



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

El galgo y la presa:
el lector modelo de *La pesquisa* de Juan José Saer

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA:

Diana Daniela León Arroyo

ASESOR:

Dr. Héctor Fernando Vizcarra Gómez

Ciudad Universitaria, CD. MX., 2023





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mi familia

Agradecimientos

A mi familia: mamá, papá, abue, tío Daniel, tía Martha, tía Francisca. Muchas gracias por apoyarme en todos los ámbitos de mi vida, por motivarme a seguir adelante, por el esfuerzo que han hecho por el bien de mi educación y por mantenerme rodeada de historias desde mi infancia hasta el día de hoy. Este trabajo no hubiera sido posible sin ustedes, “BP”.

A mi *Reason*, que también es parte de mi familia: Ari, Bere, Said. Muchas gracias por estar conmigo desde que nuestros caminos se juntaron en CCH, por haberle dado sentido a palabras que me parecían irreales hasta antes de encontrarnos y por mostrarme que, si algo no existe, nada nos impide crearlo. Japapa, “HOG”.

A mi *RDD*: R. “AD, AD”.

A mi *Miracle*: JKMT. “TSSML”.

A mi asesor: el Dr. Héctor Fernando Vizcarra Gómez. Muchas gracias por haber aceptado dirigir este trabajo, por haberme devuelto la fe en mi proyecto, por el tiempo que le dedicó a cada borrador, por su paciencia y enseñanzas, y por guiarme durante todo el proceso. Asimismo, le agradezco a Watson por ayudarme a comprobar que los gatos siempre indican el camino correcto.

A mis sinodales: el Mtro. Ulises Valderrama Abad, el Dr. Armando Octavio Velázquez Soto, el Dr. Hugo Enrique Del Castillo Reyes y el Lic. Hugo Alfonso Espinoza Rubio. Muchas gracias por haber aceptado leer este trabajo; por las observaciones, correcciones y sugerencias que realizaron; y por el apoyo que me dieron para acabar la tesis.

Índice

INTRODUCCIÓN	2
LA LECTURA Y EL LECTOR	4
El proceso de lectura	4
El lector modelo de Eco	13
EL GÉNERO POLICIAL	30
Policial clásico y policial negro	30
Neopolicial latinoamericano	45
EL LECTOR MODELO DE <i>LA PESQUISA</i> DE JUAN JOSÉ SAER	60
El proceso de lectura de <i>La pesquisa</i>	65
Lo (neo)policial en <i>La pesquisa</i>	74
La enciclopedia del lector	88
Los papeles del lector	105
CONCLUSIONES	121
FUENTES	125

Introducción

Para Juan José Saer (1937-2005),¹ “[I]o central, en literatura, es la praxis incierta del escritor que no se concede nada ni concede nada tampoco a sus lectores: ni opiniones coincidentes, ni claridad expositiva, ni buena voluntad, ni pedagogía maquillada. No quiere ni seducir ni convencer. Escribe lo que se le canta” (Gramuglio, 2010b: 22). Por ello, este autor incluso admitió que no pensaba en el público cuando escribía y que hacía “muy pocos esfuerzos para divulgar [sus] libros” (Gramuglio, 2010b: 28).² Prueba de su poco interés en facilitar la recepción de sus obras son las características de su producción narrativa: contiene pocas concesiones, mecanismos complejos de enunciación, intertextualidad recurrente y una constante ruptura de esquemas.

Sin embargo, que su narrativa sea de difícil acceso y que no esté destinada a un público amplio no quiere decir que sea imposible de descifrar. En realidad, sus rasgos sólo indican que requiere de un proceso de lectura que es más laborioso de lo usual: necesita de una enorme participación del lector, quien debe involucrarse en los relatos hasta el punto de convertirse en un elemento más del universo saeriano. Claro ejemplo de esto es *La pesquisa* (1994), novela que retoma algunas características del policial y logra implicar “de modo activo al lector, reta[r] su capacidad para reconstruir y dejarse envolver en el entramado de sus historias” (Ramírez 214).

¹ Dado que una de las características del proyecto narrativo de Saer es “prescindir de todo papel biográfico que pudiera ‘contaminar’ los textos” (Rea Zafra 3), sobre la vida de este autor sólo se dirá lo que él mismo compartió: “nací en Serodino, provincia de Santa Fe, el 28 de junio de 1937. Mis padres eran inmigrantes sirios. Nos trasladamos a Santa Fe en enero de 1949. En 1962 me fui a vivir al campo, a Colastiné Norte, y en 1968, por muchas razones diferentes, voluntarias e involuntarias, a París. Tales son los hechos más salientes de mi biografía” (Gramuglio, 2010b: 20).

² Aun así, Saer era consciente de que “sin lectores una obra literaria no es nada” (Gramuglio, 2010b: 28) y sabía que, al escribir, tenía que pensar en un receptor que se acerca por primera vez a un texto suyo. Además, uno de los temas recurrentes en sus historias es la recepción: “siempre está en su trabajo la indagación de la lectura como una instancia más de la experiencia literaria” (Merbilháá 3).

A causa de que se trata de un texto que solicita total atención, quiebra las expectativas y perturba tanto por su fondo como por su forma, *La pesquisa* pone de manifiesto por qué se reconoce que el destinatario tiene una labor importante durante su lectura e ilustra qué conlleva acercarse a la producción de Saer. Por ese motivo, el objetivo de este trabajo es especificar las características y la actuación que esta novela pide de su lector modelo: la figura virtual que, como plantea Umberto Eco, funge como un intérprete que coopera y dialoga con la obra que se le ofrece.

Para cumplir dicho objetivo, se presentan tres capítulos. En el primero se hace una revisión sobre qué es el proceso de lectura y se explican las ideas planteadas por Eco en *Lector in fabula* (1979), para así aclarar los conceptos que evidencian la cooperación solicitada por las estrategias textuales. Posteriormente, en el segundo, se muestran las características de tres tipos de ficciones detectivescas: el *whodunit*, el *hardboiled* y, sobre todo, el neopolicial. En cuanto a ellas, se hace énfasis en el público al que están dirigidas y en cómo se lleva a cabo la investigación-lectura de los detectives-lectores que deben enfrentarse a los codificadores.

Finalmente, durante el tercer capítulo, se expone el análisis de la diégesis de Saer. Con el fin de detallar los rasgos y los roles de su destinatario, se inspecciona el programa de lectura que debe llevarse a cabo según lo que indican su estructura y contenido. De igual manera, se ofrece un vistazo a cómo es el tipo de enciclopedia (conjunto de códigos) a la que se recurre durante su interpretación y cómo es la forma de actuar del receptor. Por medio de este estudio, se comprobará la hipótesis de que *La pesquisa* construye y aspira a un lector modelo que se encargue de desempeñar cuatro papeles principales: testigo, investigador, cómplice y creador.

El proceso de lectura

De acuerdo con Hans Robert Jauss, los estudios artísticos tuvieron al autor y la obra como sus objetos principales de análisis durante bastante tiempo.¹ A causa de ello, se ignoró al tercer elemento involucrado en las producciones: el público (ya sea como lector, oyente u observador) (59). Esto trajo consigo que se limitara el alcance de las creaciones:

la literatura y el arte sólo se convierten en proceso histórico concreto cuando interviene la experiencia de los que reciben, disfrutan y juzgan las obras. Ellos, de esta manera, las aceptan o rechazan, las eligen y las olvidan, llegando a formar tradiciones que pueden incluso, en no pequeña medida, asumir la función activa de contestar a una tradición, ya que ellos mismos producen nuevas obras (Jauss 59).

Fue hasta la tercera parte del siglo XX, con las aportaciones de la teoría de la recepción, que el lector se posicionó en el centro de atención: mientras que el autor fue clasificado como un productor artístico que codifica los signos de la cultura (Hernández 97), al destinatario se le reconoció como la figura que activa y dota de significado a los escritos mediante su labor de desciframiento. Por su parte, el texto se definió como un sistema que siempre implica a un sujeto, ya que sólo se materializa si entra en contacto con él. Mediante este encuentro, el discurso aporta beneficios: brinda nuevos descubrimientos, interroga y transforma convicciones, (des)confirma juicios e impulsa a replantear los saberes.

En particular, las narraciones contienen indeterminaciones que dependen del proceso de decodificación y adquieren un sinnúmero de formas muy variadas, por lo que engloban posibilidades selectivas de conexión y son inagotables. Asimismo, poseen una intención

¹ Según Terry Eagleton, la historia de la teoría literaria moderna se divide en tres etapas: la preocupación por el autor (romanticismo y siglo XIX), el interés sólo en el texto (Nueva Crítica) y el enfoque en el lector (49).

implícita, exponen objetos que no se someten al mundo empírico y conceden experimentar fuera del espacio real sin restricciones (Iser, 1989b: 148). Así, inducen al lector a que no se preocupe por la veracidad (aunque es libre de valorar la verosimilitud) de los hechos, incluyen actantes con nombres que atribuyen propiedades, muestran una secuencia de acciones más o menos localizable en el tiempo y el espacio, exhiben actos con un inicio y un final, parten de un momento en la vida de un personaje y siguen los acontecimientos mientras ofrecen la oportunidad de realizar pronósticos, y pueden resumirse en macroproposiciones (el “esqueleto de la historia” llamado *fabula*) (Eco 101).

El interés en el receptor puso al descubierto que leer es “generar significaciones en distintos grados de complejidad (y por tanto generar distintos grados de satisfacción) a través de esa actividad de descodificación” (Pimentel 179). Es un acto que demanda que se afine, refine y expanda la mente (Pimentel 183); una operación dinámica y no lineal, pues requiere que se avance y se retroceda cada vez que sea necesario mientras se predice qué pasará y se recapitula lo acontecido.

Con el fin de cumplir con esta labor, se espera que el público tenga capacidad para seleccionar, organizar y desentrañar información; apropiarse y resistirse ante el universo planteado; desempeñar un trabajo constante de abstracción e inferencia; y llevar a cabo una lucha entre memoria y olvido. Sobre todo, es fundamental contar con la aptitud para detectar las relaciones intertextuales² (sean citas, alusiones directas o indirectas, o paráfrasis), ya que son un recurso que depende de la activación que se haga del sistema.

A fin de cuentas, como lo propone Luz Aurora Pimentel al basarse en las ideas de teóricos como Mijaíl Bajtín y Julia Kristeva (179), cada texto representa una voz que

² El funcionamiento de las relaciones intertextuales (o los *cuadros intertextuales*, como los llama Umberto Eco) y por qué son tan relevantes durante la recepción se examinará más detalladamente en el siguiente apartado.

comunica información y que siempre está conversando con otras voces anteriores o posteriores. Por ello, aprender a escuchar cada obra, tener la capacidad de descifrar el mensaje que transmite y ponerla a dialogar es esencial durante la lectura. Sin alguien preparado para cumplir con estas labores, se pierde parcial, o totalmente, el contenido. Sin embargo, es imposible descubrir todas las conexiones existentes entre una diégesis y las demás, ya que son tan únicas como el proceso de decodificación.

Leer es una operación irrepetible y en constante evolución. Esto se aprecia en las relecturas, donde los recuerdos de la historia no desaparecen, sino que suscitan una nueva organización de los datos. De ese modo, la interpretación de una sola obra varía para una misma persona y contrasta con la de otra, puesto que cada una recuerda “estímulos textuales” distintos (Pimentel 182) y completa los vacíos apoyándose en su experiencia. En consecuencia, lo aportado por el sujeto empírico (como la actitud o las creencias) y lo que surge durante la decodificación (como las expectativas) influyen en los criterios de selección y se convierten en la base para el proceso de especulación e inferencias.

Entonces, como nada que se extraiga es inocente o libre de presuposiciones, no existen las respuestas “puramente literarias”: todas “se hallan firmemente entretejidas con el tipo social e histórico de individuos al que pertenecemos” (Eagleton 58). Sin embargo, el potencial es más grande que toda realización particular. En virtud de ello, “no hay una determinación de cómo se debe leer y valorar un texto, y sí un respeto a los límites que el lector pueda vislumbrar o concebir con su imaginación” (Hernández 105).

Esto no significa que cualquier decodificación sea válida: no hay que olvidar que la interpretación también depende de los potenciales de significado en la historia. Por consiguiente, los desciframientos posibles de un texto no son infinitos. Aun así, tampoco hay forma de establecer una activación unívoca, puesto que el sentido siempre se obtiene de

forma parcial. Pero, contrario a lo que se podría creer, el hecho de que los lugares vacíos jamás sean llenados por completo no es un defecto, sino una propiedad positiva, porque estimula que se busque remplazar los huecos con significado estable y brinda libertad para activar o ignorar los signos.

Como ayuda para su mejor funcionamiento y para guiar a su receptor, los relatos presentan programas de lectura que se encuentran inscritos en las estructuras narrativas, descriptivas y discursivas. Asimismo, dado que crean expectativas y recuerdan experiencias previas, las convenciones literarias son un requisito para comprender una historia. En ese caso, conocer el género discursivo es el paso inicial, ya que “establece, en la mente del lector, una filiación genérica con muchos otros [discursos] que ostentan propiedades similares; de hecho, podríamos decir que se trata de un contrato genérico que asegura su funcionamiento y sentido” (Pimentel 165).

En este sentido, saber que *La pesquisa* de Juan José Saer es una novela marca la pauta de que debe ser leída como una narración. Asimismo, este dato es relevante porque, dentro del corpus saeriano, la novela es utilizada para rechazar convenciones (como “la manía clasificatoria” a partir del género literario o el requisito de que sólo sea escrita en prosa) que, según su autor, deben ser eliminadas para experimentar con nuevos tipos de narración (Saer, 2014: 123). Con ello en mente, se crean expectativas acerca de la construcción del relato y se entiende de mejor forma la aparición de esta historia, que retoma elementos del policial “para explorar una veta narrativa altamente codificada y alterar sus convenciones y estructura” (Torres Perdigón 108).

A causa de lo anterior, estar al tanto del género literario resulta útil, pues también ayuda a determinar el pacto de ficción que se llevará a cabo: al saber los rasgos, las reglas y los posibles clichés que lo conforman, se genera una expectativa de lo que tal vez haya en el

escrito y se entablan conexiones con obras del mismo tipo. Esto lleva a identificar elementos comunes, rompimientos e innovaciones en textos que retoman alguna tradición, y a entender pautas de desciframiento.³ De este modo, como se verá en el segundo capítulo, al asignarle a un relato la etiqueta de ‘policial’, se indica que trata sobre un proceso de investigación. Dependiendo de la variante a la que pertenezca (*whodunit*, *hardboiled*, neopolicial, etc.), en él se reconocerán elementos distintivos de ese tipo de ficciones y se determinará con mayor precisión su programa de lectura.

Por otra parte, entre las concesiones dadas para la interpretación de la obra, se encuentran las señales (como las frases explicativas e indicadoras) que el narrador a veces provee para comunicarse con el receptor y orientarlo, las comparaciones, las referencias hacia lo extratextual y las repeticiones. La insistencia en un objeto o en sus rasgos es particularmente significativa porque representa un apoyo para la memoria, el requisito indispensable en la recepción. Después de todo, la lectura es una lucha constante entre lo que permanece y lo que se borra de la mente, “un intento por construir significados en y a pesar del tiempo” (Pimentel 182).

Una estrategia más es la “lectura ficcionalizada”, una especie de estructura de “puesta en abismo” (*mise en abîme*) (Pimentel 176) donde se cuenta la historia de alguien recibiendo una diégesis sobre un personaje recibiendo otro relato. Al replicar la decodificación, se refleja el proceso que se está llevando a cabo y se sugiere un instructivo sobre cómo acercarse a la obra en cuestión. Un ejemplo de esto se encuentra en “La tardecita” (2000), cuento de Juan José Saer donde se narra el encuentro que tiene Barco, el protagonista, con *La ascensión del*

³ Siguiendo esta línea, como indica Terry Eagleton, la producción literaria de un mismo autor puede usarse como una herramienta para saber cómo leer una pieza de ese conjunto, pues quizá contenga pistas para detectar y entender parte de sus procedimientos acostumbrados. Empero, nada garantiza que sea uniforme, así que se debe ser cuidadoso al recurrir a ella (50).

monte Ventoux de Petrarca. A raíz de ese acontecimiento, se comenta qué produce el relato en el personaje que lo materializa y, al mismo tiempo, qué se genera (o se espera generar) en el destinatario de este texto:

Existe siempre durante el acto de leer un momento, intenso y plácido a la vez, en el que la lectura se trasciende a sí misma, y en el que, por distintos caminos, el lector, descubriéndose en lo que lee, abandona el libro y se queda absorto en la parte ignorada de su propio ser que la lectura le ha revelado: desde cualquier punto, próximo o remoto, del tiempo o del espacio, lo escrito llega para avivar la llamita oculta de algo que, sin él saberlo tal vez, ardía ya en el lector (2022: 71).

Con el uso de la lectura ficcionalizada también se expone cómo podría ser el tipo de público al que va dirigido el discurso: la caracterización de quienes leen ilustra el comportamiento que podría adquirirse durante la activación de los signos. Por tal razón, el narratario (el sujeto al que el relator se dirige en la diégesis) también determina el programa de lectura. Mediante su figura, se le propone un *alter ego* al decodificador empírico, quien es libre de imitar sus atributos, cuestionarlos o rechazarlos (Pimentel 178). Suele haber una mayor identificación con él entre más abstracto sea, pues las cualidades muy particulares (como un rasgo físico definido) pueden hacer que el lector empírico lo considere una imagen lejana a él. En cambio, si este personaje no posee propiedades como un nombre, es casi seguro que ocurrirá un mayor acercamiento. Aun así, sus singularidades no son una restricción para tomarlo como guía durante la recepción.

Muestra de lo dicho es lo ocurrido en *La pesquisa*. Ahí al inicio se presenta al narratario de una diégesis policial como una entidad abstracta (para referirse a ella, el narrador ocupa términos como *ustedes*) (Saer, 2012: 18). Sin embargo, después se revela que los destinatarios de esa historia son tres personajes con nombre (Carlos Tomatis y Marcelo Soldi) y características marcadas (el gusto por el alcohol del primero o los padres ricos del

segundo). Pese a ello, como se expondrá en el tercer capítulo, cada uno puede motivar una identificación o representar un ejemplo a seguir para el lector.

Por otro lado, cabe aclarar que las instrucciones de decodificación no tienen por qué ser simples: “el ‘mejor funcionamiento de un texto’ no necesariamente quiere decir su lectura más fácil. Bien pudiera ser que el funcionamiento óptimo de un texto sea precisamente el confundir, engañar y despistar al lector; que las condiciones de significación estén precisamente en ese engaño” (Pimentel 166). Por ejemplo, cuando se trata de narraciones que incluyen obstáculos como cambios temporales implícitos, la dificultad del proceso de desciframiento aumenta y se vuelve más notoria la importancia de la habilidad para colaborar en la construcción del relato. Lo mismo ocurre con los puntos de vista incompatibles, puesto que obligan al receptor a formar una sola perspectiva; es decir, a ordenar el discurso.

En general, mientras ocupa su “posición privilegiada” (Pimentel 173), el receptor une los puntos de vista o pasa de uno a otro para dotar de sentido a la ficción. Debido a esto, para elaborar su interpretación, le necesita poner atención a la manera en la que el narrador focaliza el relato:⁴ dado que define la cantidad y la calidad de información que se ofrecerá, puede ser tanto una concesión para facilitar la lectura como una trampa para aumentar la complejidad de la composición. Por ese motivo, ya que la focalización interna (coincidente con la mente de uno o varios de los personajes) y externa (sin acceso a los pensamientos de los actantes) están restringidas por las limitaciones del punto de enfoque, es posible ocuparlas para ocultar información a propósito o justificar omisiones.

⁴ De acuerdo con lo que explica Luz Aurora Pimental basándose en la teoría de la focalización de Genette, “la focalización es un filtro, una especie de *tamiz de conciencia* por el que se hace pasar la información narrativa transmitida por medio del discurso narrativo” (98).

En cambio, en la focalización cero el relator tiene total autonomía para adquirir y proporcionar datos. Es por esa razón que emplearla quizá sea la maniobra más peligrosa para el público, ya que crea el engaño de que se están describiendo los hechos por completo. Pero eso es imposible: no hay forma de elaborar una narración tan detallada ni, mucho menos, de omitir la labor de reconstrucción del lector. Además, aunque parezca que este tipo de enfoque es la mejor opción para conseguir la cantidad suficiente de información confiable, no hay que olvidar que es una herramienta en la que el narrador aprovecha su independencia. De modo que tiene la oportunidad de integrar sus juicios, dar a conocer sólo lo que considera adecuado y elegir cuándo notificar lo que sabe.

Por consiguiente, no hay razones para confiar por completo en el enunciador. Ante todo, vale la pena dudar de él cuando jura que sólo dice la verdad, que los eventos sucedieron tal y como los está contando, y que es el más honesto. En realidad, cada una de las anotaciones del narrador, los personajes y del autor⁵ implican una obstrucción, ya que cumplen con la función de manipular (a propósito, o no) el mensaje que se está enviando. De esta forma, a las dificultades puestas en el contenido de la obra se les suma la intrusión de sus participantes. Aun así, el lector tiene el derecho y la capacidad de cuestionarlos, contradecirlos o ignorarlos si le parecen sospechosos.

En cuanto a las historias de difícil acceso, algunas de ellas a veces son catalogadas como subversivas debido a la ruptura que representan. Ese quiebre que logran con sus procedimientos innovadores puede desencadenar la creación de nuevos receptores: “[l]a literatura produce lectores, los grandes textos son los que hacen cambiar el modo de leer”

⁵ Los comentarios del autor a veces exponen opciones. Esto sucede cuando, al someterlos a un análisis crítico y juzgarlos, se activan dos recursos: la creación de lugares vacíos que permiten más oportunidades para cubrirlos y el relleno razonado de esos espacios. “De esta manera, esta estructura hace que el lector participe en la valoración y controla las reacciones correspondientes a la misma” (Iser, 1989b: 141).

(Piglia, 2001: 17). No obstante, hasta que se consiga configurar al tipo de destinatario que piden o aparezca uno dispuesto a olvidarse de los prejuicios, la extrañeza que generan arriesga a estas narraciones a ser juzgadas como discursos incomprensibles que no merecen ser revisados.

En conclusión, leer es decodificar el texto para extraer parte de sus posibles significados. Se trata de un acto irrepetible, selectivo, dinámico y evolutivo; un proceso que exige comprensión, reconocimiento y memoria para la (re)construcción del mundo ficticio, y que involucra el análisis de varios niveles. No es sencillo, pero, si se cumple con la participación requerida, la relación obra-lector es enriquecedora para ambos elementos: así como el discurso consigue existir gracias a quien lo materializa, la lectura origina una evaluación más crítica del pensamiento, la identidad y la realidad.

A manera de guía, existen estrategias a lo largo de los relatos. Así, a pesar de que el lector realice este proceso sin saber del todo en qué consiste su función, se orienta con cada una de ellas. Pero no hay que perder de vista que a veces los programas tienen el objetivo de despistar, por lo que el receptor debe estar preparado para cuando aumenten los obstáculos: al encontrarse con historias de este tipo, resulta imprescindible refinar más la mente para ingresar por completo al plano ficticio, cumplir con la cooperación solicitada y desentrañar el contenido.

Finalmente, conviene recalcar la noción de Wolfgang Iser del texto como “reglas de juego”.⁶ Esto coincide con el ejemplo que da Eco acerca de que la construcción de una historia es similar a un juego de estrategia (79): si se le toma como una partida de ajedrez, la

⁶ Autor y lector son participantes de “un juego de fantasía, lo que no tendría lugar si el texto pretendiese ser algo más que reglas de juego. Pues el lector sólo obtiene satisfacción cuando pone en juego su productividad, y ello sólo ocurre cuando el texto ofrece la posibilidad de ejercitar nuestras capacidades” (Iser, 1989a: 150).

diégesis es el tablero; las estructuras, las piezas; el autor y el lector, los adversarios; la imaginación, el lugar donde ocurre el encuentro. Aunque normalmente se espera que el receptor gane (consiga una interpretación satisfactoria), eso depende, en gran medida, de las habilidades de los participantes para intervenir en el encuentro.

El lector modelo de Eco

Umberto Eco, a partir de la perspectiva semiótica, plantea que el texto es un producto complejo, perezoso y reticente; “un artificio sintáctico-semántico-pragmático”⁷ (96) y una “máquina presuposicional” (39). Como vive de los distintos sentidos que se introducen en él (aunque espera que no vayan más allá de su “margen suficiente de univocidad”) y quiere que alguien tome la iniciativa de su comprensión (Eco 76), está plagado de espacios en blanco. Debido a ello, contiene nudos cooperativos ubicados en los diferentes niveles⁸ que lo conforman y, por ende, implica la integración de diversas maniobras. Éstas sirven para atraer al receptor, fomentar su participación y orientar su interpretación.

Por lo anterior, según Eco, la estrategia textual más destacable es el lector modelo: la figura virtual que mantiene un estrecho vínculo de cooperación con el discurso y cuya labor principal es cumplir con la tarea de actualizarlo. Este “lector-construcción”⁹ puede ser visto como una identidad momentánea con la que se desenredan los nudos cooperativos antes

⁷ La interpretación de un discurso se realiza, en parte, con base en algunos factores pragmáticos, por lo que no se puede analizar un texto sólo a partir de lo puramente sintáctico y semántico (Eco 24).

⁸ Para Eco, el texto es una manifestación lineal, así que no tiene niveles como tal. Por ello, este modelo no representa direcciones ni jerarquías en las fases del proceso cooperativo. Más bien, la noción de ‘nivel’ se emplea para hablar sobre “los movimientos cooperativos que realiza el lector de un texto escrito” (Eco 97).

⁹ El “lector-construcción” es un término que hace referencia a un receptor virtual, que no se debe ser confundida con el sujeto real que fusiona horizontes y posee características históricas, sociales y biográficas. Puede ser una “construcción de tipo analítico a partir del texto mismo” o una “abstracción de las condiciones de lectura observadas y observables en un gran número de lectores empíricos” (Pimentel 174).

mencionados. Parte de sus atributos y competencias deseadas son presupuestos e instituidos por la obra al momento de la escritura, por lo que el autor debe tener en mente cómo es el posible tipo de público al que se dirige. Sin embargo, es imposible anticipar íntegramente su comportamiento porque depende de lo que el receptor empírico le aporte. En consecuencia, no puede esperarse que se desenvuelva de una forma impuesta de antemano.

Esta figura se relaciona con otra de las estrategias más significativas: la *enciclopedia*, nombre con el que Eco designa al conjunto de los códigos empleados para la activación del escrito. Es un vínculo con otros textos y está basada en datos culturales aceptados por casi todos, así que normalmente incluye saberes compartidos tanto por el autor como por el lector. Por ejemplo, su aplicación se observa ante las descripciones. En ellas, aunque cada aclaración que contengan (no importa si es de un objeto, lugar o una persona) conlleva una recomposición y una reinterpretación del significado descrito (Pimentel 169), hay partes que se pueden inferir gracias al conocimiento del que dispone la mayoría. Es por esa razón que no se requiere detallar cada rasgo de lo que se esté explicando.

En el caso de las diégesis que involucran el empleo de información inhabitual o desconocida para el destinatario, es necesario expandir la enciclopedia conocida. Para ello, se requiere realizar “paseos intertextuales”; es decir, alejarse del escrito en cuestión, ir a más y volver a él con un botín:

Si la metáfora es desenfadada, ello se debe precisamente a que interesa destacar el gesto libre y desenfadado con el que el lector se substrahe a la tiranía del texto, y a su fascinación, para ir a buscarle desenlaces posibles en el repertorio ya dicho. Pero se trata de un paseo en un principio guiado y determinado por el texto [...]. Esta última limitación no reduce la libertad del Lector Modelo, sino que subraya la acción previsional que el texto intenta ejercer sobre las previsiones del lector (Eco 167).

A diferencia de la definición y del diccionario básico,¹⁰ la enciclopedia es un sistema complejo cuyo modelo regulativo prevé disyunciones. Está relacionada con dos de los problemas cruciales de la semántica contemporánea: 1) la posible universalidad y finitud de los rasgos semánticos, y 2) cómo hacer que la representación enciclopédica sea manejable y adecuada, ya que todo signo interpreta a otro y la condición fundamental de la semiosis es esa *regressus ad infinitum* (Eco 57). Es decir, por tratarse de una serie inagotable, podría creerse que también es inalcanzable. No obstante, tiene límites.

Un margen lógico es el universo del discurso. Este concepto, que Eco retoma de Peirce, “corresponde a la forma *ad hoc* que debemos conferir a la enciclopedia potencial (sistema semántico global) para que ésta resulte utilizable” (69). De igual modo, las mismas narraciones reducen los repertorios a ámbitos precisos, ya que sus elementos limitados (como una cantidad controlada de actantes o situaciones) accionan códigos restringidos. Sumado a ello, como se mencionó en el apartado anterior, la interpretación se encuentra sometida a lo que hay en la obra y a lo que se le aporta a ésta: por los espacios en blanco y la labor de rellenado con elementos propios (expectativas, razonamientos, presuposiciones), la actualización (consciente e inconscientemente) es selectiva, conlleva orientaciones y, por consiguiente, la proyección de más universos del discurso (Eco 69).

En la activación del texto se utilizan elementos que forman parte de la enciclopedia: 1) reglas de conferencia; 2) selecciones contextuales y circunstanciales; 3) hipercodificación retórica, estilística e ideológica; 4) inferencias basadas en cuadros¹¹ comunes e intertextuales;

¹⁰ La *definición* es un sector de la información sobre un término y el *diccionario básico* es una herramienta para entender los postulados de significación mínimos (Eco 110). Ambos están por debajo de la enciclopedia, en un subnivel donde se recurre a un sentido simple del léxico y están las propiedades elementales de las expresiones, pero son parte del proceso de actualización.

¹¹ Un cuadro es una estructura de datos que representa una situación estereotipada. Puede ser visto como “*un texto virtual o una historia condensada*” (Eco 115).

y 5) la competencia intertextual. En las primeras se desambiguan expresiones deícticas, anafóricas y correferenciales, mientras que las segundas hacen que el destinatario tome una decisión interpretativa definitiva (Eco 26). Asimismo, con la inferencia que surge a partir de una expresión, se confiere su significado pleno y se vislumbra qué engloba. Esto sirve para comprender situaciones que no son del todo claras fuera del espacio en el que se encuentran.

Para ilustrar lo anterior, basta un fragmento de *La grande* (2005) de Saer: “—Estoy esperando el colectivo —dice Tomatis— pero dejé pasar varios porque no iban demasiado llenos” (2017: 157). Al leerlo, la indicación de quién está hablando desambigua la identidad del sujeto que pronuncia el verbo ‘estoy’, ya que aclara que el enunciador es Tomatis. Gracias a las expresiones anafóricas y referenciales, tampoco hace falta que éste tenga que elaborar un mensaje repetitivo (“dejé pasar varios colectivos”). De igual manera, aun cuando tal vez parezca que sus palabras son en serio, más adelante se aclara que son una broma: Violeta, su pareja, explica que es uno de sus chistes frecuentes (Saer, 2017: 225). De ese modo, el receptor actualiza este contenido y elimina la indeterminación que quizá surgió en un primer momento.

Por otra parte, la recopilación contextual prevé posibles ambientes al registrar los casos en los que un elemento podría aparecer junto con otros del mismo sistema. Esto contribuye a la predicción e identificación de clichés (como la posible culpabilidad del mayordomo cuando se narra un asesinato en una mansión), e introduce al lector a la competencia intertextual: “no puede haber una representación enciclopédica de un lexema sin que se evoquen los usos de ese lexema en textos precedentes” (Eco 111-112). Por ello, el análisis enciclopédico considera ambos tipos de selecciones y sirve para detectar satisfactoriamente los enlaces entre los relatos.

En cambio, las circunstancias de la emisión de las narraciones aluden a una actualización implícita: “aquí hay (había) un individuo humano que ha enunciado el texto que estoy leyendo en este momento y que pide (o no pide) que yo suponga que está hablando del mundo de nuestra experiencia común” (Eco 107). También refieren a trabajos complejos, como cuando hay que reconstruir la localización espaciotemporal de una historia lejana a la época del receptor. Así, se determina cuál enciclopedia es la más adecuada y se vuelve más notorio que el juego cooperativo (sobre todo, lo relacionado con el enunciador) es azaroso. Pero las pistas para descifrarlo se encuentran en la interacción entre los niveles textuales.

En cuanto a la hipercodificación retórica y estilística, es posible afirmar que ésta propicia que la competencia enciclopédica esclarezca las “expresiones hechas” (expresiones fáciles de reconocer, como el “había una vez” de los cuentos de hadas) de la tradición retórica (Eco 112), junto con las reglas de género y el diccionario de nombres propios (que puede revelar detalles como el género del personaje o el vínculo con una entidad ya existente). Esto también sirve para entender la relación de los elementos paratextuales con el escrito (como a qué hace referencia el título o cuáles son las obras con las que se enlaza). Incluso, según Eco, la existencia de pautas muy establecidas le brinda la oportunidad al autor de “permitirse algunas ‘perezas’” (113).

Por su parte, la hipercodificación ideológica equivale a los sistemas de pensamiento que el sujeto conoce. Mediante su uso, aunque puede que no sea tan notorio, el texto adquiere una presentación familiar. En este punto, se trata de ver cómo se conjetura a un lector modelo con un dominio específico y cómo ese mismo dominio (que tal vez coincida con lo que se espera) interviene en los procesos de asimilación de los niveles semánticos más profundos (en especial, en las estructuras actanciales e ideológicas). De esa forma, debido a un prejuicio,

si hay un robo, tal vez el público no dude de un personaje con elementos vinculados con lo típicamente asociado como bueno, noble u honesto.

No obstante, en gran medida, la comprensión textual está dominada por la aplicación de los cuadros. De hecho, las hipótesis que surgen al leer dependen de ellos: si son equivocados (si se confunde la situación estereotipada con otra), conducen a una suposición errónea. Los cuadros comunes condensan códigos que remiten a datos compartidos por la mayoría de los miembros de la sociedad; los intertextuales, códigos de un repertorio al que no todos tienen acceso. Esto explica por qué existen referencias que sólo son notadas por un público especializado y muy reducido. Así es como el receptor novato se expone a ser afectado fácilmente por las sorpresas incluidas en una diégesis, mientras el “lector sofisticado” tiene mayor posibilidad de no caer en las trampas, pues resulta difícil de asombrar (Eco 120).

Los cuadros intertextuales¹² posibilitan diversas combinaciones y sirven para mostrar elementos habituales o para reconocer qué se debe evitar si el objetivo es impresionar. A pesar de que son tan útiles y necesarios como los comunes, destacan por ser más reducidos, concisos y fáciles de aplicar a un universo del discurso. Incluso es posible activarlos sin pasar por los otros. Además, las inferencias que nacen a partir de ellos son significativas porque todos los escritos dependen de la experiencia que hay acerca de más obras. En este sentido, son “un caso especial de hipercodificación”, pues abarcan “*todos* los sistemas semióticos con los que el lector está familiarizado” (Eco 116).

¹² Los cuadros intertextuales son parecidos a los *topoi*, a las reglas de género y, en especial, a los motivos, pues remiten a varios bloques enciclopédicos. Sin embargo, “son más analíticos en cuanto a ‘especificación de los actores, de los instrumentos, de los fines y de las situaciones’” (Eco 119).

Esta clase de cuadros suele presentarse entre espacios hechos por distintos autores, pero también pueden ubicarse dentro de la misma producción de un solo creador. Ejemplo de ello es el caso de la Zona, nombre que se le ha dado al lugar en el que se desarrolla el proyecto narrativo saeriano y que hace alusión a un territorio limitado con la capacidad de abarcarlo todo.¹³ Por la forma en la que este proyecto comparte elementos como personajes, temas y estilo de escritura, hay un vínculo que conecta las novelas de este universo: *Responso* (1963), *La vuelta completa* (1966), *Cicatrices* (1969), *El limonero real* (1974), *Nadie nada nunca* (1980), *El entenado* (1983), *Glosa* (1986), *La ocasión* (1987), *Lo imborrable* (1992), *La pesquisa* (1994), *Las nubes* (1997) y *La grande* (2005). Asimismo, existe una conexión con los relatos en los libros de cuentos: *En la zona* (1960), *Palo y hueso* (1965), *Unidad de lugar* (1967), *La mayor* (1976) y *Lugar* (2000).

De igual manera, es posible que el diálogo se establezca entre diferentes tipos de producciones, por lo que los cuadros intertextuales no se reducen al ámbito de los relatos escritos. Prueba de esto es *Toublanc* (2017), película dirigida por Iván Fund e inspirada en el corpus saeriano. Aunque no es una adaptación directa, en ella se encuentran referencias a la Zona (como la puesta en escena de un caballo, animal relevante en *Nadie nada nunca*, o de un ejemplar de *Cicatrices*). Sobre todo, por su fondo y forma, establece un puente con *La pesquisa* mediante elementos como la presencia de un investigador francés que se encuentra buscando a un asesino o de historias que se fragmentan y entrelazan.

¹³ “A la hora de justificar la elección de la zona como espacio delimitado y recurrente para sus ficciones, Saer citaba a menudo a Faulkner, el que habría entendido que en el tamaño de una estampilla podía hacer entrar todo lo que él quería, el mundo entero. La afirmación se refiere a la invención de un territorio como manera de, gracias a un particularismo extremado, situarse en lo universal. La parte, la estampilla, que puede ser un todo: ese principio también rige la construcción del *corpus* saeriano y la relación que los textos establecen entre sí: una anécdota, un personaje lateral, un relato breve, van dando lugar, a lo largo de los años, a [narraciones] sofisticadas” (Premat, 2007: 267).

Algunos de los otros tipos de cuadros que existen se pueden jerarquizar. En primer lugar, están las *fabulae* prefabricadas (reglas de género como las del policial clásico, que fijan la forma en la que se desarrolla un relato); en segundo, los cuadros-motivo: esquemas flexibles (no son construcciones rígidas en cuanto a la sucesión de acontecimientos) con determinados actores, secuencias de acciones y marcos. En estos últimos entra “el regreso a Argentina de alguien que estuvo en Europa” de la Zona, cuyos actores principales son un viajero y un oyente. La secuencia usual es: partida, estadía en el extranjero, regreso y relato acerca de lo vivido allá; mientras que el marco es Argentina (especialmente, Colastiné, barrio de Santa Fe). Se presenta en novelas como *La pesquisa* (con Pichón), *Glosa* (con Matemático) y *La grande* (Gutiérrez).

En tercer lugar, se encuentran los cuadros situacionales: moldes fijos para el desarrollo de una parte de la historia que dan paso a numerosas combinaciones. Varían dependiendo de los géneros y (a veces) hacen referencias a acciones mínimas (Eco 118). Ejemplo de ello es la reunión de amigos de la Zona durante una comida, que propicia pláticas diversas entre los personajes y eventos de distintos tipos. Este cuadro se muestra en *La pesquisa* (donde el encuentro origina una charla de sobremesa sobre un asesino serial) y en *La grande* (novela en la que gran parte de la trama es sobre los días previos a un almuerzo, junto con los recuerdos y encuentros que éste ocasiona).

Por último, en cuarto lugar, están *topoi* retóricos como el *locus horridus* (el lugar idealizado del caos). Dentro del universo saeriano, este recurso aparece en la descripción que los viajeros del cuadro-motivo antes mencionado hacen de Europa.¹⁴ Por ejemplo, Pichón

¹⁴ Cabe aclarar que la presentación de Europa como un *locus horridus* no es “un ataque dirigido *contra* la cultura europea: se trata más bien de una crítica dirigida a la idea de *esencia cultural* en la medida en que, para el narrador saeriano, los pueblos de Occidente han definido siempre su esencia *olvidando* (es decir, reprimiendo, violentando) la esencia de los otros” (Arce, 2011: 121).

realiza una crítica sobre la sociedad parisina al incluir en la charla de sobremesa comentarios acerca del consumismo; el comportamiento de los habitantes que, aunque era tan paranoico como para llevarlos a desconfiar de cualquiera, no cambiaba del todo a pesar de las advertencias; la forma en la que los medios de comunicación alteraron la información para hacer más espectacular el caso del asesino serial; el hecho de que incluso se hicieron películas sobre los feminicidios; y los severos juicios colectivos que, como normalmente sucede, acabaron en el “olvido pronto y seguro” (Saer, 2012: 152).

Lo descrito en las páginas pasadas es relevante, ya que, como se comentó al principio de este apartado, estrategias como el lector modelo y la enciclopedia son empleadas durante la actualización de un escrito. Entender cómo funcionan presupone dominar las reglas que rigen la forma en que se les da expresión a los significados. Siendo así, poder localizarlas y comprenderlas le brinda al lector la oportunidad de tener un mayor involucramiento durante el proceso de lectura y de realizar una materialización más especializada.

El primer movimiento para activar el sistema que los discursos representan es adoptar una identidad momentánea que transite entre lo diegético y lo verdadero. Como en las narraciones se muestran individuos con determinadas propiedades, hay que accionar índices referenciales. Entonces, se suspende una decisión sobre si los personajes pertenecen a lo real (o posible) y se pone en pausa la creencia (o la falta de ella) hasta que haya más pistas para determinar el acto lingüístico. Por eso, la cautela es un requisito clave: por más que haya autores o relatores que se comprometan a contar cada hecho, el enunciador sólo finge hacer aseveraciones. Los artificios textuales son lo único que manifiesta su intención.¹⁵

¹⁵ En los textos narrativos hay aseveraciones ficticias (no exigen que se crea en ellas ni dan pruebas para que eso suceda) y no ficticias. Estas últimas tienen sus “condiciones de felicidad” en la fuerza con las que el autor las presenta y en los argumentos que brinda para sostenerlas. Con ello, se intenta mostrar una percepción acerca de aspectos como la sociedad y la psicología humana. Así, las más importantes transmiten actos lingüísticos serios,

Una vez que se parte de la manifestación lineal y que se ha realizado la adopción de una identidad, se llega a un primer estado de contenido: las estructuras discursivas. En éstas, al momento de actualizarlas, se recurre a los conocimientos y a las competencias a los que remite la lengua del mensaje. Al hacerlo, cuando está ante un lexema, el sujeto no es consciente de cuáles son las propiedades semánticas que exigen mayor atención, por lo que tiene que decidir dónde extenderlas y bloquearlas. Normalmente sólo amplía las que le son indispensables conforme el desarrollo lo requiera, mientras que las demás quedan inactivas (es decir, no son eliminadas, sino puestas en pausa hasta que resulten necesarias).

Para realizar el proceso de ampliación, las estructuras discursivas se actualizan con base en conjeturas sobre el *topic* textual,¹⁶ una hipótesis que el receptor propone y que surge de una simple pregunta: “¿de qué diablos me habla [este texto]?”. La respuesta es una propuesta (“probablemente habla de esto”) que funciona como un título tentativo (Eco 131) y que establece una isotopía (una “constancia de un trayecto de sentido” que se marca con la coherencia interpretativa) (Eco 144). Por lo general, identificar el *topic* es fácil, ya que el mensaje lo presupone o lo exhibe con señales obvias (como la enunciación directa del tema central en el nombre o en el contenido de la historia). Cuando su localización no es tan sencilla, se presenta por medio de palabras clave colocadas en puntos estratégicos y se solicita que el lector lo rastree.

Por ejemplo, el título de la novela que se analizará en el tercer capítulo sirve para guiar un poco al lector hacia su *topic*: “¿de qué diablos habla *La pesquisa*? Probablemente,

aunque esa parte no esté presentada como tal en el contenido (Eco 71). Asimismo, tienen mayor complejidad que otros tipos de discursos, son “semióticamente más [ricas] en problemas” y más rentables (Eco 102).

¹⁶ El *topic* orienta la dirección de las actualizaciones y reduce las posibilidades de interpretación. Localizarlo ayuda a establecer “tanto los límites como las condiciones de coherencia de un texto” (Eco 128). Un mismo discurso puede contener varios.

de una investigación (en específico, puede que sea sobre una investigación policial)”. Sin embargo, esta posible conjetura surgida a partir del nombre de la historia no es del todo cierta. Para proponer una hipótesis más acertada, se debe actualizar la obra: durante el transcurso del libro, se devela que no trata sólo sobre una averiguación, sino sobre tres. Además, según Julio Premat, el título también se refiere “al sujeto que indaga: la pesquisa y el pesquisa se combinan” (2002: 298). Por lo tanto, este texto es acerca de una triada de indagaciones y de los involucrados que desempeñan el papel de detectives.

Con los resúmenes y preguntas que surgen en el nivel discursivo, se identifica cuál es la *fabula*,¹⁷ el “esquema fundamental de la narración” (Eco 145). Se trata de una reconstrucción breve y ordenada cronológicamente que aclara lo que sucede en una historia; hace referencia a eventos acerca de actos humanos, objetos animados o ideas; y es compuesta con la iniciativa cooperativa (muchas veces, con base en la competencia intertextual) (Eco 149). Existen dos tipos de *fabulae*: cerradas y abiertas. Las primeras tienen un final (que parece ser) definitivo y limitan la propuesta de conclusiones distintas, mientras que las segundas muestran una apertura en alguno (o varios) de los momentos que las conforman y destacan porque existen composiciones que pronostican a un lector modelo que las produzca (Eco 171).

En realidad, lo único que cambia entre las *fabulae* abiertas y cerradas “(y ya es mucho) es la intensidad y la vivacidad de la cooperación” (Eco 171). En las dos se mantienen las anticipaciones y las inferencias, elementos que son fundamentales durante la actualización: si bien la historia está acabada para el autor, es un devenir desde la perspectiva

¹⁷ No debe confundirse la *fabula* con la trama, que es la “historia tal como de hecho se narra” y se identifica con las estructuras discursivas en un texto. Por esa razón, también es “una primera síntesis que el lector trata de hacer sobre la base de [éstas], una serie de macroproposiciones más analíticas que dejan todavía indeterminadas las sucesiones temporales definitivas, las conexiones lógicas profundas” (Eco 146).

del público, quien realiza la interpretación por partes. Entonces, la predicción es constante de inicio a fin, se desarrolla con una dialéctica entre distintas operaciones y es puesta permanentemente a prueba por la actualización de las estructuras discursivas (Eco 160). De esta manera, se identifican las posibles modificaciones que una acción provocará y se sospecha cuál será el progreso de los acontecimientos.

Aun así, pese a que se originan numerosas previsiones, no todas son útiles para construir narraciones coherentes con el contenido original. Debido a ello, si la meta es continuar lo que se está leyendo, se deben aprender a distinguir las suposiciones que encajan con lo planteado en la obra de las que resultan incongruentes. Para lograrlo, se toman como base las señales de suspenso que incluyen las obras, pues remarcan las disyunciones de probabilidad a las que se les recomienda poner mayor atención (como la tensión al dejar en pausa un suceso, la aparición de un posible rival para el protagonista, el hincapié en un nuevo personaje o la insistencia en la descripción de un objeto).

El receptor recupera dichas señales para imaginar posibilidades mediante condiciones objetivas de la narración y especulaciones subjetivas. Con esto, realiza pronósticos y reflexiona acerca del futuro de las acciones, sucesos y actitudes de los personajes. Al final, se espera que sus predicciones correspondan con el desarrollo y la conclusión de la historia. De este modo, se verifica si la visualización fue certera e, implícitamente, se emite una valoración de las habilidades del lector (Eco 160).

No obstante, el destinatario no tiene por qué preocuparse si ninguna de sus hipótesis es correcta: cada idea descartada es el bosquejo para un final alternativo o para una diégesis nueva. Además, esos aparentes fallos son parte de lo que el texto pretende lograr, ya que integra elementos que motivan pronósticos erróneos (como una lista de varios sospechosos

para un solo crimen). Después de todo, el escrito es una máquina para producir previsiones sobre la *fabula*, los personajes y el comportamiento del público.

Cuando hay opciones igual de viables, hay una predicción satisfecha y (al menos) una insatisfecha. Eso no implica que la segunda sea más débil: todas “siguen siendo puros acontecimientos mentales frente a la densa materialidad de la situación que llegue a imponerse” (Eco 162). Lo usual es que el receptor piense que lo relatado no sólo es el desenlace exacto de los acontecimientos, sino que es la solución óptima. Pero tiene libertad de negarse a creer los hechos mostrados y de visualizar sus propios juegos: no tiene por qué deshacerse de las previsiones originadas a partir de su lectura, pues representan “un estado de cosas posible, que el desarrollo de la partida (propuesta como la única buena) no ha confirmado” (Eco 164).

Para ilustrar lo comentado acerca de los esquemas fundamentales de la narración, sirve la *fabula* de *La pesquisa*: Pichón Garay, luego de un exilio autoimpuesto en Francia, regresa a Argentina con el pretexto de arreglar los papeles que le permitirán vender la propiedad de su familia en Rincón Norte. Es entonces cuando se reúne con Carlos Tomatis y Marcelo Soldi, pues a los tres les interesa averiguar a quién le pertenece *En las tiendas griegas*, un dactilograma sin la firma de su autor.¹⁸ Mientras se encargan de ello, recuerdan la desaparición del Gato Garay y Elisa, junto con lo que ese evento ocasionó en la vida (mayormente, en la amistad) de Pichón y Tomatis.

Lo anterior es contado por un relator anónimo cuando Soldi, Tomatis y Pichón se encuentran en una charla de sobremesa. A su vez, este último comparte una historia acerca

¹⁸ La *fabula* de *En las tiendas griegas* también se presenta en la novela, durante el tercer capítulo, gracias a la explicación de Soldi (Saer, 2012: 118-122). A grandes rasgos, el dactilograma es sobre la historia de dos soldados en la Guerra de Troya: el Soldado Viejo, que “posee la verdad de la experiencia”, y el Soldado Joven, que cuenta con “la verdad de la ficción” (Saer, 2012: 122).

de Morvan, comisario de la policía parisina que investiga el asesinato de 27 ancianas y que, debido a una pista clave en la escena del crimen 28, sospecha de Lautret, su mejor amigo y compañero de equipo. Pero su plan para detenerlo y evitar el siguiente feminicidio lo conduce a descubrir que él mismo es el culpable: cometió los delitos porque los eventos de su pasado (el abandono de su madre, el suicidio de su padre y su divorcio con Caroline) detonaron sus ataques esquizofrénicos. Por esa razón, en lugar de ser encarcelado, es internado en un psiquiátrico.

Hasta ese punto, la historia del asesino serial puede dar la impresión de ser una *fabula* cerrada, ya que el final es presentado como definitivo: este relato policial se supone que es un hecho real que fue reportado en los periódicos, investigado por las autoridades y examinado por los psiquiatras. Sin embargo, Tomatis pronto expone que su conclusión aparentemente absoluta posee aperturas. Es así como propone que Lautret es el verdadero feminicida: cometió los delitos por placer e inculpó a su colega, aprovechándose de sus padecimientos, su cercanía con él y sus conocimientos como policía. Esta segunda resolución no es cuestionada ni preferida por encima de la de Pichón, por lo que queda como un final alternativo e igual de aceptable que el otro.

Por otro lado, continuando con la *fabula*, el narrador anónimo también cuenta que, durante su viaje a Rincón Norte, Soldi y los demás se encontraron con Julia, la hija de Washington Noriega. Pese a que, de acuerdo con ella, su padre es el autor de *En las tiendas griegas*, Pichón y Tomatis lo descartan de inmediato, ya que saben que él nunca hubiera hecho una novela. Ninguno postula otra hipótesis, Julia no les permite llevarse el documento para estudiarlo con mayor detenimiento y no existen muchas pistas, por lo que esta investigación queda inconclusa. Lo mismo pasa con la parte de la ausencia de los amantes: sólo se menciona que el Gato y Elisa desaparecieron de un momento a otro, que no se ha

sabido nada de ellos desde entonces y que no hay rastros que posibiliten una averiguación de los hechos. Después de los acontecimientos descritos, la novela termina con Pichón, Tomatis y Soldi sin contestar las interrogantes, y finalizando su cena.

En cuanto a las estructuras actanciales e ideológicas de los discursos, en éstas se exige que se reconozcan nociones más abstractas que en las demás. Cuando se comienza con el proceso de previsiones, se producen (antes, después y simultáneamente) macroproposiciones que sirven para reconocer funciones (como las que propone Vladimir Propp) o papeles (como los que postula Algirdas Julien Greimas). Estos últimos son útiles para notar las oposiciones (amigo/enemigo, por ejemplo) y percibir que una misma labor a veces está destinada a varios personajes. Algunas de las expectativas formuladas están condicionadas por las decisiones selectivas, dependen del sistema de códigos y son afectadas por la competencia del lector modelo (Eco 249). Es lo que ocurre con el nivel ideológico: a veces está influenciado por connotaciones que propician juicios de valor y contraposiciones como bueno *vs* malo.

En consecuencia, estos niveles son relevantes para la actualización: orientan y estimulan la interpretación final de todo el contenido. Por supuesto, se tiene la oportunidad de que la historia prevea cómo son las habilidades que ambos accionan en el perfil del lector modelo y que las pongan en crisis. Incluso quizá se aspire a que, gracias al acercamiento con el relato, el receptor reconozca estructuras actanciales e ideológicas más complejas (Eco 249). Al ser así, es usual que surjan las tendencias inconscientes, aun cuando no son parte de la cooperación textual. Eso tiene que ver con “la *utilización del texto* con fines documentales” (por ejemplo, la materialización de un discurso para llevar a cabo una investigación psicológica), que igual es parte esencial del recibimiento del mensaje (Eco 253).

Por último, de acuerdo con Eco, una forma de realizar un óptimo proceso de actualización es evidenciar cómo es que las estrategias textuales incitan a cooperar. Por ello,

el concepto de lector modelo resulta útil, pues su aplicación permite ilustrar, explicar y entender el proceso de materialización.¹⁹ Dentro del ámbito de las letras, normalmente el encargado de dar a conocer esta información es el crítico literario, quien a veces se acerca a cumplir con la función del lector modelo (aunque, como ya se dijo, nunca se debe confundir al receptor virtual con el empírico). Él, al compartir en qué consistió su lectura, revela la intervención que llevó a cabo y ejemplifica cómo es activar el escrito con el que interactuó.

Por supuesto, eso no supone el establecimiento definitivo e indiscutible de una decodificación. En realidad, tal y como sucede con los textos narrativos (con cualquier texto, más bien), la activación propuesta por el crítico puede ser aceptada o rechazada. En el mejor de los casos, será cuestionada, discutida, puesta en duda y utilizada para localizar otras oportunidades de investigación. Siendo así, a pesar de que no concuerde con los pensamientos del resto de los receptores (no importa si son especializados, o no), su trabajo es una posibilidad para dar paso a nuevas interpretaciones.

En conclusión, el lector modelo es una estrategia textual que es construida y esperada por la obra. Una vez que es activada por una persona real que aporta sus conocimientos, esta figura virtual se convierte en una identidad momentánea que sirve poner en marcha el sistema codificado en el escrito. Parte de sus atributos son configurados durante el proceso de escritura, por lo que solicita determinadas habilidades para ser activada. Aun así, debido a que necesita a un receptor que la accione y depende de lo que éste le aporte, es imposible predeterminedar todos sus movimientos y asignarle un perfil fijo. De este modo, su carácter impredecible conlleva experiencias distintas para quienes entren en contacto con ella.

¹⁹ Además, dado que su uso no se reduce únicamente a las narraciones (Eco 21), tomar el concepto de lector modelo como base podría llevar a descubrir nuevos aspectos acerca de otro tipo de producciones artísticas (poemas, canciones, películas, etc.) o a comprender un poco más cómo ocurre la interacción obra-público.

Se pretende que el lector modelo colabore en los nudos cooperativos de las estructuras discursivas, narrativas, actanciales e ideológicas. Esto implica la producción de inferencias y previsiones, al igual que la identificación de *fabulae* y *topics*. Asimismo, conlleva competencias como la ideológica, la intertextual y la enciclopédica. Esta última es indispensable, ya que engloba a las demás: involucra tanto el conocimiento como la aplicación de códigos y subcódigos. Entre más especializada sea, más hábil será el receptor. Por supuesto, los textos no esperan que estas habilidades sean innatas: así como piden la existencia de determinadas aptitudes, también ayudan a que se produzcan o ejerciten capacidades durante la materialización de su contenido.

Para finalizar, con base en lo expuesto, es posible asimilar el procedimiento seguido por los investigadores en el género policial con el proceso de lectura: durante ambos, el detective-lector descifra una composición elaborada por un codificador contra el que debe enfrentarse en un juego de estrategia. Para ello, se pasa por la etapa de formulación de hipótesis y expectativas, la (re)construcción y el desentrañamiento de información, la producción de abstracción e inferencias, el llenado de espacios en blanco y el uso de distintas competencias, junto con la lucha entre memoria y olvido. Adicionalmente, como se mostrará a continuación, los dos actos están relacionados con cuestionar nociones preconcebidas y eliminar “la lectura puramente secuencial que sólo atiende y espera la siguiente etapa (‘y luego, y luego, y luego’), el siguiente dato” (Pimentel 163).

El género policial

Policial clásico y policial negro

Se considera que el género policial adquirió sus bases en Estados Unidos, con los cuentos sobre Auguste C. Dupin de Edgar Allan Poe: “Los crímenes de la calle Morgue” (1841), “El misterio de Marie Rogêt” (1842) y “La carta robada” (1844). Mediante esta trilogía, se establecieron elementos como la figura del detective que después se hicieron fundamentales en el esquema de este tipo de narraciones. Asimismo, gracias a que Poe también fue el primero en ver que, “en lugar de dirigir la obra al lector, era necesario incorporar al lector a la obra” (McLuhan 27), estas historias sirvieron para configurar a un nuevo tipo de público capaz de actualizarlas y de cooperar con discursos similares. Posteriormente, entre 1887 y 1927, esta literatura quedó establecida en Gran Bretaña con los relatos sobre Sherlock Holmes de Arthur Conan Doyle.

Este género se distingue por los desafíos intelectuales que plantea y por presentar un proceso de investigación que conduce la diégesis, muestra distintos métodos de indagación y tal vez guíe a que el delito sea resuelto. Cuenta con hipercodificaciones, *fabulae* prefabricadas y otros cuadros (contextuales, intertextuales, motivo, situacionales) muy bien definidos, así que sus códigos son fáciles de reconocer. Por ejemplo, dado que suele exponer una narración donde alguien comete un delito (presentado como una incógnita) que un detective debe resolver, sus elementos clave de rápida localización son: el crimen, el enigma y la solución. Aun cuando la importancia y el uso de los tres cambia en cada variante surgida a partir del esquema original, es común que el receptor tenga expectativas de que aparecerán tarde o temprano.

La novela de enigma (también conocida como policial clásico o *whodunit* por la frase “Who has done it?”) sobresale por enseñar la supremacía de la razón. Está definida por el código inglés instituido con Holmes y por un esquema tan rico como homogéneo, cuyo rasgo principal es el juego limpio (*fairplay*). Éste se encuentra bastante establecido, por lo que es normal hallar trabajos dedicados a describir cómo debe ser la organización, presencia y uso correcto de los elementos dentro de estas ficciones.¹ De ese modo, la fijación tan precisa de las *fabulae* prefabricadas provoca que sea usual encontrarse con afirmaciones como la de Tzvetan Todorov: “la novela policial por excelencia no es aquella que transgrede las reglas del género, sino la que se conforma a ellas” (35).

No obstante, las pautas no son definitivas: como apunta Raymond Chandler, esta literatura es una forma nunca dominada e incapaz de entrar siempre en el mismo molde. Además, “[l]a obra policial perfecta no puede escribirse. Siempre hay que sacrificar algo” (Chandler, 2003a: 34), así que no hay por qué confiar en que todo se cumplirá al pie de la letra. En realidad, pese a los límites claros y al repertorio reducido tanto de elementos como de motivos, los recursos se combinan de modos muy diversos y engendran un gran número de posibilidades. Por consiguiente, hay múltiples vías que, gracias a la creatividad de los escritores, pueden ser exploradas.

En especial, el público cumple un papel decisivo durante la creación: debido a él, el juego se ve obligado a estar en constante evolución. Esto incluso ha orillado a la transgresión del modelo de la novela de enigma: por más que se confíe en que las reglas del *fairplay* (como la ausencia de trampas incoherentes, una solución que parezca inevitable, un desenlace donde todo se vuelva claro y un cierre que parezca absoluto) serán respetadas de inicio a fin, es casi

¹ Ejemplo de ello son: “Las veinte reglas de *fairplay*” de S. S. Van Dine, “¿Qué es el género policial?” de Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges, o “Verosimilitud y género” de Raymond Chandler.

ineludible que haya rupturas. Sin importar cuánto se quieran seguir las *fabulae* prefabricadas y otros cuadros, la búsqueda de originalidad o la constante demanda de que estas narraciones produzcan asombro terminan por hacer que las normas se ajusten para cumplir con “la dosis de novedad permanente” que tanto se pide (Lafforgue y Rivera, 1996a: 263). Sólo así es posible que el género continúe atrayendo a los receptores y motivándolos a que lo sigan consumiendo.

El objetivo de esta literatura es lograr que su destinatario adopte la identidad momentánea de un investigador, actúe como tal y contribuya con la búsqueda de la verdad. A causa de ello, se le considera una forma literaria en la que se involucra al receptor profundamente como coautor (McLuhan 27), como otro participante que tiene la capacidad de resolver los misterios y completar la historia. De hecho, “[l]a teoría básica de toda obra policial es que, en algún punto de su desarrollo, un lector de suficiente agudeza podría cerrar el libro y develar la médula del desenlace” (Chandler, 2003b: 33). De esta manera, el proceso de lectura puede resultar más complejo que el que se pide en otros textos, pues demanda una enorme cooperación y una gran habilidad de (re)construcción.

Claro, la activación del sistema no depende únicamente del lector, quien posee una astucia que aumenta con el pasar de los años. Para en verdad conseguir la colaboración deseada, se necesita que los relatos estén a la par de las aptitudes deductivas del público y cumplan con sus exigencias. A esto se debe que la novela de enigma sea vista como la describe S. S. Van Dine: “una especie de juego de inteligencia; más aun, es de alguna manera un modo de competencia deportiva en la que el autor debe medirse lealmente con el lector” (citado en Lafforgue y Rivera, 1996a: 259). Ahí reside su paradoja: aun si su estructura casi “no resiste el examen riguroso de una mente analítica, es precisamente en ese tipo de mente donde despierta mayor interés” (Chandler, 2003a: 34).

En consecuencia, el destinatario del policial es uno de los más complicados de satisfacer: dado que todo en estas ficciones apunta hacia el pensar lógico de los involucrados dentro y fuera de la diégesis, el escritor necesita tener en cuenta que se dirige a alguien sagaz (más sagaz que él, incluso). Por lo tanto, producir narraciones detectivescas no es sencillo, ya que no pueden ser tan simples como para que cualquiera adivine su final, ni exageradamente rebuscadas para que el misterio sea irresoluble. En especial, según Chandler, esto último se encuentra prohibido debido a lo fundamental que es la honestidad (2003b: 33).

Con la exposición imparcial de los hechos se coloca al lector en condiciones similares (o superiores) a las del investigador y se le acerca a un pronóstico de la solución planteada. De modo que ocultar claves (no importa si son de gran relevancia, o no) o distorsionarlas a propósito es una de las peores infracciones que hay, pues impide una actualización satisfactoria. Otros recursos poco aceptados en el *whodunit* son dejar sin castigo al culpable y convertir al detective, el representante de la ley y la verdad, en criminal (Chandler, 2003b: 32-33). Mientras que el primero crea un malestar en el receptor por implicar la falta del restablecimiento del orden, el segundo traiciona la confianza que se deposita en el personaje que (supuestamente) está definido por la garantía implícita de que es honrado.

Por otro lado, hay métodos que son muy bien vistos, porque permiten que el receptor se adentre más en el texto. Una concesión bastante apreciada es hacer que el relator y el investigador sean la misma persona, puesto que así se le pone en una posición semejante a la del destinatario. Si a esto se le suma que la pesquisa ocurra justo al momento en que se cuenta la historia, el detective y el lector se acercan mucho más. De este modo, aumenta la complicidad y la competencia entre ambos. Asimismo, con esto se evita la desventaja que implica la narración en tercera persona: aunque es muy común en el policial clásico (como se observa con Watson, el relator de los casos de Holmes), impone una separación. Como

explica Paul Finnerty, lo mismo ocurre con la focalización cero, ya que excluye al destinatario de la participación y lo convierte en un simple consumidor (82).

Siguiendo con lo dicho por Finnerty, hablarle directamente al espectador es una estrategia más para familiarizarlo con la diégesis. Al hacerlo, se demuestra que su presencia es deseada, se capta de mejor manera su atención y se permite que se integre como colega al caso (81). Del mismo modo, los códigos también influyen en la aproximación del destinatario con el discurso, por lo que, como señala Chandler, se espera que estas historias tomen en cuenta lo que el público sabe (2003b: 31). Debido a ello, sin importar que contengan un poco de fantasía, la enciclopedia a la que remitan tiene que ser bien pensada; realista con los personajes, ambientación y atmósfera de la época en la que se ubique; y coherente tanto con los métodos de asesinato como con los procedimientos de detección conocidos.

No obstante, que el *whodunit* implique que cualquier persona (especializada, o no) sea capaz de “develar la médula del desenlace” (Chandler, 2003b: 33) no es tan sencillo como suena. Sí, el *fairplay* garantiza que se seguirá la mayoría de las *fabulae* prefabricadas; pero también asegura que se utilizarán esas mismas reglas para atraer al público y despistarlo. Es decir, el receptor no sólo se encuentra al tanto de que será engañado, sino que ansía que así pase. Pese a que haga todo lo posible por no fallar en los acertijos y sea consciente de que lo irrelevante es sospechoso y viceversa, sabe que interpretará mal alguna clave y que habrá detalles que quedarán inactivos por parecer insignificantes. Eso es parte de los desafíos mentales tan atractivos del género.

Sumado a lo anterior, hay que recordar lo que se planteó en el capítulo pasado: puesto que son distintos y cuentan con habilidades diferentes, es obvio que algunos destinatarios lograrán adivinar la conclusión de la diégesis y otros serán burlados. En caso de resolver la incógnita, se aumentarán la confianza del receptor en sus capacidades de investigación y el

interés en estas ficciones. En cambio, como propone Finnerty (84), si las especulaciones no se cumplen, tal vez haya un sentimiento de derrota. Sin embargo, no es un impedimento para continuar disfrutando de los relatos, ya que tal vez la pérdida se convierta en una motivación para continuar leyendo hasta ganar.

Además, la lectura de estas ficciones no es causada del todo por el deseo de querer ser un detective o por el cariño hacia los desafíos, así que sugerir una conclusión distinta a la narrada no tiene por qué ahuyentar al decodificador. A fin de cuentas, vale la pena insistir, no llegar al cierre expuesto por la diégesis no es un fracaso, sino una oportunidad de construir más historias. Cada vez que el lector se equivoca de sospechoso y resulta que el verdadero culpable es alguien a quien descartó, la hipótesis rechazada por la historia le es útil para inventar un desenlace alternativo o una obra nueva. Ciertamente, su función como coautor se encuentra ligada a tratar de completar la trama en cuestión mientras usa las pistas que se le dieron y los argumentos que desarrolló a lo largo del libro. Sin embargo, sus pronósticos descartados por la narración son valiosos porque, sumados a sus propias combinaciones de los recursos del policial, lo pueden llevar a asumir un nuevo papel: el de escritor.

En cuanto a por qué hay interés en estos relatos, hay dos respuestas. Por un lado, como sucede con el resto de las producciones literarias, resultan llamativos porque permiten experimentar sin ningún riesgo: son un lugar libre, donde “los lectores llevan a cabo en la fantasía lo que secretamente ansían hacer, pero a lo que nunca se animan en la vida real” (“Producción” 42). Por otro lado, son atractivos porque ayudan a comprender la realidad, ya que enuncian el caos del mundo en el que el espectador reside. Esto explica por qué su producción y consumo aumenta ante las crisis sociales, económicas y políticas, pues representan un vehículo para expresar los problemas y el desencanto que se vive.

Volviendo a la elaboración de estas diégesis, normalmente se busca que su solución guarde un factor sorpresivo que sólo el autor pueda revelar y que forme parte de los retos para ejercitar la mente. El *whodunit*, por ejemplo, es una fórmula que deriva en una transformación de los saberes, puesto que exhorta al receptor a que produzca pensamientos lógicos. Para lograrlo, antes se tienen que superar las trampas del autor, quien pretende que las opiniones apresuradas dirijan a inferencias equivocadas. Por esa razón, en las novelas policiales pueden encontrarse el siguiente tipo de construcciones:

estructuras discursivas [que] llevan a engaño al lector (por ejemplo, mostrándole como ambiguo y reticente a determinado personaje) para incitarlo a realizar previsiones imprudentes; más tarde, el estado final de la *fabula* obligará al lector a ‘desechar’ sus previsiones. De ese modo se establece una dialéctica entre el engaño y la verdad en dos niveles textuales distintos (Eco 242-243).

En virtud de ello, la competencia ideológica tiene un lugar decisivo: a partir de lo que se sabe sobre el mundo real, se hacen asociaciones con los atributos ficticios. Sobre todo, el prejuicio, uno de los principales causantes de la desconfianza, es crucial al momento de realizar una valoración, pues el lector formula opiniones del discurso con base en lo que individual o colectivamente se considera bueno o malo. Esto explica por qué, como plantea Bertolt Brecht, dotar a los personajes con rasgos asociados con lo agradable o desagradable es un método para inducir a error (25). Al hacerlo, el público podría caer en el desliz de dudar de un personaje sólo porque es descrito como feo físicamente, ya que suele darse una vinculación entre lo antiestético y lo negativo.

Por lo tanto, en vista de que muchos de los juicios de valor apresurados conducen a hipótesis marcadas por la competencia ideológica, aquí se aprecia cómo las experiencias en el plano real afectan en el ficticio. Éstas se ven determinadas por las circunstancias sociales, que se encuentran vinculadas con lo planteado en las narraciones detectivescas: “[h]acemos

nuestras experiencias en la vida de forma *catastrófica*. [...] En relación con las crisis, depresiones, revoluciones y guerras [conocidas]” (Brecht 26), se realiza la producción de previsiones, expectativas, inferencias, deducciones y sospechas. A partir de ello, se brinda la oportunidad de reafirmar las ideas que se tratan de mantener o de dictaminar los conocimientos que se aceptan sin pensar.

En el policial, género que se centra en identificar al culpable, el monstruo (el ser anormal) y el restablecimiento del orden (el regreso a la zona segura y conocida) son temas muy constantes: durante el proceso de investigación, “[e]l primer sospechoso es el otro social, aquel que pertenece a la minoría que rodea el mundo blanco, dentro del cual se están desarrollando las versiones paranoicas de lo que supone la amenaza” (Piglia, 2014: 77). Esto se debe a que la desconfianza surge del prejuicio hacia el ajeno al lugar propio. Por ello, durante un evento caótico, el primer paso es detectar al elemento distinto a los demás y, aun sin pruebas, condenarlo como una falla en el sistema que debe desaparecer.

Otra de las características del *whodunit* es la presentación de un detective aficionado que resuelve casos por medio de la razón y que es motivado por el desafío que los enigmas figuran. El rasgo más destacable de este personaje es la inteligencia, que lo convierte en un hombre extraordinario y le permite estar por delante de la policía y, muchas veces, del criminal. Una vez que consigue responder la incógnita de quién es el culpable, no sólo demuestra la eficacia de sus habilidades deductivas, sino que también acaba con las irregularidades y restaura el orden quebrantado por el delito en cuestión. Con ello, se da el triunfo de la razón, de la ley y de los valores burgueses.

Asimilando lo anterior con el proceso de lectura, como lo propone Peter Hühn, el proceso de investigación es básicamente un encuentro entre un autor (el criminal) y un lector

(el detective) (456).² En particular, la historia de la novela de enigma muestra los intentos del codificador por evitar que su obra sea descifrada. Esto genera una lucha entre emisor y receptor (tanto dentro como fuera de la diégesis) para defender y asegurar el significado (Hühn 456). En ese caso, siguiendo con esta comparación planteada por Hühn, los policías aquí representan a los receptores que, aunque están autorizados por la sociedad, son incompetentes porque se dejan llevar por lo superficial. Es decir, son ejemplo del tipo de público al que no se dirige el género.

En este sentido, el detective equivale a un lector modelo, pues personifica a la figura que la obra construye y espera. De hecho, habitualmente es el único con la capacidad de materializar e interpretar lo producido por el codificador. Sin él, el proceso de investigación-lectura concluiría con una activación insatisfactoria de los signos. Claro, incluso si elaborar un discurso en todo momento conlleva la existencia de un público con la habilidad de actualizarlo, a veces el culpable no quiere que alguien intervenga en lo que fabricó, por lo que ve a este sujeto como alguien indeseable. No obstante, dado que hay ocasiones en las que aspira a que su creación sea apreciada, a veces el artífice también espera que un sujeto comprenda los signos que plasmó.

De esta manera, la presencia de un contrincante que, a pesar de todos los obstáculos, posee la habilidad de rescatar el contenido es estimulante para los involucrados y enriquece el encuentro. Lo mismo ocurre cuando un participante es capaz de crear signos complejos que exijan un comportamiento bastante activo. Es así como se vuelve más notoria la

² Tomando en cuenta que el crítico es un lector especializado y a veces realiza un proceso de actualización cercano al que se espera que haga el lector modelo, también puede considerarse un investigador. Por ello, Piglia comenta que su trabajo es una variante del género policial: “[e]l gran crítico es un aventurero que se mueve entre los textos buscando un secreto que a veces no existe. Es un personaje fascinante: el descifrador de obstáculos, el lector de la tribu” (Piglia, 2001: 15).

competencia entre el detective-lector y el codificador, y el juego de inteligencia aumenta su dificultad. Ejemplo de esto es “Un escándalo en Bohemia” (1891), cuento que es recordado por la presencia de Irene Adler: la única persona que venció a Holmes. Aun cuando sólo se encuentra en ese texto de Doyle, dicha hazaña y sus talentos extraordinarios como artífice le brindaron el respeto del detective más famoso del mundo y el cariño del público.

Por otra parte, las modificaciones y transgresiones del modelo clásico derivaron en variantes como la novela negra. Ésta (también conocida como *hardboiled*, serie negra o *thriller*) apareció en Estados Unidos, fue iniciada por Dashiell Hammett y canonizada por Chandler. Se encuentra marcada por el código norteamericano, la curiosidad y el suspenso; pone poca importancia en el enigma; exhibe asesinatos con “carácter de epidemia” (Brecht 24); y muestra a una sociedad materialista cuyos valores ideales son la honestidad, la decencia y la incorruptibilidad. Su componente distintivo es la violencia, que se encuentra ligada con lo sociopolítico, la corrupción y, sobre todo, el dinero. Entonces, debido a sus características, deja de lado el espacio ordenado del *whodunit* y arroja al lector “a un mundo contradictorio, ambiguo, caótico, donde todos están inextricablemente confundidos sin que nadie pueda conocer el verdadero significado de los actos de los demás” (Sebreli par. 1).

Está muy vinculadas con lo real y actual. Para interpretarlas, el receptor debe estar familiarizado con las crisis de la época en la que surgieron, ya que los primeros autores norteamericanos elaboraron los textos para hablar sobre lo que vivían día a día:

el surgimiento de la novela negra en Estados Unidos (que contaminaría al género policial en todo el mundo) no es un hecho fortuito. Coincide con circunstancias muy concretas: una grave crisis financiera, la recesión, el desempleo y la miseria. También con la implantación y vigencia de la Ley Seca, el apogeo del gangsterismo, de la corrupción y de la venalidad del sistema político, administrativo y judicial (Prego 63).

A diferencia del *whodunit*, el *thriller* se relaciona con el relato periodístico, es narrado con mayor velocidad, incluye más diálogos y palabras coloquiales, no reserva sus sorpresas para el final, contiene descripciones sin énfasis especiales y que aluden a la violencia que se pretende denunciar. Aquí la investigación deja de ser un juego intelectual: la práctica (la acción) es el método para llegar al cierre de los casos. Sin embargo, el proceso de desciframiento de las pistas sólo deriva en desastre, puesto que la verdad absoluta no existe. Todo es relativo y el inocente es quien impone su versión de la historia. En esta variante las relaciones conducen a la desconfianza y la traición, así que sólo se puede recurrir a la violencia y al quebrantamiento de las reglas para sobrevivir.

Por las diferencias de las ficciones, desear que los destinatarios del policial clásico y negro sean idénticos es caer en un gran error. Pese a que ambos géneros tienen un origen y rasgos parecidos, no son iguales, por lo que uno no se debe descifrar con las mismas pautas y expectativas que el otro. Hacerlo es leer mal desde un inicio, condenar a la interpretación a que no sea acertada y predestinar a la narración a que sea considerada como terrible. Así se restringe la evolución de las ficciones y menosprecia las variantes que salgan de ellas. A pesar de que los lectores generan “una suerte de recelo a aceptar relatos que no cumplan con las convenciones aprendidas” (Vizcarra 85), no pueden esperar que esta literatura, que se caracteriza por sus cambios constantes, quede fija eternamente. Desde luego, es posible tener preferencia por una ramificación o no sentir afinidad con alguna, pero eso no tiene por qué convertirse en un obstáculo impenetrable para las diégesis.

Esto fue lo que sucedió con el *hardboiled*: durante mucho tiempo, fue leído mal (y puede que siga siendo recibido de esa manera en algunos casos) por querer decodificarlo de acuerdo con el programa de lectura del *whodunit*. Para realmente acercarse a él, primero es necesario hacer lo que propone Ricardo Piglia: hay que pensarlo con base en la tradición

norteamericana en la que germinó. Si no se hace así, claro que habrá decepciones y críticas negativas, ya que ahí la lógica queda por debajo de la experiencia. De este modo, luce irracional al compararlo con el código inglés. El *thriller* debe ser entendido como “síntomas. Relatos llenos de contradicciones, ambiguos, que a menudo fluctúan entre el cinismo [...] y el moralismo [...] [J]ustamente porque estos relatos son ambiguos se producen entre nosotros lecturas ambiguas, o, mejor, contradictorias” (Piglia, 2001: 62).

Además, la evasión de reglas rígidas fue positivo para el *hardboiled*, pues provocó que se orientara hacia la originalidad: al perder la inteligencia pura como centro del mundo, ganar interés en retratar cómo es la realidad y presentar un esquema más débil que el del *whodunit*, se brindó la oportunidad de tomar un mayor riesgo en las narraciones y de dar a conocer emociones más intensas (Hühn 465). Como consecuencia de estas características (en especial, de la constante desconfianza en las historias), el lector no tiene por qué esperar que haya muchas concesiones durante su proceso de desciframiento. Muestra de ello es que, mientras en otras narraciones se ocupa para permitir un mayor acercamiento, en este tipo de ficciones el uso del narrador en primera persona no garantiza que el enunciador-investigador y el receptor sean colegas.

Debido a que el criminal realiza varios delitos y, por ende, aumenta las pistas incesantemente, aquí no existe gran oportunidad de que el receptor actúe como un cómplice o un competidor. A causa de que no hay ninguna certeza, el destinatario necesita ser cauteloso ante cualquier personaje y aceptar que absolutamente todos son sospechosos. Por ese motivo, como advierte Juan José Sebreli sobre el detective en *Cosecha roja* (1929) de Hammett, la identificación a veces se rompe incluso si la historia la cuenta quien debería ser el héroe: éste pasa a ser “un mero testigo a verificar y no [...] un portador de un significado objetivo que hay que adoptar” (par. 7).

Pero el fin del *fairplay* no significa el fin de todo el juego, sino otra forma de participar. Por ejemplo, la astucia requerida por la novela de enigma continúa siendo exigida por la novela negra. La diferencia es que el público de esta última cuenta con una sagacidad más basada en lo que conoce del mundo real (que es irracional en varias ocasiones) que en el pensamiento lógico. Asimismo, el destinatario de esta variante es menos optimista sobre la eficacia de las habilidades de interpretación; no espera encontrar una verdad objetiva, ni que se recupere el orden (Hühn 465); y sabe que puede ser traicionado o engañado sin que el relato sea criticado por su deshonestidad.

En cuanto al detective del *hardboiled*, se trata de un hombre vulnerable que se involucra físicamente en los casos, es movido por el interés, está en contra de las instituciones y, como todos en este tipo de literatura, se encuentra destinado a la soledad. Ya no trabaja por el placer de ocupar su mente, sino por el objetivo de conseguir un sueldo. Puede ser despiadado, brutal o poseer cualquier característica negativa mientras no sea corrupto, pues no debe ir en contra de los valores deseados bajo ningún motivo. Lo relevante es que sea un perdedor, ya que eso le permitirá mantener “distancia para ver lo que los triunfadores no ven” (Piglia, 2014: 90). La suma de estos rasgos es lo que lo capacita para revelar la descomposición que hay.

¿Qué es lo que obtiene el investigador (junto con el lector) del policial negro? Si está condenado a perder, a que cada crimen fabrique más violencia, a que el caos de su mundo incremente cuando intenta ordenarlo, a que todo sea corrupto y a ser de los pocos que pone resistencia en algunos ámbitos, ¿qué consigue con su labor? A pesar de que quizá no halle la solución de los enigmas, no obtenga tranquilidad y su pesimismo aumente cada vez más, su trabajo posibilita que conozca la sociedad en la que vive. En vista de que se involucra directamente y aprende por medio de la experiencia que gana, no se queda sólo con lo que

los demás digan. Esto se encuentra vinculado con una de las razones ya mencionadas por las cuales se consume esta literatura (que seguro es una de las motivaciones por las que se lee cualquier texto): la comprensión de la realidad.

Entonces, con base en lo propuesto por Hühn y en las características expuestas, en el *hardboiled* se da un proceso de investigación-lectura distinto al planteado en el modelo del *whodunit*: como en la novela negra el codificador realiza múltiples obras para imposibilitar el desciframiento del significado de su creación principal y es capaz de anticiparse a los movimientos que el destinatario haga, hay una confección constante de interrogantes y signos. Por ello, ya que se encuentran aún más lejos que el detective-lector de solucionar los enigmas, los policías nuevamente son receptores incompetentes en esta variante. Sin embargo, aquí no son aceptados por la sociedad, pues no cumplen con los valores ideales (honestidad, decencia e incorruptibilidad). En consecuencia, tampoco ejemplifican al tipo de público al que se dirige la novela negra e incluso representan a un sector desagradable, porque son figuras represivas que obstaculizan más la recuperación del sentido.

Aun cuando el detective difícilmente consigue el restablecimiento del orden (la interpretación de la obra), continúa personificando al lector modelo: incluso si tiene casi nulas probabilidades de ganar, no deja de ser el participante que este juego exige y al que aspira. La diferencia fundamental es que ahora su contrincante, el codificador, compone su producción con mayor dificultad, recurre a elementos en contra de las reglas de la novela de enigma y posee capacidades que lo aproximan más a la victoria. Pero, como en el *whodunit*, hay veces en las que el culpable pretende que su creación sea admirada, actualizada y, en algunas ocasiones, apoyada. Una muestra de esto es lo que sucede en *The Batman* (Matt Reeves, 2022), película que retoma parte del esquema del policial negro.

En dicho filme Riddler, el villano, produce una serie de obras esperando que Batman (quien piensa que encarna al lector modelo de su obra) pueda descifrarlos, entenderlos y simpatizar con las ideas que entrañan. No obstante, en el momento en el que se supone que cumpliría el objetivo de tener su apoyo, descubre que el protagonista no es el tipo de receptor que imaginó y que su proceso de investigación-lectura no lo dirigió a la interpretación que había impuesto. Pero esto no califica al héroe como un destinatario inútil: pese a que la decodificación incorrecta de algunos signos causó que no desentrañara todo el mensaje que se le comunicaba y que perdiera algunas partidas del juego, logró ampliar varias de las pistas, extrajo un significado que lo acercó a resolver parte del misterio y la experiencia que obtuvo lo hizo comprender mejor su identidad, realidad y función en la sociedad.

En resumen, el policial clásico se distingue por poner la razón por encima de todo, está relacionado con los valores burgueses de la época en la que surgió y tiene un esquema muy rígido en el que respetar el *fairplay* es la regla de oro. En cambio, el policial negro coloca la experiencia en la cúspide, se caracteriza por la violencia que presenta y por el interés en el dinero, cuenta con valores relacionados con el contexto en el que inició y tiene un modelo flexible. Cada uno de estos géneros posee sus propios programas y pide su propio pacto de lectura, por lo que sus rasgos deben ser tomados en cuenta al momento de consumirlos. Así, no se corre el riesgo de realizar una actualización errónea, pues eliminar la recepción en la que la obra no es más que “una cadena organizada de signos negros estampados en una página” (Eagleton 51) es tan importante como seguir las instrucciones implícitas.

Como ya se mencionó, el esquema de la novela de enigma fue el antecedente de las narrativas posteriores relacionadas con ella. Éstas no deben ser vistas como una degradación, sino como una evolución o, mejor, una revolución originada por un cambio en la forma de

producción y recepción: “un género nuevo se crea en torno de un elemento que no era obligatorio en el anterior” (Todorov 37). Dado que el policial es una literatura con una profunda conexión con el entorno social y obedece a las exigencias de su público, es de esperarse que haya modificaciones, sumas y pérdidas en sus rasgos con el pasar del tiempo. Esto fue lo que sucedió con el *hardboiled*, que expone un contenido más coherente con la realidad de los creadores y consumidores del ambiente en el que nació. Lo mismo ocurrió con el surgimiento de la variante latinoamericana: el neopolicial.

Neopolicial latinoamericano

A causa de las circunstancias nacionales y del territorio latinoamericano (como las luchas de independencia durante el siglo XIX), la llegada del policial a Argentina ocurrió varios años después de su primera aparición (1841, si se toma como relato fundacional a “Los crímenes de la calle Morgue”). De acuerdo con Jorge Lafforgue, su inicio en dicho país se puede dividir en tres fases: 1) desde las últimas décadas del XIX hasta 1930: introducción y difusión del esquema clásico con las primeras traducciones de textos como los de Poe sobre Dupin o los de Doyle sobre Holmes, 2) 1931 a 1959 (aproximadamente): consolidación de lectores y surgimiento de escritores nacionales (como Leonardo Castellani o Manuel Peyrou) apegados al *fairplay*, 3) 1960 en adelante: creación de narraciones influenciadas por el *hardboiled* (como *Los tigres de la memoria*, novela publicada por Juan Carlos Martelli en 1973) (1996b: 106-114).

Los primeros escritores argentinos de este género se enfrentaron a dos dilemas: apostar y encontrar una identidad para sus historias, y “reflexionar sobre la perversidad o inocuidad de sus creaciones” (Rivera 84). Sobre todo, la crisis de identidad y de credibilidad

precisó la recepción de esta literatura: por las características de la sociedad de este país (de las sociedades latinoamericanas, en general), era necesario buscar un policial congruente con la cultura hispana. Por eso, aunque sí hubo mucho respeto hacia el *fairplay*, a partir de los 40 comenzaron a presentarse mezclas de las reglas inglesas con ideas menos rigurosas y propias. En particular, hubo un pequeño grupo de autores que experimentó con los elementos, ocupó distintos pseudónimos y creció lentamente hasta darse a conocer durante los 60.³

Cuando esto sucedió, las nuevas pautas desplazaron a las de la novela de enigma y fueron usadas por los creadores que recién se estaban añadiendo. Luego de un tiempo se rebasó el modelo del *hardboiled* (la inspiración inicial) y se integraron “otras reflexiones e influencias literarias o culturales menos notoriamente emparentadas con el desarrollo del género” (Rivera 90). Por ello, es usual encontrar obras argentinas híbridas en las que se combinan rasgos del policial con los de diferentes tipos de literaturas y que, por ende, no pueden ser etiquetadas (al menos no completamente) como detectivescas.⁴

Una vez que el policial se asimiló con el contexto nacional, el público argentino por fin se identificó con las historias que le contaban. Fue así como, durante el inicio de los 70, ocurrió un proceso de revalorización, ya que estas ficciones empezaron a considerarse y a utilizarse como un campo de reflexión sobre el sujeto individual y colectivo. Asimismo, con el quebrantamiento de las normas, se permitió dejar a un lado los moldes y crear una nueva

³ Uno de los autores que recurrió a los pseudónimos y fomentó el desplazamiento de las antiguas reglas es Eduardo Goligorsky (Lafforgue, 1996b: 110), traductor y escritor que elaboró libros como *La morgue está de fiesta* (publicado en 1959 bajo el nombre de Roy Wilson) y *Lloro a mis muertos* (publicado en 1960 bajo el nombre de James Alistair).

⁴ Esto es muy común en todo el mundo. Debido a las características del policial (su condición híbrida por su adopción de rasgos ajenos a él y su continuo cambio), es posible encontrarlo inserto en muchas producciones artísticas, aunque no sean detectivescas. En realidad, casi no hay obras que no recurran a su esquema de alguna manera, por lo que la mayoría (no importa si ha leído una novela policial, o no) reconoce el modelo básico. Además, se trata de uno de los favoritos del público, ya que suele llamar su atención al menos una vez.

experiencia de lectura. Principalmente, la acentuación de la línea paródica⁵ produjo la aparición de un tipo particular de discursos:

Textos que exorcizan los modelos aprendidos y crean con sus propios cánones, que trabajan sobre la prueba y el riesgo, que hacen de la escritura sonido y furia.

Ni lecturas ingenuas, ni lecturas dependientes. Habrá entonces que leer esos textos sobresalientes de la narrativa policial como removedores —ni ingenuos ni dependientes, lúcidos y radicales— de [la literatura argentina] (Lafforgue, 1996b: 114).

En 1976 el crecimiento fue frenado debido al golpe militar que trajo consigo una dictadura y dejó fuertes estragos en todos los ámbitos, pues el miedo, la represión y el exilio hirieron profundamente a los habitantes. Una de las consecuencias de este suceso fue el arribo de escritores argentinos a otros lugares y la pérdida de algunos de ellos a causa de las desapariciones o asesinatos. Esta pausa en el desarrollo del género continuó hasta alrededor de 1982, cuando se retomó el interés. A partir de ese año, se añadió un componente muy significativo: el deseo de denuncia de lo que se había vivido. Al mismo tiempo, hubo una evidente evolución en las ficciones, que se crearon y propagaron ampliamente fuera del país.

Hoy en día Argentina destaca por ser uno de los principales centros de producción en Hispanoamérica, así como por su influencia e insistencia en la recepción, difusión y teorización del policial. De hecho, la primera etapa de imitación (desde los años inmediatamente posteriores a la segunda Guerra Mundial hasta los 50) que llegó al resto del territorio estuvo a cargo de “la élite argentina anglófila” (Taibo II 36). Ésta fue comandada por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, quienes, además de realizar otras aportaciones

⁵ De acuerdo con Josefina Ludmer, “una parodia no es necesariamente cómica, pero toda parodia es un modo de entablar combate contra una tradición; en realidad es el golpe de gracia a lo ya muerto, su lápida. No debe leerse como disolución de una estructura en otra, sino como su transformación; la parodia es uno de los modos privilegiados de jugar con la ley y su negación; en un efecto típico de doble ángulo, doble matiz, discordancia, y en su clásica operación de mecanización de procedimientos” (citado en Lafforgue, 1996b: 115).

relacionadas con lo detectivesco, dirigieron la colección que divulgó el género en América Latina: el Séptimo Círculo (1945-1983).

De acuerdo con Leonardo Padura, en el resto de Latinoamérica ocurrió un proceso semejante a lo ya descrito: entre los 30 y los 40, se establecieron las bases para la elaboración de narrativa policial y para la instauración de receptores que pudieran decodificarla. Al principio, se tuvieron tres posiciones básicas durante su escritura: “la copia mimética, la parodia, y el intento de aclimatación lingüística del género” (37). A finales de 1960, la tradición fue adaptada por los autores y los lectores, que terminaron apropiándose de ella por completo. Cada una de las etapas y de los involucrados se vieron afectados por el contexto social e histórico.⁶

A mediados de 1970, con “La loca y el relato del crimen” (1975) de Piglia, *Días de combate* (1976) de Paco Ignacio Taibo II y *En el lugar de los hechos* (1976) de Rafael Ramírez Heredia, el neopolicial,⁷ nombre que se le dio a la variante latinoamericana de las ficciones detectivescas, comenzó a cobrar forma.

Lejos al fin de las mimesis y la parodia fácil, el género posee ya carta de ciudadanía en varios países de la lengua [castellana] y, en los umbrales del siglo XXI, es una de las modalidades literarias con mayores aptitudes para reflejar ese lado oscuro de la sociedad que es cada vez mayor, como si la oscuridad fuera su destino. Y a un destino negro bien le viene una novela negra (Padura 50).

⁶ Padura plantea la influencia del policial y del neopolicial en Iberoamérica debido a Cuba, el lugar en el que, a causa de sus circunstancias particulares en el ámbito social e histórico, lo detectivesco tuvo una producción y recepción diferente a la de países como México o Argentina. Sin embargo, la novela (neo)policial cubana es de gran importancia para el desarrollo de este género y el mismo Padura ha sido uno de sus máximos representantes. Además de aportar a este tema como crítico, por su labor como autor, se le atribuye haber roto “con toda una etapa anterior donde la novela policiaca simplemente presumía de ser un mero juego intelectual y [haber creado] una escuela propiamente cubana” (Escribà y Sánchez Zapatero 56).

⁷ El término ‘neopolicial’ fue acuñado por Taibo II en 1990. El prefijo hace alusión a la reactualización de lo que existía en la tradición literaria y fue renovado (o adecuado) con base en las inquietudes de las sociedades orientales. Asimismo, su uso conecta esta narrativa con “la tendencia posmoderna a la revisión y reinterpretación de lo heterogéneo, dos rasgos esenciales de esta clase de textos” (García Talaván, 2014: 72-73).

Una parte esencial de este género es “la combinación entre poder, corrupción y crimen” (Mosello 2042). Prueba de ello es que en esta literatura la policía es represiva y no tiene interés en hallar al culpable; es “una fuerza del caos, del sistema bárbaro, dispuesta a ahogar en violencia a los ciudadanos” (Taibo II 38). Aquí las diferencias sociales son el motivo principal de los crímenes, que sirven para dejar constancia de la violencia y para exhibir la posibilidad de que no haya un único responsable. La víctima y el victimario (más bien, los excluidos) suelen ser los protagonistas, por lo que el detective tiene poca relevancia. Incluso puede que éste desaparezca parcial o completamente, o que algunos de los personajes principales sean marginales por decisión propia (Taibo II 39).

A causa de la verosimilitud que se busca con el entorno, estos relatos exhiben una clara intención crítica y un notorio pesimismo. Son una herramienta para expresar la frustración y el desencanto que los escritores sienten a causa de su sociedad, que suele ser descrita como caótica, violenta, desigual e insegura. Por consiguiente, la experimentación libre de consecuencias en el neopolicial es distinta a la de otras ficciones: es cierto que, pase lo que pase dentro de la diégesis, el público no saldrá dañado, por lo que sí está a salvo (al menos físicamente). Sin embargo, como en el caso de la novela negra, debido a cuán cercanas son estas historias con el mundo real, no hay una evasión total de éste.

Adicionalmente, las historias de esta variante se oponen al esquema del *whodunit* y toman el *hardboiled* no como una fuente de imitación, sino como una inspiración para crear sus propias combinaciones de los recursos detectivescos. De hecho, su rechazo hacia las *fabulae* prefabricadas las lleva a someter las reglas a una constante experimentación. El objetivo es reformularlas, subvertirlas y cuestionarlas, mientras se hace lo mismo con el orden establecido dentro y fuera de la diégesis. Debido a ello, Paula García Talaván considera

al neopolicial un “juego desestabilizador de convenciones [que] pone en cuestión la rígida normativa a la que ha estado sometido el género policial” (2014: 82).⁸

Pese a ser narraciones en continua transformación que pretenden romper el molde, las ficciones neopoliciales tienen algunos rasgos en común. Por ejemplo, según Padura, la más sólida y moderna de sus características es “el gusto por contar una historia de principio a fin y tratar, siempre que sea posible, que la verosimilitud y la participación social sigan siendo componentes de la literatura” (45). Además, incorporan el humor, la combinación de las diégesis con el periodismo, el cuestionamiento de historias oficiales, la reescritura, las soluciones abiertas, los comentarios del autor, los múltiples cuadros intertextuales y la metaficción.

En especial, por medio de la metaficción se cuestionan los esquemas que se han seguido para construir el relato neopolicial en cuestión y puede que incluso se pongan en aprietos para lograr una meditación crítica sobre lo que conlleva la obra en la que se presentan. Su presencia “se basa en el dilema existente entre ficción y realidad” (Vizcarra 64), y en la autoconciencia del discurso sobre sí mismo. De acuerdo con Héctor Fernando Vizcarra, hay tres tipos de procedimientos que se conjuntan para generar metaficcionalidad: estructurales, narrativos y discursivos. Al presentarlos, se “produce un efecto que estimula al lector a cuestionarse sobre el vínculo entre su realidad práctica y la realidad alterna emanada del texto” (53).

⁸ Una de las rupturas que se hace es la presentación desacralizadora del detective. Esto se muestra, de acuerdo con Fabían Gabriel Mosello, en *Triste y solitario final* (1973) de Osvaldo Soriano, donde se incluye a un investigador periodista que fue rebasado por la acción y resulta incompetente según lo que determina la tradición: no sabe nada de armas, defensa personal, conocimientos forenses, ni códigos de delito (2041).

Dicha novela es considerada como emblemática y fundacional en Argentina: junto con *No habrá más pena ni olvido* (1978) y *Cuarteles de invierno* (1980) (textos del mismo autor), da a conocer operaciones que después se volvieron habituales en el neopolicial (Mosello 2040).

Dentro de los procedimientos estructurales, entre otros recursos, se encuentran las “imágenes reflexivas” (la “puesta en abismo” o *mise en abîme*), que pueden implicar reduplicaciones simples, infinitas o paradójicas. Éstas generan cavilaciones sobre el proceso de creación (con historias de “alguien que escribe sobre alguien que escribe”) o, como ya se señaló con el caso de la lectura ficcionalizada, de recepción (mediante relatos de “alguien que lee sobre alguien que lee”). En el neopolicial es muy común encontrar narraciones de esta clase, pues una de sus características recurrentes son los investigadores que también son escritores frustrados.

En cambio, en los procedimientos narrativos se hallan los elementos desestabilizadores de convenciones. Uno de ellos es la “dramatización explícita de los procesos de escritura y lectura”, que sirve para mostrar la reflexión y la recreación tanto de la confección como de la recepción. Por otra parte, las estrategias discursivas (como la ficcionalización del ensayo) funcionan como una “disolución de fronteras”. Ejemplo de esto es la combinación indivisible de la argumentación con la narración (Vizcarra, 2015: 64). En este mismo grupo se halla la parodia, que implica una competencia significativa dentro del perfil del lector: es importante saber cómo se está utilizando (si tiene un efecto “lúdico o reverencial”) (Vizcarra 65), para así actualizar los signos.

En las estrategias discursivas también se encuentra la intertextualidad, que, como se mostró en el primer capítulo, es esencial durante el proceso de lectura: los cuadros y la competencia que acciona son una parte fundamental de la enciclopedia e influyen en gran medida a lo largo de la decodificación. En particular, este recurso en el neopolicial es relevante porque los diálogos entre distintas obras permiten comunicarse con el pasado y el presente, y dejar posibles mensajes para el futuro. Así, estas ficciones aprovechan su uso para establecer conexiones con toda clase de historias y “obtener resultados tan originales como

cercanos al lector” (Noguerol Jiménez). Con ello, se amplía la posibilidad de realizar un mayor cuestionamiento de historias oficiales y de reescribir los hechos.

Dicho cuestionamiento en estas diégesis ilustra la búsqueda de explicaciones que, aunque aumenten la desilusión, el pesimismo y el caos, al menos ayudan a comprender (o a tratar de entender) qué fue lo que sucedió. No hay esperanza de que aparezca una solución absoluta que le ponga orden al mundo. Pero sí se está a la expectativa de que, al menos, haya un acercamiento a una respuesta que, pese a que destroce varios aspectos dentro y fuera de la narración, termina con la ingenuidad con la que antes se tomaba el cierre de los casos. Por ese motivo, el público de esta variante, en lugar de exigir un final feliz, demanda uno que sea verosímil con lo que sabe.

Esto explica por qué al neopolicial lo distingue la “devoción de un lector desengañado” (García Talaván, 2011: 57). Dos de los rasgos sobresalientes en el perfil del público de esta literatura son el desencanto por el que ha pasado y el pensamiento tanto crítico como congruente con la realidad en la que vive. Gracias a ambos atributos, se encuentra lejos de dejarse guiar por las ilusiones que alguna vez tuvo, es consciente del tipo de colectividad a la que pertenece y puede participar en el cuestionamiento que se propone con el género.

Según Lafforgue, aun si el destinatario argentino (latinoamericano, más bien) de estas historias tiene características similares a las del anglosajón, cuenta con conductas basadas en otros referentes (1996a: 149). Por ejemplo, el receptor del neopolicial mantiene la astucia como una de sus características principales y, como se propone con el *hardboiled*, pone su experiencia por encima de la lógica. No obstante, dado que parte de la variante y la zona latinoamericana suponen siempre aguardar lo inesperado, también es consciente de que todo es posible. Entonces, además de necesitar “conocer muy bien las reglas del género” para identificar los códigos retomados y transgredidos de variantes como el *whodunit* o el

hardboiled, el público debe “estar dispuesto a abrirse a una lectura múltiple, heterodoxa y no convencional” (Lafforgue, 1996a: 150).

Por lo tanto, en estos espacios se requiere de una participación todavía más grande que la que se pide en la novela de enigma o la novela negra. Principalmente, la falta de una verdad unívoca aparta al lector de la posición tan cómoda en la que se encontraba en el *whodunit*: mientras que ahí, sin importar qué sucediera a lo largo de la trama, se tenía la certeza de que el final regresaría el orden, aquí de lo único de lo que se puede estar seguro es que no habrá un cierre tranquilizador. Esto es un aliciente para pasar de ser un receptor a un (co)autor, pues la carencia o la multiplicidad de respuestas de las incógnitas implica la existencia de *fabulae* abiertas que fomentan aún más la producción de hipótesis gracias a las posibilidades que exhiben. En ese caso, si en otros relatos detectivescos hay una invitación sutil para producir historias, aquí cada vez se vuelve más evidente e inevitable.

Desde luego, los prejuicios y la carga ideológica antes mencionados se mantienen en esta variante. Por ejemplo, dado que la policía latinoamericana es una figura injusta, en cuanto se lea algo relacionado con ella, habrá rechazo. Incluso si se muestra a un agente que presuma de ser honesto y confiable, no será raro que se sospeche de él y que se crea que traicionará al resto de los personajes en cualquier momento. Por la situación del territorio, ocurrirá una reacción similar con cualquier sujeto que represente a los altos mandos (como los gobernadores o empresarios). Como en los casos pasados, tal vez se desee que la competencia ideológica se active así, pero también puede suceder que el punto sea ponerla a prueba. De esta forma, los conceptos (sin importar si se encuentran vinculados con lo típicamente etiquetado como bueno o malo) serán cuestionados.

Por esa característica de los niveles ideológicos, las circunstancias sociales definen parte de la enciclopedia solicitada por este tipo de obras: en vista de que pretenden

verosimilitud con el contexto latinoamericano, contienen códigos definidos por las crisis sociales, la frustración, la injusticia, la violencia y demás escenarios que se viven a diario. Pueden remitir a etapas muy específicas (como el golpe militar en Argentina) o, debido a que se pretende mostrar una diversidad en el registro de habla coloquial, a las expresiones empleadas en una zona geográfica en especial (la Ciudad de México, por ejemplo). Lo mismo ocurre con las descripciones de los personajes, ya que sus atributos suelen aludir a sus lugares de origen.

En cuanto al investigador neopolicial, este personaje no necesariamente tiene que trabajar en algo relacionado con la ley, basta con que tenga deseos de justicia y de dar a conocer la violación de las normas. Sus atributos son similares a los del detective del *hardboiled*: ambos son vulnerables, tienen una actitud pesimista, poseen una psicología compleja y no resuelven el misterio por completo (tal vez no lo solucionen de ningún modo). La diferencia entre ellos es que el de la variante latinoamericana representa a un “antihéroe la mayoría de las veces consciente de sus limitaciones” (García Talaván, 2014: 77), es poco activo y tiene un interés monetario menos marcado. Asimismo, como ya se dijo, no siempre es el protagonista, ni el personaje más importante.

Como en el policial negro, puede que este detective no reciba ningún resultado positivo de su indagación, puesto que está destinado a perder. Empero, su trabajo le posibilita conocer la sociedad en la que vive al no quedarse sólo con las interpretaciones impuestas por los demás, involucrarse activamente en la discusión de éstas, relacionarse con el mundo mientras adquiere experiencia y comprende su realidad. Sumado a esto, gracias al desencanto y a que se involucra con los marginados (quizás él mismo es uno de ellos), es consciente de lo peor del lugar en el que se encuentra.

En consecuencia, lo que ocurre con el detective-lector, el codificador y la obra del neopolicial es muy similar a lo ya descrito sobre el *hardboiled*: igual se da la producción de múltiples creaciones para transgredir más el orden y es casi imposible que el investigador gane. Si se descifra correctamente un signo, seguro eso traerá el surgimiento de más pistas o acarreará la actualización errónea de un par de indicios. Por ello, la pesquisa es difícil de llevar a cabo y la restitución del orden (la activación completa del discurso) jamás llega. Siempre hay una recuperación parcial o casi nula. Si se logra encontrar una solución, será puesta en duda debido al rechazo de verdades unívocas (quizá sea porque se está al tanto de que el mundo no puede reducirse a términos simples).

A fin de cuentas, en el neopolicial no se acepta una verdad absoluta: la realidad le ha demostrado al investigador que difícilmente se le proporcionarán hechos confiables. Todo es incierto y, como dicta el policial negro, las relaciones conducen a la desconfianza o la traición. Entre más se quiera imponer una sola interpretación, más se generará rechazo y más se buscarán elementos para cuestionarla. Por supuesto, tampoco es válida cualquier solución: las conclusiones deben ser coherentes con lo que se está analizando. Ahí es donde cobra mayor relevancia el comportamiento crítico del detective, pues no se pretende que reciba un caso sin más. Necesita participar para completarlo, interrogarlo y discutirlo.

Entonces, retomando la comparación planteada en el apartado anterior, el investigador continúa siendo el lector modelo de las obras creadas por el codificador: es la figura a la que la composición aspira y construye, ya que tiene interés en comprender el mensaje y cuenta con los rasgos (como la actitud desencantada) para enfrentarse al artífice, quien continuamente complejiza el proceso de desciframiento de los signos. Por su parte, el policía, como en los géneros anteriores, es el destinatario incompetente que refleja al tipo de público al que no va dirigida esta literatura: no entiende la obra que se le presenta e incluso

es capaz de sabotear el sistema si se lo ordenan o de apoyar una interpretación sólo porque una figura de los altos mandos se lo pide.

Ejemplo de lo dicho es “La loca y el relato del crimen” de Piglia. Este cuento comienza con un crimen resuelto: según una pordiosera lunática, una copera fue asesinada por Juan Antúnez. Dado que la solución es planteada en las primeras páginas y se declara que el delito es un caso cerrado, no se le da acceso al lector a la averiguación policial, ni una descripción detallada de qué fue lo que sucedió. En un principio, parece que la única opción es confiar en lo que dicen las autoridades. No obstante, Emilio Renzi, el protagonista (y el lector modelo) que trabaja en *El Mundo*, sospecha que hay una segunda posibilidad. Por esa razón, con base en lo que piensa que vio durante un encuentro con el presunto culpable, pone en duda el veredicto del juez y realiza una investigación con un análisis lingüístico del monólogo de la única testigo.

Después de encontrar los patrones y las irregularidades, propone que el verdadero culpable es otra persona. Empero, aun cuando le cuenta lo que halló, su jefe no le permite publicarlo, porque, según él, es mejor no buscarse problemas con la policía y creer en lo que ellos digan. Esto no le gusta a Renzi y le genera (o le recuerda) un desencanto ante su realidad, por lo que se dispone a mandarle una carta al juez y a escribir su renuncia. Sin embargo, en su lugar, redacta la primera parte del cuento en cuestión.

Pese a que se basa en una intuición que tiene al ver al supuesto asesino y pierde antes que ganar con su proceso de investigación-lectura, Renzi al menos participa en el cuestionamiento de la historia oficial que se le ha querido imponer. Al hacerlo, asume un papel como (co)autor del relato que se le presenta y abre la puerta a múltiples posibilidades para concluir el caso. Frente a esta situación, el lector fuera de la diégesis tiene tres

alternativas: quedarse con la versión difundida por los policías, aceptar las palabras de Renzi o formular su propia resolución.

Por lo tanto, como se observa en sus características y en el ejemplo dado, el proceso de investigación del neopolicial es el más cercano al proceso de lectura. En ninguno de los dos se consigue la recuperación total del sentido: siempre hay algo que se escapa, que rebasa las capacidades, que se pasa por alto debido a un descuido o a que se creyó irrelevante al principio, que sólo se comprenderá conforme más (re)lecturas se hagan. Aquí ya no existe un receptor con capacidades extraordinarias como Holmes, que, supuestamente, podía actualizar todos (o la mayoría de) los signos (aunque, como demostró Adler, ni siquiera él es infalible). En su lugar, hay un decodificador con habilidades restringidas.

Esto no indica que sea ineficaz, sino que es un sujeto dentro de lo normal: está atado a sus circunstancias personales, a su mundo y a lo que sabe. Claro, hay rasgos que mejorarán conforme aumente su experiencia, así que no se encuentra condenado a un estado ya determinado. Además, el hecho de que la labor de interpretación no se reserve únicamente a un superhombre revela que cualquiera es capaz de llevarla a cabo. Como es de esperarse y sucede durante la lectura, existen espectadores más experimentados que otros y más fáciles de sorprender, pero eso es parte de la diversidad de los receptores. Siendo así, cada uno puede hacer una aportación al texto en cuestión.

En resumen, el neopolicial es un género que nació por la búsqueda y necesidad de verosimilitud con el contexto en el que se originó, y que pasó por un largo desarrollo antes de ser apropiado por los productores y consumidores. Entre sus características más destacables, se encuentran su carácter como juego transgresor, la observación objetiva que propone, la denuncia de los problemas de las sociedades del territorio latinoamericano, los cuestionamientos hacia todo (principalmente, hacia los modos de creación y recepción) y la

participación tan activa que exige de los lectores. Estos atributos y los descritos antes lo han convertido en una de las literaturas más destacadas en Latinoamérica y, como afirma Taibo II, han influido en que represente gran parte de las mejores producciones detectivescas hechas en español (36).

El tipo de público al que va dirigido se identifica por su actitud crítica y desencantada. Conserva la astucia que distingue al receptor del policial. No obstante, se diferencia del lector del *whodunit* porque no sigue las reglas y desconfía de los hechos que se le narran. Aunque se aproxima al del *hardboiled* debido a que también rompe las normas y se apoya en su experiencia acerca del mundo, posee un rasgo fundamental y especial: es capaz de proponer su propio juego, ya que se le recuerda la posibilidad que tiene de fabricar historias. Por consiguiente, su involucramiento con la diégesis es enorme. Sumado a esto, aquí es casi obligatorio rechazar una solución sin sospechar un poco de ella, por lo que no puede haber un comportamiento desinteresado durante la actualización del sistema.

Por último, como se propuso antes de comenzar este capítulo y a lo largo de lo expuesto sobre el género policial, el proceso de investigación se asemeja al proceso de lectura. Cada variante tiene sus particularidades y en cada una se actúa de distinta manera debido a las estrategias que se exponen y las competencias que se piden. Pero hay una constante notoria: los detectives representan al tipo de lector modelo de las obras; los codificadores, al autor; los policías, al receptor incompetente. Asimismo, de estas literaturas y de su interacción con el público se obtienen dos ganancias significativas: la experiencia (casi) libre de consecuencias y una mejor comprensión de la realidad.

La revisión de los conceptos vistos hasta ahora es útil para definir en qué consiste la decodificación de *La pesquisa*, novela que, como se aprecia en su *fabula* descrita en el capítulo anterior, posee una estructura de *mise en abîme*: contiene una ficción detectivesca

(la “pesquisa policial”) dentro de otra con tintes cotidianos (la “pesquisa literaria”) (Ramírez 216). Por su fondo y forma, no es una diégesis sencilla, pues sus dos historias centrales engloban relatos secundarios. A causa de ello, lo ocurrido durante el proceso de lectura (como la formulación de hipótesis y la activación de una enciclopedia) se multiplica y dificulta.

En parte, la complejidad crece por la exposición de los tres misterios principales que se plantean:⁹ quién es el asesino serial, quién es el autor de *En las tiendas griegas* y qué ocurrió con el Gato y Elisa. Aunque tienen en común la búsqueda de un culpable, cada uno posee sus propias pistas, personajes, ambientes, posibles soluciones e incógnitas secundarias (por ejemplo, quién es uno de los narradores, cuál es el pasado de Morvan y qué significan sus sueños).

Este discurso destaca por sus características, por el lector modelo al que está dirigido y porque, aun cuando al principio se le clasificó dentro del género detectivesco a causa de los componentes que retoma de él, es “todo menos un texto policial en el sentido tradicional (o en los sentidos: [no es] ni clásico ni duro)” (Lafforgue, 1996a: 154). Aun así, por las reglas que rompe, cumple con el rasgo de experimentación distintivo del ciclo al que pertenece y establece un vínculo con lo (neo)policial que permite especificar con mayor detalle cómo es la actualización de sus signos.

⁹ El tema de los misterios en la novela ha sido bastante revisado por los críticos. No hay un acuerdo absoluto sobre cuántos y cuáles son los principales, pero suelen destacarse cuatro: quién es el asesino, quién es el padre de Morvan, quién es el autor de *En las tiendas griegas* y qué ocurrió con el Gato Garay y Elisa. Acerca de esto, se pueden consultar las observaciones de Premat, cuyas ideas se han empleado como punto de partida para inspeccionar los enigmas en *La pesquisa*.

En este trabajo se considera que la identidad del asesino serial y del autor, y la desaparición de los amantes son las incógnitas centrales, ya que las demás están subordinadas a ellas. Por ejemplo, el origen de Morvan explica cómo es posible que él sea el culpable o el inculpatado, así que se ocupa para averiguar quién es el criminal.

El lector modelo de *La pesquisa* de Juan José Saer

La narrativa de Juan José Saer se distingue por el proceso de lectura tan difícil que demanda. Esto se debe, en parte, a que puede verse como una sola historia que fue fragmentada en distintas publicaciones, ya que vincula personajes, tramas, lugares y tiempos de un libro con los de otro. Por ello, se requiere de un arduo trabajo para adentrarse en la Zona, el espacio en el que se desarrolla este ciclo: “cada una de sus novelas [y cuentos] supone una vuelta de tuerca en la elaboración de ese universo y, al mismo tiempo, vuelve a plantear la misma pregunta: ¿cómo [leerlo]?” (Fabry 449).

El carácter fragmentario induce al público a ingresar a las diégesis y conectarlas entre sí. Sin embargo, pese a que se suele reconocer que tiene una labor importante como recuperador y reconstructor en estas historias, no hay estudios centrados exclusivamente en el receptor. Es por esa razón que el objetivo de este trabajo es analizar al lector modelo de *La pesquisa*. Por supuesto, al hacerlo, no se busca fijar un “modo de leer a Saer” (García Martínez 4),¹ sino enriquecer la investigación existente, ilustrar por qué esta novela conlleva una “ruptura desautomatizante” (Blaustein) y exponer la forma en la que el destinatario participa en ella.

Para conseguirlo, con base en lo dicho en los capítulos previos, esta sección se enfocará en mostrar cómo es el proceso de lectura que este discurso pide según su estructura y contenido. Asimismo, se ejemplificará cómo es el tipo de enciclopedia con la que hay una mejor comprensión del texto y se detallarán los roles que el destinatario realiza durante y

¹ Como señalan Premat (2002: 7) y Luis A. García Martínez (4), compartir la lectura que se realizó de un texto puede limitar sus futuras decodificaciones. Pero, como se ha insistido hasta ahora y debido a las características tanto del tipo de análisis que se propone como de la novela que se analizará a continuación, no se pretende (y ni siquiera es posible) establecer una forma definitiva de actualización de los signos. En su lugar, además de los objetivos mencionados, se planea lograr lo comentado en el primer capítulo: mostrar una de las posibilidades para dar paso a nuevas interpretaciones.

después de su decodificación. De esta forma, se comprobará la hipótesis de que *La pesquisa* construye y aspira a un lector modelo que se encargue de desempeñar cuatro papeles principales: testigo, investigador, cómplice y creador.

Antes de comenzar, se expondrán las ideas generales que se han formulado acerca de cómo es descifrar el ciclo saeriano y lo que se ha comentado acerca del proceso de lectura de *La pesquisa*. Por ello, se consultarán los trabajos de algunos de los investigadores recurrentes de la Zona y de otros que se han sumado a su estudio. Si bien ninguno se ha centrado del todo en el tema en cuestión, hay varios acercamientos directos e indirectos.

Aunque es uno de los más sobresalientes de la literatura argentina, hasta hace unos años el proyecto narrativo de Saer era poco legible fuera de algunos sectores académicos.² De acuerdo con Julio Premat, en parte, esto sucedía debido a sus características, amplitud y complejidad; a que provoca un constante quiebre de expectativas y a que pide un largo trabajo de desciframiento.³ Además, sus primeras publicaciones estaban marcadas “por una definición problemática y progresiva de un sentido huidizo” (Premat, 2002: 9-10) y estuvieron orientadas a una clase de público que era inexistente en ese momento. Por esa razón, la Zona forma parte del grupo de obras subversivas⁴ que tuvo que forjar a su propio tipo de destinatario y crear sus condiciones de actualización (Gramuglio, 2010a: 36).

² Pese a que la obra de Saer tiene críticos muy reconocidos (como María Teresa Gramuglio y Beatriz Sarlo), ha sido poco leída y analizada. La línea básica que se sigue al estudiarla es la hecha por los investigadores franceses, ya que la han examinado con mayor intensidad. Ejemplo de ello son las aportaciones de Premat, que son una referencia a la que se recurre habitualmente.

³ Premat postula en *La dicha de Saturno* que la elaboración de interpretaciones es el paso esencial para conocer los textos de Saer. Para apoyar esta afirmación, recurre a la trilogía lacaniana real-simbólico-imaginario y a los tres registros de lectura de Michel Picard: leedor (el lado que se mantiene en el plano de lo real), lectante (el lado que reflexiona lo que lee) y leído (el lado que se adhiere a la ficción) (2002: 17-18). Con base en ello, propone que la interpretación es la conjunción de lo que perciben estos dos últimos. Sin embargo, el objetivo principal de su trabajo es demostrar que “la posición de Saer ante la realidad y ante la creación es una posición melancólica” (2002: 24), por lo que su enfoque no está en la recepción de los discursos.

⁴ De acuerdo con García Martínez, esta literatura nunca ha sido un fenómeno de ventas, porque “*conspira* contra los tirajes masivos del mercado editorial y en especial, contra el fenómeno del *boom*” (3), que era bastante demandado durante la época en la que salieron las primeras publicaciones. Es por ello que García Martínez

Tomando en cuenta que Saer hacía todo lo posible por alejar al público que mostraba apatía⁵ durante la materialización de los discursos, evitaba conceder facilidades a sus receptores y a él mismo. Por este motivo, según Gustavo Rea,⁶ sus narraciones implican un programa de lectura demandante. Siendo así, se dirigen a quien acepta ser violentado mediante procedimientos narrativos que transgreden su espacio y lo obligan a rechazar una posición cómoda o ingenua (5). A esto se debe que sea común encontrar comentarios como el de Diana Ramírez, quien declara que “[l]a participación activa del lector es un requerimiento en la obra de Saer, todos los significados posibles en los diversos niveles de la narración se orientan hacia él” (215).

Adicionalmente, dado que pueden ser vistos como fragmentos de una gran obra, estos relatos están destinados a un público dispuesto a juntar los pedazos regados en las distintas tramas y a darles forma para conocer la historia que cuentan. En virtud de ello, Rafael Arce considera que el “archilector saeriano”⁷ es “aquel que lee cada narración sin perder de vista el conjunto [del corpus]” (2011: 113). En este sentido, una de las características importantes de este receptor es la disposición a hacer relecturas, no sólo para recolectar o recordar datos, sino para obtener una nueva perspectiva de las narraciones. En especial, son trascendentales

incluso piensa que quizá el anonimato en el que se mantuvo a Saer al principio no se debía del todo a la ilegibilidad del proyecto, sino a que no entraba en el “dictamen editorial imperante” (28).

⁵ De hecho, Saer diferenciaba al *lector del público* (entendido como una figura que se deja mover por lo masivo y que está poco comprometida con lo que consume) para hablar sobre los tipos de receptores (García Martínez 84). Cabe aclarar que en este trabajo no se retoma esa distinción.

⁶ “Transgresión narrativa”, tesis de licenciatura de Rea Zafra, es una de las investigaciones en las que se le ha dado mayor espacio al destinatario de la Zona: su objetivo es comprobar que “los procedimientos constitutivos del espacio ficcional y del espacio discursivo transgreden la posición pasiva de cualquier lector que se enfrente a *Nadie nada nunca*” (127). Para corroborar su hipótesis, Rea retoma conceptos de teóricos de la recepción (Iser, Ingarden y Gadamer).

⁷ En “Un enigma familiar”, Arce emplea el concepto de archilector de Riffaterre para describir al lector previsto estructuralmente por la Zona (en específico, por *Lugar* y *La pesquisa*). Su trabajo está centrado en mostrar las conexiones del corpus saeriano y las nociones que éste despliega. En especial, considera que *Lugar* expone la formulación acabada de los conceptos recurrentes en estos discursos.

las reexaminaciones en las que se aprovechan la experiencia ganada a lo largo de los años y otros “privilegios que concede el tiempo” (Gramuglio , 2010a: 37).

Por su parte, Ramírez propone que el receptor incluso es uno de los elementos del universo saeriano debido a que su intervención es altamente requerida (221). Pero el involucramiento activo era intrincado durante los primeros escritos (1960-1992). Fue hasta 1994, con la primera edición de *La pesquisa*, que se estableció una coherencia legible en el ciclo, ya que alcanzó “una transparencia de la que carecía hasta hace pocos años” (Premat, 2002: 10).⁸ Entonces, esta obra es una excelente puerta de entrada a las demás narraciones de Saer,⁹ aunque no sea la más sencilla.

Decodificar *La pesquisa* requiere mucho esfuerzo: es un discurso cuyo objetivo parece ser “demorar la lectura en su compleja estructuración y en la densidad de su tejido escritural” (Blaustein). Sus episodios fragmentarios, superpuestos y de largos variados incitan al público a “retrasarlos en relecturas que le permiten comprender su relación” (Guiñazú 64), al igual que estimulan distintas instancias de la actividad receptora que incentivan la participación y el distanciamiento.¹⁰ También pronostican a un destinatario que conozca las diégesis de la Zona (Arce, 2011: 113) porque, aun cuando pueden ser actualizados de manera autónoma, su mejor aprovechamiento se da cuando conllevan la puesta en marcha de los demás sistemas del corpus.

⁸ Aunque *En la zona* sentó las bases del proyecto narrativo, *Cicatrices* fue la novela que las fijó por completo (Premat, 2002: 29). Luego de ello, *La pesquisa* permitió que el lector se adentrara en el resto de las narraciones.

⁹ *La pesquisa* es vista de esta forma debido a que, a pesar de las transgresiones que comete, estabiliza la Zona y utiliza algunos elementos de uno de los géneros más atractivos: el policial. Pero, de cualquier manera, el lector puede leer los relatos siguiendo el orden que prefiera, pues no hay un inicio ni un final definitivo en este ciclo.

¹⁰ Geneviève Fabry retoma los conceptos de Vincent Jouve (quien, a su vez, se basa en los de Picard) para exponer las instancias de lectura durante *La pesquisa*. Según ella, esta obra estimula dos partes para activar la participación: una que acepta la ilusión imaginaria (*lisant*) y otra que busca satisfacer pulsiones inconscientes (*lu*). Después ambas se dejan de lado y se pasa a la distancia crítica frente al universo imaginario (*lectant*), por lo que inicia el desciframiento de la estrategia narrativa (*lectant jouant*) y del sentido global (*lectant interprétant*). Empero, el análisis de Fabry sobre la actividad lectora, principalmente, busca demostrar en qué medida ésta se involucra con los enigmas y las alusiones que apuntan a la culpabilidad inasignable en la novela.

Por otro lado, pese a que no se centra en el receptor y no ocupa un concepto teórico en específico,¹¹ las exploraciones de Ramírez en “El mito, el símbolo y el lector en *La pesquisa* de Juan José Saer” demuestran la importancia del decodificador: en esta novela el destinatario es “el *dador* de sentido del texto, puesto que no se espera de él que solo reciba pasivamente la historia, sino que, por la propia modalidad de la literatura saeriana, debe armarla, involucrarse y ser partícipe del mundo intertextual-mitológico del escritor. La actividad lectora no solo observa, sino que testifica y se involucra” (222). Para Ramírez, la mayor prueba de cuán profunda es la participación se aprecia en los papeles que la diégesis ofrece: convidado, testigo, receptor y creador. Los cuatro conllevan roles menores: oyente, aprendiz, recuperador e intérprete (220-223).

En consecuencia, como se demostró en las páginas pasadas, el tema del receptor ha sido mencionado en distintos momentos. No obstante, suele ser dejado de lado o utilizarse como herramienta para respaldar una hipótesis relacionada con otros asuntos. A pesar de ello, las aproximaciones de Ramírez y de los demás investigadores permiten notar la importancia de su estudio. De igual manera, ponen en evidencia que existe un hueco en la crítica que necesita ser llenado, pues el destinatario es parte fundamental de este universo. De modo que, si se quiere una mejor comprensión de *La pesquisa* (y de la Zona, si se tiene en cuenta que es un fragmento de ella), es imprescindible examinarlo.

¹¹ Ramírez habla sobre el proceso de lectura de manera general y ocupa ideas de Walter Benjamin, Iser, Jauss y Eco (215-216). Su objetivo es exponer la relación entre mito y literatura.

El proceso de lectura de *La pesquisa*

A partir del primer párrafo, *La pesquisa* revela algunas de sus instrucciones de materialización:

Allá, en cambio, en diciembre, la noche llega rápido. Morvan lo sabía. Y a causa de su temperamento y quizás también de su oficio, casi inmediatamente después de haber vuelto del almuerzo, desde el tercer piso del despacho especial en el bulevar Voltaire, 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 haberla raptado en una playa de Tiro o de Sidón —para el caso es lo mismo— violó, como es sabido, a la ninfa aterrada (2012: 4-5).

Con esta bienvenida, se señala que el lector le debe poner atención a una gran cantidad de elementos. En este caso, algunos de ellos son: la extensión de las oraciones (en el fragmento citado, a pesar de que hay dos frases cortas, hay una sola que ocupa casi todo el párrafo), los símbolos que deben ser recordados (los plátanos, el toro, la ninfa), una pista (“Allá”) sobre la ubicación del relator, la intervención directa de éste (“para el caso es lo mismo”), la mención del protagonista y una ligera descripción acerca de sus características (el temperamento y el oficio de Morvan), el lugar (el bulevar Voltaire, ubicado en el distrito XI de París) y la época (diciembre) donde se desarrolla la pesquisa policial. Otras de las “pautas definitivas para esta lectura” se encuentran en “la delimitación espacial entre el allá y el acá; el tiempo, que es la noche; la diferencia entre el mundo mitológico y el mundo del detective; la violencia y la brutalidad” (Ramírez 217).

Después de ese inicio, comienza el desarrollo de la ficción detectivesca. Ésta, como ya se señaló, es contada por Pichón Gray (aunque, durante el comienzo del libro, el lector primerizo de *La pesquisa* todavía no lo sabe). Él puede ser un enunciador muy atractivo para

el público en general, ya que se encarga de contar todos los detalles sobre la parte del asesino serial. Sin embargo, su presencia es sorpresiva (y, quizás, un poco decepcionante) para el receptor del corpus: por un lado, ubica su relato lejos del lugar habitual del ciclo (Argentina); por otro, no menciona a los participantes recurrentes (como Tomatis o Washington). Sumado a ello, posee un estilo distinto al de los relatores habituales del universo saeriano, quienes tienen en común “[l]a impecable musicalidad, la amplitud de las frases, el tipo de comparaciones y las obsesiones materiales” (Premat, 1996: 27).¹²

Lo que resalta en la enunciación de Pichón son los recursos que “provocan un efecto de ruptura y sugieren la configuración de un acto de comunicación oral” (Solotorevsky 436). Esto se aprecia cuando se dirige directamente a sus receptores: “[y el asesino] ya lo había hecho —*agárrense bien*— veintisiete veces” (2012: 5); hace aclaraciones, justificaciones o interrumpe el relato para aumentar la tensión: “Morvan depositaba una confianza total en Lautret, que era, a decir verdad, desde hacía muchos años, su mejor amigo. Pero no quiero anticiparme” (2012: 27); emplea frases intercaladas: “[a]lgunas [de las ancianas] viven todavía en familia, pero la mayoría o bien no tiene ya más a nadie o prefiere vivir sola; las estadísticas —quiero que sepan desde ya que este relato es verídico— han demostrado por otra parte que, a cualquier edad, las mujeres en general soportan mejor la soledad y son más independientes que los hombres” (2012: 7); y repite palabras para mantenerlas en la mente de sus interlocutores.

¹² Para Premat, la identificación de esta voz es uno de los misterios principales, pues hay una pista significativa acerca de quién es: su ubicación en París. Como este relator es distinto a los demás y se localiza donde Saer vivió, se podría sospechar que esta diégesis es diferente a las otras y es enunciada por una figura equivalente al autor empírico. Aun cuando el enigma se resuelve pronto, según Premat, este juego para descubrir al narrador y la ironía acerca de la omnisciencia son parte de los recursos distanciadores, de las “afirmaciones de cierta lucidez sobre los metadiscursos literarios” y “una ficcionalización, en las instancias mismas de enunciación de los lazos, especulares, entre el hombre, su discurso y sus creaciones imaginarias” (1996: 29).

Ustedes se deben estar preguntando, tal como los conozco, qué posición ocupó yo en este relato, que parece saber de los hechos más de lo que muestran a primera vista y hablo de ellos y los transmito con la movilidad y la ubicuidad de quien posee una conciencia múltiple y omnipresente [...]. 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 (2012: 18).

Como se muestra en el fragmento citado, es un narrador con una focalización cero que da la ilusión de conocer todos los pormenores y manifiesta claramente su “conciencia múltiple y omnipresente”. Además, utiliza la táctica del uso de comentarios para imponer cómo debe ser entendida su diégesis. Siendo así, el tipo de enfoque y la insistencia acerca de que se está contando la verdad le hacen saber al receptor que debe ser cuidadoso con la información adquirida por medio del relator. La prudencia aumenta al conocer que esto es parte de la pesquisa policial, que el truco de jurar que los hechos son ciertos es una “artimaña tan antigua como el género [detectivesco]” (Flisek 98) y que estas ficciones por sí mismas implican que el destinatario debe ser precavido. Asimismo, ya que este universo se caracteriza por su cuestionamiento de los hechos, el lector de la Zona puede que empiece una “recepción ‘desconfiada’” (Premat, 2002: 308) desde el momento en que sabe que este texto es de Saer.

Posteriormente, al inicio del segundo capítulo, ocurre un quiebre en el proceso de lectura con la revelación de la estructura de *mise en abîme*:

—Si está bien fría, tiene que doler acá cuando uno la toma —dice Tomatis [...].

Pichón, que acaba de hacer silencio [...], lanza hacia Tomatis una mirada discreta, al mismo tiempo que perpleja y escéptica: perpleja porque esa declaración acerca de la temperatura apropiada de la cerveza en medio de la historia que él, Pichón, viene refiriendo, denotaría, por parte de Tomatis, una especie de insensibilidad ante su relato (2012: 38-39).

Incluso si la desconfianza en el narrador de la pesquisa policial quizá provoque la expectativa de que más adelante ocurrirá dicha revelación (Flisek 97) o aun si se sabe que la metaficción es recurrente en la Zona,¹³ la aparición de esta estructura resulta sorprendente. Esto se debe a que, pese a la posibilidad de predecirla, no se conoce exactamente en qué momento será la introducción del segundo narrador, ni cuál es la identidad del primer relator. De modo que, a menos que se esté al tanto de la trama o la *fabula* de la novela, ocurrirá una desautomatización del proceso de decodificación. Seguro este efecto se perderá durante una relectura, ya que no ocasionará asombro (o, al menos, no será el mismo asombro). Sin embargo, es casi una certeza que se manifestará en la primera actualización.

De ese modo, la metaficción provoca desconcierto en el receptor y lo obliga a tener que adaptarse a esta segunda voz, que tiene un estilo diferente a la de Pichón (por ejemplo, emplea frases aún más largas que las de él) y cuenta sus propias historias (todo lo relacionado con la pesquisa literaria). Así, se “constituye, para el lector, una ruptura desautomatizante” y se “pone en evidencia la intención de la obra de jugar con las expectativas de sus destinatarios” (Blaustein). Entonces, ocurren cambios relevantes en el nivel discursivo: componentes (como las reglas de conferencia y las selecciones contextuales) son modificados de un momento a otro. De igual forma, el descubrimiento genera una nueva consideración acerca de las propiedades semánticas que deben extenderse o bloquearse.

En consecuencia, con el conocimiento de que Pichón es el narrador y de que tanto Tomatis como Soldi son los narrarios, se actualiza lo que se leyó en un principio: el relator hablaba de *allá* porque su ubicación en ese momento es Colastiné. Siendo así, el *acá* del

¹³ Por ejemplo, la metaficción se encuentra en *Las nubes* y “En línea” (2000), textos que comienzan con Pichón recibiendo un documento hallado por Soldi y que continúan con la presentación (parcial o completa) de ese escrito.

enunciador de la pesquisa policial no hace referencia a un lugar abstracto o imposible de ubicar, sino a uno bien delimitado y fácil de reconocer. Del mismo modo, como se señaló antes, cada *ustedes* va dirigido hacia Tomatis y Soldi. Por ello, sin previo aviso y pese a que se le involucra como un oyente más, el destinatario de la novela es forzado a realizar un distanciamiento.

La revelación del narrador de la pesquisa literaria tal vez sea decepcionante para quienes creían que se trataba de una novela sobre un asesino serial, pero es una buena noticia para el lector saeriano. Él “puede sentirse ampliamente satisfecho, pues a partir de este segundo capítulo vuelve al espacio habitual de las obras de Saer, a su ‘zona’ de lugares precisos [...] y a sus personajes recurrentes” (Flisek 98). Gracias a ello, la presencia de esta voz genera previsiones, expectativas e hipótesis acerca del resto del libro.

De la misma manera, en esta parte del relato los receptores del ciclo se encuentran con su estilo distintivo: “la frase de Saer”.¹⁴ Es de esa forma que reconocen los rasgos frecuentes en los discursos de la Zona: la desaparición de la frontera entre narración y poesía, la retardación de los datos, el cuestionamiento a la representación de la realidad, la escritura basada en la musicalidad¹⁵ y la integración de elementos (como la abundancia de oraciones adjetivas y adverbiales) que ralentizan el ritmo de lectura (Rea Zafra 41).

Esto último se observa en el constante narrador anónimo del corpus: suele emplear la tercera persona del singular; elaborar frases largas; preferir el discurso indirecto sobre el

¹⁴ Este concepto, que es utilizado por Rea Zafra de manera retórica y toma como base lo dicho por Helena Beristáin, hace referencia a “una forma de identificar al grupo de sintagmas que componen el estilo saeriano” y a las instrucciones que la frase brinda por sí misma (37).

¹⁵ Saer guiaba su escritura por medio de una lógica musical y personal, una “especie de arbitrariedad rítmica” que se impuso así mismo por gusto propio. Del mismo modo, buscaba imitar el habla, crear una “poetización a partir de la lengua oral”, en la que tomaba como guía la forma de expresión del Río de la Plata (Merbilhaá 9). Esto puede apreciarse en obras como *Glosa*, donde el narrador utiliza diálogos indirectos para describir gran parte de la historia. En ellos se nota, por ejemplo, el uso de algunas comas que obedecen más a las pausas que se harían al momento de la enunciación que a las reglas gramaticales.

directo; presentarse como una voz subjetiva y dubitativa; establecer analogías, juicios, apreciaciones, especulaciones, reflexiones y metáforas extensos (Torres Perdigón 104); comunicar experiencias de todo tipo (desde empíricas hasta deseadas) y concentrarse tanto en un elemento que la diégesis permanece estancada. En pocas palabras, las enunciaciones de este relator se distinguen por un “minucioso trabajo verbal” (Stern 17).

Con él, destacan las descripciones, pues son difíciles de seguir. Se enfocan en objetos (abstractos y no abstractos) de manera muy detallada, repiten información de forma obsesiva o incompleta, dan la impresión de lentitud en la historia y en algunos momentos abarcan varias páginas en las que la acción es casi nula. Adicionalmente, el ciclo resalta por no mostrar desenlaces. Ambas características (las descripciones y la falta de una conclusión) están en *La pesquisa*: la primera se advierte en lo que se explica acerca del río (2012: 69-72); la segunda, en el final sin conclusiones de la cena.

Previo al comienzo del tercer capítulo, el destinatario primerizo de la novela quizá ya encontró cómo acoplarse al proceso de lectura que se le solicita. Mas la perturbación regresa cuando sucede un cruce de narradores que genera que las historias se entrelacen e incluso se interrumpen la una a la otra. Es así como el enredo se agranda y los relatos (que ya eran difíciles de descifrar debido a la gran cantidad de elementos en los que hay que fijarse) exigen mayor concentración para realizar el traslado de uno a otro: por medio de los cortes y pausas en las historias, se crea suspenso y aumenta la formulación de pronósticos. Asimismo, con la confusión que crean, se despista al decodificador, pues su presencia intensifica la posibilidad de que se prefiera darle prioridad a una de las pesquisas, dejando de lado detalles aprovechables¹⁶ para entender ambas.

¹⁶ Los ejemplos de este tipo de detalles se mostrarán más adelante.

Sobre todo, se requiere de más atención cuando no se delimita explícitamente el inicio y el final de cada enunciación:

[Pichón:] De todos modos [Morvan] ya sabía que el tiempo adverso, a partir de esa noche tranquila empezaba a estar por fin de su lado.

[Narrador anónimo:] A pesar de que ha estado escuchándolo con atención profunda, cuando Pichón deja de hablar y clava en él una mirada satisfecha y expectante, Tomatis se remueve un poco en su silla de metal (2012: 161).

De ese modo, el choque de eventos complica recordar componentes (nombres, ambientes, símbolos, descripciones, situaciones) útiles para las indagaciones de las incógnitas. Si a ello se le añade la retención de datos que debe hacerse para establecer conexiones con diégesis dentro y fuera del corpus saeriano, es evidente que se necesita de una gran habilidad para mantener, recopilar y descartar información. Por consiguiente, la lucha contra el olvido es notoria durante todo el proceso. Con ello, se aprecia uno más de los atributos de la Zona: su construcción (la forma en la que sus piezas encajan entre sí y el uso de recursos como las descripciones largas) aspira a “un masivo ataque a la memoria” (Rea Zafra 113).

Por lo tanto, las interrupciones (inconscientes, o no) que ejecutan los emisores, además de ser una herramienta para crear tensión, afectan más el desciframiento.¹⁷ No obstante, hay concesiones que ayudan un poco. Por ejemplo, la narración de Pichón repite información aprovechable para interpretar el contenido: la insistencia acerca de la cercanía de la sombra, la historia del toro y la ninfa, la cantidad de asesinatos, los padecimientos de

¹⁷ Además, en el tercer capítulo, casi al finalizar la historia, se da la presencia de lo que podría considerarse otro narrador: en la parte en la que Tomatis cuenta su versión para resolver el caso del asesino serial, hay un cambio en el estilo. Esta voz no es tan densa como las otras e incluso es más directa, ya que, en promedio, ocupa frases cortas. Para estar al tanto de lo que cuenta, se necesita tener presente lo que ocurrió en la historia de Pichón y realizar otro reajuste mental para darle un nuevo vistazo a los elementos conocidos que menciona. Aquí se utiliza con mayor notoriedad el silencio y el retardo de la información para crear tensión (2012: 186-189).

Morvan, etc. De igual manera, el relator anónimo reitera y adelanta datos (como la razón por la que Pichón se encuentra en Argentina y las características del dactilograma).

Obviamente, es imposible realizar el desentrañamiento completo de todos los signos, así que es normal que haya omisiones y que cada activación incorpore partes que fueron bloqueadas en un principio. En el caso de un texto como *La pesquisa*, que engloba tanta información y está compuesto por una estructura laberíntica, es más común que haya partes ignoradas u olvidadas. Prueba de ello es que, durante una primera lectura, el inicio de la historia de Morvan tal vez se pierda por la sorpresa que causa la introducción del segundo narrador y el cruce de voces a lo largo de la última parte del libro. De la misma forma, lo asociado con los tres amigos argentinos quizá pase un poco desapercibido para quienes no están familiarizados con la Zona.

Entonces, por su gran cantidad de datos y por su estructura, a las instrucciones de decodificación de *La pesquisa* se le suma la indicación de realizar relecturas. Si en cualquier momento es recomendable repasar más de una vez una obra para una mejor comprensión, en escritos de esta naturaleza se vuelve ineludible: luego de reconocer cuáles son las historias principales y de haberlas separado, un nuevo acercamiento enfocado en un tema en particular permite rastrear signos con mayor precisión. Por ejemplo, Geneviève Fabry propone que, después de una primera actualización, una recepción distanciada y atenta a las referencias mitológicas y religiosas pone al descubierto la red que conforman (454).

Sin embargo, aun con todos los intentos que haga, el destinatario de *La pesquisa* necesita aceptar que no hay respuestas definitivas: esta novela se encuentra conformada por varios puntos que dan paso a múltiples posibilidades:

El intento por descodificar cada uno de [los enigmas] da origen a interpretaciones variables y antagónicas que a su vez, derivan en nuevas ramificaciones de

significados. Es por eso que los recorridos propuestos a los personajes y al lector cuya meta es llegar a un “centro”, a una conclusión que cierre con respuestas satisfactorias los desafíos que se les presentan, estarán siempre condenados al fracaso y a su prolongación en una incógnita nueva (Guiñazú 65).

Si se actualiza el discurso de manera autónoma (sin considerar qué sucede en las otras tramas del corpus), las hipótesis y el planteamiento de previsiones aumentan ante la falta de información. Por el contrario, si se lleva a cabo la activación del sistema conociendo los eventos de las demás narraciones del ciclo, se restringen un poco los pronósticos acerca de la pesquisa literaria. Pero, de cualquier modo, se pone en marcha la cooperación para (intentar) completar la diégesis.

En conclusión, *La pesquisa* configura y aspira a un lector modelo que efectúe un proceso más complejo de lo habitual. Tan sólo en el nivel discursivo, la introducción de un segundo relator y el choque de voces causa que haya un reajuste mental inmediato para lograr el desplazamiento de una parte a otra. A esto se le agrega el uso de estrategias (como la metaficción, los comentarios de Pichón y la focalización) para demandar una decodificación atenta y desconfiada. Asimismo, las instrucciones para el desciframiento indican requisitos como realizar relecturas, (re)construir las historias principales y secundarias por medio de los fragmentos que se dan, y memorizar una gran cantidad de pistas.

Además, a partir de las características que se señalaron, se vislumbra el requisito de un lector modelo capaz de activar numerosos signos. Por ello, es importante contar con una enciclopedia que incluya, por ejemplo, conocimientos sobre la Zona, pues así se posibilita reconocer estrategias comunes en ella y formular expectativas o hipótesis. De este modo, al saber que *La pesquisa* es una novela de este ciclo, se puede esperar un discurso denso, complejo y destructor de esquemas de distintos tipos.

Lo (neo)policial en *La pesquisa*

En 1994 *La pesquisa* fue presentada por Seix Barral como “la gran novela policial de Juan José Saer”. Independientemente de si se trató de una acción intencional o de un error del editor,¹⁸ dicha etiqueta incluida en la cuarta de forros de la primera edición fue una excelente estrategia para hacer que el libro se convirtiera en “el primer éxito de ventas de la carrera de Saer” (Premat, 2002: 339). Esto se debe a que, mientras los códigos en la Zona son compartidos por un número reducido de personas, los del policial son reconocibles para la mayoría, por lo que es posible captar la atención de un público amplio mediante ellos.

Los rasgos más sobresalientes que *La pesquisa* tiene en común con el policial son: la investigación, los desafíos, el involucramiento profundo que se pide del lector, la oportunidad de que éste se convierta en (co)autor y el enriquecimiento que se puede obtener mediante la actualización del texto. Esto último se debe, en parte, a que “[l]a literatura de Saer es una literatura que enfrenta a un individuo con el mundo, a través de la pantalla del lenguaje” (Premat, 2002: 12).

Asimismo, lo detectivesco y esta novela tienen como punto de encuentro la búsqueda de un culpable.¹⁹ Ésta no se reduce únicamente a un sujeto distinto al individuo, ya que igual abarca al *otro* en la “topografía interior” (2012: 22) de uno mismo. Así se muestra en el hecho de que Morvan sienta que la sombra le es familiar y cercana, y que descubra que es parte de

¹⁸ “Quizá semejante sobredeterminación [al llamarla ‘la gran novela policial de Saer’] se debía a las necesidades mercantiles: con esta etiqueta se pretendía vender a un autor poco comercial, tildado de minoritario o incluso [...] ‘de escritor para escritores’. De lo contrario, habría que achacar esta afirmación a la falta de competencia de su emisor, incapaz de descubrir el doble estatus ontológico del texto y su discurso claramente paródico” (Flisek 95).

¹⁹ En este sentido, “[e]l borrador de la investigación y la expansión de la introspección sitúan explícitamente el contenido de *La pesquisa* en lo que sería un contenido simbólico latente de toda novela policial: la incertidumbre identitaria, los abismos que separan la conciencia lógica de los deseos, la existencia de una verdad insospechada bajo las máscaras” (Premat, 2002: 299).

él o que piense que está dentro de Lautret.²⁰ No obstante, a pesar de que ese lado desconocido forma parte de la identidad del sujeto, es un rasgo que produce extrañeza y que tal vez nunca consiga ser desentrañado. Por esa razón, en la Zona se propone que “no sólo la otredad, lo ajeno, lo extranjero, nos es inaccesible al conocimiento, sino también, y quizás fundamentalmente, lo propio, lo familiar” (Arce, 2011: 124).²¹

La averiguación de quién es el culpable también se halla muy involucrada con el tema del monstruo (una de las cuestiones frecuentes en lo detectivesco) en la pesquisa policial. De hecho, al asesino serial (sea quien sea) se le nombra así y a Morvan lo apodan el Monstruo de la Bastilla. Incluso se cuenta que los crímenes eran realizados por el animal, “el hombre, o lo que fuese” (2012: 31) cuando se “metamorfoseaba en monstruo” (2012: 99). Al referirse a él de esta manera, se le niega la consideración de ser una persona y se le señala como algo con “envoltura humana” (2012: 100) que se confunde entre la muchedumbre, pero que no pertenece a ella. Es decir, se le aparta del resto y se le marca como una anomalía que debe ser eliminada para recuperar el orden.

En relación con este tema, sobresale una de las afirmaciones de la novela acerca de la actitud del feminicida, porque hace “hincapié en la idea del monstruo, incide en esa idea como lugar común del alma humana, como una de sus posibilidades latentes, colectivas y ocultas” (Ramírez 220): luego de cometer el crimen, “[r]ecién entonces, limpio, bien peinado,

²⁰ “[T]al vez no era Lautret el autor de esos crímenes, sino una fuerza ignorada, parasitaria, desconocida incluso para el propio Lautret, y alojada en los pliegues íntimos de su ser desde los orígenes de su existencia, una presencia oscura semejante a un ídolo arcaico y sanguinario cuyo descubrimiento aportaría a su amigo la calma y la emancipación” (2012: 132).

²¹ Por ejemplo, dicha idea se aprecia gracias al cuadro-motivo ya descrito: “el regreso a Argentina de alguien que estuvo en Europa”. Ahí la función del viaje “más que permitir conocer lo extranjero, por el contrario vuelve extraño lo propio, lo familiar” (Arce, 2011: 124). Como apunta Arce (2011: 124-125), es lo que se muestra cuando se cuenta que Pichón no siente ninguna emoción por su regreso: “ese conjunto que incluye hasta los bordes mismos de lo inconcebible no es en realidad su patria sino su prisión, abandonada y cerrada ella misma desde el exterior” (Saer, 2012: 76).

correctamente vestido, después de haber atravesado con tranquilidad y sin apuro el umbral, cerrará con llave y sin hacer ruido la puerta del exterior, y de nuevo idéntico por fuera a cualquiera de nosotros, se guardará la llave en el bolsillo” (2012: 38).

Con esa anotación acerca de que el culpable es igual a los demás en el exterior, se crea una amenaza al espacio del lector y se le recuerda que, tanto dentro como fuera de la historia, cualquiera puede ser el criminal. A esto se le agrega la perturbación causada por las descripciones tan detalladas de los asesinatos, pues la brutalidad que implican y la imagen que se presenta de ellos provocan conmoción y angustia. Además, la versión donde Lautret es el asesino suscita mayor inquietud, ya que conecta la violencia de la ficción policial con la de la pesquisa literaria:

nos recuerda que cuando los asesinos son miles, es ocioso y hasta imprudente (y políticamente inepto) buscar complejas explicaciones psicoanalistas para cada uno; que a los hombres se les ocurre querer matar y torturar cuando se les da la ocasión para ello. El asesino que nos propone Pichón es un complejo comisario parisino; el de Tomatis, un simple torturador argentino (Gamerro 127).

Por lo antes descrito y por otras vinculaciones con lo detectivesco (como el título o ilustraciones similares a las de la cubierta en la edición de 2012 de Rayo Verde, que muestra a dos investigadores), quizá se espere que se obedezcan las *fabulae* prefabricadas de la novela de enigma (el referente inmediato debido a la popularidad de personajes como Holmes). Sin embargo, como ya se señaló, esta diégesis pertenece a las “obras que caben, con mayor o menor precisión, dentro de la estructura policial mientras que, al mismo tiempo, hacen un esfuerzo por modificarla, repensarla, quizás reinventarla según sus inquietudes actuales” (González, 2007: 253). A causa de ello, no se cumplen varios pronósticos planteados con base en los códigos más difundidos de este tipo de ficciones.

Por ejemplo, la subversión del policial (en específico, del modelo del *whodunit*)²² se aprecia en la puesta en escena de tres crímenes principales, tres incógnitas y ninguna solución definitiva. Uno de los delitos en la pesquisa literaria resulta particularmente significativo, puesto que supone la búsqueda de un escritor y no de un delincuente. De este modo, un texto (*En las tiendas griegas*) se convierte en el “cuerpo del delito” (Premat, 1996: 30) y los críticos (Soldi, Tomatis y Pichón) pasan a ser detectives. Esta transgresión se ubica en un entorno cotidiano, lejos de “los oscuros ambientes típicos del policiaco norteamericano [y] de los cosmopolitas escenarios típicos de la segunda mitad del siglo XX” (Ramírez 216).

Además, en las narraciones de los delitos planteados se incumple el rasgo de honestidad tanpreciado en el *fairplay*: la información es manipulada, dosificada y omitida. Para resolver el misterio del dactilograma, hay una carencia de datos,²³ ya que las pistas son limitadas e incluso se dice explícitamente que, “en cuanto al autor, ningún indicio permite todavía identificarlo” (2012: 51). Washington, el único sospechoso, es descartado por “los tres especialistas literarios” (2012: 63) apenas se encuentran con el documento:

con el primer vistazo al paralelepípedo bastante voluminoso que forman [las hojas], [Pichón] ya ha comprendido que Washington no puede ser el autor, que Washington nunca hubiese escrito un relato, y menos aun un relato de ese tamaño, de modo que durante unos segundos, antes de inclinarse por fin hacia la mesa, su preocupación principal ha sido que esa convicción no se refleje en su cara (2012: 59).

Después no le dan seguimiento, por lo que la averiguación queda estancada y sin un cierre, como en el caso del Gato y Elisa. Los indicios que se dan sobre el segundo misterio

²² El tema de la subversión del policial ha sido ampliamente estudiado por la crítica. Sobre esto, pueden consultarse los textos citados de Premat, Fabry, Solotorevsky, Guiñazú, Ramírez, Blaustein, Flisek, González, Gamero, Arce, Goldberg, Scavino, Macedo y Azcueta.

²³ Lo único que se sabe del dactilograma es que el texto de 815 páginas fue hecho en una máquina de escribir; que es una copia cuyo título de *En las tiendas griegas* es posterior a 1918, ya que el nombre fue sacado del poema homónimo de César Vallejo; que contiene la historia de dos soldados durante la guerra de Troya; y que se encontraba en un baúl en el que Washington escribió “INÉDITOS AJENOS” (2012: 51).

son: el último lugar en el que estuvieron fue la casa de la familia en Rincón Norte, la puerta de la entrada no fue forzada, el interior permanecía intacto y no hay ni una sola señal de que ocurriera una pelea o de que un intruso se hubiera colado. “Nunca más en siete u ocho años un solo signo de su existencia material, ni siquiera sus cenizas, había aparecido” (2012: 69). No se vuelve a retomar el asunto. Por lo tanto, no hay oportunidad de que el lector de *La pesquisa* indague lo relacionado con este enigma y el del dactilograma.

En el único espacio en el que el destinatario sigue la investigación es en la pesquisa policial. Empero, ya que sus versiones están encaminadas a demostrar sus hipótesis, Pichón y Tomatis formulan su narración de modo que cada uno de los elementos respalden sus conclusiones. La manipulación de los datos es más notoria en la enunciación del primero: desde el principio hasta el fin, todo su relato se encuentra elaborado con el objetivo de demostrar que Morvan es el asesino. Por ello, el énfasis que pone en él (su pasado, su mundo onírico y su conciencia) hace que pronto se vuelva indudable que es uno de los sospechosos.

Es decir, la narración de Pichón no se centra en *quién* es el asesino, sino en *cómo* es que Morvan lo sea. Esto explica por qué se deja un poco olvidado a Lautret, a quien se quiere presentar como el presunto culpable:

todo el contenido explícito e implícito en la introspección de Morvan funciona entonces como una fuente de indicios para el narratorio [y el lector de *La pesquisa*], dentro de la lógica de lectura desconfiada que caracteriza la recepción de relatos policiales. Y al mismo tiempo sirve de punto de partida para el informe psiquiátrico que, al final de la novela, justifica el comportamiento criminal del comisario (Premat, 2002: 300).

Siendo así, decir que Morvan es el asesino atenta contra el requisito del *whodunit* de no convertir al detective en un criminal. Además, determinar que la esquizofrenia del investigador causó los ataques genera una transgresión más a las reglas, pues es una

conclusión basada en planteamientos psiquiátricos. De ese modo, “el informe [de los médicos] se define entonces como el equivalente de los tradicionales razonamientos esclarecedores de los detectives. La interpretación es finalista, borra lo irreductible, y por lo tanto, es una versión renovada de la tranquilizadora lógica de toda novela policial” (Premat, 1996: 24).

La culpabilidad de Morvan tal vez afecte al receptor de Pichón, porque, pese a implicar una barrera por el tipo de narrador, la pesquisa policial brinda una aproximación al protagonista gracias a tantos detalles acerca de su vida y pensamientos. Es por esa razón que, si se dejó guiar por el “acercamiento afectivo” y no realizó una decodificación cautelosa, el lector se sentirá traicionado y en una posición incómoda: “después de haber sido el testigo más íntimo de Morvan, se convierte en juez, antes de suspender todo juicio frente a la incertidumbre del veredicto final” (Fabry 454).

Al posible malestar causado por la anécdota de Pichón se le suma el descontento generado por la versión de Tomatis:²⁴ su intervención desestabiliza el orden recuperado brevemente, ya que propone que Lautret, el verdadero criminal, queda impune de sus 29 feminicidios. Así es como se rompe de nuevo la regla de no convertir al detective en el delincuente y se viola la estipulación de darle un castigo al infractor. Con ello, se produce caos, pues se recalca la deshonestidad de los investigadores y se crea intranquilidad al pensar que el culpable no pagó por sus violaciones a la ley. Encima, la existencia de dos versiones implica que no se cumplan los requisitos de una solución que parezca inevitable y de un desenlace donde todo se vuelva claro.

²⁴ El relato de Tomatis también forma parte de los códigos que el lector puede identificar fácilmente: su construcción es racional “y tradicional, ya que remite a un género masivo y a un corpus conocido” (Premat, 2002: 304). Por otro lado, la narración de Pichón, al estar basada en aspectos psiquiátricos, alude a conceptos que se alejan del policial y que solicitan un área distinta de la enciclopedia.

Por su parte, la falta de respuestas en los dos misterios principales de la pesquisa literaria provoca que el orden no se restablezca ni dentro del mundo diegético (porque no hay justicia), ni fuera de él (porque el lector no recupera la tranquilidad). En este punto, aunque la carencia de un autor para *En las tiendas griegas* no estimula una gran desestabilización, el tema de las desapariciones es especialmente difícil para el lector latinoamericano. Entonces, al esbozar un misterio vinculado con esto por medio de la ausencia del Gato y Elisa, y no darle seguimiento ni respuesta, se crea una gran incertidumbre.

Con base en lo anterior, por las transgresiones y la parodia²⁵ que hace, *La pesquisa* tiene cercanía con el neopolicial. De igual manera, el contenido de la novela y el género tienen en común la experimentación y el rechazo hacia las *fabulae* prefabricadas (que son demostrados con los comentarios de Pichón²⁶ y Tomatis²⁷), el cuestionamiento de la historia oficial (con la puesta en duda de la versión que apareció en los diarios), la reescritura (con la segunda conclusión para la ficción policial), las soluciones abiertas (porque no se muestra preferencia por una conclusión y no se cierran las incógnitas), los múltiples cuadros intertextuales (que remiten a obras dentro y fuera de la Zona),²⁸ la metaficción, la crítica social²⁹ y la desconfianza ante los representantes de la justicia.

²⁵ “*La pesquisa*, en cuanto parodia, no sólo [...] es un mero juego con el procedimiento [del policial]. La trama detectivesca, a pesar de su desgaste o, quizás, precisamente por ello, tiene —como diría Tinianov— una función auxiliar: deviene en un pretexto para plantear la profunda disparidad, la disyunción absoluta, que existe entre lo visible o, más bien, la percepción necesariamente discontinua de la materialidad de las cosas, y el relato como modo de relacionar esas imágenes fragmentarias de una manera coherente, verosímil y aceptable” (Flisek 100).

²⁶ “Esos lugares comunes [del asesino] [...] 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” (2012: 26).

²⁷ “—Suspenso barato —dice Tomatis, dirigiéndose no a Pichón, sino a Soldi, pero señalando a Pichón con un movimiento de cabeza significativo que, traducido a palabras, podría querer decir: *Te hago notar los métodos poco recomendables que emplea este individuo para embaucarnos con su historia*” (2012: 112).

²⁸ Sobre esto, el tipo de enciclopedia que se activa y la (co)autoría se profundizará en los siguientes apartados.

²⁹ Esta crítica se observa gracias al *topoi* retórico descrito en la sección sobre el concepto de lector modelo y a que se destaca la incompreensión ante cualquier elemento atípico: los psiquiatras parecen “considerar [a Morvan] como uno de esos objetos a los que, por ignorar su contenido, su mecanismo y su uso, se considera peligrosos,

Asimismo, parte de la enciclopedia requerida por este tipo de ficciones es pedida en *La pesquisa*, cuyo nivel ideológico remite a una etapa muy específica (aunque no es dicho explícitamente):

El momento histórico en el cual ocurren los eventos de la novela es la Argentina pocos años después de la época de las desapariciones. Es un país que a pesar de tan celebrado regreso a la democracia todavía tiene profundas heridas sin cicatrizar provenientes de la dictadura, donde los responsables por las atrocidades todavía ocupan puestos de poder, y donde todavía no se discute entre gente bien las cuestiones relacionadas con el abuso del poder (González, 2006: 69).

En consecuencia, aun cuando no puede ser etiquetada completamente como una diégesis neopolicial, es posible utilizar el programa de lectura requerido por este género literario para actualizar la novela. En virtud de ello, su decodificación debe hacerse con la disposición de realizar una “lectura múltiple, heterodoxa y no convencional” (Lafforgue, 1996a: 150). Esto conlleva una recepción crítica orientada por el descontento creado por el territorio latinoamericano, consciente de las reglas que se están rompiendo, abierta a la idea de que todo es posible dentro y fuera de la ficción, y capaz de aceptar la falta de un cierre tranquilizador.

Por lo dicho antes, las siguientes características, que son básicas en la activación solicitada por la Zona y por las ficciones detectivescas, aumentan con el programa de lectura que pide el neopolicial: la actualización de *La pesquisa* requiere de una gran participación, de la interrogación y discusión del contenido, y de la sospecha de cada palabra que se cuenta. Parte de eso se aprecia en el nivel actancial, con los investigadores-lectores, ya que deben

y por las dudas, se prefiere mantener aislados” (2012: 158). Pero, aunque se quiera establecer esa barrera entre él (el sujeto anómalo) y los demás, sigue siendo parte de la colectividad. Por tal motivo, se le describe como un “hombre de su época” que ha sido moldeado por las circunstancias del lugar al que pertenece (2012: 20).

enfrentarse a codificadores capaces de crear obras que, tal y como esta narración, entrañan varios obstáculos.

Por ejemplo, al asesino serial en la pesquisa policial se le presenta como un artífice con una “mezcla de demencia y de lógica, gusto megalómano del riesgo, insistencia dramaturgica y topográfica” (2012: 26). A pesar del obvio rasgo de locura en sus feminicidios, igual hay rastros de racionalidad en ellos, pues sus delitos resaltan por lo perfeccionistas que son. Así, su comportamiento cuidadoso provocó que no dejara ningún rastro favorable para la indagación, mientras que su interés en el peligro lo motivó a aproximarse más a la Brigada en lugar de huir³⁰ y a conservar las pistas que no servían sin tener con quién compararlas.

Las obras de este codificador dan la impresión de contener demasiado sentido, de únicamente tener coherencia para él y, por ende, de ser imposibles de comprender para alguien más. No obstante, sus actos dejaban componentes legibles, que, por muy pequeños que sean, proporcionan la oportunidad de desentrañarlas. Prueba de ello es lo hallado en el departamento de la víctima 28: el pedazo de papel. Éste, si, según la versión de Pichón, no fue dejado a propósito, es un descuido por parte del artífice y un “signo débil” (Flisek 102). Pero, si, como plantea Tomatis, fue puesto con la intención de despistar y culpar a otro, forma parte de las estrategias para complejizar el discurso.

De cualquier manera, por complicar el descubrimiento del significado y por poner en crisis a la sociedad durante 29 ocasiones, sus delitos son ejemplo de obras de difícil acceso. También, son muestra de cómo la participación de un oponente capaz de realizar

³⁰ “La proximidad de la sombra que venía persiguiendo, Morvan lo sabía, no era únicamente psicológica sino también física. El galgo y su presa ocupaban el centro del mismo espacio, y era desde el mismo punto que salían los dos a trazar el círculo que iba estrechando cada vez más su campo de operaciones” (2012: 105).

composiciones demandantes aumenta el desafío y de cómo se requiere de un investigador con habilidades que lo dejen competir con su contrincante. Sobre todo, se busca a alguien que pueda “moverse interpretativamente, igual que [el codificador] se ha movido generativamente” (Eco 80). Por esa razón, se señala la importancia de que el galgo (el codificador) y la presa (el detective-lector) razonen de la misma manera (Saer, 2012: 117), y de que incluso intercambien sus posiciones en la cacería.

Quienes se proponen como posibles intérpretes son Morvan y Lautret. Ambos son igual de astutos, pero tienen métodos y motivaciones distintas: a Lautret le gusta ocupar la violencia durante los interrogatorios y le provocan fascinación las investigaciones más retadoras, por lo que sólo se involucra en ellas y muestra desinterés en el resto. Por su parte, Morvan es un buscador de sentido con gusto excesivo por el orden e inteligencia admirada por sus subordinados; un hombre solitario (recién divorciado, sin hijos) y honesto. Es reconocido por ser el “más recto” y “meticuloso desde el punto de vista de la ley” (2012: 13), y por resolver enigmas que exigen “imaginación y perseverancia, tiempo y razonamiento, flexibilidad y obstinación” (2012: 13).

Tanto Morvan como Lautret son distintos al resto por sus habilidades deductivas. Sin embargo, junto con sus compañeros de la Brigada (Combes y Juin), no sólo pertenecen a un equipo “cuya regla de oro no escrita exige que para obtener el máximo de eficacia policías y delincuentes se comporten más o menos de la misma manera” (2012: 29), sino que son los sospechosos principales. Además, en la versión de Pichón, Morvan no puede descifrar los delitos que cometió durante el desdoblamiento de su personalidad y Lautret únicamente resuelve el misterio hasta que ve la cabeza de la víctima 29 en los pies del asesino; en la de Tomatis, Morvan pierde ante el ingenio de Lautret, un autor más perspicaz que los receptores

que intentaron leer sus composiciones. Por lo tanto, en cualquiera de las dos explicaciones, el representante de la ley y el sujeto racional³¹ son sobrepasados por el artífice.

En general, a la policía se le presenta como el tipo de público incapaz de comprender las obras:³² no entiende cómo funcionan los sistemas, ni siquiera está interesada en lo que sucede y se aferra a la existencia de un solo desciframiento. Lo mismo pasa con los psiquiatras, quienes creen que la demencia es la respuesta a todos los enigmas y terminan por solucionar la incógnita del asesino serial con una conclusión que posee “una rigidez y una pretensión de verdad ‘absoluta’ o ‘unívoca’ que contrastan marcadamente con el perspectivismo y la relatividad valorados por [*La pesquisa*]” (Blaustein).

Pero la imposición de una sola verdad por medio de la solución psiquiátrica es peligrosa en la investigación-lectura, porque busca que la obra encaje con una interpretación predeterminada y no evalúa otras perspectivas. Al hacerlo, se ignoran signos que podrían servir para una actualización distinta y más congruente con el contenido. Por ejemplo, con la sentencia de que la esquizofrenia impulsó a Morvan a cometer los crímenes, se omitió un elemento clave: los rastros que el asesino había dejado en las escenas anteriores. Sin duda, el cabello, el espermatozoides y “alguna otra nimiedad” (2012: 109) eran inservibles cuando no había con quién compararlos. No obstante, con la existencia de un sospechoso empírico, se convirtieron en propiedades semánticas que debían extenderse al realizar un análisis enfocado en verificar si los rastros coincidían con él. Dado que eso no ocurrió (o al menos no se contó) por alguna razón, no hay certeza de que detuvieron a la persona correcta.

³¹ Morvan es un sujeto racional que desea acomodar la realidad tanto en su faceta de detective como en su faceta de asesino: la locura no es extraña “a la razón, sino el resultado de una razón propia que ordena el mundo según un sistema de significaciones sin fisuras, y por eso mismo impenetrable desde el exterior” (2012: 95-96).

³² A “los burócratas alejados del campo de operaciones” se les califica como receptores incompetentes: “son lo suficientemente inexperimentados y obtusos como para creer que recomendaciones y amenazas pueden modificar el curso de los acontecimientos” (2012: 83).

Quizás el relato finalizó así porque el juicio de una figura de autoridad (los psiquiatras) ya había sido emitido y no había nadie que se atreviera a cuestionarlo dentro del universo de la pesquisa policial.³³ Fuera de ella, pese a que se olvidan las pistas decisivas, sí hay un personaje que rechaza la historia oficial que ha contado Pichón: “Tomatis, sin ayuda de nuevos indicios, en un puro ejercicio de inteligencia, rebate la solución basada en los cánones psicoanalíticos, apareciendo así como más perspicaz que la policía” (Flisek 104). Incluso, si se apoya su intervención, este personaje demuestra ser más astuto que el autor del crimen (Lautret), pues pudo ver a través de sus trucos.

Por consiguiente, aun cuando sí hay muestras de un autor capaz de generar obras que representan un gran desafío y ejemplos del tipo de público al que no se dirigen sus creaciones, ninguno de los involucrados en la pesquisa policial es equivalente a un lector modelo. En su lugar, la representación de éste se halla fuera de la historia: por medio de su alternativa, Tomatis demostró ser el destinatario configurado y esperado por las obras tanto del personaje (Lautret) como del sujeto (Pichón) que compuso el discurso que recibió. Su habilidad para desentrañar las obras le permitió asumir el papel de narrador y de transformarse en codificador. Con ello, se colocó en una posición semejante a la de Pichón.

En cuanto al misterio de los desaparecidos, a causa de que no se tienen sus cuerpos y no hay muchos rastros en el lugar en el que estuvieron por última vez, la mayoría de los elementos de esta obra permanecen bloqueados debido a que las indicaciones sobre cómo llevar a cabo la activación son casi nulas. En consecuencia, las pistas para restablecer el orden

³³ Lautret como detective-lector sí considera que Morvan pudo haber cometido sólo el asesinato 29 y que los demás fueron hechos por otra persona. Pero su idea se rechaza al encontrar las pruebas (el paquete con los guantes restantes y las llaves) en el departamento de Morvan. Esta sentencia, motivada por los objetos y la interpretación predeterminada, pasa por alto que, dentro del policial, señales así de obvias normalmente son irrelevantes o estrategias del codificador para despistar.

y hallar al codificador también son escasas. De cualquier modo, aun si, como se verá después, hubiera indicios que condujeran a una posible conclusión o a un presunto culpable, el detective-lector todavía debe enfrentarse a figuras de autoridad (como los policías) que obstaculizan aún más la interpretación, defienden una respuesta preestablecida y reprimen a quien cuestione su exposición de los hechos. Sobre todo, el investigador latinoamericano conoce los riesgos si contradice las interpretaciones oficiales.

En el enigma de *En las tiendas griegas*, aunque es de manera limitada, sí se tiene acceso a la obra y se conocen algunas de sus características. Éstas son similares a las de las narraciones de la Zona: hay una preferencia por los diálogos indirectos (en realidad, no hay ninguno directo) y una estructura del discurso basada en el sonido (el ritmo) y el sentido, no en principios abstractos.³⁴ Tomatis y Pichón, con base en su experiencia del mundo real (lo que saben acerca de Washington),³⁵ lo que les cuenta Soldi y lo que captan a simple vista, concluyen que Noriega no es el escritor. Pero, por la intervención de Julia, no logran realizar una investigación-lectura más minuciosa y satisfactoria.

Soldi es el único que puede trabajar directamente como detective-lector de este caso, ya que sólo él tiene permitido revisar la obra. Su examinación no se centra en Washington o en los comentarios de sus acompañantes, sino en las características de fondo y forma del discurso. A pesar de que no se relata a profundidad el proceso que sigue y no se sabe en qué acaba, se cuenta que él es la representación del crítico literario en contacto con las composiciones: está seguro de que la teoría es “un instrumento capaz de desentrañar el sentido de esos tejidos abigarrados” y “al mismo tiempo la clave para comprenderse, siquiera

³⁴ Por ejemplo, como se mencionó en la nota 15 de este capítulo, en *Glosa* se muestra esa preferencia por los diálogos indirectos y la musicalidad de la narración.

³⁵ Pichón y Tomatis saben que “la palabra novelista en labios de Washington tenía siempre un matiz despectivo” (2012: 52) y que él “nunca hubiese escrito un relato, y menos aun un relato de ese tamaño” (2012: 59).

fragmentariamente, a sí mismo” (2012: 48). Por lo tanto, posee cualidades que tal vez lo lleven a entender un poco más el misterio del codificador y de su propia identidad.

Como se observa en lo antes comentado, a causa de la falta de datos y del impedimento de que los detectives cumplan con sus tareas, el proceso de investigación-lectura del dactilograma y el de la desaparición quedan incompletos. De esa manera, tanto para los personajes de la pesquisa literaria como para el receptor de la novela, los enigmas sin resolver se transforman en “focos de desestabilización, ya que la apetencia de sentido activada por ellos resulta frustrada” (Blaustein). Ante esta situación, la imposibilidad de desentrañar el contenido y la falta de respuestas puede guiar hacia los dos caminos narrados: tratar de concluir el caso aun si existen obstrucciones (como hace Tomatis al ocupar su imaginación para cuestionar la verdad oficial del misterio del feminicida) o no intentar resolverlo (como Pichón, que ni siquiera se atreve a mencionar en voz alta nada relacionado con el Gato).

En conclusión, *La pesquisa* perturba al lector mediante su estructura y contenido. Esto se debe, en parte, a que transgrede elementos de uno de los esquemas más reconocidos por el público. Así, la subversión puede ser sorpresiva para quien se dejó llevar por la etiqueta de “la gran novela policial de Juan José Saer”. Quizá, para el decodificador de la Zona o para quien conozca el tipo de ficciones detectivescas que se estaban elaborando en Latinoamérica durante aquellos años, las violaciones no sean tan impactantes. Pero sí hay otros rasgos que consiguen conmocionar tanto a los destinatarios especializados como a los novatos (la violencia y la falta de respuestas ante una desaparición, por ejemplo).

A causa de su cercanía con el neopolicial, *La pesquisa* tiene un programa de lectura al que se le pueden sumar las instrucciones de dicho género. Entre ellas, destaca el requisito de efectuar una recepción no convencional, que es representada por Tomatis como detective-

lector en la diégesis. Entonces, el lector modelo no debe aceptar simplemente que no hay respuestas: necesita involucrarse activamente en el relato, interrogarlo, sospechar de él, contradecirlo o proponerle otras soluciones si es posible. De esta manera, se da una muestra de la postura crítica que exigen la variante latinoamericana y la Zona.

El vínculo con el neopolicial igual recalca la insistencia de contar con una enciclopedia que no dependa sólo de los códigos familiares para la mayoría. Por ejemplo, este género implica el reconocimiento de las reglas que se están transgrediendo y, por la verosimilitud que se busca con el entorno, de datos sobre el plano real. Para *La pesquisa*, específicamente se solicita establecer conexiones entre el mundo ficticio y lo ocurrido en Argentina durante y después de la dictadura.

La enciclopedia del lector

Con base en lo expuesto, esta novela contiene una gran variedad de signos para que el lector los amplíe. Con tan sólo un vistazo, la hipercodificación estilística y retórica permite que los elementos paratextuales (como la cubierta) revelen pistas acerca de lo que se encuentra en el libro y estimulen la formulación de hipótesis. En particular, destacan dos de ellos: el título y la dedicatoria. En el primero, como ya se dijo, la palabra ‘pesquisa’ permite especular que la historia trata al menos un suceso relacionado con las investigaciones policiales. Por ser un término que seguramente pertenece al diccionario básico del receptor, remite a un cuadro común fácil de reconocer.

El título también establece un enlace con un texto homónimo que es considerado uno de los primeros cuentos policiales en la literatura argentina.³⁶ Dicho relato pertenece a Paul Groussac y es similar en algunos aspectos (como la estructura de *mise en abîme* y la presencia de tres historias principales) al de Saer. Por ello, la elección del título de la novela no parece ser una coincidencia, sino un guiño a la narración de Groussac. Entonces, quienes la conozcan tendrán un indicio tanto de la forma como del contenido del fragmento de la Zona. De este modo, se observa cómo un mismo componente entraña un cuadro común y uno intertextual.

Por su parte, la dedicatoria es un elemento significativo en el corpus saeriano, pues las novelas y algunos cuentos van dirigidos a alguien en específico.³⁷ Así, este paratexto tal vez ponga al descubierto datos acerca de los discursos que acompaña, ya que hace que el lector reconozca o busque quién es la persona que se menciona y cuál es su relevancia en el contenido del discurso. En el caso de *La pesquisa*, se nombra a Ricardo Piglia, uno de los más grandes representantes del policial en Argentina. De esa forma, con las hipercodificaciones (el sujeto al que se hace referencia y la elección del título) se construye un puente con el género detectivesco antes de conocer cuál es la trama o *fabula* de la diégesis.

La mención de Piglia, además de ser un gesto amistoso,³⁸ puede deberse a que ambos escritores comparten y exponen nociones análogas en sus creaciones. Por ejemplo, tienen “la idea del narrador como detective y de la narración como pesquisa, como búsqueda de un

³⁶ La primera versión de este cuento se tituló “El candado de oro” (1884) y fue publicada de manera anónima en el diario *Sud América*. Luego Groussac lo llamó “La pesquisa” y lo presentó en la revista *La Biblioteca* en 1897. De acuerdo con Fermín Févre, se trata del “primer relato policial escrito en [Argentina] con conciencia y conocimiento del género” (citado en Lafforgue y Rivera, 1996b: 32).

³⁷ Aunque hay dedicatorias difíciles de reconocer o encontrar debido a los pocos datos que se proporcionan (como la dirigida al ingeniero Saer en “La tardecita”), existen nombres que son de rápida identificación o localización. Dos de ellos son el de Noé Jitrik (escritor argentino mencionado en *Nadie nada nunca*) y el de Alberto E. Díaz (editor de Saer mencionado en *Las nubes*).

³⁸ La cercanía entre estos autores puede observarse en el inicio de *La pesquisa* y “La caja de vidrio”, cuento de Piglia publicado en 1981, y en libros como *Por un relato futuro. Conversaciones con Juan José Saer* (1977), donde se incluyen algunas de las pláticas que tuvieron.

discurso ausente” (Flisek 96). Asimismo, como postula Alejandro Bravo Morales (2017: 116), los hechos relatados en la novela se relacionan con el concepto de ficción paranoica que Piglia describió en *Blanco nocturno* (2010).³⁹ Por lo tanto, aunque tal vez pase desapercibida al principio, la hipercodificación retórica y estilística en los paratextos cuenta con una función fundamental en esta ficción y aporta piezas importantes para las especulaciones.

En cuanto a la forma en la que se construyó el mensaje, a pesar de que después fue traducida a otras lenguas y así consiguió un público más extenso, *La pesquisa* originalmente fue emitida para los hispanohablantes. En su mayoría, los términos utilizados pertenecen al diccionario básico, ya que son ocupados en el plano cotidiano (aun así, seguro hay palabras que hará falta buscar si no se sabe su significado). Sobre todo, la historia transcurrida en Argentina incluye expresiones que quizá le sean muy familiares al lector de ese país. En cambio, la parte policial solicita a un receptor que comprenda algunos vocablos en francés: pese a que no son muchos, conocerlos o rastrearlos proporciona información útil para la fabricación de hipótesis y la investigación de los misterios.

En especial, las palabras en francés revelan las propiedades atribuidas en los nombres de los actantes.⁴⁰ Por ejemplo, Lautret proviene de *l'autre*, que significa “el otro”. Esto hace referencia a la contraposición que, desde el principio hasta el final, se recalca al describir su

³⁹ “Habría que inventar un nuevo género policial, la *ficción paranoica*. Todos son sospechosos, todos se sienten perseguidos. El criminal ya no es un individuo aislado, sino una gavilla que tiene el poder absoluto. Nadie comprende lo que está pasando; las pistas y los testimonios son contradictorios y mantienen las sospechas en el aire, como si cambiaran con cada interpretación. La víctima es el protagonista y el centro de la intriga; no ya el detective a sueldo o el asesino por contrato” (Piglia, 2010: 284-285). Para más información sobre cómo se vincula *La pesquisa* con *Blanco nocturno* y con otros textos, puede consultarse “Policías y omisiones”, investigación de Alejandro Bravo Morales citada en la bibliografía de este trabajo.

⁴⁰ “El nombre [de un personaje] es el centro de imantación semántica de todos sus atributos, el referente de todos sus actos, y el principio de identidad que permite reconocerlo a través de todas sus transformaciones” (Pimentel 63). Puede remitir a una entidad concreta (una persona ficticia o real) o a un concepto abstracto (como una característica que destaque en el individuo en cuestión).

relación con Morvan: “[s]ería imposible concebir como se dice dos personas más diferentes” (2012: 27). De hecho, estos personajes son presentados mediante comparaciones: Lautret era “más sociable por temperamento que Morvan, y también más flexible según la opinión de casi todo el mundo desde el punto de vista moral” (2012: 28). Así, al marcar el contraste entre ambos, se da un indicio para comprender su vinculación y para identificar la oposición en sus papeles actanciales: son amigos-rivales, detectives-criminales, lectores-autores, inocentes-culpables.

Del mismo modo, en el apellido de Madame Mouton se halla una señal sobre su destino: *mouton* significa ‘cordero’ u ‘oveja’, por lo que remite al “animal de sacrificio por excelencia” (Chevalier y Gheerbrant 344). Por ello, no sorprende que termine muerta y que sea inmolada para cumplir el objetivo de Morvan (encontrar el sentido que busca) o de Lautret (culpar a quien decía que era su amigo y deshacerse de él). En el nombre de la Brigada se encuentra otro indicio: *mondaine* (‘mundano’) hace referencia a lo relacionado con la sociedad o el mundo, al igual que describe al sujeto inclinado “a los placeres y frivolidades de la vida social” (RAE). En consecuencia, es una pista más acerca de que los detectives en esta historia no son incorruptibles ni figuras confiables.

Por otro lado, saber italiano o averiguar la traducción de los versos que Tomatis pronuncia cuando recorre el río junto con sus amigos (2012: 74) permite descubrir su significado. Eso tal vez guíe al lector a percatarse de que sus palabras son un fragmento del canto XXVI de “Infierno”, primera parte de la *Divina comedia* de Dante Alighieri.⁴¹ Específicamente, Tomatis recita los versos que Ulises les dirige a quienes lo acompañaban

⁴¹ “Oh hermanos —dije—, que hasta el occidente / habéis llegado tras cien mil peligros, / ahora es ya tan breve la vigilia // de los pocos sentidos que aún nos quedan, a tener experiencia no os neguéis, / en pos del sol, del mundo despoblado. // Considerar cuál es vuestra proge: para vivir cual bestias no estáis hechos, / sino para alcanzar la virtud y la ciencia” (vv. 112-120, p. 243).

en su travesía, pues deseaba animarlos para que no se rindieran y llegaran hasta el final del viaje. De este modo, al identificar dicho código y el cuadro intertextual, se podría realizar una interpretación enfocada en el porqué de esa escena y su relación con el resto del libro.

Por consiguiente, con base en lo observado hasta ahora, los cuadros intertextuales se activan por medio de distintos componentes (el título o los versos mencionados, por ejemplo) y develan aspectos aprovechables para la actualización. Es por esa razón que, como se expuso durante el primer capítulo, es fundamental que el receptor tenga la capacidad de conectar un escrito con otros.⁴² Sobre todo, la localización de los puntos que unen al universo saeriano resulta imprescindible: una de sus características principales es la forma en que los relatos encajan entre sí y crean “un rompecabezas literario que, al ensamblarse, produce distintas secuencias narrativas, estableciéndose ante todo como el referente inmediato de sí mismo” (Bravo Morales, 2017: 99).

En particular, *La pesquisa* sostiene un “diálogo intenso con los relatos anteriores [y posteriores] de Saer” (Premat, 2002: 308). Debido a ello, para optimizar su materialización, se recomienda recurrir a los textos en los que se exponen indicios de los tres misterios principales: “A medio borrar” (1971), *Nadie nada nunca*, “Recepción en Baker Street” (2000), *Las nubes*, *Glosa*, *La grande* y “En línea” (2000). Desde luego, gracias a que pueden leerse de manera autónoma, no es forzoso consultarlos todos. Sin embargo, dejar inconclusas las incógnitas parece estimular la curiosidad del receptor para que vaya a revisar qué se

⁴² Debido las características del proyecto, en este trabajo se ocuparán las narraciones de la Zona para ejemplificar los datos que se pueden obtener de los cuadros intertextuales. Sin embargo, como se demostró con la mención del cuento de Groussac y las aportaciones de Piglia, es posible poner a dialogar esta novela con otras creaciones tanto literarias como no literarias. Por ejemplo, debido a su importancia en el género detectivesco y a que esta narración de Saer posee vínculos con cuentos como “La carta robada” (Guiñazú 80), un referente que parece fundamental para *La pesquisa* es la producción de Edgar Allan Poe.

cuenta en las otras piezas de la Zona. Empero, dado que este ciclo se distingue por su falta de respuestas definitivas, no hay por qué esperar un cierre rotundo para los enigmas.

Por ejemplo, en “A medio borrar” Pichón relata sus últimos días en Argentina, antes de comenzar su autoexilio. Ahí se plantea cómo la figura del doble se presenta en los mellizos Garay, tan idénticos físicamente que incluso ellos no pueden distinguirse en sus fotos de la infancia, y cómo la existencia del Gato parece suprimir la de Pichón. Por eso, resulta necesaria una separación: “un gemelo, aunque no se desee, es un doble. Y este tipo de doble, quizás más que ninguna otra presencia, debe ubicarse en otra parte, nunca en el mismo espacio o desde la misma perspectiva de su *otro* escindido” (Bravo Morales, 2015: 25). Por lo tanto, aun cuando la distancia física no eliminaba el vínculo entre ellos y siguieron comunicándose luego de haberse apartado, Pichón necesitaba alejarse de su hermano para existir como sujeto individual: una vez que dejó de ser el *otro*, se convirtió en un *yo* independiente (al menos así fue hasta la desaparición de la pareja).

Con esa información acerca de la vida de Pichón se le puede dar una nueva revisión al deseo de Lautret de asemejarse a Morvan y de ocupar su lugar:

[A Morvan] le parecía adivinar que Lautret, tal vez por haberlo idealizado demasiado, trataba de sustituirlo tanto en el plano afectivo como en el plano profesional. [...] Era como si Lautret fuese un poco dependiente de él y como si, a pesar de sus diferencias de temperamento, tan inmediatamente perceptibles desde el exterior, tratara de identificarse por todos los medios posibles, y sin ninguna deliberación aparente, con la personalidad de Morvan (2012: 129).

Asimismo, las circunstancias del autoexilio y la relación entre los Garay facilitan comprender de mejor forma lo que postula Tomatis:

[según él,] esa prudencia excesiva de parte de Pichón era en realidad miedo, pero no miedo de correr, como se dice, la misma suerte que su hermano, sino, por el contrario, miedo de afrontar la comprobación directa de que el inconcebible ente repetido, tan

diferente en muchos aspectos, y sin embargo tan íntimamente ligado a él [...], se hubiese evaporado sin dejar rastro en el aire de este mundo, o peor todavía, que en su lugar le presentaran un montoncito anónimo de huesos sacados de una tierra ignorada (2012: 115).

En *Nadie nada nunca* se aprecia cómo era la pareja de amantes, pues se exponen los pensamientos del Gato y Elisa, el ambiente en el que vivían (ya sea juntos o separados), lo que sucedía en la casa de Rincón y el entorno violento en el que se encontraban. Esta diégesis es vista como “la novela melliza” de *La pesquisa* (Gamerro 121) a causa de sus protagonistas (en ambas se presenta a uno de los hermanos Garay) y de su contenido, porque las dos obras exhiben la presencia de un asesino serial, el uso de un chivo expiatorio,⁴³ la indiferencia de las autoridades ante las víctimas, la impunidad y la corrupción en el sistema, la desconfianza ante cualquiera y la paranoia creada por pensar que todos son sospechosos.

“Recepción en Baker Street” muestra los eventos que ocurren luego del final de la cena de Soldi y los demás. En este cuento, Tomatis les platica a sus acompañantes y a Nula (el protagonista de *La grande*) la historia policial que ha pensado escribir en verso. Ésta tiene como personaje principal a Holmes y utiliza algunos componentes comunes de las ficciones detectivescas,⁴⁴ por lo que comparte esos códigos con *La pesquisa*. Adicionalmente, retoma otros elementos de la novela (como el empleo de la metaficción y el cuestionamiento de la verdad oficial) y evidencia que Tomatis siguió argumentando a favor de su hipótesis sobre

⁴³ Una de las explicaciones que se proponen para entender el porqué del asesinato de los caballos es la siguiente: “la dosis común de agresividad [...] se libera endosándose a un individuo, o a una especie, o a un grupo, o a una raza que cargan con lo negativo de todos y contribuyen a disminuir de ese modo la tensión social” (2019b: 194).

⁴⁴ “—Yo estoy planeando un texto [...] —dice Tomatis— [...]. Y si lo escribo, el detective sería ni más ni menos que Sherlock Holmes —no puedo rebajarme a no poder usar, para un relato mío, los mejores productos que ha dado el género disponibles en plaza— y de quien se trataría, a causa de su edad avanzada, del último caso” (2022: 107).

Lautret.⁴⁵ Esto último pone en duda si realmente su versión fue aceptada sin discusiones, puesto que se dice que, al parecer, hubo una objeción a su propuesta. No obstante, no se explica más sobre la historia de Morvan.

Las nubes comienza con Pichón de regreso en París, donde recibe un manuscrito que Soldi encontró (2021: pars. 1-9). El resto del libro es ese mismo texto que llegó a sus manos y que se encuentra ubicado en 1804, así que no se continúa con las vivencias de “los tres especialistas literarios” (Saer, 2012: 63). Pero en ese escrito hay partes que podrían repercutir en la interpretación de lo que ocurrió durante la reunión en Argentina.⁴⁶ Sobre todo, es posible crear conexiones con la pesquisa policial, pues se continúa con el tema de la locura y la razón, al igual que se retrata lo que se consideraba normal en aquella época y las reacciones que los enfermos mentales obtenían de los demás. De este modo, aun cuando son de años diferentes, las anotaciones que hace el doctor Real (el escritor y protagonista del documento) orientan hacia una mejor comprensión de la crítica a la sociedad ante alguien señalado como extraño y, por ende, del tratamiento que se le da a Morvan.

Glosa es sobre la reconstrucción que Matemático y Leto elaboran de un evento al que ninguno de ellos asistió:⁴⁷ la fiesta de cumpleaños de Washington. Al hacerlo, se dan a conocer datos de la vida de Noriega, quien es uno de los participantes habituales de la Zona. Por ejemplo, se comenta que Tomatis y los mellizos Garay formaban parte de su “guardia

⁴⁵ “—¿Y por qué no? —dice Tomatis, refutando al parecer una objeción del otro que Nula no ha alcanzado a escuchar—. Para un tipo que es capaz de volver a poner el corcho en una botella de champán sin que se note que ya ha sido abierta, es de lo más fácil entrar en un departamento del que no tiene la llave. Y no hay que olvidar que ya había entrado no se sabe cómo en otros veintisiete.

Pichón aprueba riéndose” (2022: 107).

⁴⁶ De acuerdo con Saer, *La pesquisa* y *Las nubes* tienen una continuidad cronológica, lógica y de estructuras narrativas. Para consultar las anotaciones que hace acerca de estas novelas, puede revisarse *La narración-objeto* (1999), libro de ensayos publicado por Seix Barral.

⁴⁷ Por el tema de la recepción y lo que ésta implica, *Glosa* es bastante cercana a *La pesquisa*. En ambas se aprecia que la verdad de la experiencia no está por encima de la verdad de la ficción: para reconstruir un acontecimiento, emisor y destinatario “deben soñar, inventar o glosar ese Episodio [...] cuya existencia y sentido se les escapa” (Scavino 48). No importa si estuvieron presentes, o no, en el hecho que se está contando.

personal” (2019a: 60), ya que eran bastante cercanos a él. Asimismo, se explica que le espantaba siquiera pensar en hacer una novela y que sólo deseaba escribir fragmentos (2019a: 43). Considerando esto y lo que se comenta en *La pesquisa*, cobra mayor sentido por qué fue descartado cuando se le propuso como posible autor de *En las tiendas griegas*.

Mediante el fragmento dedicado al futuro de Matemático en *Glosa*, se declara que Washington murió en mayo de 1978⁴⁸ y que la pareja de amantes desapareció en junio del mismo año. Mientras en la pesquisa literaria no se dice de manera explícita, el narrador anónimo de este libro afirma que el Gato y Elisa “han sido secuestrados por el ejército y desde entonces no se tuvo más noticia de ellos” (2019a: 126). De esa manera, aun si no hay nada que conteste cuál es su condición o su paradero, se corrobora que fueron víctimas de la violencia que hubo en Argentina a raíz de la dictadura.

Por otra parte, en este mismo libro se da a conocer información que brinda una nueva perspectiva acerca de los amantes: en *La pesquisa* se presenta al Gato y a Elisa como una pareja que, según Tomatis, pasó de “una cama indebida a una tumba indebida” (2012: 69). Esto se debe a que comenzaron su relación mientras Elisa todavía estaba casada con Héctor, el amigo de Pichón que sabía que no debía ir a la casa de Rincón sin previo aviso (2022: 180) y que lo dejó quedarse en su taller cuando volvió a Colastiné. No obstante, en *Glosa* se dice que, cerca de la época de su desaparición, el matrimonio ya estaba separado (o, como se plantea en *La grande*, “más o menos separad[o]”⁴⁹). Además, a pesar del adulterio y de la

⁴⁸ Aunque en *Glosa* se dice que estos eventos ocurrieron con poco tiempo de diferencia (2019a: 126), en *La grande* se comenta que Washington murió un año antes de la desaparición del Gato y Elisa (2017: 232). De cualquier modo, las dos pérdidas sucedieron durante la época de la dictadura. Además, como Saer confesó, la cronología en este corpus “es deliberadamente vaga” (2012: 179), así que los años de las historias no son definitivos. Sólo se pueden hacer aproximaciones.

⁴⁹ “[E]l Gato Garay, un amigo de Tomatis, hermano mellizo de Pichón, y Elisa, su amante desde hacía muchos años, habían desaparecido. Ella estaba más o menos separada de su marido, quien conocía la relación que existía entre ellos. Y aunque no vivía todo el tiempo con el Gato, iba a pasar con él los fines de semana, y a veces, cuando no tenía que ocuparse de los chicos, semanas enteras” (2017: 230).

antipatía mostrada en “A medio borrar”,⁵⁰ Héctor fue uno de los primeros que los buscó en cuanto se enteró de lo que había sucedido.

En *La grande*, novela acerca del regreso de Gutiérrez a Argentina y de los encuentros que tiene con Nula, se retoma el tema de la desaparición. Ahí se explica un poco más sobre la dinámica de la pareja: “[e]ran atípicos, corteses, pero poco efusivos, y en esos años, cuando se era un poco indiferente de los demás, se estaba en peligro de muerte” (2017: 231). De igual manera, se relata cómo fue que Simone (el amigo publicitario que se menciona en *La pesquisa* y *Nadie nada nunca*) se percató de que no estaban en la casa de Rincón, el lugar del que rara vez salían. Gracias a que él le avisó, Tomatis, junto con Héctor, fue a registrar el lugar. Sin embargo, no había ningún rastro que orientara una indagación. Lo único cierto es que “[a]lgo había pasado en la oscuridad de la calle, en las inmediaciones de la playa, que los privaba de Elisa y del Gato para siempre” (2017: 234).

Aun si el narrador anónimo de *Glosa* afirma que fue culpa del Estado, personajes como Tomatis y Héctor no poseen rastros que les confirmen esa declaración. A pesar de eso, la idea del secuestro por parte del ejército les pareció la más acertada debido a su modo de vida y a que no había huellas de violencia. Sin embargo, cuando intentaron denunciar el caso, fueron ignorados y recibieron respuestas evasivas o amenazas de la policía. Por esa razón, Tomatis decidió ir con Mario Brando para pedirle que intercediera a favor del Gato y Elisa: aunque lo detestaba (y el sentimiento era mutuo), prefirió olvidar su orgullo, ya que, por su familia política, Brando tenía relación con dos generales. Uno de ellos era la mano derecha

⁵⁰ Pichón narra en este cuento que, durante su almuerzo con Héctor, él “empieza en seguida, y como de costumbre, a hablar del Gato. El gato, dice, creo, no quiere madurar. Fin previsible del Gato: el manicomio” (2022: 172).

del jefe del distrito militar, “el responsable directo de todas las actuaciones clandestinas de represión, secuestros, asesinatos, atentados y confiscaciones” (2017: 235).

Tomatis no obtuvo lo que deseaba, pero en esa visita hay información importante para el lector: de acuerdo con lo que este personaje interpreta de la mirada de Mario, se da a conocer que el grupo de amigos (Washington, Pichón, Héctor, etc.) era visto como subversivo y que Brando (quien representa a las figuras de autoridad) piensa que la pareja merece lo que le pasó (2017: 241). A raíz de ello, el receptor de *La pesquisa* puede añadir a su investigación la certeza de que las desapariciones eran injustificadas y que bastaba con que un militar señalara a alguien como sospechoso para que se cometiera una agresión.⁵¹ Asimismo, con estos datos, se aprecian mejor los esfuerzos de Tomatis por encontrar a sus seres queridos y el origen del resentimiento hacia Pichón provocado por su falta de apoyo durante la búsqueda.

Adicionalmente, en *La grande*, junto con la mención de que Pichón regresó a mediados de abril a París y que ha seguido comunicándose con Tomatis, se muestran otros aspectos sobre Soldi. Por ejemplo, se explica que, como se ve cuando se niega a engañar a Julia, es incapaz de mentir y que, por ende, su sobrenombre (Pinocho) indica una característica contraria a su personalidad. De igual manera, se recalca la confianza que tiene en la literatura y el lugar que ésta ocupa en su vida. Su interés en los textos se nota en las investigaciones que hace y en los encuentros con discursos como *Las nubes* y *En las tiendas griegas*.

⁵¹ En el plano real, “[l]as víctimas de desapariciones, secuestros y asesinatos [...] [r]espondían al objetivo de eliminar toda oposición a un proyecto económico y político que se intentaba imponer por la fuerza y que era resistido por militantes políticos, estudiantiles y gremiales, a quienes se consideraba ‘subversivos’. Pero los militares, además, veían subversión en todas partes: en las organizaciones armadas, en la poesía, el teatro, la matemática moderna y en los niños que aún no habían nacido” (Ginzberg 33).

En “En línea”, relato ubicado un par de años después de la cena en Colastiné, se cuenta que Soldi encontró en la biblioteca de Washington otro texto que, por sus rasgos, se cree que pertenece al mismo autor de *En las tiendas griegas*. Pero, dado que tampoco fue firmado por su creador, no contiene pistas para terminar con el misterio del dactilograma. Tomatis propone que, en vista de que ambos escritos presentan los mismos participantes y ambientes, tal vez el nuevo hallazgo sea un fragmento descartado de la novela encontrada en casa de Noriega. Igual se plantea la posibilidad de que podría ser parte de un ciclo, de “un conjunto del que van desprendiéndose nuevas historias contra el fondo de cierta inmovilidad general” (2022: 33-34).

Por otra parte, estas mismas piezas de la Zona le permiten al lector aproximarse a la ubicación geográfica y temporal de los acontecimientos: si “A medio borrar” ocurre “poco antes de los setenta, en el 67 o 66” (Saer, 2012: 179) y pasan más de 20 años antes de que Pichón regrese, la pesquisa literaria se ubica en Argentina,⁵² a finales de los 80. Entonces, transcurre en el periodo posterior a la dictadura conocida como Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983). En consecuencia, como se planteó en el apartado anterior y se ha comentado con la revisión del corpus, se confirma una vez más la necesidad de que el público sepa cómo dicha época marcó a la sociedad durante y después de su aparición.

Así, gracias a la competencia ideológica activada por el contexto, se consigue que el lector considere la violencia de su vida cotidiana y que eso lo haga desconfiar de la Brigada apenas comienza el primer capítulo. Aun cuando el receptor no reconozca de inmediato la relación de la obra con las ficciones detectivescas o con la dictadura, este prejuicio,

⁵² La ubicación exacta de sitios como el lugar donde fue la parrillada de *La pesquisa* o la caminata narrada en *Glosa* se pueden ver en el mapa donde Saer marcó los puntos más importantes de su literatura (Conexión Saer). Estos espacios se encuentran en Colastiné, escenario recurrente en el corpus.

ocasionado por lo que sabe de los policías del plano real, tal vez haga que contemple que Morvan (o cualquiera de sus compañeros) es el asesino. De la misma forma, con esto se provoca que se piense en la posibilidad de que el Estado (o cualquier figura de autoridad) es el culpable de la ausencia del Gato y Elisa. Por ello, los conocimientos de su mundo le son útiles al público para formular hipótesis acerca de los sospechosos de dos de los misterios.

Sobre la pesquisa policial, se indica que los últimos asesinatos fueron cerca de Navidad, en el distrito XI de París. Con base en las fechas de la vida de Pichón y en que él asegura que atestiguó lo que los delitos produjeron en la colectividad, se infiere que la historia de Morvan ocurrió entre finales de los 60 y finales de los 80. Siendo así, si se acepta que tiene relación con un hecho verídico, por sus similitudes con el caso de Thierry Paulin,⁵³ es posible que la fecha de captura del feminicida sea 1987. Esto indicaría que el regreso a Colastiné fue después de ese año (tal vez, en 1988, como propone Florinda Goldberg) (91).

El conocimiento del ciclo también permite localizar elementos recurrentes en la Zona. Algunos de ellos son los apuntados en el apartado sobre el concepto de lector modelo: el cuadro-motivo de “el regreso a Argentina de alguien que estuvo en el extranjero”, el cuadro situacional de la reunión de amigos durante una comida y el *topoi* retórico de Europa como un *locus horridus*. Asimismo, conocer el corpus brinda la oportunidad de formular hipótesis más precisas y de tener una idea del programa de lectura que se pide: pone al descubierto participantes frecuentes (Tomatis, Pichón y Soldi), ambientes (Colastiné o Rincón), estrategias (el empleo de la metaficción), temas (por ejemplo, la locura, como se ve en *La*

⁵³ Thierry Paulin, el Monstruo de Montmartre, fue un asesino serial francés que atacó (al menos) a 18 ancianas entre 1984 y 1987. Morvan se parece a él debido a “[l]a elección de las viejitas como víctimas; el modus operandi; la crueldad de los crímenes [...]; el apodo del asesino y los medios como presencia que construye al monstruo; la historia familiar y sexual como un dispositivo inútil que el psicoanálisis y la fiscalía utilizan para darle sentido a los crímenes” (Azcueta 450-451).

pesquisa y *Las nubes*) o escenas (la presencia de un personaje leyendo o escuchando una historia, como se muestra en “En línea” y “Recepción en Baker Street”).

Las referencias mitológicas son otro elemento frecuente y destacable en este universo, por lo que es indispensable activar esos códigos. Prueba de esto es que en la *pesquisa* policial se habla del rapto de Europa,⁵⁴ de los monstruos en el mundo onírico y del libro de Morvan; mientras que en la *pesquisa* literaria se incluye la guerra de Troya, ya que es el ambiente donde se ubica *En las tiendas griegas*. En virtud de ello, conviene conocer obras como la *Ilíada* y *La odisea* de Homero, y *Las metamorfosis* de Ovidio, para así actualizar los cuadros intertextuales relacionados con ellas. De esa manera, se estará al tanto de que Zeus⁵⁵ es quien se transformó en toro para violar a Europa (la ninfa) y que es el padre de Helena; que Escila y Caribdis están situadas en orillas opuestas de lo que hoy en día es conocido como el estrecho de Mesina, ubicado en Italia; que las gorgonas son Medusa, Euriale y Steno; y que Quimera (pariente de éstas) es un ser híbrido femenino.⁵⁶

Entender lo que representan dichas figuras hace que se elabore una interpretación más especializada, así que es apropiado saber o investigar algunas acepciones que se les dan. Por ejemplo, uno de los significados del toro es la virilidad y “el desencadenamiento sin freno de

⁵⁴ Llama la atención la insistencia en el rapto de Europa: debido al relato del asesino serial, la agresión que sufrió la ninfa se conecta con la violencia en el continente que lleva su nombre. De esta manera, se remarca cómo el mito “contiene las semillas que darán su fruto en una civilización, la de Occidente, donde la violencia es tan naturalizada como para no ser nunca cuestionada” (González, 2006: 67).

⁵⁵ En la mitología griega Zeus es “la figura preminente del padre, tanto a los hombres como a los dioses, y para siempre está vinculado con los valores tales como fuerza física, valor, sabiduría e ira”. Se caracteriza por ser violento y autoritario, y “[r]epresenta la victoria de los valores típicamente calificados como masculinos [...] sobre los valores típicamente calificados como femeninos” (González, 2006: 68).

⁵⁶ De acuerdo con Cristina Guiñazú, el conjunto de las figuras mitológicas puede ser un símbolo sobre el orden que las deidades le daban al mundo. Siendo así, “su aparición en la novela en momentos en que Morvan realiza su *pesquisa* sirve más bien de forma irónica para subrayar la pérdida de sentido del personaje” (82).

Por otro lado, los plátanos (entendidos como plantas y no como frutos) son “un símbolo de fragilidad, de la inestabilidad de las cosas, que deben desestimarse” (Chevalier y Gheerbrant 843). Implican que “siempre habrá acciones impulsadas por el poder —divino o terrenal—, por los deseos sexuales reprimidos y por el triunfo de lo inconsistente y lo irracional” (Macedo Rodríguez 267).

la violencia” (Chevalier y Gheerbrant 1001). Por su parte, Escila y Caribdis son seres que remiten a estar en una posición difícil, ya que cualquier ruta que se escoja implica peligro. A eso se debe que existan frases como “Estar entre Escila y Caribdis” o “Caer en Escila, deseando evitar Caribdis”.

Acerca de las gorgonas, se cree que “simbolizan el enemigo a combatir” (Chevalier y Gheerbrant 535). En específico, Medusa refleja “la imagen de una culpabilidad personal” que parte del conocimiento de uno mismo y, si es pervertida, se transforma “en exasperación enfermiza, en conciencia escrupulosa y paralizante” (Chevalier y Gheerbrant 535-536). En cambio, a Quimera se le vincula con las creaciones imaginarias “salidas de las profundidades de lo inconsciente y que representan quizás los deseos que la frustración exaspera y transforma en fuente de dolores” (Chevalier y Gheerbrant 866). Este ser escenifica a aquello capaz de borrar los límites entre lo real y lo ilusorio, representa una fuerza devastadora y puede indicar un problema en distintos ámbitos (sobre todo, en el psicológico).

Con base en lo anterior, otro símbolo útil para la activación de *La pesquisa* es el monstruo. Éste, dado que es un concepto abierto, es utilizado para tratar distintas cuestiones y origina explicaciones variadas. Se suele aceptar que tiene una profunda conexión con el hombre, con los rasgos con los que él se identifica y, sobre todo, con los que quiere marcar distancia. Por esta razón, se le ve como un espejo del ser humano, como “algo *extraño*, pero *propio*; causa extrañeza, pero está íntimamente ligado a nuestro ser” (Santiesteban Oliva 301). Su fin es mostrar y muchas veces es ocupado como un chivo expiatorio de la sociedad: se le llena de todos aquellos signos negativos que habitan en el individuo, aunque éste se niegue a aceptarlos, y después se le elimina. Es habitual que aparezca en los sueños, que son vistos como “indicios del porvenir” (Santiesteban Oliva 306), y en las noches.

Por último, en la Zona existen conceptos con una definición especial. Uno de ellos es ‘lugar’, que designa a “un espacio utópico, *uotopos*, un lugar en ningún lugar” (Premat, 2003: 46). Esto se observa en que, pese a que suele pensarse que se limita sólo a Santa Fe, el universo saeriano abarca más allá de Argentina, como se ve en el relato sobre el asesino serial parisino o en las reflexiones del astronauta de “Ligustros en flor” (2000). De igual manera, ‘experiencia’⁵⁷ tiene un significado distinto al comúnmente empleado: designa a “aquel acontecimiento des-subjetivador que no puede ser significado en el momento en el que ocurre y que, por lo tanto, no puede ser, en sentido estricto, *vivido*” (Arce, 2011: 126).

Evidentemente, es imposible que el lector de *La pesquisa* cuente con todos los datos antes mencionados y con muchos otros más. No obstante, dado que se exigen relecturas atentas y se espera que el receptor sea motivado a moverse por la curiosidad, sí se aspira a que haya una investigación fuera de la novela. Después de todo, sólo con múltiples paseos intertextuales que no se reduzcan al plano literario se obtienen respuestas e interpretaciones más complejas. Claro, hay destinatarios especializados que tal vez conozcan desde un principio el empleo de algunos de los códigos ya dichos. Sin embargo, hay símbolos que requieren de un rastreo, ya que son ocupados por un sector bastante específico del público.

Tal es el caso del nombre del protagonista de la pesquisa policial, que remite a un signo desconocido por la mayoría de las personas: está vinculado con el síndrome de Morvan (Guiñazú 84), una enfermedad neurológica que, debido a su poca frecuencia, ha sido catalogada como rara. Entre otros malestares, provoca insomnio, alucinaciones, confusión y amnesia; es potencialmente mortal y aparece en la adultez (INSERM). Teniéndolo presente, se

⁵⁷ En la Zona este concepto suele ser representado con el río (elemento presente en novelas como *La pesquisa*, *La grande* y *El entonado*), que simboliza el “núcleo de la experiencia”, la “tensión entre el lugar real y la memoria, mediatizada temáticamente por la inmersión de los personajes en [él]” (Stern 25). Igual es empleado “como una fuerza que agrupa [...] historias y personajes” (García Martínez 16).

podría crear una nueva explicación sobre los sueños del detective, plantear por qué los síntomas no fueron constantes en etapas anteriores de su vida y pensar que la respuesta predeterminada de los psiquiatras condujo a una solución y a un diagnóstico incorrectos. Asimismo, la carga impuesta en esta denominación respalda las versiones de Pichón y Tomatis, puesto que recalca un problema en su salud mental.

En conclusión, contando lo que se había vislumbrado en las secciones pasadas y en estas páginas, *La pesquisa* reúne códigos muy variados. Además de los recopilados aquí, hay una enorme cantidad de datos (como lo que significa la figura del doble tan frecuente en el libro) a los que se podría recurrir para llenar los espacios en blanco. Lo expuesto en esta sección es sólo una pequeña muestra para comprobar que una interpretación especializada necesita de alguien que recolecte, localice y decodifique los mensajes. Por consiguiente, al perfil del lector modelo de esta novela se le añaden dos atributos imprescindibles: la capacidad de manejar una enciclopedia amplia y de realizar múltiples paseos intertextuales.

Dicho tipo de paseos, sobre todo, debe ocuparse para traer un botín de las otras narraciones de la Zona. Sólo así el lector puede reconstruir la historia, comprender mejor a los personajes, ubicar los eventos en un tiempo y espacio un poco más concretos, rastrear pistas sobre los misterios, encontrar las definiciones de los conceptos desarrollados y empleados en este universo... En pocas palabras, para una actualización óptima de *La pesquisa*, se demanda una gran habilidad como investigador y destinatario: “la intriga irresuelta [...] apela principalmente a la destreza del receptor, a su capacidad para comprometerse con lo que lee” (Bravo Morales, 2017: 109).

Los papeles del lector

Retomando lo que se comentó al final del primer capítulo, el lector modelo permite la adopción de una identidad momentánea para materializar el escrito. A causa de ello, gracias a esta figura virtual, es posible asumir uno o varios roles requeridos por la narración. Muestra de esto es lo que se expuso durante el segundo capítulo: la literatura policial aspira a un receptor que asuma el comportamiento de un detective y un (co)autor. Para conseguirlo, por ejemplo, en el *whodunit* se brindan las herramientas necesarias (lista de sospechosos, pistas, conjeturas), se fomenta la cooperación mediante desafíos mentales y se exigen características (como la decodificación desconfiada) para que se active el papel de colega o competidor del investigador intradieético.

La pesquisa (y el resto de la Zona) realiza una integración parecida, porque, como ya se mencionó, hace que el público se convierta en un elemento más del universo saeriano. Por esa razón, esta novela incentiva constantemente la participación, demanda el empleo de varias competencias y asigna labores desde el principio hasta el final. Incluso las tareas perduran después de terminarla, pues los paseos y el regreso a la obra con un botón intertextual son sumamente necesarios. Así, con este requisito de buscar información tanto dentro como fuera del relato, se aprecia cómo el discurso le asigna a su lector modelo una identidad hecha para accionar el sistema: el rol de investigador. Éste, como es de esperarse por la complejidad del texto, no es el único que debe ser activado durante la lectura.

Para descubrir cuáles son los papeles que se deben activar y qué involucran, hace falta revisar el nivel actancial e identificar las labores que desempeñan los personajes. Por ejemplo, continuando con el rol antes dicho y con su función (investigar), en la pesquisa policial se encuentra la Brigada (Morvan, Lautret, Combes y Juin), que representa al papel

de detective. Durante sus apariciones, el receptor se convierte en un miembro más y obtiene las claves para intentar descifrar el enigma: 1) la hipótesis acerca del perfil del asesino: se trata de un hombre joven (de 35-45 años), fuerte, solitario y capaz de ganarse la confianza de los demás; y 2) la mayor evidencia a la que se tiene acceso: el pedazo de papel que pertenecía a las hojas que Lautret destrozó y que fue hallado en el departamento de la penúltima víctima.

Independientemente de lo que sucede al final, la misión del receptor es cumplir con la investigación y proponer a un culpable después de haber disfrutado dos grandes privilegios: la postura ventajosa ante toda narración y Pichón, el relator que cuenta hasta el más mínimo detalle. De este modo, ambos beneficios transforman al público en un testigo y le proporcionan dos pistas exclusivas por su función como oyente: los pensamientos y el mundo onírico de Morvan. Por esta información, se encuentra al tanto de indicios como la sensación de proximidad y familiaridad que el culpable le ocasiona al protagonista, el posible significado de los símbolos en sus sueños y el encuentro entre lo real y lo ficticio.⁵⁸

Entonces, el papel de testigo también se observa cuando los destinatarios (el lector y los narrarios de *La pesquisa*) presencian partes decisivas, se enteran de toda la situación y visitan la escena del crimen como cualquier otro (ya sea policía, asesino o víctima). Si el receptor elige la versión en la que Morvan es el criminal, cada uno de los sueños a los que asistió al momento de la narración es equivalente a los feminicidios cometidos. En cambio, si escoge la solución de Tomatis, posee datos cruciales de lo que ocurrió en verdad con Madame Mouton y las demás. En cualquiera de las dos posibilidades, el público es espectador de la muerte de las víctimas. Esto lo transforma en un cómplice: (conscientemente, o no)

⁵⁸ El choque se observa cuando Morvan nota en su realidad (2012: 92) las aspirinas que compró en sus sueños (2012: 90) y no se pregunta qué hacen ahí.

actúa igual que un colaborador para el detective y el asesino. Es decir, forma parte tanto de la indagación como de la ejecución de los crímenes.⁵⁹

Por lo mismo, teniendo en cuenta su presencia cuando las mujeres fueron atacadas, la violencia ejercida a causa del programa de lectura de la Zona y el sentimiento de inquietud que perdura, el receptor es convertido en una otra víctima. Además, las amenazas del plano ficticio le recuerdan las del espacio real: en la vida cotidiana hay asesinos seriales, corrupción, traición, impunidad, prejuicios ante las enfermedades mentales, rechazo a cualquiera que sea catalogado como anormal, uso del monstruo (sea quien sea) como chivo expiatorio de la sociedad, manipulación de los medios, repetición de errores a causa del olvido, desconfianza en las autoridades... En suma, en la pesquisa policial se condensan varios peligros posibles para el destinatario. La mayoría de ellos (por no decir todos) aparecen con bastante frecuencia en Latinoamérica.

Por otro lado, para la labor de averiguación en la pesquisa literaria, sólo se cuenta con los comentarios del narrador y del grupo de amigos. A causa de ello, en el misterio de la autoría la función del público es ser “un espectador, un oyente y aprendiz. En este nivel, el lector es la figura que disfruta del diálogo de la crítica, es quien se ilustra a través del diálogo del experto” (Ramírez 221). Su verdadero papel como investigador comienza cuando recopila las pocas pistas dadas por los personajes y relatores, y, como se mencionó al principio, asume la iniciativa de emprender una búsqueda fuera de esta novela.

De este modo, los paseos intertextuales le sirven para armar una propuesta de lo que sucedió. Es aquí donde el uso de la competencia enciclopédica resulta fundamental: por

⁵⁹ La descripción de los asesinatos y la “animalidad de las viejecitas” igual influye en la transformación del receptor como criminal o cómplice: parecen tener la función de “hacer de la vieja burguesa parisina una especie particular, de manera tal de acercar los ojos del lector a los ojos del asesino” (Arce, 2010: 1).

medio del conjunto de conocimientos que reúna al recordar y examinar códigos, el lector tiene la oportunidad de encontrar los indicios regados en los textos de la Zona que se vinculan con las tres incógnitas principales. Por esa razón, el receptor representa “la memoria que recupera estas informaciones en su contacto con la obra del autor” (Ramírez 221). Sólo al cumplir con su función como rastreador, será capaz de ampliar una mayor cantidad de signos, de explorar lo relacionado con los casos como se hizo en el apartado anterior y, si así lo desea, de pensar en hipótesis congruentes con lo contado en el universo saeriano.

El papel como testigo en la pesquisa literaria se conjunta con el de cómplice, pues ahí el lector se convierte en otro amigo durante la charla de sobremesa, presencia la enunciación del relato sobre Morvan, acompaña al grupo a lo largo de su viaje y entra a la casa de Noriega. Aunque no asiste a los crímenes de esta parte, tener la función de convidado es significativo porque le da acceso a las dos grandes historias que conforman la novela. Así se vuelve el confidente de los expertos literarios, ya que se encuentra al tanto de que Tomatis y Pichón engañan a Julia para poder analizar el dactilograma y se entera de otros secretos. Por ejemplo, sabe cómo se sienten por lo sucedido con el Gato:

Cada uno se atribuye a sí mismo la falta, y así como Tomatis piensa que la causa de esa sensación de humillación debe buscarla en sí mismo y no en el modo de ser de Pichón, Pichón ya hace varios años que viene reprochándose secretamente el no haber venido cuando la desaparición del Gato y de Elisa y, desde que está de vuelta en la ciudad, considera que es una prolongación de esa actitud el no haber querido ni si quiera visitar la casa de Rincón y el departamento de su madre antes de la venta (2012: 117).

Ser un testigo, tal y como en la pesquisa policial, transforma en víctima al lector por medio del recordatorio de la violencia⁶⁰ que lo amenaza en el plano real. De hecho, aquí se

⁶⁰ Además de la culpabilidad, la violencia es otro de los temas en común en las tres narraciones de *La pesquisa*. Mientras que en la historia policial se halla el asesino serial y en la de la pareja está el tema de las desapariciones

crea una mayor incertidumbre y angustia debido a que, a los peligros que engloba la historia de Morvan, se le suman cuestiones mucho más cercanas al lugar en el que se encuentra el destinatario empírico. Si con el relato del asesino serial existe el consuelo de que al menos lo contado ocurrió en Francia, la pesquisa literaria deja sin escapatoria al receptor latinoamericano: lo que se describe sucedió en Argentina y en otros países del mismo territorio. En especial, el caso del Gato y Elisa ilustra una realidad que todavía es muy común.

Una vez que finaliza *La pesquisa*, lo aprendido por medio del conjunto de los tres roles (investigador, cómplice y testigo) sirve para llevar a cabo la interpretación del discurso. Entre los temas sobre los que se puede reflexionar, se halla la solución del enigma del asesino serial: con base en lo que descifró y la exposición del caso, el receptor tiene la oportunidad de escoger entre la versión de Pichón o la de Tomatis. Así, luego de argumentar por qué está a favor de una u otra, puede cerrar el libro hasta que sea momento de una relectura enfocada en un tema en específico. No obstante, tomando en cuenta que en la novela no se apoya ningún cierre⁶¹ y que la lectura ficcionalizada muestra cuál es el comportamiento que se espera del público, la doble conclusión de este misterio guía hacia la adopción de un papel que corresponda con las acciones de los personajes.

¿Y si Combes o Juin fueron los asesinos? Morvan los descartó por ser hombres de familia y, en consecuencia, por no cumplir con una de las características del perfil del criminal; pero ¿qué tal si se equivocó al excluirlos? El infractor al que perseguían era una figura hipotética, un sujeto sin nombre, rostro o atributos definitivos. ¿Por qué aferrarse al

(junto con todo lo que eso conlleva), *En las tiendas griegas* se ubica en un ambiente bélico: “[e]l enigma [ahí] reside en la búsqueda de comprensión de una guerra sangrienta que amenaza con terminar con todos los héroes y soldados comunes tanto entre los troyanos como entre los griegos” (González, 2007: 256).

⁶¹ Sólo en “Recepción en Baker Street” hay un intento de cuestionamiento de la versión de Tomatis. No obstante, no está claro quién lo hizo y, al final, Pichón no discute si está a favor o en contra. Por ello, según las narraciones consultadas, parece que siguió sin optarse por una solución en específico.

supuesto rasgo de soledad? Todos los miembros de la Brigada estuvieron en la oficina de donde salió el pedazo de papel, todos eran cercanos porque pertenecían al mismo equipo y todos visitaron el hogar de Madame Mouton. Por lo tanto, todos son sospechosos. Aunque se podría creer que una persona no sería capaz de matar y después ir a convivir tranquilamente con sus seres queridos, no hay ningún impedimento para que suceda. De hecho, la narración de Pichón lo demuestra: Lautret, el culpable, tiene una relación con Caroline, por lo que sí posee (al menos) un vínculo afectivo.⁶²

Adicionalmente, según Pichón, el mismo Lautret plantea una tercera posibilidad: Morvan quizá cometió sólo el asesinato 29 y los demás fueron hechos por otro. A pesar de que el hallazgo de Combes y Juin en el departamento hace que la suposición sea descartada casi de inmediato, haberla considerado demuestra que todavía hay más aperturas para esta *fabula*. Prueba de ello es lo que ya se expuso: el cierre de los psiquiatras no es tan concluyente como parece a primera vista. Al aferrarse a una respuesta predeterminada, su veredicto ignora pistas útiles para definir quién es el feminicida (ya que no se lleva a cabo la prueba de ADN) y cuál es el verdadero misterio dentro del presunto culpable (pues no se le hace un diagnóstico que en verdad contemple sus problemas de salud mental).

A raíz de esto, no es disparatado pensar en que tal vez Combes o Juin inculparon a Morvan para deshacerse de él. Igual existe la posibilidad de que Caroline estuviera involucrada como venganza por el divorcio que ella no propuso. O incluso se podría imaginar a un personaje ajeno al grupo de protagonistas que cometió el crimen perfecto, resguardó bien su identidad y continúa asesinando mujeres ahora que los demás creen que atraparon al

⁶² Según la historia de Pichón, Lautret quería parecerse a Morvan y sustituirlo, y es por ese motivo que se acercó a Caroline. Ella, por su parte, no deseaba divorciarse y tomó a Lautret como el suplente de su expareja. De cualquier forma, independientemente de las razones de cada uno, había una conexión sentimental entre ellos.

criminal. Como ya se dijo, el lector es libre y capaz de inventar un desenlace alternativo o una obra completamente nueva. Lo único que hace falta es que tome la iniciativa y asuma el papel de (co)autor que se le ofrece.

Después de todo, la intervención de Tomatis “invita [a] la formulación de otras versiones aparte de las ofrecidas en la novela” (Guiñazú 73). Le recuerda al lector el poder que tiene sobre el texto: al ser su receptor, puede ponerlo en duda, mostrarse de acuerdo con su cierre o rechazarlo. Como se ha insistido hasta ahora, no se trata simplemente de recibir un discurso y aceptarlo tal cual está, sino de interrogarlo, dudar de él y ponerlo en aprietos. Ése es el desafío implícito que viene en la literatura; pero, principalmente, es el reto que *La pesquisa* le pone sobre la mesa a su lector modelo.

Aun si se aceptara que la historia de Morvan es completamente cierta (que los hechos fueron narrados fielmente y que todo tiene un sustento verdadero que lo respalde), esto no obstaculiza que los receptores (Tomatis, Soldi y el lector de *La pesquisa*) elaboren sus propias conclusiones y compartan las propuestas originadas durante el proceso de investigación-lectura que llevaron a cabo. Desde su perspectiva como oyentes, “el relato de Pichón pertenece al ámbito de la ficción, a un mundo imaginario cuyas referencias provienen de orígenes variados” (Guiñazú 78). En virtud de ello, pueden aplicar la misma actualización que desempeñan con cualquier otra narración.

Entonces, así como Tomatis escuchó atentamente el relato de Pichón, lo cuestionó y terminó por proponer un final alternativo, el público de *La pesquisa* es capaz de hacer lo mismo. Sí, nada le impide apoyar a cualquiera de los narradores, ya que las dos conclusiones son coherentes con el contenido y tal vez alguna coincide con sus pronósticos o lo convenció de cambiar de opinión. No obstante, no tiene por qué aprobarlas si no le parecen adecuadas o si se percata de algún signo débil en esta composición. Asimismo, si encuentra en la trama

un pretexto para imaginar una historia nueva, tampoco existen obstáculos que le prohíban retomar piezas (personajes, situaciones, ambientes) para crear un universo independiente.

Aun cuando Pichón fue muy persistente con que estaba contando la verdad absoluta, el destinatario puede y debe reflexionar, plantear preguntas o respuestas. A causa de que la Zona tiene un carácter “oscilante”, ‘abierto’, imposibilitado de cerrarse u ordenarse en torno a una variedad definitiva” (Blaustein), se abren puertas frecuentemente hacia nuevos caminos. Con base en ello y en que la historia motiva a que se generen más resoluciones, quizás el papel de creador es el más importante que se configura para el lector modelo en ambas pesquisas. A pesar de que, al contrario de los otros roles, puede evitarse, representa un desafío bastante tentador y pone a prueba el proceso de investigación-lectura efectuado a lo largo del libro.

En la obra se hallan continuas exhortaciones para que el decodificador acepte este último reto y formule su propio juego una vez que ya fue participante de *La pesquisa*. Una de ellas es lo que representa Pichón, cuya “posición dentro del relato corresponde a la del autor que crea una ficción [...] El mérito de su labor es entablar conexiones entre el plano de lo real y de la ficción” (Guiñazú 70-71). Mediante él, se pone en evidencia el trabajo del colaborador que recopila información de una historia ya hecha, mientras se delata la dosis de imaginación y mentira necesaria para la reconstrucción y difusión:⁶³ de no ser por lo que agrega de sus pensamientos, no habría manera de conocer lo que pasaba por la cabeza de Morvan⁶⁴ o lo que hacía cuando estaba completamente solo. Además, en vista de que su

⁶³ Así, “*La pesquisa* anuncia su disyunción sin sutura posible: jamás a partir de lo dado, de la experiencia, podrá extraerse el relato de lo que pasó, incluso de lo que pasa ante nuestros ojos; para que haya reconstrucción verídica de un hecho, debe agregarse, he ahí el problema, una cuota de fabulación y, en el límite, de mentira” (Scavino 45-46).

⁶⁴ En el método que sigue Morvan durante su proceso de investigación-lectura igual se destaca la imaginación como uno de los rasgos que lo definen como un buen detective-lector (2012: 13).

relato estaba armado con el fin de demostrar cómo es que este detective de la Brigada es el culpable, tuvo que agregar detalles que respaldaran su aseveración.

Por lo tanto, Pichón es un gran ejemplo de aquel que pasa de ser un receptor a un creador.⁶⁵ De igual manera, este personaje ilustra que, sin importar cuán fiel se quiera ser al momento de compartir una historia que se obtuvo de otra parte, es inevitable que haya elementos que se rechacen al no parecer convincentes o adecuados. Esto suscita que los espacios sean llenados consciente o inconscientemente con lo que el difusor proponga. Así, una misma diégesis consigue tener múltiples variantes incluso si no se tiene ese objetivo. En especial, la distorsión se nota en discursos transmitidos oralmente, como es el caso de la pesquisa policial.

Esta importancia de lo aportado por el público durante la recepción, recuperación y difusión de una diégesis, junto con el recordatorio del poco control que tiene el emisor sobre su mensaje en la mente del destinatario, es descrita en *La pesquisa* con afirmaciones como:

A pesar de que están los tres juntos, sentados a la misma mesa, a causa de la posición diferente que ocupan en ella, tal vez más tarde, cuando la noche que comparten les vuelva a la memoria, no tendrán los mismos recuerdos. Es obvio que también del relato de Pichón cada uno tendrá una visión diferente, no únicamente Soldi y Tomatis, sino sobre todo Pichón, que nunca podrá verificar el tenor exacto de sus palabras en la imaginación de los otros (2012: 82).⁶⁶

⁶⁵ Pichón también es un modelo para los emisores, ya que no se aferra a su propia construcción de la historia: “Ya te va a tocar el turno. Pero por ahora silencio: aquí el que cuenta soy yo” (2012: 129).

⁶⁶ Uno de los temas recurrentes en la Zona es la experiencia (concepto del que se mostró su definición en el apartado anterior). Más específicamente, en obras como *La pesquisa* y *Glosa*, “lo que Saer no cesa de problematizar es qué significa ‘haber estado’ o ‘haber presenciado’ un Episodio” (Scavino 47). Muestra de ello son escenas como el final de la novela aquí analizada: “Los tres tienen residuos de las sensaciones que han experimentado a lo largo del día caliente y luminoso, y el paseo por el río, la visita a Rincón Norte, los vericuetos de islas desteñidas y de agua, les dejarán seguramente a los tres recuerdos propios, salidos de una experiencia común, pero intraducibles a los idiomas privados de los otros, y que los acompañarán hasta la muerte” (2012: 170).

Por su parte, Tomatis, como se comentó en el apartado sobre lo neopolicial en *La pesquisa*, personifica al lector modelo de la pesquisa policial: es un personaje con la habilidad de realizar una lectura (escucha) atenta, cuestionar el esquema de las ficciones detectivescas, analizar cada peculiaridad del texto que recibió, asumir varios roles (investigador, cómplice y testigo) y atreverse a convertirse en creador. Él es quien retrata de mejor manera este último papel, pues, a lo largo del libro, pasó de ser la presa (el detective-lector) a convertirse en el galgo (el codificador). Del mismo modo, en su figura se exhibe que la astucia y la comprensión de las estrategias de una obra son primordiales durante la activación de los signos: ambas lo condujeron a estar a la par de Pichón y a competir con él como recopilador, (re)constructor y difusor.

Además de observarse el rol de codificador en Tomatis, este personaje también encarna dos papeles centrales que se configuran con el caso de la desaparición del Gato y Elisa: por un lado, como se cuenta en *La grande* y como sucedió en el plano real, tuvo que transformarse en investigador y asumir la función de ser uno de los “detectives sagaces que desentrañaron, a final de cuentas, las atrocidades de un régimen genocida” (Bravo Morales, 2017: 98). Por otro lado, representa a las víctimas de aquellos “tiempos de terror y violencia” (2012: 69), pues, aun cuando no fue él a quien secuestró el ejército, sí vivió las consecuencias de la ausencia de sus amigos y de la situación social que desencadenó la dictadura.⁶⁷

Por último, Soldi es otro ejemplo a seguir. En él se refleja al público especializado de *La pesquisa* (ya que es un crítico interactuando con las obras) y, al mismo tiempo, al destinatario novato de la Zona (pues es el recién agregado al grupo que, a pesar de formar

⁶⁷ En este sentido, Pichón también representa a las víctimas: pese a que se fue de Argentina antes de la dictadura, tuvo que enfrentar la pérdida de su hermano, ese ser que parecía ser su otro yo. Sin embargo, él no personifica al receptor que asume el papel de detective, puesto que decidió no buscar al Gato.

parte del equipo para encontrar al escritor de *En las tiendas griegas*, apenas está acoplándose a lo que hay ahí). Prueba de esto último es que se encuentra aprendiendo a convivir con Pichón y a descifrar la manera en la que éste se comunica con Tomatis. Por esa razón, al sentirse intimidado ante la conexión entre ellos, decide no aventurarse a ser un creador. Sin embargo, eso no quiere decir que no haya escuchado con cuidado cada palabra de la pesquisa policial.

Su actitud indica que podría proponer una nueva versión después de analizar con calma el discurso:

A veces, cuando [Soldi] escucha hablar a Tomatis y a Pichón, si bien todo lo que dicen lo divierte y le interesa, después, cuando se queda solo, tiene que someterlo a una especie de traducción: los juicios que emiten le parecen exactos en el momento en que los escucha, pero en las horas y en los días siguientes los descompone en todos sus elementos simples, sometiendo cada uno de ellos a un examen riguroso. [...] Soldi cree notar que, cuando se dirigen a él, los dos amigos cambian imperceptiblemente de tono, y sus frases parecen volverse levemente más claras y explicativas que las que intercambian, elípticas y llenas de sobreentendidos, cuando hablan entre ellos (2012: 46-47).

Siendo así, este personaje ejemplifica acciones recomendables para el receptor principiante o que no cuenta con las habilidades requeridas por un texto: en vez de desanimarse por los obstáculos de un discurso, se atreve a realizar la cooperación requerida para desentrañar el mensaje, le dedica tanto tiempo como es necesario y lo traduce hasta que le es inteligible. Al hacerlo, adquiere y ejercita las capacidades que lo guían a descifrar el contenido por el que se interesó, mejoran su perfil como intérprete y le brindan experiencia aprovechable en futuras decodificaciones.

En Soldi, de igual forma, se evidencia que el receptor de *La pesquisa* necesita salir de este texto e interactuar con otros. Aunque en la novela no se ve, gracias a obras como “En línea”, se sabe que este personaje sigue encontrando manuscritos y regresando a una obra (en

este caso, *En las tiendas griegas*) cuando tienen relación con lo que halló. Por lo tanto, aun cuando no representa por completo al lector modelo de las historias sobre el enigma de la desaparición y del asesino serial (ya que no se arriesgó a participar en su cuestionamiento o reformulación), en sus atributos hay una muestra de lo que se espera del público como rastreador del misterio del dactilograma y como decodificador ante un discurso de difícil acceso. Asimismo, por su actitud, en él se ve lo que espera generarse en el destinatario: la comprensión de su realidad y de su función dentro de la sociedad.

Volviendo a los papeles que se configuran, destaca que, mientras el rol de creador es expuesto sin problemas en la trama policial, en la pesquisa literaria tiene un par de obstáculos. De hecho, la escasez de información en el caso del autor hace creer que no existe material suficiente para inventarle una solución a ese misterio. Pero los pocos datos que hay del dactilograma son útiles para formular hipótesis y propuestas. Por ejemplo, dado que *En las tiendas griegas* y el manuscrito mostrado en “En línea” tienen rasgos similares a los textos de la Zona, podría sugerirse la existencia de un personaje escritor con rasgos parecidos a los de Saer. Del mismo modo, existe la posibilidad de continuar la historia de los soldados en la guerra de Troya a partir de lo que cuenta Soldi o del final del cuento.

Con la desaparición del Gato y Elisa se enseña un inconveniente semejante: pese a que se tiene una idea de quién se los llevó, no se conoce qué les ocurrió o cuál es su paradero. Incluso en el plano real “[l]os últimos momentos en la vida de miles de personas detenidas hace más de treinta años aún son una incógnita, y este par de personajes no escapa a tal cuestión” (Bravo Morales, 2017: 111). En ese caso, por tratarse de un tema sensible para el lector latinoamericano y que implica una gran incertidumbre, podría pensarse que “lo que no

puede saberse, no puede *ni debe* glosarse ni contarse” (Goldberg 100). Entonces, tratar de inventarle un final parece imposible a causa de la carga ética⁶⁸ que acarrea esta ausencia.

Debido a ello, como se mencionó, la única alternativa que parece haber ante este misterio es no intentar resolverlo y no hablar sobre él. Eso es lo que se relata: Pichón “narra una historia para callar otra, habla del otro lado, *del lado de allá*, para mantener el silencio en torno a este lado, *al lado de acá*” (Arce, 2010: 4). No obstante, al actuar de esta forma, se contradice lo que propone *La pesquisa*, una obra que “alude a la necesidad casi incontrovertible de fabricar ficciones” (Guiñazú 74), al cuestionamiento de los hechos y a la reformulación de lo catalogado como definitivo.

De otro modo, el comportamiento de Tomatis y Pichón sería inaceptable, pues ambos manipulan la diégesis del asesino serial como lo harían con cualquier otra: juegan con ella, añaden o quitan características a sus personajes, modifican la información cuando es conveniente y no se apegan del todo a lo que la realidad dicta. Es decir, no dejan que aspectos como lo ético o lo no ético delimiten su creatividad como (co)autores. Claro, entre más lejana sea la historia, mayor objetividad y libertad hay al momento de recibirla y alterarla. Es por esa razón que, dado que no fueron víctimas directas o indirectas de los feminicidios en París, pueden darles este tratamiento. En cambio, no se atreven a nombrar el caso que los involucra, porque saben que la más mínima evocación hará que se pierda la ilusión de estabilidad que han conseguido.

⁶⁸ De acuerdo con Florinda F. Goldberg, la prohibición de hablar acerca de este tema se debe a que “lo histórico erige una barrera ética ante las prerrogativas de lo ficcional: frente a ciertos órdenes de lo real, el escritor se niega a producir un objeto ‘que se venda en las casas públicas’. Ficcionalizar la desaparición de Elisa y el Gato, inventar lo que pueda haberles ocurrido, llevaría a un relato tan falible y dudoso como los que psiquiatras, policías o simples divagadores aplican al crimen parisino; convertiría la tragedia en un objeto comerciable, como el proyecto de Julia con el dactilograma. Éticamente, frente a la desaparición, se sabe y se cuenta lo que se sabe, o no se cuenta: la reparación sustitutiva de la ficción es inconcebible” (100).

Sin embargo, huir de un tema no hace que desaparezca. En la pesquisa literaria, después de que se termina la evasión parcial de la realidad con la ficción detectivesca, Pichón y Tomatis tienen que volver a enfrentarse a lo que han estado tratando de ignorar:

Ahora que Tomatis ha dejado de hablar, Soldi piensa que el aire satisfecho que adopta es más simulado que genuino, y durante por lo menos un minuto, los tres se quedan en silencio. Es un silencio reflexivo pero un poco incómodo, como si un sentimiento de vergüenza se hubiese apoderado de ellos y que a Soldi, que sin embargo lo empieza a experimentar también él, le resulta inexplicable (2012: 172).

En este sentido, el silencio de Tomatis y Pichón no ilustra un rasgo se espere del lector modelo de *La pesquisa*, porque va en contra de la participación mostrada en los otros misterios y es un atributo del público que huye de los discursos intrincados.⁶⁹ Aunque, por respeto o por el dolor que causa su desaparición, puede preferirse no *decir* qué es lo que se *imagina* acerca del final del Gato y Elisa, no expresar y no pensar una idea son cuestiones muy distintas. La verdad es que hasta del elemento más pequeño nace una nueva historia y, normalmente, la incertidumbre producida por no conocer un hecho deriva en la creación de conjeturas sobre él. Además, mientras que callar no arregla nada y hace que se mantenga el problema, hablar sobre las situaciones polémicas logra que no queden en el olvido y que tal vez haya descubrimientos acerca de lo que sucedió.

Por consiguiente, tal y como se puede inventar un desenlace para el misterio de *En las tiendas griegas* (que es un texto completamente imaginario) o para el enigma de Morvan (que, aunque contiene partes inventadas, se supone que está basado en un caso real y conlleva

⁶⁹ “Tomatis y Pichón siguen inmóviles, inclinados hacia el plato de aceitunas. Soldi los observa, curioso y sorprendido: [...] no parecen ignorar lo que se aproxima, y sin embargo dan la impresión de estar instalados en el presente como en un trono indestructible. Parecen no esperar nada, no desear nada. [...] Casi al mismo tiempo, Pichón y Tomatis se incorporan, despacio, ignorando todavía el tumulto que crece a su alrededor. A Soldi le parece notar que sus miradas se encuentran, fugaces, y casi en seguida, por alguna razón que se le escapa, se rehuyen” (2012: 174).

cuestiones relacionadas con la moral), también es viable idear qué sucedió con la pareja de amantes y plantear una conclusión para ellos. Así, al menos en la fantasía y con mucho optimismo, se genera el consuelo de que lograron escapar a un sitio seguro. O, si, por el contrario, se quiere fabricar un cierre con mayor verosimilitud, basta con acordarse del ambiente de aquellos años. Eso fue lo que hicieron Tomatis y Héctor: según lo que se narra en *La grande*, el secuestro por parte del ejército es una hipótesis. Parece acertada por los sucesos en Argentina y en la casa de Rincón, pero es una conjetura a fin de cuentas.

En resumen, cumplir con el programa de lectura requerido por *La pesquisa* implica que el lector modelo desempeñe cuatro papeles principales: testigo, investigador, cómplice y creador. Cada uno engloba funciones menores (como la de criminal, víctima, recopilador y difusor), exige una gran participación y demuestra por qué se valora al público como un elemento más en el universo saeriano. Para identificar cuáles son las tareas asignadas al receptor, hace falta revisar el comportamiento de los personajes. Específicamente, por medio de la estrategia de lectura ficcionalizada, se exhiben las labores configuradas por el texto: por ejemplo, Pichón personifica al (re)constructor de una historia; Soldi, al rastreador de datos; Tomatis, al destinatario que se convierte en autor.

Sin embargo, hay que recordar que, así como puede exhibir los atributos que se esperan en el público y las instrucciones de decodificación de la diégesis en cuestión, la lectura ficcionalizada igual pone de manifiesto cuáles son las características y los procedimientos que no se desean. Por ello, pese a que se retrata qué es lo que se requiere, en esta narración se le da espacio a lo que no se aspira: la falta de iniciativa de Pichón y de los policías ante una obra de difícil acceso. Ésta no se trata de una propiedad útil para el lector modelo, pues, sin importar cuántos obstáculos entrañe y cuán complejo sea, necesita cumplir con su tarea principal: actualizar el discurso.

Por último, el papel más grande que se le ofrece al receptor es en el que se conjuntan los demás (testigo, investigador y cómplice), pues la suma de ellos y su postura privilegiada le permiten seguir a Tomatis y convertirse en un nuevo creador. Aunque no se trata de una tarea ineludible como las otras, sí es lo suficientemente atractiva como para ser considerada, ya que brinda la oportunidad de configurar un juego propio. Entonces, en caso de que el lector decida aceptar el desafío, tendrá que hacer uso de los frutos de sus pesquisas y poner a prueba tanto su imaginación como su habilidad para (re)construir historias. De este modo, se le da la opción de poner en práctica lo aprendido en el libro, se le hace saber el alcance que tienen sus hipótesis y se le recuerda la capacidad que tiene para originar relatos.

Conclusiones

Con el análisis realizado en esta investigación se ha comprobado que *La pesquisa* construye y aspira a un lector modelo que se encargue de desempeñar cuatro papeles principales: testigo, investigador, cómplice y creador. Destaca el último rol, pues pone a prueba lo aprendido durante los demás, le da al receptor la oportunidad de demostrar sus habilidades y funciona como recordatorio del alcance que puede tener su decodificación. Para activarlo, tal y como lo muestra Tomatis, basta sólo una pregunta: “¿[p]or qué volver todo tan complicado?” (2012: 162). Así, al pensar en las aperturas de la *fabula* e identificar las posibilidades que guarda, se le da paso al establecimiento de historias que le dan continuidad a lo narrado en la novela o fundan nuevos universos.

Cada uno de estos papeles conlleva distintas tareas y funciones configuradas por el discurso, por lo que, para ser puestos en marcha, requieren que el lector modelo cuente con diversas competencias, acepte cumplir con la participación requerida y asuma el lugar preparado para él en el corpus saeriano. Sumado a ello, igual es necesario que se cumplan otros requisitos, ya que sólo así se acciona el sistema. Sin embargo, tanto la estructura como el contenido guardan estrategias que complejizan el proceso y consiguen perturbar al lector, así que el destinatario debe estar preparado o dispuesto a enfrentarse a los numerosos obstáculos, si quiere concretar su objetivo de actualizar el discurso.

El programa de lectura de *La pesquisa* pide efectuar un proceso de decodificación más complejo de lo habitual y menos convencional que en otros textos, hacer relecturas atentas y desconfiadas, (re)construir las historias principales y secundarias, y memorizar una enorme cantidad de datos. Por esa razón, el público debe involucrarse activamente en el relato, cuestionarlo y ponerlo en aprietos; esforzarse desde que abre el libro hasta después de

que lo cierra; contar con habilidad para activar cuantiosos signos; manejar una enciclopedia amplia y diversa; llevar a cabo una extensa labor de investigación y realizar múltiples paseos intertextuales. Algunas de estas tareas son motivadas por las misiones que marca la diégesis, mientras que otras dependen de la curiosidad del receptor.

Dentro del perfil de este lector modelo, la enciclopedia ocupa un lugar esencial: incluye saberes que van desde lo común (como conceptos del diccionario básico) hasta lo especializado (como los significados de algunos símbolos). Sobre todo, destacan dos áreas necesarias para desentrañar este discurso: la Zona y el (neo)policial. Al estar al tanto de la primera, el destinatario tiene la oportunidad de identificar o descubrir información que ayuda a actualizar tanto *La pesquisa* como otras piezas del corpus, crear pronósticos más precisos, contar con códigos que son habituales en estas narraciones y hacer una revisión de las historias que conforman la gran obra que es el universo saeriano.

Por otra parte, conocer los códigos del policial facilita distinguir los elementos detectivescos que están siendo transgredidos y retomados en esta novela. Adicionalmente, esto permite localizar puntos de encuentro entre el programa de lectura del género literario y el de la narración: en ambos se aspira a que el lector cuestione nociones preconcebidas, mantenga un comportamiento cauteloso, se adentre por completo en la historia y coopere hasta el punto de transformarse en (co)autor. En particular, el neopolicial y *La pesquisa* están dirigidos a un público que sabe cuáles son las reglas transgredidas, posee códigos relacionados con el ambiente latinoamericano, acepta que todo es posible y es consciente de que no existen soluciones definitivas ni finales que harán desaparecer el caos.

El pensamiento crítico y la actitud desencantada característicos del decodificador del neopolicial son fundamentales, pues contribuyen a dejar de lado la apatía e ingenuidad durante la actualización del discurso. Esto es de suma importancia ante cualquier texto, ya

que de nada sirve una recepción que no cumpla con la cooperación requerida. Pero, en especial, en una historia como *La pesquisa*, eliminar el desinterés es imprescindible: la literatura saeriana está hecha para que el lector muestre un comportamiento activo, pues en la Zona no hay composiciones fáciles de leer o con muchas concesiones.

Por último, es importante recalcar dos cuestiones. En primer lugar, hay que recordar que se puede actualizar esta novela incluso si no se cuentan con todas las habilidades antes descritas: como se demuestra mediante la presencia de Soldi, este corpus recibe tanto a los receptores especializados como a los novatos. Aunque es verdad que la falta de conocimientos complica aún más el proceso de lectura, mientras exista disposición de realizar la cooperación requerida e interés en el mundo narrado, es posible hacer una primera interpretación. Conforme pase el tiempo y más relecturas se lleven a cabo, el análisis y las aptitudes se irán refinando poco a poco. A fin de cuentas, las habilidades de lectura son construidas y desarrolladas mediante los textos. De modo que la falta de ellas no debe ser vista como una razón para alejarse, sino como una invitación y una oportunidad para adquirir experiencia como decodificador.

En segundo lugar, no hay que olvidar que la narrativa de Saer ha sido poco examinada y que, en consecuencia, contiene signos que todavía permanecen bloqueados desde su primera aparición (1960) hasta la fecha. Aun cuando ha exhibido sus propias instrucciones y requisitos de activación a lo largo del tiempo, su programa de lectura es denso. Por esa razón, examinar el proceso de decodificación de una pieza es de gran utilidad para entender cómo funciona el resto del sistema saeriano y cuál es la interacción que tiene con su destinatario. Así, además de mostrar lo imprescindible que es la contribución del público, detallar el perfil del lector modelo de *La pesquisa* permite vislumbrar algunos rasgos del lector modelo de la Zona.

Aunque todavía falta mucho por recorrer, los resultados aquí obtenidos son un pequeño acercamiento al objetivo de entender este ciclo. Asimismo, como se comentó al final del primer capítulo, evidenciar la cooperación que solicitan las estrategias textuales es muy valioso: pone a la vista más espacios que pueden y deben ser explorados. Por ejemplo, en el caso del tema que se trató ahora, existe la posibilidad de llevar a cabo nuevos análisis enfocados en signos relacionados con la recepción, los cuadros intertextuales o, a pesar de que ha sido lo más examinado por la crítica, lo (neo)policial. Después de todo, el proceso de investigación-lectura de *La pesquisa* guía al detective-lector no sólo a completar las ficciones del corpus o a proponer nuevas, sino a plantear interpretaciones que aún no han sido contempladas y a cuestionar lo que se ha dicho.

Fuentes

ALIGHIERI, DANTE: "Infierno", en Giorgio Petrocchi y Luis Martínez de Merlo, eds., *Divina comedia*, 18.^a ed., Madrid: Cátedra, 2017 (Letras Universales, 100).

ARCE, RAFAEL:

2011 "Un enigma familiar: los últimos relatos de Juan José Saer", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 74, año 37, Lima: Centro de Estudios Literarios "Antonio Cornejo Polar" (CELACP), <<http://www.jstor.org/stable/41940840>>.

2010 "Bestiario, Bovarismo, perversión y parodia en *La pesquisa* de Saer", *Orbis Tertius*, vol. 15, núm. 16, Buenos Aires: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4236/pr.4236.pdf>.

AZCUETA, IGNACIO MARTÍN: "Posicionamiento, apuesta, intervención. Una relectura de *La pesquisa* (1994) y 'Recepción en Baker Street' (2000) de Juan José Saer a partir de la cultura de masas", *Badebec*, vol. 4, núm. 8, marzo de 2015, Rosario: Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Universidad Nacional de Rosario, <<http://hdl.handle.net/2133/15445>>.

BLAUSTEIN, DANIEL: "Estrategias narrativas en *La Pesquisa* de Juan José Saer", *LL Journal*, vol. 2, núm. 2, 2007, Nueva York: Programa Doctoral de Culturas Latinoamericanas, Ibéricas y Latinas, Universidad de la Ciudad de Nueva York, <<https://lljournal.commons.gc.cuny.edu/2007-2-blaustein-texto/>>.

BRAVO MORALES, ALEJANDRO:

2017 "Policías y omisiones: los mecanismos intertextuales del enigma en *La pesquisa* de Juan José Saer", en Raquel Mosqueda Rivera y Miguel G. Rodríguez Lozano, eds., *Pistas falsas. Ensayos sobre novela policial latinoamericana*, Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM (Ediciones Especiales, 90).

2015 "Huellas en la arena: desaparición y reconstrucción. Narrativa en *Nadie nada nunca* y otros textos de Juan José Saer", DF: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, tesis de maestría.

BRECHT, BERTOLD: "Consumo, placer, lectura", en Daniel Link, comp., *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P. D. James*, 3.^a ed., Buenos Aires: La marca, 2003 (Cuadernillos de géneros), <https://www.researchgate.net/publication/285393229_Daniel_Link_ed_El_juego_de_los_cautos>.

CHANDLER, RAYMOND:

2003a "Addenda", en Daniel Link, comp., *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P. D. James*, 3.^a ed., Buenos Aires: La marca, 2003 (Cuadernillos de géneros), <https://www.researchgate.net/publication/285393229_Daniel_Link_ed_El_juego_de_los_cautos>.

- 2003b “Verosimilitud y género”, en Daniel Link, comp., *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P. D. James*, 3.^a ed., Buenos Aires: La marca, 2003 (Cuadernillos de géneros), <https://www.researchgate.net/publication/285393229_Daniel_Link_ed_El_juego_de_los_cautos>.
- CHEVALIER, JEAN Y ALAIN GHEERBRANT: *Diccionario de los símbolos* (trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez), Barcelona: Editorial Herder, 1986.
- CONEXIÓN SAER: “Mapa Saer”, *Año Saer* [en línea], 2018, <<http://conexionsaer.gob.ar/mapa/>>.
- EAGLETON, TERRY: “Fenomenología, hermenéutica, teoría de la recepción”, en *Una introducción a la teoría literaria* (trad. José Esteban Calderón), Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1988.
- ECO, UMBERTO: *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo* (trad. Ricardo Pochtar), 3.^a ed., Barcelona: Lumen, 1993 (Palabra en el Tiempo, 142).
- ESCRIBÀ, ÁLEX MARTÍN, Y JAVIER SÁNCHEZ ZAPATERO: “Una mirada al neopolicial latinoamericano: Mempo Giardinelli, Leonardo Padura y Paco Ignacio Taibo II”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 36, 2007, Madrid: Departamento de Filología Española IV, Universidad Complutense de Madrid, <<https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI0707110049A>>.
- FABRY, GENEVIÈVE: “Entre plétora y ausencia: mito y violencia en *La pesquisa* de Juan José Saer”, *Bulletin Hispanique*, vol. 105, núm. 2, 2003, Burdeos: Presses Universitaires de Burdeos, Universidad Burdeos-Montaigne, <<https://doi.org/10.3406/hispa.2003.5167>>.
- FINNERTY, PAUL: “Why do we read detective stories?”, *Innervate: Online Essay Journal*, vol. 2, 2009-2010, Nottingham: Departamento de Inglés, Universidad de Nottingham, <<https://www.nottingham.ac.uk/english/documents/innervate/09-10/0910finnertydetective.pdf>>.
- FLISEK, AGNIESZKA: “Los usos de la parodia en *La pesquisa* de Juan José Saer”, en Urszula Aszyk, coord., *Reescritura e intertextualidad. Literatura-Cultura-Historia*, Varsovia: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, Universidad de Varsovia, 2007.
- GAMERRO, CARLOS: “Usos del policial en Saer”, en Román Setton y Gerardo Pignatellio, comps., *Crimen y pesquisa. El género policial en la Argentina (1870-2015): literatura, cine, televisión, historieta y testimonio*, Buenos Aires: Título, 2016.
- GARCÍA MARTÍNEZ, LUIS A.: “Juan José Saer desde Juan José Saer: Un escritor sin orillas”, 2015, Nueva York: Departamento de Lenguas y Literatura Hispánicas, Universidad de Stony Brook, tesis de doctorado.

GARCÍA TALAVÁN, PAULA:

- 2014 “La novela neopolicial latinoamericana: una revuelta ético-estética del género”, *Cuadernos Americanos: Nueva Época*, vol. 2, núm. 148, 2014, DF: Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe (CIALC), UNAM, <<http://www.cialc.unam.mx/cuadamer/textos/ca148-63.pdf>>.
- 2011 “Transgenericidad y cultura del desencanto: el neopolicial iberoamericano”, *Revista Ietral*, núm. 7, 2011, Granada: Departamento de Literatura Española, Universidad de Granada, <<https://revistaseug.ugr.es/index.php/ietral/article/view/3664>>.

GINZBERG, VICTORIA: “El pasado nunca muere”, *Puentes*, núm. 3, año 1, marzo de 2001 (Especial 25 años), La Plata: Centro de Estudios por la Memoria, Comisión Provincial por la Memoria (CPM), <<https://www.comisionporlamemoria.org/archivos/puentes/03puentes.pdf>>.

GOLDBERG, FLORINDA F.: “La pesquisa' de Juan José Saer: alambradas de la ficción”, *Hispanamérica: revista de literatura*, núm. 76/77, año 26, abril-agosto de 1997, Gaithersburg: Ediciones Hispanamérica, <<https://www.jstor.org/stable/20539985>>.

GONZÁLEZ, GAIL:

- 2007 “La evolución de la novela policial argentina en la posdictadura”, *Hispania*, vol. 90, núm. 2, mayo, Ann Arbor: Asociación Americana de Profesores de Español y Portugués (AATSP), <<https://www.jstor.org/stable/20063488>>.
- 2006 “El pecado original: el crimen, la violencia y la masculinidad en *La pesquisa* de Juan José Saer”, *Revista Hispánica Moderna*, núm. 1/2, junio-diciembre de 2006, Valencia: Departamento de Culturas Latinoamericanas e Ibéricas, Universidad de Columbia, <<https://www-jstor-org.pbidi.unam.mx:2443/stable/30203812>>.

GRAMUGLIO, MARIA TERESA:

- 2010a “El lugar de Saer”, *Crítica Cultural*, vol. 5, núm. 2, diciembre (Edição Especial: Dossiê Juan José Saer), Palhoça: Editora Unisul.
- 2010b “Juan José Saer: razones” (entrevista a Juan José Saer), *Crítica Cultural*, vol. 5, núm. 2, diciembre (Edição Especial: Dossiê Juan José Saer), Palhoça: Editora Unisul.

GUIÑAZÚ, CRISTINA: “Los múltiples laberintos en *La pesquisa* de Juan José Saer”, *CiberLetras: Revista de crítica literaria y de cultura* [en línea], núm. 21, julio de 2009, Nueva York: Lehman College, Universidad Municipal de Nueva York (CUNY), <https://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/documents/ISSUE21_000.pdf>.

HERNÁNDEZ, SILVESTRE MANUEL: “El texto y el lector”, *Fuentes humanísticas*, vol. 22, núm. 41, julio-diciembre de 2010, DF: División de Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad Autónoma Metropolitana, <<https://fuenteshumanisticas.azc.uam.mx/index.php/rfh/article/view/190>>.

HÜHN, PETER: “The detective as reader: narrativity and reading concepts in detective fiction”, *Modern Fiction Studies*, vol. 33, núm. 3, otoño, 1987 (Special Issue: Narrative Theory), West Lafayette: Departamento de Inglés, Universidad de Purdue, <<https://www.jstor.org/stable/26282385>>.

INSERM (INSTITUTO NACIONAL FRANCÉS DE LA SALUD Y LA INVESTIGACIÓN MÉDICA):
“Síndrome de Morvan”, *Orphanet* [en línea], <https://orpha.net/consor/cgi-bin/OC_Exp.php?lng=ES&Expert=83467>.

ISER, WOLFGANG:

1989a “El proceso de lectura”, en Rainer Warning, ed., *Estética de la recepción* (trad. Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina), Madrid: Visor (La balsa de la Medusa, 31).

1989b “La estructura apelativa de los textos”, en Rainer Warning, ed., *Estética de la recepción* (trad. Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina), Madrid: Visor (La balsa de la Medusa, 31).

JAUSS, HANS ROBERT: “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura”, en José Antonio Mayoral, comp., *Estética de la recepción*, Madrid: Arco/Libros, 1987.

LAFFORGUE, JORGE:

1996a “‘La muerte y la brújula’: homenaje y apuesta”, en Jorge Lafforgue y Jorge B. Rivera, eds., *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*, Buenos Aires: Ediciones Colihue (Signos y Cultura).

1996b “Reintroducción: género, parodia, lecturas”, en Jorge Lafforgue y Jorge B. Rivera, eds., *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*, Buenos Aires: Ediciones Colihue (Signos y Cultura).

LAFFORGUE, JORGE Y JORGE B. RIVERA:

1996a “Definiciones, códigos y otros elementos de juicio”, en Jorge Lafforgue y Jorge B. Rivera, eds., *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*, Buenos Aires: Ediciones Colihue (Signos y Cultura).

1996b “La narrativa policial en la Argentina”, en Jorge Lafforgue y Jorge B. Rivera, eds., *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*, Buenos Aires: Ediciones Colihue (Signos y Cultura).

MACEDO RODRÍGUEZ, ALFONSO: “Entre la razón y la locura. Detectives alucinados en la narrativa de Juan José Saer y Ricardo Piglia”, *Rassegna iberistica*, vol. 41, núm. 110, diciembre de 2018, Venecia: Editorial Bulzoni, <<https://edizionicafoscari.unive.it/en/edizioni4/riviste/rassegna-iberistica/2018/110/entre-la-razon-y-la-locura/>>.

MCLUHAN, MARSHALL: “Lógica narrativa y mercado”, en Daniel Link, comp., *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P. D. James*, 3.^a ed., Buenos Aires: La marca, 2003 (Cuadernillos de géneros), <https://www.researchgate.net/publication/285393229_Daniel_Link_ed_El_juego_de_los_cautos>.

MERBILHAÁ, MARGARITA: “Entrevista a Juan José Saer”, *Orbis Tertius*, vol. 9, núm. 10, Buenos Aires: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, 2004,

<https://repositoriosdigitales.mincyt.gob.ar/vufind/Record/MemAca_69511c8cfeece5a9d47f6e04ffeaabe>.

MOSELLO, FABIÁN GABRIEL: “Escritura neopolicial en Argentina. Reescrituras paródicas y estilizaciones en el género del crimen”, en *Memorias del V Congreso Internacional de Letras*, Buenos Aires: Departamento de Letras, Universidad de Buenos Aires, 2012, <<http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/CIL/V-2012/paper/viewFile/2506/1667>>

NOGUEROL JIMÉNEZ, FRANCISCA: “Neopolicial latinoamericano: el triunfo del asesino”, *CiberLetras: Revista de crítica literaria y de cultura* [en línea], núm. 15, julio de 2006, Nueva York: Lehman College, Universidad Municipal de Nueva York (CUNY), <<https://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v15/noguerol.html>>.

PADURA, LEONARDO: “Modernidad y postmodernidad: La novela policial en Iberoamérica”, *Hispanamérica: revista de literatura*, núm. 84, año 28, diciembre de 1999, Gaithersburg: Ediciones Hispanamérica, <<https://www.jstor.org/stable/20540154>>.

PIGLIA, RICARDO:

2014 “Lectores imaginarios”, en *El último lector*, ed. Kindle, Buenos Aires: DeBolsillo.

2010 *Blanco nocturno*, Barcelona: Anagrama.

2001 *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama (Argumentos Latinoamericanos, 267).

PIMENTEL, LUZ AURORA: *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, 5.^a reimpr., DF: Siglo veintiuno y Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2012 (Lingüística y Teoría Literaria).

PREGO, OMAR: “Prego: el respaldo de una poética”, en Jorge Lafforgue y Jorge B. Rivera, eds., *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*, Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1996 (Signos y Cultura).

PREMAT, JULIO:

2007 “Saer, nota y sinfonía”, *Pandora: revue d'etudes hispaniques*, núm. 7, Saint-Denis: Departamento de Estudios Hispánicos e Hispanoamericanos, Universidad 8 de París Vincennes-Saint Denis, <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2925788>>.

2003 “Saer fin de siglo y el concepto de lugar”, en Geneviève Fabry e Ilse Logie, eds., *La literatura argentina de los años 90*, Ámsterdam: Rodopi (Foro Hispánico, 24).

2002 *La dicha de Saturno: escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*, Rosario: Beatriz Viterbo.

1996 “El crimen de la escritura: la novela policial según Juan José Saer”, *Latin American Literary Review*, vol. 24, núm. 48, julio-diciembre, Pittsburgh: Latin American Literary Review, <<https://www.jstor.org/stable/20119728>>.

“Producción masiva y consumo masivo”, en Daniel Link, comp., *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P. D. James*, 3.^a ed., Buenos Aires: La marca, 2003 (Cuadernillos de géneros),

<https://www.researchgate.net/publication/285393229_Daniel_Link_ed_El_juego_de_los_cautos>.

RAE (REAL ACADEMIA ESPAÑOLA): “Mundano”, *Diccionario de la lengua española* [en línea], 23.^a ed., <<https://dle.rae.es/mundano>>.

RAMÍREZ, DIANA: “El mito, el símbolo y el lector en *La pesquisa*, de Juan José Saer”, *Romanica Olomucensia*, vol. 28, núm. 2, 2016, Olomuc: Facultad de Filosofía, Universidad Palacký, <https://romanica.upol.cz/artkey/rom-201602-0008_el-mito-el-simbolo-y-el-lector-en-la-pesquisa-de-juan-jose-saer.php>.

REA ZAFRA, GUSTAVO ARTURO: “Transgresión narrativa: El espacio percibido en *Nadie nada nunca*, de Juan José Saer”, 2016, Ciudad de México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, tesis de licenciatura.

RIVERA, JORGE B.: “Introducción al relato policial en la Argentina”, en Jorge Lafforgue y Jorge B. Rivera, eds., *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*, Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1996 (Signos y Cultura).

SAER, JUAN JOSÉ:

2022 *Cuentos completos: 1957-2000*, 3.^a ed., Buenos Aires: Seix Barral (Cuentos Completos).

2021 *Las nubes*, Barcelona: Rayo Verde, ed. Kindle (Rayos Globulares, 38).

2019a *Glosa*, 2.^a ed., Barcelona: Rayo Verde (Rayos Globulares, 18).

2019b *Nadie nada nunca*, 2.^a reimpr., Barcelona: Rayo Verde (Rayos Globulares, 13).

2017 *La grande*, 6.^a ed., Buenos Aires: Seix Barral (Biblioteca Breve).

2014 “La novela”, en *El concepto de ficción*, 4.^a ed., Buenos Aires: Seix Barral (Los tres mundos).

2012 *La pesquisa*, Barcelona: Rayo Verde, ed. Kindle (Rayos Globulares, 2).

SANTIESTEBAN OLIVA, HÉCTOR: “Recapitulación”, en *Tratado de monstruos: ontología teratológica*, DF: PLAZA y Valdés, 2003.

SCAVINO, DARDO: “La *pesquisa* de Saer o la deconstrucción de los hechos”, en *Literatura policial en la Argentina. Wales, Borges, Saer*, La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, 1997 (Serie Estudios e Investigaciones, 32).

SEBRELI, JUAN JOSÉ: “Dashiell Hammet o la ambigüedad”, en *Escritos sobre escritos, ciudades bajo ciudades: 1950-1997*, Buenos Aires: Sudamericana, ed. Kindle, 2015.

SOLOTOREVSKY, MYRNA: “La subversión del modelo policial: *La pesquisa* de Juan José Saer”, en Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar Ezquerro, coords., *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Madrid, 6-11 de julio de 1998. Tomo III. Literatura hispanoamericana. Lingüística*, Madrid: Castalia, 2000, <https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih_13_3_057.pdf>.

- STERN, MIRTA E: “Juan José Saer: Construcción y teoría de la ficción narrativa”, *Hispanamérica: revista de literatura*, núm. 31, año 13, abril de 1984, Gaithersburg: Ediciones Hispanamérica, <<https://www.jstor.org/stable/20542117>>.
- TAIBO II, PACO IGNACIO: “La 'otra' novela policiaca”, *Los Cuadernos del Norte: Revista cultural de la Caja de Ahorros de Asturias*, núm. 41, año 8, marzo-abril de 1987, Oviedo: Caja de Ahorros de Asturias, <https://cvc.cervantes.es/literatura/cuadernos_del_norte/pdf/41/41.pdf>.
- TODOROV, TZVETAN: “Tipología del relato policial”, en Daniel Link, comp., *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P. D. James*, 3.^a ed., Buenos Aires: La marca, 2003 (Cuadernillos de géneros), <https://www.researchgate.net/publication/285393229_Daniel_Link_ed_El_juego_de_los_cautos>.
- TORRES PERDIGÓN, ANDREA: “Reflexión y experiencia: el género novelesco en Juan José Saer”, *Revista Letral*, núm. 7, 2011, Granada: Departamento de Literatura Española, Universidad de Granada, <<http://hdl.handle.net/10481/59272>>.
- VIZCARRA, HÉCTOR FERNANDO: *El enigma del texto ausente. Policial y metaficción en Latinoamérica*, DF: Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe (CIALC), UNAM, y Almenara Press, 2015.