiones son idénticas y fueron leídas en el mismo mes, en España y Argentina (en Piglia 2008, 18, se indica que Piglia leyó su texto el 23 de mayo de 2006). Este texto volvió a aparecer en la edición citada de Mangos de Hacha (Piglia, Saer 2010).

2 El texto introductorio de Piglia, «La amistad en Saer», rescata el contexto en que se conocieron: una mesa redonda donde, espontáneamente, asumieron posiciones contrarias sobre un problema literario (Piglia 2015, 13-15).

3 Al respecto, Jorgelina Corbatta, en el estudio citado, recupera un texto de Saer sobre Chandler en el que sostiene que toda «literatura no puede ser considerada más que como evasión» (Saer citado por Corbatta 2007, 87); a pesar de la reticencia con que aquél mira los medios de comunicación y los productos de la cultura de masas, como el *hard boiled*, reivindica *El largo adiós* debido a que Chandler modificó «las convenciones de verosimilitud del género» (Saer 1997, 256-7), más allá de una simple representación realista.

4 En su ensayo «La literatura y los nuevos lenguajes» (1978), reeditado años después en *El concepto de ficción*, hace un diagnóstico pesimista: a excepción del cine de autor, «los otros productos de la cultura de masas se apropian de la literatura y la detienen, la retardan. Cuando los medios de comunicación de masas ponen de moda cierta literatura, en vez de favorecer el desarrollo de nuevas formas, lo retardan. La moda, detrás de una apariencia de fluidez y de cambio perpetuo es, al contrario, una forma de detención» (Saer 1997, 215). Lo anterior también es válido para su percepción del género policial, a excepción de aquellas obras que

literatura argentina, es Borges quien comienza el debate sobre la presencia de los medios y lo popular en la literatura, lo que ve con cierta alarma pero que, en su caso, también funciona para crear una literatura alejada del canon del realismo. En sus páginas de ficción y aquellas donde domina un discurso ensayístico, Ricardo Piglia reiteró el doble linaje del autor de *El Aleph*: por un lado, se trata de un lado erudito del que la biblioteca y el laberinto son sus máximos símbolos; por otro, hay un costado popular que recupera los registros orales de los compadritos de Buenos Aires y de los hombres campo. «Pierre Menard, autor del Quijote» y «Hombre de la esquina rosada» son de la misma época y pueden ser leídos en oposición y en diálogo porque forman parte de la poética de Borges, que oscila entre lo culto y lo popular:

el populismo es una ideología estética. El gusto de Borges por el relato popular, no sólo las policiales, sino Wells, Stevenson, Chesterton, Kipling, todos escritores de un público masivo en sus años de formación, que trabajan un tipo de relato deliberadamente estereotipado, con fórmulas narrativas muy definidas [...] el western, los policiales de Von Sternberg. Pero la clave es mantener unidos los términos, Almafuerte y Valéry, Kafka y Eduardo Gutiérrez. Borges aparece todo el tiempo en los diarios para decir que los diarios y el periodismo han arruinado la cultura. (Piglia 2001, 84)

Esta ambivalencia en la obra de Borges no sólo funciona para establecer conexiones inéditas entre dos manifestaciones culturales antagónicas, también funciona para establecer una poética de lo fantástico como una forma de oposición al canon de la novela realista del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, siempre en línea con la propuesta de Macedonio Fernández y su *Museo de la Novela de la Eterna*, su «primera novela buena» porque se aleja de la estética del realismo imperante de las décadas anteriores. En otra entrevista donde Borges vuelve a ocupar el centro, Piglia es más específico:

Borges se conecta con una tradición menor de la novelística europea, defiende a ciertos escritores que son marginados marginales de la gran tradición como de la literatura europea como Conrad, Stevenson, Kipling, Wells, en contra de la tradición de Dostoievski, Thomas Mann, Proust, que es la vertiente central de la novela y la narración en la literatura contemporánea. ¿Por qué Borges se dedica de una manera tan sistemática los valores del género policial? Porque quiere ser leído

producen una renovación del mismo, como *El largo adiós* de Chandler, de acuerdo con la nota anterior. En ese sentido, como se demostrará en el presente artículo, lo mismo ocurre con los procedimientos empleados en su novela *La pesquisa*.

desde ese lugar y no desde Dostoievski [...]. Para construir el espacio en el cual sus textos pudieran circular era necesario que explicara cómo podía ser otra lectura de la narrativa. (Piglia 2001, 153)

El debate sobre la alta cultura y la cultura de masas atraviesa el problema de los géneros: durante la primera mitad del siglo XX, la literatura fantástica, la ciencia ficción y el género policial fueron considerados géneros marginales o menores; no es sino hasta los cuentos y ensayos de Borges (*Ficciones*, *El Aleph*, *Otras inquisiciones*) que son reivindicados por el escritor argentino porque, como Piglia señala, creó su propio público. Además, la novela realista, vigente desde el siglo anterior, era parte de un proyecto estético canónico demasiado rígido. Así, los géneros propios de la cultura de masas, los periódicos y los suplementos culturales, empezaron a tener cierta legitimidad a medida que autores de la talla de Borges incorporaban sus temas y procedimientos en sus cuentos. La enciclopedia de «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», el estilo enciclopédico de los relatos de *Historia universal de la infamia*, los procedimientos policiales de «El jardín de senderos que se bifurcan» y «La muerte y la brújula» así lo sugieren. Contra el realismo de autores como Thomas Mann, Borges propone una literatura de lo breve, lo fantástico y lo misterioso. Sus antologías del relato policial y sus cuentos en colaboración con Adolfo Bioy Casares son otra manifestación del modo en que busca leerlo.

No cabe duda que este género es un canal que logra expresar los males sociales de nuestro tiempo; en su prólogo a su antología del género, *Las fieras* – título que remite a uno de los cuentos de *El jorobadito* de Roberto Arlt, que para Piglia es uno de los escritores que representó como pocos la paranoia de los ciudadanos –, el autor de *Respiración artificial* establece relaciones entre literatura y ética: «La clave de la narrativa policial es por supuesto la causalidad: el género trabaja el orden de las causas en un sentido a la vez literario y moral. Convierte los desvíos de la causalidad narrativa en un problema ético» (Piglia 1993, 9), lo que queda de manifiesto, sobre todo, en el *hard boiled*, subgénero policial que pone en evidencia el sistema de corrupción reinante de los representantes máximos de las instituciones gobernantes.

En el caso de un tipo de novela policial como *La pesquisa* de Saer, más cercana a la novela problema, de gran tradición anglosajona, también hay una crítica a otras problemáticas sociales que no excluyen la irracionalidad, el consumismo y la frivolidad de los ciudadanos del mundo:

A pesar del frío, la víspera de Navidad obligaba a la gente a salir a la calle, y alrededor de la una, mientras se dirigía caminando despacio al restaurante [...] pudo comprobar que el Burguer King de la plaza estaba repleto. Familias enteras, cargadas de criaturas y de paquetes, hacían cola frente a las cajas o, instalados alrededor de una mesa de bancos

inamovibles atornillados al piso, comían menús idénticos en platos y vasos de cartón, aprovechando el respiro de corta duración en medio de su fatigosa carrera entre la reproducción y el consumo. (Saer 2008, 161)

En cuanto a Piglia, quien sigue de cerca las obras de Roberto Arlt, Raymond Chandler y Dashiell Hammet, establece relaciones entre el crimen y la economía: siempre están ocultas y son el motivo central de muchas tramas de la novela negra y la novela urbana argentina desde *El juguete rabioso* y *Los siete locos*.⁵ *Blanco nocturno* (2010), la cuarta novela de Piglia, explora ese sórdido mundo que conecta todo crimen con la ley del dinero. Además, sugiere cruces con *La pesquisa* (1994) de Juan José Saer, novela policial que establece relaciones entre la economía capitalista, la tradición narrativa oral, la conducta humana y el deseo.

En *Nombre falso* (1975), Piglia le dedica el cuento «La caja de vidrio» a Saer (Piglia 2002, 65); diecinueve años después, éste le dedicará *La pesquisa* (Saer 2008). La dedicatoria, obviamente, no es un simple acuse de recibo, se trata, ante todo, de un guiño dirigido no solamente a Piglia sino a los lectores de ambos, ya que éste dirigió la Serie Negra en los años sesenta y en 1975 ganó un concurso de cuento policial – con Borges como jurado – con «La loca y el relato del crimen» (Lafforgue, Rivera 1977, 63), texto que reactualizó el género en la Argentina y lo colocó como un escritor joven que, al lado de sus compañeros de generación, comenzaba a releer la obra de Roberto Arlt desde una perspectiva que colocaba a éste en el

5 No cabe duda de que, después de Borges, Piglia contribuyó a los cambios en los modos de leer el género negro en su país: además de haber dirigido la Serie Negra de la Editorial Tiempo Contemporáneo a finales de los años sesenta (Lafforgue, Rivera 1977, 38), *as fieras* es una propuesta de lectura del género – que incluye cuentos de Arlt, Borges, Ocampo, Cortázar, Bioy, Di Benedetto, etc. – desde sus márgenes, ya que los cuentos seleccionados no son precisamente relatos policiales: «se trataría entonces de ver la forma en que la narración policial actuó en la literatura argentina y analizar sus efectos» (Piglia 1993, 9). De este modo, si Borges creó un espacio en el que los lectores se acercaron a novelas policiales del tipo novela problema o novela de enigma para buscar ser leído desde un ángulo distinto, Piglia pro género negro como un modo de resistencia cultural frente a los embates del capitalismo en América Latina. «La loca y el relato del crimen» (1975), *Blanco nocturno* (2010) y *El camino de Ida* (2013) son, concretamente, las narraciones en que deliberadamente interviene de modo deliberado en el género nersencia en la literatura hispanoamericana. Además de Borgelia, Saer y el resto de la tradición policial argentina (*La muerte baja en el ascensor* de María Angélica Bosco, los cuentos de Adolfo Luis Pérez Zelaschi y Rodolfo Walsh, *The Buenos Aires Affair* de Manuel Puig, etc.), conviene pensar en *El complot mongol* (1969) de Rafael Bernal – la gran novela negra mexicana –, *Dos crímenes* (1979) de Jorge Ibarquiengoitia y *El miedo a los animales* (1995) de Enrique Serna. Por otra parte, la influencia de Roberto Bolaño, dentro y fuera de la literatura en lengua española, resulta innegable: los recursos poéticos y los géneros discursivos empleados en *Los detectives salvajes* (1999) y *2666* (2004) – sobre todo «La parte de los crímenes», que narra el comienzo de los feminicidios de Ciudad Juárez, al norte de México – ponen de manifiesto la vitalidad del género y los modos en que se enhebran los discursos sociales y los géneros discursivos. (Para el estudio de la influencia del autor chileno en las series policiales de la televisión estadounidense, concretamente en *True Detective* de Nic Pizzolatto, cf. Macedo Rodríguez 2018.)

centro de la tradición, no en sus márgenes. De lo anterior, Saer reconoce en Piglia, ante todo, sus ensayos sobre el género: «Nuestra generación está familiarizada con el género policial. Para no hablar de Ricardo Piglia, que ha dirigido colecciones, ha traducido o hecho traducir muchos textos y sobre todo ha reflexionado a menudo sobre el tema» (Saer 1999, 159).

Después de su proyecto como editor de la Serie Negra y su primera exploración en la narrativa policial, Piglia continuó volviendo al género, aunque de un modo discreto y en diálogo con otros autores; no puede decirse que sus siguientes obras sean policiales, pero existen vínculos: la *nouvelle* «Nombre falso» registra las pesquisas del personaje Ricardo Piglia para encontrar un manuscrito de Arlt, por lo que se produce un cruce entre la filología y la labor detectivesca; *Respiración artificial* es, en más de un sentido, la búsqueda no sólo de un archivo de un ambiguo secretario del dictador Juan Manuel de Rosas, sino también de la comprensión de la historia argentina; *La ciudad ausente* relata la búsqueda de información sobre una máquina que narra historias subversivas: Junior, periodista de *El Mundo*, va juntando las piezas de un rompecabezas incompleto en el que la censura estatal opera deliberadamente. Las novelas posteriores, *Plata quemada* (1997), *Blanco nocturno* y *El camino de Ida*, ponen en evidencia su relación con el género policial. La primera es una narración a caballo entre la crónica policial a la *Non Fiction* y la ficción; la última intenta esclarecer el asesinato de Ida Brown, colega de Emilio Renzi, en una universidad estadounidense.

Blanco nocturno es la que mejor puede ser leída dentro del género policial, sin restricciones. Dialoga con la tradición del Río de la Plata y, bajo la influencia de los procedimientos narrativos de Macedonio Fernández, extrae personajes célebres de otros autores, como el detective Laurenzi de Rodolfo Walsh, el comisario Leoni de Pérez Zelaschi y Treviranus, aquel personaje secundario que en «La muerte y la brújula» de Borges trató de impedir, aunque tibiamente, el súbito hebraísmo bovarista del detective Erik Lönnrot: «Al loco del comisario Treviranus lo habían trasladado de la Capital a Las Flores y al poco tiempo lo habían cesanteado como si él hubiera sido el culpable de la muerte de ese imbécil pesquisa amateur que se dedicó a buscar solo al asesino de Yarmolinski» (Piglia 2010, 96).

Estas referencias explícitas sugieren el lugar que Piglia toma abiertamente para incorporarse a la tradición policial argentina (Macedo Rodríguez 2014, 100-2); de un modo paródico en este caso, ubica a Croce en el grupo de comisarios y detectives en retiro o a punto de estarlo, sin que por eso su capacidad mental esté debilitada. Piglia se coloca al final de una vieja tradición para continuar e intervenir en el diálogo. Así podemos entenderlo cuando, en el prólogo a *El mal menor* de C.E. Feiling, comenta:

Los géneros menores son vistos como formas de literatura potencial a la manera del grupo Oulipo de Georges Perec: el narrador acepta una serie de restricciones y de fórmulas previas que le permiten una inven-

ción a la vez más controlada y más abierta. La diferencia básica entre la llamada alta cultura y la cultura popular ha sido siempre una cuestión de fronteras: mientras la alta literatura se define como una creación que no tiene límites, los géneros trabajan a partir de convenciones y modos de narrar más o menos fijos que se repiten y se alternan. Hay que admitir, de todos modos, que en estos tiempos las «obras maestras de la literatura» – en especial centroeuropeas – se han convertido en un género tan estereotipado que hoy parece más fácil escribir una «gran novela» que una buena novela policial. En la medida en que los procedimientos literarios y los temas están dados por el género, lo que interesa es el tipo de modulación y de juego con la tradición que se permiten los narradores. (Piglia 2012, 9-10)

Aunque el autor se refiere a la novela fantástica de Feiling, podemos apropiarnos de sus palabras para examinar algunos procedimientos literarios que emplea en *Blanco nocturno*, obra muy lejana de la etiqueta «novela problema» – que tanto encarecía Borges – y más cercana al género negro. La crítica social que este género desarrolla en sus obras, así como la abierta posición marxista de Piglia y su gran conocimiento de la literatura estadounidense – con Henry James, Fitzgerald, Faulkner y Hemingway encabezando su canon personal, pero también con los grandes renovadores del género negro: Chandler, Hammett y McCoy (Piglia 2015, 61-2) – permite este acercamiento.

Por otro lado, en esta novela y de modo más velado, Piglia se refiere implícitamente a la «zona» de Saer, en línea con su ensayo «El lugar de Saer», título que hace explícito el sentido del sustantivo principal: primero, *lugar* en cuanto espacio físico en su obra de ficción: la zona es Santa Fe, a la que el autor de *El entenado* nunca se refiere por su nombre real; segundo, *lugar* en cuanto a la posición que éste ocupa dentro de la literatura argentina y la literatura en lengua española – lugar privilegiado mientras dure la lengua española⁶ (Piglia 2009, 29) –; por último, *lugar* de la enunciación y del presente, con la posibilidad no sólo de reconstruir la realidad mediante la creación literaria sino de pensarla con todos sus detalles para percibirla subjetiva, fragmentaria, parcial, intransferible, aunque cada personaje y cada ser humano, aparentemente, haya tenido la misma experiencia, que nunca podrá ser representada más que de modo equívoco e incompleto, si es que puede ser representada: «si el lenguaje normalizado es la expresión de un mundo definido por convenciones, su perversión representa el

6 En *Diálogo* es contundente: «Decir que Juan José Saer es el mejor escritor argentino actual es una manera de desmerecer su obra. Sería preciso decir, para ser exactos, que Saer es uno de los mejores escritores actuales en cualquier lengua y que su obra – como la de Thomas Bernhard o Samuel Beckett – está situada del otro lado de las fronteras, en esa tierra de nadie (sin propiedad y sin patria) que es el lugar mismo de la literatura» (Piglia, Saer 1995, 37).

cuestionamiento mismo de la naturaleza de lo real. Dado que su conocimiento - y por lo tanto su representación - es imposible, la realidad no es más que nuestra tentativa de expresarla» (Cabral 2005, 75).

Así, «El lugar de Saer» analiza este concepto que se multiplica en varios sentidos. Como todo texto pigliano que se refiere a la obra de otros autores, también puede ser interpretado a la luz de sus propios textos narrativos. En este sentido, *Blanco nocturno* es una novela múltiple que dialoga con la tradición argentina y el género negro. También lo hace con *La pesquisa* a partir de las referencias implícitas a su obra, como las reiteradas ocasiones en que el narrador emplea la frase «en la zona», sitio indeterminado de Santa Fe en el universo literario de Saer, para hacer inexacta la ubicación geográfica de ese pueblo de la provincia de Buenos Aires donde tendrán *lugar* las acciones: «Cuando Croce hizo publicar en los diarios de la zona la foto borrosa de un desconocido» (Piglia 2010, 137).

3 Subgéneros policiales

Blanco nocturno forma parte del género negro y se instala en la «ficción paranoica» (Macedo Rodríguez 2014, 91-108) con un sello distintivo: los asesinos intelectuales no son procesados ni condenados, ni siquiera identificados en el proceso de investigación. Como las novelas del *hard boiled* estadounidense, el capitalismo es el gran triunfador; la crítica social, dirigida al sistema, se aleja por completo de la «novela problema», vinculada al género policial británico. Quizá es por eso que «la novela negra es una forma de realismo crítico» (Saer 1999, 159).⁷

¿Qué tipo de novela policial es *La pesquisa*? La narración del personaje Pichón Garay sobre el asesino serial de París es prolija en detalles sobre los crímenes y la zona geográfica en la que aquéllos se han repetido escandalosamente; al hacer una primera lectura, parece que se trata de una novela problema convencional; sin embargo, el narrador-personaje es contundente al reflexionar sobre el origen policial de su relato:

7 Lafforgue y Rivera establecen una serie de diferencias entre la novela problema y el género negro en la historia de la literatura argentina - y en sus medios de producción y distribución -; por un lado, la novela de enigma, de raíz anglosajona, estaba encaminada a ser leída bajo las formas rigurosas que exigían las situaciones narradas bajo un «entretenimiento tolerable» en el que el placer intelectual consistía en analizar las posibles razones por las que los sospechosos podrían haber asesinado a la víctima. Este subgénero destacó sobre todo entre las décadas de los cuarenta y cincuenta y tuvo en Borges y Adolfo Bioy Casares a dos de sus principales impulsores (Lafforgue, Rivera 1977, 23-30); por otro lado, a partir de los años sesenta, el cambio generacional fue evidente cuando las novelas traducidas al español de Dashiell Hammett y Raymond Chandler inauguraron el nuevo género negro o *hard boiled* (Lafforgue, Rivera 1977, 37-39), de estilo grotesco, representaciones de los bajos fondos y crítica social, justamente lo que Borges no apreciaba de la literatura en general.

Esos lugares comunes – mezcla de demencia y de lógica, gusto megalómano del riesgo, insistencia dramática y topográfica – no los atribuyan por favor a la banalidad de mi relato, sino a la del mecanismo oscuro que, ceñido hasta el ahogo en su camisa de acero, se ve obligado, por razones que probablemente a él mismo se le escapan, a aplicar una y otra vez las mismas recetas sobadas de folletín en su programa insensato de aniquilación. (Saer 2008, 31-2)

El relato de Pichón Garay no puede escapar de las convenciones del género policial clásico, lo que le hace pensar que se encuentra «ceñido hasta el ahogo en su camisa de acero» – y que remite al prólogo citado de Piglia sobre los procedimientos de otro género menor: el terror. Sin embargo, la historia del detective Morvan se desvía de la novela problema cuando Saer decide intercalar la narración de Pichón con el enigma de un manuscrito hallado en los archivos de un personaje emblemático de la saga saeriana, el poeta Jorge Washington Noriega; así, este relato, incorporado en su estructura metadieética a la monumental relación que es el *corpus* narrativo de Saer en su totalidad, desde *En la zona* (1960) hasta *La grande* (2005), miente al calificarse a sí mismo como basado «en sucesos reales» y excede su marco narrativo tradicional. Aparentemente, para Pichón Garay no hay posibilidad de salir de los lugares comunes del género y se conforma con hacer relación – dar cuenta de lo real, de lo que *realmente* ocurrió – de los sucesos, no sin emplear la ironía al aludir a las fórmulas folletinescas de la cultura de masas. No debe olvidarse, por otra parte, que quien narra es un personaje y no el autor Saer. Sin embargo, Pichón y su creador oculto comparten en más de un sentido la opinión de que el género está más orientado a lo lúdico y lo masivo: «el hecho de escribir un relato policial me otorgó, por el tiempo que duró la redacción, una especie de equilibrio entre la tensión de un trabajo duro y el placer del abandono a una imaginación infantil» (Saer 1999, 160-1; Corbatta 2007, 87).

Esa ambivalencia, al parecer propia del género, mantiene conexiones con la concepción de varios elementos: enigma, cronotopo, perfil psicológico. *La pesquisa* es, desde luego, una novela poco convencional que se estructura a través de dos relatos: el de Pichón Garay sobre Morvan y el que aquél protagoniza junto a Tomatis y Soldi, quienes escuchan su historia en una parrilla de Santa Fe, frente a la estación de autobuses, a propósito de un paseo previo que los llevó a la antigua casa de Jorge Washington Noriega para revisar el dactilograma anónimo *En las tiendas griegas*. El primer capítulo abre con Morvan, quien efectúa operaciones estériles para identificar y localizar al asesino serial; el segundo capítulo describe y narra el paseo por la isla y Rincón, hacia la casa del poeta; a partir del tercer capítulo, debido a las interrupciones de Tomatis, ambos relatos comenzarán a cruzarse, por lo que se anularán las fronteras entre

ambas historias. En todo caso, la narración sobre Morvan puede leerse de manera independiente y es justamente por ésta que Piglia afirma que se trata de una obra que dialoga con «la tradición de Sherlock Holmes» y «la tradición clásica de la novela policial» (Corbatta 2007, 87).⁸

La pesquisa forma parte del subgénero al que pertenece *La muerte baja en el ascensor* (1955) de María Angélica Bosco, novela-problema que Piglia incluye en su Serie del Recienvenido porque se trata de una obra representativa del género y hace aportes a la narrativa argentina de su tiempo. Sin embargo, para el autor de *Respiración artificial*, la novela de Bosco no sólo se inscribe en la tradición de Edgar Allan Poe y Arthur Conan Doyle - como en el Londres de Holmes, los ciudadanos de clase media y clase alta de Buenos Aires y París viven aterrorizados por la ola de asesinatos que se producen en sus calles, de acuerdo con lo narrado en *La muerte...* y *La pesquisa* -, también en el *hard boiled* que sigue «la ruta de los temores sociales» (Piglia 2013, 9). Aunque Piglia une la novela de enigma de Bosco con el «imaginario paranoico» (9) propio del policial negro, en una operación que sugiere el triunfo del nazismo en su migración a la Argentina y que prolongará los horrores cometidos en las siguientes décadas, cuando los militares locales hereden las prácticas de sus homólogos alemanes, resulta evidente que *La muerte baja en el ascensor* es una novela problema. Lo mismo puede decirse de *La pesquisa*: las ancianas burguesas de París se parecen, en su terror, a los ciudadanos bien acomodados de Buenos Aires de la novela de Bosco.⁹ Otro aspecto en común es el tópico de la razón, que en esta novela funciona para llegar al asesino; en sentido opuesto, la razón occidental, en *La pesquisa*, ha creado sus propios monstruos: no es casualidad que, una vez que su identidad es descubierta y exhibida con morbo, el rostro de Morvan, reproducido en todos los medios, comienza a llenar el vacío figurativo del asesino conocido como *El Monstruo de la Bastilla* (Saer 2006, 179).

8 Corbatta sostiene la misma reflexión en un artículo anterior (donde analiza las alusiones a la Guerra Sucia en la narrativa de Saer), pero agrega una variante freudiana que el texto estudiado sugiere: «El relato al interior de *La pesquisa* está estructurado de acuerdo con el género policial clásico al estilo de Sherlock Holmes pero tiene, al final, una vuelta de tuerca psicoanalítica que lo vuelve complejo y plurivalente», lo que se asocia con la violencia de la Guerra Sucia (Corbatta 1999, 90). Por su parte, Dardo Scavino (2004, 80) afirma que, desde la página inicial, *La pesquisa* pone en evidencia los procedimientos tradicionales de la novela policial clásica al mismo tiempo que sugiere que Morvan es el detective y el asesino.

9 Aunque se puede seguir considerando a *La pesquisa* como una novela clásica del género policial, una novela problema, la evidente crítica social y la ridiculización de la burguesía y sus instituciones - a través de la voz narrativa de Pichón Garay - contribuyen a que sea leída como Saer lee sobre *El largo adiós*: «En sus cartas, el espíritu crítico de Chandler se expande a todo vapor: y un blanco predilecto de su indignación es, justamente, el capitalismo monopolista que envenena la vida americana e ignora, en su codicia y en su crueldad, los viejos valores del individualismo liberal que Chandler profesa» (Saer 1997, 260). La cita anterior también puede establecer relaciones entre la narrativa de Chandler y *Blanco nocturno*.

Aunque la novela de Saer sea ambivalente en su trabajo duro y en su placer casi infantil durante el tiempo en que fue escribiéndose, resulta evidente que trasciende cualquier forma rigurosa del género a partir de sus recursos poéticos: ironía, humor, cruce de historias que anulan el concepto de realidad, incorporación de la historia en el gran río discursivo que es toda la obra de Saer. Así, la toma de distancia con el género policial, sobre todo el de la novela problema, se debe al intento del autor por salirse de las operaciones estéticas rutinarias. Se gana más combinando procedimientos propios de otros géneros que repitiendo una forma automatizada: «Lo que vale para el género policial vale para todos los géneros. Tomar el género como algo completo, cerrado, no me parece interesante, pero tomar ciertos elementos de un género e insertarlos en otro sistema puede ser más fructífero, más fecundo» (Saer en Piglia 2015, 63). De este modo, *La pesquisa* es un fragmento de la novela río que Saer cultivó hasta su muerte: el marco narrativo en el que Pichón Garay relata el caso del asesino de París permite que esta novela no quede encapsulada en el género convencional de la novela problema. El entrecruzamiento de la historia de Tomatis, Pichón Garay y Soldi – como detectives y filólogos que examinan un texto anónimo – con el relato sobre Morvan es una combinación de procedimientos narrativos que reactualiza la saga de Saer en particular y la novela policial en general.

4 Detectives alucinados

Otro elemento fundamental que conecta las dos novelas tiene que ver con sus detectives, los personajes centrales: en *La pesquisa*, el comisario Morvan intenta hallar a un asesino serial de ancianas en París. Tiene una característica única dentro de su gremio: padece de sonambulismo y vaga dormido en las calles del invierno parisiense. Nunca recuerda dónde anduvo y, a pesar de que se trata de un padecimiento incómodo para un hombre de su profesión – o quizá por eso –, es uno de los policías más lúcidos. Sin embargo, y aunque el círculo de asesinatos comienza a acercarse a la zona donde tiene su cuartel especial, parece que sus esfuerzos se conducen al fracaso:

Se sentía amargo y lúcido, confuso y alerta, cansado y decidido. En veinte años ejemplares en la policía, el comisario Morvan no había tenido nunca la oportunidad de enfrentarse a una situación semejante: el hombre que buscaba le daba, sobre todo en los últimos meses, una sensación de proximidad e incluso de familiaridad, lo que por momentos lo abatía de un modo inexplicable y al mismo tiempo lo estimulaba a seguir buscando. (Saer 2008, 15)

A pesar de su labor incansable, Morvan se siente impotente ante el asesino que, según Pichón Garay, suma veintisiete asesinatos. Incluso, parece que se burla del detective, ya que los últimos crímenes están registrados en las calles contiguas a su cuartel.

Un aspecto fundamental del carácter de Morvan reside en su interés por la mitología griega: desde la infancia, gracias a un libro ilustrado, obsequio de su padre, había conocido la descendencia de los dioses olímpicos, así como la presencia de los monstruos híbridos, alegoría de la pérdida de la razón humana o el poder que tenían antes de la instauración de las leyes civiles. Un *leitmotiv* que atraviesa la novela en su totalidad son los plátanos, símbolo del abuso de un gran dios sobre una ninfa; se trata del secuestro de Europa, realizado por Zeus en forma de toro blanco:

escrutaba con inquietud las primeras señales de la noche a través de los vidrios helados de la ventana y de las ramas de los plátanos lustrosas y peladas en contradicción con la promesa de los dioses, o sea que los plátanos nunca perderían las hojas, porque fue bajo un plátano que en Creta el toro intolerablemente blanco, con las astas en forma de medialuna, después de haber raptado en una playa de Tiro o de Sidón – para el caso es lo mismo – violó, como es sabido, a la ninfa aterrada. (Saer 2008, 7)

Los monstruos, mitad bestias y mitad hombres, exigían sangre humana; su poder se extingue con la aparición de los semidioses heroicos, quienes cumplen la misión de proteger a la humanidad. De este modo, algunos relatos de la mitología sugieren la clausura de los rituales religiosos con sacrificios humanos. Sin embargo, *La pesquisa* también recuerda que los dioses olímpicos, protectores de la humanidad, habían ocasionado miles de muertes: la cita anterior, cuyas ideas merodean en la mente de Morvan, indica que el padre de los dioses, en forma de semental, embarazó a la ninfa que sería madre del rey Minos, quien a su vez padecería el adulterio de su esposa, Pasifae, seducida por un toro en señal de castigo porque aquél no cumplió una promesa de sacrificio a Poseidón. De esa unión zoofílica nace el Minotauro, instrumento de terrorismo de Estado empleado contra la ciudad de Atenas. La cita también indica que el abuso sería reparado parcialmente con los frutos eternos del plátano, sin importar la estación del año. Que Morvan observe, en las vísperas de Navidad, los plátanos marchitos, sin frutos, sugiere que los dioses no cumplieron su promesa y siempre habrá acciones impulsadas por el poder – divino o terrenal –, por los deseos sexuales reprimidos y por el triunfo de lo inconsciente y lo irracional.

El sonambulismo de Morvan le impide recordar en qué calles ha andado, sólo tiene conciencia de que está soñando cuando hay signos que no corresponden a la vigilia. Una escena recurrente de sus caminatas nocturnas, cuando se encuentra perdido, fuera de los límites de la conciencia y la lucidez, tiene lugar en la zona sede de los poderes institucionales «que

se complementan mutuamente» (Saer 2008, 161): banca, iglesia, escuela, edificio de justicia y estación de televisión. Cuando atraviesa la plaza, dormido pero creyéndose despierto – el narrador no lo aclara sino hasta que el capítulo ha avanzado –, descubre figuras informes en las estatuas de las plazas vacías, parecidas a animales imaginarios o a seres de una época perdida. Junto a estas formas que conmemoran el poder de lo irracional y celebran «al dios de lo indiferenciado» (109), también surgen formas familiares que adquieren un aspecto siniestro: cuando recibe el cambio por el pago de un medicamento, descubre que los billetes no representan a los héroes de la Patria francesa, sino a Medusa, Escila, Caribdis y Quimera (108-9).

Por su parte, el comisario Croce – cuyo apellido vuelve a recordar la relación que existe entre la labor policial y la filología, ya que remite al crítico Benedetto Croce – también se encuentra al margen de los detectives convencionales: parece que a veces sus acciones colindan con la locura, «en el pueblo [...] pensaban que estaba un poco rayado» (Piglia 2010, 26). El narrador agrega: «Tenía una intuición tan extraordinaria que parecía un acto de adivinación» (26). En algunos momentos, Croce parece la versión argentina de Morvan. Su lucidez colinda con la locura; puede interpretar cualquier signo de manera insólita. Sólo le faltaría una mirada estrábica, un ojo desviado que simbolice que está al pendiente de lo frívolo y de lo que nadie es capaz de captar: «Acertó muchas veces porque parecía ver cosas que el resto de los mortales no podía ver. Por ejemplo, acusó a un hombre de haber violado a una muchacha porque lo vio salir dos veces del cine donde daban *Dios se lo pague*. Y el hombre realmente la había violado aunque el dato que lo llevó a incriminarlo no parecía tener sentido» (27). Lo llamaban de otros pueblos y, como el convicto Isidro Parodi de Borges y Bioy, que desde la cárcel resuelve los crímenes, sólo con escuchar los datos podía resolver el misterio: ««Fue el cura», dijo una vez en un caso de incendio deliberado de unas chacras en Del Valle. Un franciscano piromaníaco. Fueron a la parroquia y encontraron en un baúl, en el atrio, las mechas y el bidón de querosén» (27).

Croce representa el lado natural del ser humano antes de la aparición del concepto de razón y su influencia en el pensamiento occidental. Sin el empleo de la lógica, descubre a los criminales de los casos que le han asignado. En el marco espacial de una novela que transcurre en un pueblo de la provincia de Buenos Aires, remite a los detectives del campo, como Laurenzi y Leoni, y sugiere vínculos con la literatura gauchesca: «El comisario pertenece a un tipo en el que se encuentran atributos del rastreador gaucho, con gran conocimiento de la sicología humana – una especie de Facundo del siglo XX – y del policía raro» (Rodríguez Pérsico 2011, 101). Este tipo de policía no se rige por la lógica ni la educación del pensamiento europeo, simplemente resuelve los crímenes por instinto y sagacidad, habilidades más valoradas por los habitantes de las zonas rurales.

La conducta extravagante de Croce también es notoria en los tres cuentos posteriores a *Blanco nocturno*. En «La música», las acciones transcurren poco después del crimen de Tony Durán; Dazai continúa en la cárcel y los verdaderos culpables, anónimos, permanecen sin castigo.¹⁰ Este cuento inicia con la aparición de un aerolito, descubierto por Croce, en el que se refleja su conducta dislocada, como un augur que, de manera inminente, va a recibir un presagio:

a lo lejos, vio un resplandor, tal vez fuera el fuego de un linyera o una luz mala en el campo [...] En el pasto, en medio de un círculo de ceniza, había una piedra gris. Croce se agachó y la estudió; se levantó, la miró de lejos, volvió a inclinarse y pasó la mano abierta por el aire, sin tocarla. Era como un huevo de avestruz y estaba tibia. Cuando la alzó, el pájaro que volaba inmóvil pareció quedar suelto y se alejó con un graznido hacia los álamos. (Piglia 2014, 163-4)

Poco después, la policía lo llama para pedirle ayuda en el caso de la copera asesinada. El augurio, la piedra expulsada de los confines del universo y el pájaro inmóvil en el cielo, son los signos del nuevo caso. En otro cuento, «La película», se lee: «Si entendía mal el mensaje del oráculo, estaba frito» (Piglia 2014, 177). Después, el narrador entra en la mente caótica pero lúcida de Croce, cuando se encuentra pensando en su nuevo caso: «Se fue con el pensamiento por el campo entre la niebla, los alambrados brillaban como rayas blancas en la tierra oscurecida. Si seguía esa línea metálica en la neblina, ¿adónde iría a parar?» (177). En esta cita, puede establecerse una relación con Morvan, ya que éste sí se pierde dentro del laberinto de sus sueños nocturnos. Croce escapa y vuelve a la realidad, aunque siempre deja confundidos a sus interlocutores: «Croce había hablado en voz alta como le sucedía a veces mientras pensaba para adentro y Pesic lo miró asustado» (169).

Croce y Morvan son dos detectives que exhiben síntomas semejantes de locura. Como ya se mencionó, el primero es considerado un loco moderado, cercano a las visiones de los profetas; su lucidez no sólo se enfoca en el pasado para identificar a los criminales, también se enfoca en el futuro para adelantarse al asesino. El segundo es un detective sagaz que tiene un extenso equipo a su servicio. Sus años de labor lo han legitimado

¹⁰ En «La música», Croce resuelve parcialmente el crimen de una copera, atribuido erróneamente a un marinero yugoslavo, que permanece trece años en prisión. Aunque Croce descubre que Pesic es inocente, no puede hallar a los culpables (Piglia 2014, 163-72). En «La loca y el relato del crimen», el periodista Emilio Renzi descubre que el *cafíshio* de otra copera es el verdadero asesino, no Antúnez, su pareja (Piglia 1999, 147-63). En los tres casos, los crímenes quedan impunes y se condena a inocentes indefensos, provenientes de las clases bajas: un conserje japonés, un marinero de la Europa Central, un desempleado de los bajos fondos de Buenos Aires.

como un prestigioso investigador. Está fuera de los círculos sociales, por lo que el sentido de la palabra *excéntrico* es múltiple: vive solo, separado de su esposa por decisión propia, no asiste a reuniones y su condición de sonámbulo le da un toque que lo inclina, implícitamente, a la locura, ya que incluso cuando sus compañeros lo ven deambular en la noche sin reconocer a nadie, saben que se encuentra en una especie de trance y lo dejan tranquilo. Su rara conducta nocturna ha aumentado desde que el caso del homicida de ancianas se ha convertido en su obsesión principal.

Morvan está separado y Croce es viudo. El celibato es una condición de los detectives del género policial. Siguiendo a Piglia en su ensayo «Lectores imaginarios», podemos recordar que, desde Poe, el detective está fuera de las normas sociales y económicas que rigen el mundo occidental. Ambos comisarios son honestos y no aceptan sobornos. Son duros, fríos y eficaces a la hora de actuar. Aunque en algunas ocasiones tengan empatía con algún criminal, se rigen por las leyes policiales con voluntad (Piglia 2005, 79-80).

Morvan y Croce son complementarios en otros aspectos. El primero es francés y trabaja en una de las grandes capitales del mundo; también se encuentra al margen de las celebraciones navideñas y ve con cierto menosprecio el orden burgués que impera en su ciudad (en este sentido, la cadena Burger King sería uno de los símbolos del capitalismo actual, tomando en cuenta las referencias reiterativas al establecimiento que colinda con el cuartel de policía); sin familia ni esposa,¹¹ permanece fuera de las instituciones sociales porque no necesita de ninguna aunque pertenezca al sistema de vigilancia y castigo del que es fiel servidor, ya que su profesión es su único interés. En el caso de Croce, se trata de un policía de un pueblo de la provincia de Buenos Aires, de una Argentina rural de los años setenta que de modo sorpresivo mira con estupor la caída de la economía nacional debido a las nuevas prácticas de cotización que comienzan en los Estados Unidos, en la época del presidente Richard Nixon. Los dos policías, uno perteneciente a la gran civilización europea,¹²

11 En su artículo sobre *La pesquisa*, Genéviève Fabry reproduce la filiación de Morvan hecha por el narrador y profundiza en la infancia trágica del personaje: «su madre abandonó a su padre justo después de su nacimiento, para seguir a un miembro de la *Gestapo*, el cual quizás sea también el padre de Morvan» (Fabry 2003, 450). Esta sospecha, nunca verificada en la novela, tendrá en todo caso un trasfondo inconsciente que determinará la conducta de Morvan, incluyendo su sonambulismo y su identidad como el *Monstruo de la Bastilla* (Fabry 2003, 450).

12 Como ya se mencionó, aunque el relato de Pichón Garay tiene como protagonista a un detective de París, la narración se realiza en «la zona»: Pichón ha ido de visita a Argentina para vender dos propiedades - entre las que se encuentra el espacio central de *Nadie nada nunca*: la casa que habitaron el Gato y Elisa antes de desaparecer en manos de los militares - y encontrarse con sus amigos. El primer capítulo de *La pesquisa*, en donde se introduce la historia de Morvan en París, ante lo cual el lector de Saer pensaría que esta obra no transcurre en «la zona», tiene como complemento estructural y temático la aparición de Pichón Garay, Tomatis y Soldi en el segundo capítulo, dentro de la región saeriana. Así, el relato policial se entrelaza con el relato de los amigos que vuelven a verse en el litoral argentino. Dentro del binomio

el otro situado en la periferia del mundo, de perfil provinciano y alejado de la cosmopolita Buenos Aires – el castigo de Treviranus por no actuar y prevenir el asesinato de Lönnrot es el exilio a un espacio rural –, forman un nuevo diálogo donde se confirma el origen criminal del capitalismo. En *Blanco nocturno*, el homicidio del puertorriqueño Tony Durán se perpetra a causa de un asunto económico: la víctima, doblemente alienada por su condición de ciudadano estadounidense de segundo grado y su piel morena en un pueblo argentino donde los blancos son mayoría, llevaba una gran cantidad de efectivo para reactivar la fábrica automotriz de los hermanos Belladonna, inventores geniales que han invertido sus ahorros en un proyecto típicamente capitalista. Una serie de préstamos en dólares y la devaluación económica de principios de los años setenta en Latinoamérica los obliga a hipotecar. Están a punto de perder todo y los dueños del pueblo quieren construir un centro comercial (*Mall*) en las instalaciones de la fábrica. Por eso, Durán es asesinado y el comisario Croce deberá resolver el crimen, aunque, como se sabe de antemano, el fiscal Cueto, al servicio de los poderes que controlan al pueblo, se dedica a obstaculizar su labor. Debido al trasfondo político del crimen, Croce es cesado y pasará a retiro, no porque no resuelva el crimen – sí logra resolverlo, aunque no hay pruebas contundentes para demostrarlo –, sino a causa de una crisis nerviosa. Su ayudante, el inspector Saldías, lo traiciona al testificar contra él y asume el cargo por orden de Cueto.

Una vez suspendido de manera oficial, Croce desarrolla una conducta más extraña: se encierra en su casa por semanas, sin abrirle a nadie hasta que, sorprendentemente, comienza a repartir papeles donde cuenta la verdad del caso: detrás del asesinato de Tony Durán están los hombres del dinero que quieren hacer un centro comercial en la zona de la fábrica. «Pasaron varios días sin que nadie dijera nada, pero una tarde, cuando Croce apareció en la calle y empezó a repartir las cartas a la salida de la iglesia, lo internaron en el manicomio» (Piglia 2010, 166).

La conducta excéntrica de Croce es diagnosticada como locura; este pretexto sirve para ponerlo al margen de las nuevas maniobras de los asesinos intelectuales: «lo que importa siempre es lo que sigue al crimen» (Piglia 2010, 162), había vaticinado el comisario.

Europa-América – también sugerido en la gran novela *El entonado* –, Pichón se refiere de modo irónico y negativo a los franceses, sobre todo en cuanto a su mentalidad eurocéntrica, pequeño-burguesa y consumista (Saer 2008, 95-6). La ironía de Pichón también alcanza a Morvan como depositario de la formación cultural del ciudadano promedio francés. Su obsesión por el orden y la disciplina sugiere una educación basada en los conceptos del positivismo como una de las derivaciones del racionalismo (cf. Arce 2010, quien sugiere que el género policial es producto de la modernidad y el racionalismo; también establece relaciones entre locura y orden social).

En el manicomio se comporta como un tipo normal, cuerdo,¹³ y comparte celda con dos lunáticos inofensivos. Puede salir a caminar y le encarga pequeñas investigaciones a Emilio Renzi, el personaje central de la narrativa de Piglia, y quien ha llegado de Buenos Aires como enviado del periódico *El Mundo* para escribir las notas del crimen.

Una vez consumado el plan de los asesinos intelectuales, que sólo están esperando una última jugada para hacer su movimiento final, Croce sale libre del manicomio. A través del narrador y el punto de vista de Renzi, los lectores comprendemos que aquél es capaz de anticiparse al futuro pero no puede impedir los desastres: «no podía hacer nada para evitarlos y cuando lo intentaba lo acechaba la locura» (Piglia 2010, 282). Así, retirado de su cargo, al margen del cargo policial y al borde de la demencia, espera triste el curso de los acontecimientos, provocados por las malas decisiones de Luca Belladonna, basadas en los intereses económicos y al margen de cualquier sentido moral.

Por su parte, aun cuando la importancia de su cargo lo exige, Morvan procura estar alejado de las conferencias de prensa y los reflectores; prefiere delegar esa molestia en su amigo Lautret, su brazo derecho, quien disfruta como nadie su labor ante los medios: «había visto tal vez demasiadas películas policiales, calcando su comportamiento sobre modelos demasiado arquetípicos, de modo que tenía aires demasiado vistosos de policía, el paso demasiado decidido cuando entraba en algún lugar y la bofetada demasiado pronta en los interrogatorios»¹⁴ (Saer 2008, 35-6).

13 En «Diario de un loco», la segunda parte de la *nouvelle* «Encuentro en Saint-Nazaire», la presencia del matemático Dennis Gabor, ficcionalizado como el «Dr. F. Gabor», se relaciona con la conducta ligeramente desviada de Croce: el profesor es un indigente que despliega su seminario de investigación en la calle, dirigido a otros *clochards* que se asumen como sus discípulos. Porta un cartel que dice: «Se dan clases de física teórica y de álgebra (Puedo resolver por un plato de lentejas el teorema de Fermat)» (Piglia 2007, 115). En el paréntesis citado, por otro lado, no existe conexión entre el trabajo científico y la economía capitalista que promueve y apoya la investigación. Además, Gabor regresa, periódicamente, al hospicio de donde había salido. Sus descubrimientos anulan no sólo la aritmética y la física tradicionales, sino la concepción humana del universo. Por un lado, se trata de un científico que niega todo el conocimiento en el que se sostiene el pensamiento occidental. Por otro, el detective rural se opone a la lógica de la razón para resolver los crímenes y justificar las leyes del orden y el progreso. Ambos personajes coinciden en su rechazo del modelo económico capitalista.

14 A propósito de esta descripción, Rafael Arce sostiene que tanto Morvan como Lautret son bovaristas al intentar parecerse demasiado a los detectives de la televisión. Habría que señalar que es Lautret solamente el que padece de este bovarismo al imaginarse idéntico a las representaciones de los detectives de los *mass media* – aunque quizá estar a la sombra, fuera de los reflectores, también pueda interpretarse como una pose bovarista de Morvan. En todo caso, lo rescatable de la reflexión de Arce se centra en la crítica implícita de Saer a la cultura de masas, que diseña el imaginario colectivo: «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* [...] Si lo policial se hace presente 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» (Arce 2010).

Lautret apoya incondicionalmente a Morvan en su pesquisa, pero existe un dato que, de modo deliberado, Pichón Garay ha omitido en las primeras páginas: Lautret entabló relaciones amorosas con Caroline, la ex esposa de Morvan, cuando éstos habían dado por concluido su matrimonio¹⁵ (Saer 2008, 152). Poco a poco, el círculo de asesinatos se concentra alrededor del cuartel especial de policía, en el contexto de ciertos datos biográficos que Pichón ha ido dosificando conforme avanza - no sin que Tomatis lo interrumpa ocasionalmente -: además del detalle edípico del discípulo que disputa el lugar de su preceptor, Morvan había conocido, por boca de su padre, las causas del abandono de su madre, a quien creía muerta desde la infancia. El secreto había sido guardado durante muchos años, hasta que el padre, exhausto, tuvo que confesar antes de suicidarse.

Aparentemente, el detective continuó sus actividades habituales, pero poco tiempo después comenzó la oleada de asesinatos de ancianas que, en cierto sentido, por su aspecto, representarían la edad que su madre habría tenido en esos años, lo que significaría que, inconscientemente, en el terreno de lo onírico, Morvan había cometido numerosos crímenes para vengarse del abandono, la humillación sufrida por el padre y la incertidumbre de su origen.

En la narrativa de Saer abundan los relatos oníricos;¹⁶ en *La pesquisa*, el orden del relato de Pichón sugiere la anulación de las fronteras entre lo real y lo onírico. El modo en que Morvan, los destinatarios Tomatis y Soldi y los lectores empíricos descubren la identidad del asesino tiene la estructura que pasa de la vigilia al sueño y del sueño a la realidad: preocupado por una anciana que Lautret visitará esa noche para advertirle que el criminal está cerca - Morvan sospecha profundamente de su amigo -, se entrevista con ella en su casa hasta que nota que está dormido. El detalle de su sonambulismo es otra vez de orden simbólico: mientras avanza en la conversación, encuentra en su bolsillo unos guantes de látex que no reconoce y piensa que alguien (quizá la mujer) los ha colocado ahí para tenderle una trampa. La anciana había llevado una botella de vino a la mesa y habían bebido hasta quedar dormidos. Después, cuando Morvan saca su billetera para entregarle una tarjeta,

15 En su estudio sobre las representaciones de la Guerra Sucia en la obra de Saer, Corbatta recupera del crítico Julio Premat un dato importante en las relaciones de Morvan y Lautret: este apellido puede interpretarse o leerse como «L'autre est» (Corbatta 1999, 91).

16 En *Nadie nada nunca*, el Gato Garay reconoce los signos de un mal que se cierne sobre él a partir de la interpretación de un sueño en el que cabalga con Tomatis, aparece una carnicería donde sólo venden carne de caballo y surge una estatua de San Enrico Imperatore relacionada con un extraño culto a los caballos (Saer 1980, 22-8); en «Cosas soñadas», del libro de cuentos *Lugar*, Gabriela, la hija de Horacio Barco, amigo de Tomatis, narra un sueño que éste interpreta como el espacio simbólico en el que ella lo sustituye, pues ambos se dedican a la creación y la crítica literarias (Saer 2006, 179-87).

un detalle en uno de los billetes que sobresalía llamó su atención: un segmento de una de esas abominables guirnaldas ovas que adornaban los billetes de sus sueños era visible cerca del ángulo superior del billete real. El hecho le parecía imposible, en contradicción violenta con toda lógica y enemigo también de toda esperanza, y para que los últimos vestigios de pensamiento claro no lo abandonaran, juntó fuerza y coraje y sacando los billetes los desplegó en la palma de la mano, para comprobar que las efigies de Escila, Caribdis, Gorgona, Quimera, estaban impresas en ellos, y amenazadoras y distantes a la vez, parecían aceptar desdeñosas el homenaje pueril de las guirnaldas grises con que las decoraba la devoción tosca de sus adoradores. (Saer 2008, 172)

Morvan asume que se encuentra dentro de su sueño recurrente pero no se siente tranquilo; poco después, es devuelto a la vigilia a causa de unos golpes en la puerta del baño donde se encuentra; despierta y nota que aún sigue en la casa de la anciana, «completamente desnudo y cubierto de sangre» (Saer 2008, 174).

Al final del relato de Pichón Garay, Tomatis hace una interpretación, totalmente posible, que consiste en hacer notar que Lautret es un traidor que puso a Morvan en la línea de tiro - del mismo modo en que ocurre la traición de Saldías con su maestro Croce - y preparó cada detalle para acusarlo de cada crimen que él había llevado a cabo; inclusive, preparó la coartada perfecta al conocer la crisis personal que Morvan padecía a causa de la noticia del abandono de su madre y el suicidio del padre. Una vez detenido, el propio Morvan acepta los cargos sin protestar y es el primero en conceder que las pruebas de sus crímenes son irrefutables.

Si en *Blanco nocturno* la locura colectiva es de orden económico, en *La pesquisa* la locura opera en los terrenos de lo inconsciente: por eso, la literatura de Juan José Saer encuentra en los clásicos griegos una de sus grandes fuentes. En los archivos personales del poeta Jorge Washington Noriega existe una novela inédita que no debe atribuírsele: *En las tiendas griegas*, cuyos fragmentos pueden leerse parcialmente en *La pesquisa* y el cuento «En línea» de *Lugar*. Las relaciones entre el mundo antiguo y el contemporáneo pueden ser interpretadas desde la mitología griega. En *La pesquisa*, la reflexión implícita sobre la razón y la locura se basa en los grandes relatos mitológicos: los héroes civilizadores, por lo general hijos bastardos de los dioses, cumplen la misión de exterminar a los monstruos híbridos que reclaman sangre humana. Toda la novela se basa en las relaciones establecidas entre lo racional y lo bestial, entre la vigilia y el sueño, entre la autenticidad (Morvan) y la representación de un papel (Lautret), entre la figura humana y la *hybris*, el exceso y la desmesura que son castigadas por salirse del justo medio aristotélico y que dan como resultado el nacimiento de un monstruo.

En *La pesquisa*, surge «el dios de lo indiferenciado» (Saer 2008, 109), aquél cuya forma no logra ser aprehendida por un Morvan demente, so-

námbulo, que camina por las calles de París y contempla sus estatuas: «Hombre, animal, figura ecuestre, centauro, sátiro, bisonte, ángel o mamut, las rugosidades de la piedra y tal vez la erosión, delataban el origen arcaico del monumento y borroneaban su sentido» (27). Esta descripción corresponde al caos provocado por las formas humanas en comunión bestial con los animales mitológicos griegos. En su sueño asiduo, en el que casi nunca existen variantes, Morvan contempla la arquitectura de los templos enanos por donde cualquier ser humano, al entrar, tendría que estar en posición vergonzosa, agachado y quizá dominado por dioses de formas reptilianas, dioses secretos que se arrastran y obligan al ser humano a someterse.

Estos dioses animalescos parecen estar tranquilos mientras haya sangre humana: desde los tributos cobrados para el Minotauro Asterión, pasando por la Gorgona insaciable que petrifica varones y la Esfinge femenina que asola Tebas, hasta llegar a héroes como Orestes, vengador de su padre asesinado, se encuentra esa constante de los mitos griegos: todos los monstruos son producto de una acción desmesurada y violenta, de una *hybris* desatada por algún exceso inmoral que desemboca en el pago de las deudas, aunque éstas hayan sido acumuladas por los padres. Así, Edipo y Morvan poseen algo en común: el deseo de justicia y el aniquilamiento del monstruo, aunque en eso se les escurra la identidad y la vida, ya que ambos poseen, dentro de sí mismos, sus propios seres horrorosos:

Tanto Las Gorgonas como Quimera podrían constituir la expresión simbólica de las perversiones de Morvan/Lautret con su triple dimensión: sexual (los crímenes se acompañan de violaciones y vejaciones sexuales de todo tipo con una fuerte connotación edípica), social (el asesino, sea cual fuere, es precisamente el encargado del orden público y la justicia) y espiritual (el último crimen tiene lugar durante la noche de Navidad). (Fabry 2003, 455)

Un aspecto fundamental para captar la relación entre el inconsciente y la economía se encuentra en los billetes de banco que el protagonista observa con detenimiento en sus sueños: en ellos no figuran los héroes insignes de la Patria, sino los «monstruos de la mitología: Escila, Caribdis en los billetes más chicos, Gorgona en los medianos y Quimera en los grandes» (Saer 2008, 29). Morvan se pregunta si esos personajes no son acaso los dioses de los templos diminutos que la gente acude a adorar. Como ya se dijo, al pagar en la farmacia, nota las figuras monstruosas dentro de los óvalos de guirnaldas y comprende que está durmiendo. Como ya se mencionó también, todas las instituciones sociales, económicas y culturales desembocan en el sueño de la razón que, como se dice, produce monstruos: la Banca, la Escuela, la Religión, la Justicia, la Televisión. En este orden, el narrador sugiere la importancia del banco dentro del sistema capitalista,

diseñado para el consumo, la desigualdad social y el malestar en la cultura. Los billetes de banco, creados como el sistema de signos más efectivo porque representa una categoría abstracta – la base del sistema capitalista que también se critica en *Blanco nocturno* – en la que los ciudadanos se apoyan para el comercio y la supervivencia, son en realidad la culminación de la civilización occidental: la gran paradoja es que funcionan para enriquecer a unos cuantos.

La conexión entre dinero y sexo es una característica fundamental en la novela policial. Aunque *La pesquisa* parece una novela exquisita, clasificable dentro del subgénero de enigma, a la Borges y Conan Doyle – y que tiene su complemento en «Recepción en Baker Street»¹⁷ (Montiel Figueiras 2002, 84) –, estos nexos entre dinero y sexo, junto con las descripciones grotescas de los cuerpos abiertos, *desentrañados* por el asesino en el doble sentido del término,¹⁸ exhibidos como una vagina gigantesca con los costados abiertos, como labios hacia fuera, permiten identificar la crítica hacia el poder del dinero. La narración de Pichón Garay va conectada con su interpretación, la infancia define el destino de Morvan y en su búsqueda simbólica de la madre fugitiva halla accidentalmente al culpable de los crímenes. Por su parte, Tomatis mantiene otra versión: su colega y amigo Lautret le ha preparado una trampa y es el verdadero asesino.

Pichón Garay compara al monstruo con Zeus cuando éste asumió la forma de un toro blanco para secuestrar a Europa: bajo la apariencia de una bestia mansa y noble, el padre de los dioses libera su lascivia acumulada. En compensación, promete, como tantas veces lo han hecho los dioses griegos, que el plátano bajo el cual ha violado a la ninfa jamás perderá sus hojas. Sin mencionar nunca los nombres Zeus y Europa, el narrador sugiere que detrás de éstos se oculta la raíz del mal de la civilización occidental: el padre de los dioses representa la irracionalidad humana bajo

17 «Recepción en Baker Street» complementa *La pesquisa* – después de la narración de Pichón Garay, Tomatis imagina y relata esa historia cuyo detective es precisamente Sherlock Holmes – y le da un valor social al género policial de enigma al estilo de Arthur Conan Doyle, en clave ligeramente paródica; aquí, su héroe no es un guardián de la ley burguesa, sino un hombre que tiene en la memoria el asesinato de Rosa Luxemburgo y las causas sociales (Saer 2006).

18 En *Nadie nada nunca* se narra, lenta y parcialmente, una serie de asesinatos de caballos, en el contexto de los primeros años de la dictadura militar argentina (1976-83). Como las víctimas de *La pesquisa*, los animales son salvajemente tratados «hasta sacarles las vísceras fuera» (Saer 1980, 96), lo que le permite a Dardo Scavino hablar de los «sacrificios rituales compulsivos» (2007, 255) y las conexiones entre ambas novelas, a propósito del género policial. Sin embargo, hay que tomar en cuenta que *Nadie nada nunca* no es una novela policial pues la investigación, de la que casi no se sabe nada, se interrumpe con el asesinato del comisario local, el Caballo Leyva. Por su parte, Jorgelina Corbatta relaciona la violencia militar contra los ciudadanos con las representaciones de animales y los sobrenombres que los agentes se asignan entre sí, incluyendo al comisario, el Caballo Leyva, en el contexto de la última dictadura argentina. Los nombres en clave (Caballo, el tigre, el puma, etc.) aluden al estado irracional y salvaje (Corbatta 1999, 75-76).

la forma de un animal, a la inversa del asesino de ancianas, que bajo su apariencia esconde su lado más demencial, oscuro y psicótico: «el hombre o lo que fuese» (Saer 2008, 168) se desvestía en el baño de la casa donde era invitado por la anciana en turno, es decir que «se metamorfoseaba en monstruo» (119), cuidando de no dejar algún rastro de su presencia e identidad, para salir a torturar y asesinar a su víctima. Después, «volvía para ducharse y vestirse, y salir después a la calle cerrando tras de sí la puerta con doble llave, restituido a la envoltura humana que le servía para traspapelarse en la muchedumbre» (120).

De las citas anteriores, los verbos *metamorfoseaba* y *traspapelarse* son altamente significativos porque revelan el paso de lo civilizado a lo bárbaro y de lo bárbaro a lo civilizado. *Metamorfosearse* equivale a dejar la capa cultural que envuelve el pensamiento humano y permitirse acciones que, como las del personaje Mr. Hyde de Stevenson, son absolutamente reprobables. Este verbo remite por supuesto a las *Metamorfosis* de Ovidio y las luchas incesantes entre héroes y monstruos marinos, alados e híbridos. Los cuatro personajes mitológicos, enumerados repetitivamente en la narración (Medusa, Escila, Caribdis, Quimera), representan el triunfo de la barbarie y el deseo liberado que se oculta en la conciencia. Además, los tres primeros monstruos reciben su castigo de dioses vengativos que habían cometido, en la mayoría de los casos, violaciones similares a la que Zeus lleva a cabo con Europa:¹⁹ Medusa, la única Gorgona mortal, es violada por Poseidón en el templo de Atenea, quien la castiga al transformarla en un monstruo con cabellos de serpientes; Escila también es violada por Poseidón y castigada por Anfitrite, quien la transforma «en un ser espantoso, rodeado por un collar de cabezas de perro» (Reyes 1989, 414);²⁰ por su parte, Caribdis es castigada por Zeus y convertida en monstruo marino. En los tres momentos, la transformación es inherente a la amenaza para los seres humanos, quienes deben pagar el precio. Después de cada crimen, Morvan o el *Monstruo de la Bastilla* se *traspapela* en la muchedumbre: se vuelve anónimo, se pierde entre la gente burocratizada y consumista a la que se refiere Pichón Garay: ha regresado a su envoltura humana.

La relación cordura-demencia alude directamente a los monstruos híbridos mencionados, en los que no deja de existir un trasfondo sexual. La relación sutilmente zoofílica de Zeus y Europa derivará en la verdadera

19 Fabry resalta la doble connotación de la palabra Europa: por un lado, se trata del personaje femenino que sufre el abuso sexual de Zeus; por otro, es la referencia cultural en la que Morvan y el resto de los franceses se insertan; simboliza la perversión espiritual del continente que influye en todo el mundo a partir del «racionalismo europeo especialmente en su versión francesa: el cartesianismo» (Fabry 2003, 456).

20 En sus *Metamorfosis*, Ovidio narra otra versión: Escila es pretendida por Glauco pero Circe, su enamorada, la envenena. En todo caso, Escila es víctima de su belleza y la *hybris* (Álvarez, Iglesias 2007, 709-11).

relación bestial de Pasifae con el toro de Creta, cuyo hijo, el Minotauro, es recuerdo vergonzoso de los errores divinos y morales. Morvan también es resultado de una madre que lo abandona y, al parecer, de un adulterio. En su niñez, leyó con gran placer el libro de mitología *ilustrado* que su padre le había obsequiado. Al final de su carrera como policía, retirado de la vida debido al descubrimiento atroz, le pide a Caroline el volumen que lo mantenía absorto en su niñez:

Sentándose en la cama lo empezó a hojear, sin leer el texto impreso en letras grandes, destinadas a un lector infantil, pero deteniéndose con profundo interés en las viejas estampas de colores que representaban la caída de Troya, Orestes de regreso a su casa, Tántalo sirviéndole a los dioses sus propios hijos como alimento [...] y también Escila y Caribdis, Gorgona, Quimera, y sobre todo el toro intolerablemente blanco, con las astas en forma de medialuna, violando eternamente en Creta, bajo un plátano, después de haberla raptado en una playa de Tiro o de Sidón, a la ninfa aterrada. (Saer 2008, 190)

Esta vuelta a la vida infantil es un signo para el lector: parece sugerirse que en el ser humano existe ese monstruo irracional que lucha por salir al exterior: a veces, bajo la forma del sueño o de la locura, emerge para cuestionar todo principio lógico y filosófico. Si en *Respiración artificial* los personajes Emilio Renzi y Volodia Tardewski descubren que toda base filosófica occidental tiene su culminación en los campos de concentración y el exterminio del hombre por el hombre, en *La pesquisa* el caso particular que relata Pichón Garay a Tomatis y Soldi (independientemente de la posición e interpretación que cada uno asuma sobre esta «historia verídica», que apareció en todos los diarios, como asegura el narrador, en un intento por darle «veracidad» a su historia) es un espejo del hombre en lucha con su doble oscuro: la razón civilizatoria en comunión con el dios del consumismo capitalista conduce al caos, la violencia y el regreso al estado animal del ser humano.²¹

Finalmente, podemos intentar otro cruce: *Blanco nocturno* propone una lectura del crimen y su relación con lo económico y lo moral, pero también sugiere un móvil pasional, ya que el conserje Dazai es acusado de matar a su amante ocasional;²² en *La pesquisa*, la cuestión económica, representada

21 Por su parte, Scavino también observa la crítica de Saer al consumismo occidental y concluye que, más allá de la identidad de Morvan, ese consumismo descrito en la novela remite a un monstruo paterno más salvaje: «el Capital» (2004, 89).

22 El crimen político y económico es desplazado por la hipótesis no comprobada del crimen pasional. La relación entre economía y deseo también puede advertirse en la llegada de Tony Durán a la Argentina. ¿Fue seducido y reclutado por las mellizas Belladonna para pasar el dinero de los Estados Unidos al sur del continente?

en los billetes de banco con figuras de monstruos griegos, forma parte de la crítica a los ciudadanos automatizados por el consumismo y el deseo. La sede de las máximas instituciones sociales, en la plaza por la que Morvan camina dormido, es el escenario en el que habitualmente el personaje identifica las figuras monstruosas de los billetes, en alusión a los crímenes del capitalismo. Por eso, quizá la frase con la que se cierra el diálogo final entre Croce y Renzi no sólo tenga sentido en el ámbito de lo social y de la impunidad de los dueños de la economía capitalista, sino también en la esfera de lo irracional que sobrevive en la mente humana; Morvan o el asesino o el hombre o lo que fuese que cometió los crímenes es un ejemplo: «No es cierto que se pueda restablecer el orden, no es cierto que el crimen siempre se resuelve... No hay ninguna lógica» (Piglia 2010, 283).

Bibliografía

- Álvarez, Consuelo; Iglesias, Rosa María (eds. y trads.) (2007). *Ovidio: Metamorfosis*. Madrid: Cátedra.
- Arce, Rafael (2010). «Bestiario, bovarismo, perversión y parodia en *La pesquisa* de Saer». *Orbis Tertius*, 16(15). URL <https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/0Tv15n16a06> (2016-03-29).
- Cabral, Nicolás (2005). «Pliegues, despliegues, repliegues». *El poeta y su trabajo*, 20, 75-8. URL <http://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8080/colecciones/handle/1/7351> (2018-11-23).
- Casarín, Marcelo (2008). «Piglia y Saer: teoría y praxis de la novela». *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 37, 91-106. URL <http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI0808110091A/21612> (2018-09-11).
- Corbatta, Jorgelina (1999). «Narrativas de la Guerra Sucia: Juan José Saer». Corbatta, Jorgelina, *Narrativas de la Guerra Sucia en Argentina (Piglia, Saer, Valenzuela, Puig)*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 65-99.
- Corbatta, Jorgelina (2007). «Diálogo/s Saer / Piglia». Corral 2007, 75-95.
- Corral, Rose (ed.) (2007). *Entre ficción y reflexión. Juan José y Ricardo Piglia*. Ciudad de México: El Colegio de México.
- Díaz Quiñones, Arcadio (2007). «La literatura de una nación pequeña: Juan José Saer y Ricardo Piglia». Corral 2007, 51-73.
- Domenella, Ana Rosa (2007). «Los lectores de la tribu». Corral 2007, 97-112.
- Fabry, Geneviève (2003). «Entre plétora y ausencia: mito y violencia en *La pesquisa* de Juan José Saer». *Bulletin Hispanique*, 2(105), 447-63.
- Lafforgue, Jorge; Rivera, Jorge B. (1977). *Asesinos de papel. Una introducción: historia, testimonios y antología de la narrativa policial en la Argentina*. Buenos Aires: Calicanto Editorial.
- Macedo Rodríguez, Alfonso (2014). «Del género negro a la 'ficción paranoica': *Blanco nocturno* de Ricardo Piglia». *Xihmai*, 9(17), 91-108. URL

<http://www.lasallep.edu.mx/xihmai/index.php/xihmai/article/view/226> (2018-11-23).

- Macedo Rodríguez, Alfonso (2018). «Relaciones intertextuales: los caminos de la literatura en las series televisivas *Breaking Bad* y *True Detective*». Castañeda Sabido, Fernando; González Ulloa Aguirre, Pablo Armando (coords.), *Reflexiones multidisciplinares sobre metodologías actuales en las ciencias sociales*. Ciudad de México: UNAM; Ediciones La Biblioteca, 85-108.
- Montiel Figueiras, Mauricio (2002). «El detective lejano». *Letras libres*, 44, 84-5.
- Piglia, Ricardo (selec. y pról.) (1993). *Las fieras*. Buenos Aires: Clarín; Aguilar.
- Piglia, Ricardo (1999). *Cuentos con dos rostros*. Selección y epílogo de Marco Antonio Campos. Prólogo de Juan Villoro. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Piglia, Ricardo (2001). *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama.
- Piglia, Ricardo (2002). *Nombre falso*. Barcelona: Anagrama.
- Piglia, Ricardo (2005). *El último lector*. Barcelona: Anagrama.
- Piglia, Ricardo (2007). *Prisión perpetua*. Barcelona: Anagrama.
- Piglia, Ricardo (2008). «El lugar de Saer». Carrión, Jorge (ed.), *El lugar de Piglia. Crítica sin ficción*. Barcelona: Candaya, 162-88.
- Piglia, Ricardo (2009). «El lugar de Saer». Iparraguirre, Sylvia (coord.), *La literatura argentina por escritores argentinos*. Buenos Aires: Ediciones Biblioteca Nacional, 29-45.
- Piglia, Ricardo (2010). *Blanco nocturno*. Barcelona: Anagrama.
- Piglia, Ricardo (2012). «Prólogo». Feiling, C.E., *El mal menor*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. Serie del Recienvenido, 9-11.
- Piglia, Ricardo (2013). «Prólogo». Bosco, María Angélica, *La muerte baja en el ascensor*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. Serie del Recienvenido, 9-11.
- Piglia, Ricardo (2014). *Antología personal*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Piglia, Ricardo (2015). *Por un relato futuro. Conversaciones con Juan José Saer*. Ed. y prólogo de Patricia Somoza. Barcelona: Anagrama.
- Piglia, Ricardo; Saer, Juan José (1995). *Diálogo*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- Piglia, Ricardo; Saer, Juan José (2010). *Diálogo*. Ciudad de México: Mangos de Hacha.
- Reyes, Alfonso (1955). *Obras completas*, vol. 11. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Reyes, Alfonso (1989). *Obras completas*, vol. 16. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Rodríguez Pérsico, Adriana (2011). «Las huellas del género. Sobre *Blanco nocturno* de Ricardo Piglia». *Casa de las Américas*, 265, 97-105.
- Saer, Juan José (1980). *Nadie nada nunca*. Ciudad de México: Siglo XXI.

- Saer, Juan José (1997). *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel.
- Saer, Juan José (1999). *La narración-objeto*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Saer, Juan José (2006). *Lugar*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Saer, Juan José (2008). *La pesquisa*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Scavino, Dardo (2004). *Saer y los nombres*. Buenos Aires: Ediciones El Cielo por Asalto.
- Scavino, Dardo (2007). «Hospitalidad a lo antagónico. Mito y ficción en la literatura de Saer». *Corral* 2007, 249-66.
- Speranza, Graciela (2004). «Autobiografía, crítica y ficción: Juan José Saer y Ricardo Piglia». Rodríguez Pérsico, Adriana (comp.), *Ricardo Piglia: una poética sin límites*. Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, 29-40.

