

EL COMISARIO CROCE:  
LA FORMA DEL POLICIAL DE RICARDO PIGLIA  
*COMMISSIONER CROCE:  
THE FORM OF THE DETECTIVE NOVEL BY RICARDO PIGLIA*

Mónica Bueno

Universidad Nacional de Mar del Plata  
Mar del Plata, Argentina

**Resumen**

El policial es un género que tiene una larga tradición en la literatura argentina. Esa tradición no solo tiene particularidades, sino que exhibe desvíos y usos propios. Ricardo Piglia, se inscribe en esa tradición, con una mirada sesgada. El comisario Croce es el último alter ego que inventa para hacer efectiva sus propuestas de una literatura vinculada a la ética.

**Palabras claves:** Ética, literatura policial, figura, realismo.

**Abstract**

Crime fiction is a genre that has a long tradition in Argentina. This tradition not only has its own peculiarities but it also exhibits transgressions and self-serving uses. Ricardo Piglia is deeply rooted in this tradition with a skewed look. Commissioner Croce is the latest alter ego that the writer invented to make effective his proposals for a literature linked to ethics.

**Keywords:** Ethics, crime literature, figure, realism.

**Resumo**

O romance policial é um gênero que tem uma longa tradição na literatura argentina. Esta tradição não só tem suas próprias características, mas também exhibe desvíos e seus próprios usos. Ricardo Piglia, está inscrito nessa tradição com um olhar distorcido. O Comissário Croce é o último alter ego que ele inventa para efetivar suas propostas para uma literatura ligada à ética.

**Palavras-chave:** Ética, literatura policial, figura, realismo.

## Ficción y novela policial

Interrogado sobre la especificidad de la ficción, Piglia responde: “me interesa trabajar esa zona indeterminada donde se cruzan la ficción con la verdad” (PIGLIA, 1993, p. 12) y agrega en los noventa: “la Argentina de estos años es un buen lugar para ver hasta qué punto el discurso del poder adquiere a menudo la forma de una ficción criminal” (PIGLIA, 1993, p. 13). Frente a este lenguaje que enmascara la verdad con la forma de una ficción que nos torna paranoicos, la literatura resulta para el escritor un lugar revulsivo, contraideológico, que en las construcciones ficcionales encierra las formas de lo posible<sup>1</sup>. Para Piglia, la literatura es Scherezade: resiste las leyes del poder.

De ahí que el policial sea para el escritor una matriz significativa del funcionamiento del mundo y de la búsqueda de la verdad. En un texto ya clásico, Piglia diferencia el policial clásico del “negro” en función de la figura del detective y sus atributos. La ratio del policial inglés pierde eficacia, para Piglia, en el norteamericano:

Las reglas del policial clásico se afirman sobre todo en el fetiche de la inteligencia pura. Se valora antes que nada la omnipotencia del pensamiento y la lógica imbatible de los personajes encargados de proteger la vida burguesa. A partir de esa forma, construida sobre la figura del investigador como el razonador puro, como el gran racionalista que defiende la ley y descifra los enigmas (porque descifra los enigmas es el defensor de la ley), está claro que las novelas de la serie negra eran ilegibles. quiero decir eran relatos salvajes, primitivos, sin lógica, irracionales. (PIGLIA, 1993, p. 25)

Para Piglia (recordemos que dirigió la famosa Serie Negra, una colección de autores de policial norteamericano como Raymond Chandler Dashiell Hammett, Horace McCoy y David Goodis), la eficacia del género se afina en la perspectiva opuesta a la de Borges. No se trata de que la literatura nos cree la ilusión de que, si el mundo entra en caos, la inteligencia humana puede reinstalar el orden (tal como sostenía Borges), sino que el detective es una suerte de buscador, que funda en la experiencia su búsqueda.<sup>2</sup> En el policial

---

1 Completamos la cita: “...no hay campo propio de la ficción. De hecho todo se puede ficcionalizar. La ficción trabaja con la creencia y en este sentido conduce a la ideología, a los modelos convencionales de realidad” Cfr. “La lectura de la ficción” (PIGLIA, 1993, p. 15)

2 Señala Borges: “En esta época nuestra tan caótica, hay algo que, humildemente, ha conservado las virtudes clásicas: el policial. Ya que no se entiende un policial sin principio, sin medio y sin fin. (...) Está salvando el orden en una época de desorden.” (BORGES, OC IV, 1996, p. 197)

norteamericano, “la figura que define la forma del investigador privado viene directamente de lo real; es una figura histórica que duplica y niega al detective como científico de la vida cotidiana.” nos dice Piglia (PIGLIA, 1993, p. 25).

Siegfried Kracauer, en los años veinte, escribe un tratado filosófico (así lo titula) sobre la novela policial. En este libro poco conocido, Kracauer –“el realista curioso” lo llamó Adorno– fiel a su línea de pensamiento sobre los objetos de la cultura de consumo (recordemos sus trabajos sobre el cine, la fotografía y la danza), lee el policial clásico –Poe, Conan Doyle, Maurice Leblanc o Gaston Leroux– como la exhibición del vaciamiento y la pérdida de sentido en que ha devenido la vida social en el capitalismo industrial: “La novela policial le muestra a una sociedad despojada de la realidad su propio rostro, un rostro mucho más real del que jamás podría llegar a ver de otro modo.” señala (KRACAUER, 2010, p. 29).

Ricardo Piglia entiende que esa marca filosófica de la novela de enigma debe ser cruzada en nuestra época con la huella del policial norteamericano. “Porque mientras en la policial inglesa todo se resuelve a partir de una secuencia lógica de presupuestos, hipótesis, deducciones, con el detective quieto y analítico (por supuesto el caso límite y paródico resuelve los enigmas sin moverse de su celda en la penitenciaría), en la novela negra no parece haber otro criterio de verdad que la experiencia: el investigador se lanza, ciegamente, al encuentro de los hechos” señala en su ensayo clásico de *Crítica y ficción* (PIGLIA, 1993, p. 63). Para Piglia, los dos modos del policial tienen en la figura del detective el ejercicio crítico más elaborado: solamente el detective es capaz de ver las relaciones y las conexiones reales y verdaderas, que se esconden bajo la superficie opaca.

La ratio emancipada (concepto de Kracauer) del policial clásico o la intuición desordenada pero eficaz del norteamericano revelan o exasperan la huella del secreto que está en la marca del crimen. De esta manera, el policial es para Piglia la forma precisa de ese realismo combativo a partir de la lucha contra las falsedades del capitalismo que reclamaba Bertold Brecht.

## Bertold Brecht: la forma del realismo

Ricardo Piglia tiene una posición particular sobre el uso de la tradición que un escritor realiza. En un texto clásico publicado en Brasil teoriza al respecto, relee las marcas del pasado propio y resignifica las huellas del relato nacional en función de esa postulación borgeana. En la relectura de la tradición cultural argentina, señala Piglia, a partir de Lugones está enmarcada la crisis del modelo de Sarmiento y la inversión de la dicotomía: donde antes estaba la civilización, la ciudad, se encuentran ahora los inmigrantes, los bárbaros. La civilización hay que ir a buscarla al campo. Según Piglia, podríamos

incorporar en esta zona otro polo, la vanguardia, que forma parte del mismo contexto de crisis de las grandes líneas del pensamiento liberal que define la tradición cultural en el siglo XIX. Macedonio Fernández y Roberto Arlt funcionan como un reverso de Lugones, en polémica al mismo tiempo con Lugones y con la tradición liberal. Esta conjetura de Ricardo Piglia supone un tipo de noción nueva de lo que es la historia de la cultura, la historia de la literatura. Piglia elige un legado. Sarmiento, Arlt, Macedonio Fernández, Witold Gombrowicz son algunos de los nombres propios de su tradición. No solo son los nombres propios los que señalan su particular uso de la tradición, sino la perspectiva y la colocación de esas figuras. Por ejemplo, Macedonio –afirma Piglia– inaugura “una nueva enunciación” (p. 178), que funda “una manera distinta de ver las relaciones entre política y literatura” (178). Macedonio –observa– “es la antítesis de Sarmiento”, “invierte los presupuestos que definen la narrativa argentina desde su origen” y encarna “antes que nadie (y en secreto) la autonomía plena de la ficción en la literatura argentina”. Ya “no se trata de ver” –aclara Piglia– “la presencia de la realidad en la ficción (realismo), sino de ver la presencia de la ficción en la realidad”. Lo que importa del otro lado de la tranquera abierta por Macedonio –concluye Piglia– es descubrir “la política que pide lo imposible” (PIGLIA, 1993, p. 180). La conciencia de la diferencia argentina define, por un lado, la posibilidad de entrar en una relación particular con el conjunto de la cultura europea y, por otro lado, la posibilidad de fundar un origen y una tradición propia a partir de los usos locales y de la especificidad de la situación de lectura. Su colocación como escritor tiene dos indicaciones precisas: su huella de lector, de la que ha hecho ejercicio preciso en su escritura, y su ética de las acciones, que define su posición de izquierda.

“Para un escritor la memoria es la tradición. Una memoria impersonal hecha de citas, donde se hablan todas las lenguas” señala en una conferencia que es, en verdad, una suerte de manifiesto de su poética (PIGLIA, 1991, p. 60). El uso de las tradiciones es siempre una lectura sesgada, personal e irreverente.

Plantamos aquí una mirada genealógica, y queremos mostrar un punto nodal en esta arquitectura literaria. Nos referimos a la revista *Los Libros*, desde sus inicios, en los meses de 1969 que siguieron al Cordobazo,<sup>3</sup> hasta su abrupta finalización, poco después del golpe de estado de 1976.<sup>4</sup> Ricardo

---

3 Importante movimiento de protesta obrera y estudiantil ocurrido en mayo de 1969 en la ciudad de Córdoba, que dio lugar a una fortísima represión y a violentos enfrentamientos. El episodio, de enorme valor simbólico, fue el inicio una ola de movilización social que se prolongó hasta 1975.

4 *Los Libros*, N° 1, julio de 1969, p. 3. Disponible en <<http://izquierda.library.cornell.edu/>> Los Libros Los Libros n. 1, Julio 1969. Patricia Somoza y Elena Vinelli, “Para una historia de *Los Libros*”, prologa la edición facsimilar de los cuatro volúmenes de la Revista *Los Libros*, Biblioteca Nacional, Buenos Aires, 2011, p. 9-19.

Piglia perteneció hasta 1975 al Comité Editor, junto con Carlos Altamirano, Beatriz Sarlo, Héctor Smucler, su fundador, entre otros. Es posible ver, en las intervenciones de Piglia, ciertas marcas que definen su particular poética y la definición de literatura que esgrime en esa poética.

En el número 28, de septiembre de 1972, Ricardo Piglia comienza así su intervención como editor: “Parafraseando a Gramsci podríamos decir: todos los que saben escribir son ‘escritores’, ya que alguna vez en su vida han practicado la escritura. Lo que no hacen es cumplir en la sociedad la función de escritores” y agrega: “A mi juicio, preguntarse por esta ‘función’ es (aparte de tener en cuenta sus efectos ideológicos) analizar los códigos de clase que decretan la propiedad de lo literario a partir de un recorte que, en el conjunto de los textos escritos, señala como ‘literatura’ a un cierto uso privado del lenguaje” (*Los libros*, 28, 6). La cita de Gramsci y la definición propia de literatura son huellas claras de su poética.

El artículo sobre Brecht, “Notas sobre Bertold Brecht” (*Los libros*, Núm 40, mar-abril 1975) es otro hito de esa cartografía de procedencias que vemos en su intervención en la revista. La marca brechtiana de su poética tiene en la lectura del escritor alemán dos huellas indelebiles: la contradicción entre capitalismo y arte, y el realismo entendido como aquel capaz de producir otra realidad. “Único criterio de verdad, para Brecht la práctica debe ser el fundamento último de cualquier trabajo cultural” señala Piglia y agrega: “Para Brecht el realismo no es un simple método de composición, ‘no es una cuestión de formas’: es una posición de clase” (*Los libros*, 1975, 17). En su lectura del realismo brechtiano puede verse el fundamento de su poética: “combina distintas técnicas e instrumentos de trabajo para producir un efecto de realidad” (*Los libros*, 1975, p. 18). Ese efecto de realidad constituye también el objetivo de la literatura de Piglia.

El concepto de utopía de Ernst Bloch será otro elemento fundamental y complementario para entender el funcionamiento de la ficción. Para Piglia, la novela no sólo narra la tensión entre lo real y lo ficcional, sino que es un procedimiento básico de construcción de lo no-real, de lo que todavía no es, de lo aún no acontecido, para citar a Bloch.

Si las intervenciones públicas de Piglia son fundamentales, sus omisiones y renunciaciones son indicativas de su política de escritor. Ese gesto siempre autónomo del escritor se exhibe también en *Los libros*. En el número 40, el mismo donde sale su artículo sobre Brecht, Piglia renuncia al Comité de Dirección de la revista por divergencias políticas con Sarlo y Altamirano: “apoyar a Isabel Perón y pensar que la presidenta resiste la ofensiva golpista es no tener en cuenta que la política represiva, reaccionaria y antipopular de Isabel Perón, en verdad favorece el golpe de estado y alienta a los personeros del imperialismo yanqui que trabajan por la restauración” señala en forma contundente (*Los libros*, 40, 1972, 6).

Las posiciones de lector crítico que Piglia construye y exhibe se definen en las revistas de los años setenta (podríamos agregar *Punto de vista* y otras intervenciones en un periodo político particular de la Argentina) como procedencias insoslayables de su poética. Ficción, teoría y crítica encuentran en el espacio de su escritura alianzas peculiares. Desde su primera novela, *Respiración artificial*, Piglia define esa marca de lo real que reconocía en Brecht. De Tinanianov a Wittgenstein, los traslados se hacen evidentes y la estrategia de la erudición encierra estas postulaciones teóricas ficcionales, que llevan indefectiblemente el estigma borgeano, pero también revelan ese efecto de realidad buscado.

En *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*, una conferencia proferida en La Habana, en el año 2000, Piglia define su utopía literaria, pero también determina su búsqueda. “Crítica”, “ficción” y “teoría”, decíamos, son zonas de su universo que se reclaman y se corresponden, delineando, de esta manera, la relación entre política y literatura. Las tres propuestas: la búsqueda de la verdad como horizonte político, la distancia de la palabra propia y el desplazamiento a la ajena y, finalmente, la lengua privada de la literatura frente a los usos oficiales del lenguaje, son evidentes dispositivos de su poética y dibujan el perfil del “escritor de izquierda”. Sus “objetos esenciales” (aquellos que Marx reconoce en la vida de los hombres) son los que lo instalan en el mundo y definen la forma de su vida literaria.<sup>5</sup> Es por eso que vuelve a Brecht una y otra vez porque las dificultades, para Brecht, según Piglia, implican la marca política:

En “Cinco dificultades para escribir la verdad”, Brecht define algunos de los problemas que yo he tratado de discutir con ustedes. Y los resume en cinco tesis referidas a las posibilidades de transmitir la verdad. Hay que tener, decía Brecht, el valor de escribirla, la perspicacia de descubrirla, el arte de hacerla manejable, la inteligencia de saber elegir a los destinatarios. Y sobre todo la astucia de saber difundirla (PIGLIA, 2001, p. 17).

Bertold Brecht inicia su ensayo precisando con claridad a sus destinatarios: “El que quiera luchar hoy contra la mentira y la ignorancia y escribir la verdad tendrá que vencer al menos cinco dificultades” (BRECHT, 1984, p. 157). La primera versión del artículo apareció el 12 de diciembre de 1934 en París, en un diario de exiliados alemanes, *Pariser Tageblatt*. “Los

---

<sup>5</sup> “Si los sentimientos, pasiones, etc. del hombre no son solo determinaciones antropológicas en sentido estricto sino afirmaciones esenciales (naturales) verdaderamente ontológicas, y si solo se afirman realmente por el hecho de que su objeto es verdaderamente sensorial para ellas, se entiende así que la forma de su afirmación no es en absoluto una y la misma, sino más bien la forma diferenciada de la afirmación construye la particularidad de su existencia, de su vida”. Es en su tercer manuscrito, donde Marx sostiene esta idea de “los objetos esenciales” para los hombres. Disparador para hablar del dinero, la propiedad y Shakespeare. Nos quedamos con esta idea de “objetos esenciales” y la trasladamos a la figura de un hombre que se pone a escribir literatura. (MARX, 2003, 77)

poetas han de contar la verdad” tituló Brecht su trabajo. En 1935 aparece la versión final en la revista antifascista *Unsere Zeit*. El ensayo circuló en forma secreta en la Alemania de Hitler. El texto no es solo un programa para los artistas, sino también una respuesta al fascismo y un modo de concebir la relación entre el arte y la política. Piglia retoma el programa de Brecht y lo pone a funcionar en su propio programa utópico, en el diseño de sus tres propuestas.

## La tercera persona

Roberto Esposito ha historiado en diversos trabajos el dispositivo de la persona como una construcción filosófica y cultural. En su libro *Tercera persona. Política de la vida y filosofía de lo impersonal* Esposito concluye: “trabajar conceptualmente sobre la tercera persona significa abrir paso a un conjunto de fuerzas que, en vez de aniquilar a la persona, la empujan hacia afuera de sus confines lógicos e incluso gramaticales” (ESPOSITO, 2007, p. 204). La tercera persona es el ejercicio de la lengua más extremo y, como bien señalara Benveniste, más complejo. Si la primera persona implica la configuración del ego, la subjetividad manifiesta, la tercera, en cambio, señala Benveniste “representa de hecho el miembro no marcado de la correlación de persona” (BENVENISTE, 1976, 175).

A la literatura siempre le ha interesado la ficción de un sujeto que da la voz al otro. (Nuestra literatura gauchesca, por ejemplo, hace de este procedimiento un estilo colectivo que tiene en el *Martín Fierro* su forma más dramática). Se trata del experimento que deja la experiencia personal de lo vivido para mostrar lo humano: el yo se hace otro. Esta es la segunda propuesta de Piglia: forma utópica que es deseo de vida literaria y homenaje a otros escritores como Rodolfo Walsh y Bertold Brecht. Dice Piglia al respecto:

Me parece que la segunda de las propuestas que estamos discutiendo podría ser esta idea de desplazamiento y de distancia, el estilo es ese movimiento hacia otra enunciación, es una toma de distancia respecto a la palabra propia. Hay otro que dice eso que, quizás, de otro modo no se puede decir. Un lugar de cruce, una escena única que permite condensar el sentido en una imagen. Walsh hace ver de qué manera podemos mostrar lo que parece casi imposible de decir (PIGLIA, 2001, p. 17).<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> La clave de la tercera persona resulta para Piglia un ejercicio ético. Completamos la cita: “Podríamos hablar de extrañamiento, de *ostranenie*, de efecto de distanciamiento. Pero me parece que aquí hay algo más: se trata de poner a otro en el lugar de una enunciación personal. Traer hacia él a esos sujetos anónimos que están ahí como testigos de sí mismo. Ese conscripto que vio morir a su hija y le cuenta cómo fue. Ese desconocimiento, ese hombre que ya es inolvidable, en el tren, que dice algo que encarna su propio dolor, el otro soldado, el que muere solo, insultando”. (PIGLIA, 2001, p. 17)

Piglia siempre ha tensado la cuerda entre la primera persona y el experimento de ser otro: “A medio camino entre el niño y el afásico, el escritor ha adquirido la costumbre de hablar de sí mismo como si se tratara del otro.” señala en la Nota/prólogo a una antología de textos autobiográficos de 1968 (PIGLIA, 1968, p. 5); ha buscado desde siempre los tonos de una voz que es propia y ajena al mismo tiempo, una voz donde la lógica que estructura los hechos “nos es la de la sinceridad sino la del lenguaje”, como señala en esa vieja antología de autobiografías. Así, a la manera de las *Vidas imaginarias* de Marcel Schowb, inventa a Emilio Renzi, que es el joven alter ego del escritor, pero al mismo tiempo no lo es (“espejo y máscara” dice Piglia). En el nombre propio, Ricardo Emilio Piglia Renzi, están las dos figuras: una es el fantasma de la otra. El último gesto del escritor con su alter ego está en sus *Diarios* corregidos y publicados en la última etapa de su vida, firmados por Emilio Renzi. Piglia hace entrar la ficción en el lugar de la verdad referencial a partir de la firma.<sup>7</sup>

### El comisario Croce: genealogía de una figura

En *Blanco nocturno* (2010) aparece por primera vez el comisario Croce. “La conciencia de ser no es sino la conciencia de ser distinto” señalaba Remy de Gourmont. Piglia diseña este nuevo alter ego, con atributos singulares pero que refieren, al mismo tiempo, la tradición propia y ajena de la gran galería de detectives. Para Piglia, la tradición es un sendero sinuoso que esconde, en sus vericuetos, formas y dispositivos. En Croce, no está solo la tradición ajena de las dos lógicas: la ratio y la experiencia, sino que está también la saga de los comisarios del policial argentino que tienen en la pura intuición su eficacia más lograda.

Alto, de edad indefinida y cara colorada, de bigote gris y pelo gris, Croce masticaba pensativo un cigarro Avanti mientras caminaba de un lado al otro, pegando con el rebenque contra la patas de las sillas, como si estuviera espantando sus propios pensamientos, que gateaban por el piso. (PIGLIA, 2010, p. 15)

La presentación del personaje es, sobre todo, un efecto de teatralidad, una captura realista brechtiana de la figura de este alter ego diseñado con estrategias precisas. La literatura de Piglia siempre le propone al lector una manera de mirar particular y diseña una serie de instrumentos ópticos que

---

7 “Considero como implicado en este análisis en lo sucesivo que todos los predicados establecidos también valdrán para esta «firma» oral, que es, que pretende ser la presencia del «autor» como «persona que enuncia» como «fuente», en la producción del enunciado” señala Jacques Derrida. FIRMA, ACONTECIMIENTO, CONTEXTO Jacques Derrida Comunicación en el Congreso Internacional de Sociedades de Filosofía de lengua francesa (Montreal, 1971). <[https://www.dooos.org/articulos/textos/derrida\\_firma.pdf](https://www.dooos.org/articulos/textos/derrida_firma.pdf)>



permiten la magnificación de las representaciones que decide. Los objetos de Croce lo definen: el cigarro Avanti, el rebenque, la ginebra son las marcas de la inscripción que Piglia busca. Refracta en esta presentación el estilo colectivo de la gauchesca del siglo XIX, en la que cada escritor, desde Bartolomé Hidalgo a José Hernández, ejecuta los gestos, acciones y atributos necesarios para inscribirse en el género. Piglia realiza el mismo movimiento: Croce es un comisario de un pueblo de campo y forma parte, entonces, de la historia del policial en la Argentina. La genealogía del género en la Argentina exhibe sus particularidades.

La frase final de la presentación nos indica la excepcionalidad del personaje, forma que se desplegará en las sucesivas intervenciones de Croce. Cuando Bertold Brecht describe las dificultades que un escritor tiene para decir la verdad, reconoce la implicancia de la subjetividad del escritor y la dificultad de lo pequeño o insignificante como dispositivo, no solo de la verdad, sino del lugar del artista que la enuncia: “También se necesita valor para decir la verdad sobre sí mismo cuando se es un vencido” escribe Brecht. Piglia lleva esta reflexión a un axioma estético, pura productividad literaria: Croce está siempre fuera de lugar y es esa forma de extranjería la que lo lleva a mirarse mejor a sí mismo pero también a los otros:

– Soy de aquí – dijo de pronto el comisario como se hubiera despertado- y conozco bien el pelaje de los gatos y no he visto nunca uno que tuviera cinco patas, pero me puedo imaginar perfectamente la vida de este muchacho. Parecía venir de otro lado –dijo sosegado Croce-, pero no hay otro lado. –Miró a su ayudante, el joven inspector Saldías, que lo seguía a todos lados y aprobaba sus conclusiones-. No hay otro lado, todos estamos en la misma bolsa. (PIGLIA, 2010, p. 17)

La máquina óptica que nos propone Piglia funciona siempre desde una perspectiva que es móvil y amplia. Esa óptica funda la ética de las acciones que en Croce llega al punto de mayor eficacia. Se trata de lo humano, fundamento y sostén de todas las esferas que lo implican y que el policial escenifica en esa forma precisa que Kracauer reconocía en las esferas inferiores como lo ilegal. “La novela policial delimita un segmento particular de la sociedad y el mundo” (KRACAUER, 2010, p. 28). Ese segmento particular, para el filósofo alemán, se define en esa marca de lo ilegal, ya que “la novela policial revela, a través del médium estético, el misterio de la sociedad despojada de realidad y de sus marionetas carentes de sustancia” (KRACAUER, 2010, p. 41). En *Blanco nocturno*, la historia del crimen es también el relato de un mundo que se va a dirimir entre lo legal y lo ilegal pero también entre lo ético y lo moral.

Una de las lecciones que Piglia ha aprendido de Borges es la de la economía literaria: el lector toma la posta y despliega el ejercicio de

condensación que la literatura le muestra. Para Borges, la literatura no es explicación ni descripción, sino una huella epifánica del lenguaje: secreto y revelación, al mismo tiempo. Recordemos el primer párrafo de “El fin”. En el cuento, homenaje y clausura ficcional del *Martín Fierro*, Borges narra la biografía de Recabarren y en ella, el lector puede desplegar los hitos y las huellas de la historia argentina del siglo XIX. Asimismo, en la reflexión de Croce se condensa no sólo la forma de un pensamiento sobre las cosas y el mundo, sino también las marcas electivas de una tradición, propia y ajena, y las huellas precisas de la lectura de un pasado cultural.

El Comisario Croce nos muestra ese saber de lo humano que le ayuda a entender el crimen, a conocer a la víctima. Siguiendo la tradición del policial clásico, Croce tiene un ayudante que se llama Saldías (que lo admira pero que –ahí el uso particular de la tradición- lo va a traicionar).

Piglia juega con los nombres propios, que funcionan como pistas de su manejo de las tradiciones. Si Croce remite al escritor, filósofo, historiador y político italiano y , como una caja de resonancias, a Hegel , a Gramsci y a Borges, Saldías trae desde el pasado a Adolfo Saldías un escritor e historiador casi olvidado que tiene algunas particularidades: es el autor de una novela llamada *Bianchetto*, en la que defiende la figura del inmigrante frente al ataque literario de escritores como Cambaceres o Argerich, pero que, además, como discípulo del fundador de la historiografía argentina, Bartolomé Mitre, escribe una biografía de Juan Manuel de Rosas, que Mitre rechaza y que constituye el primer antecedente del revisionismo histórico.<sup>8</sup> De esta manera, Piglia pone en acción su idea acerca del uso de las tradiciones como “imágenes entreveradas en el fluir de la vida” (PIGLIA, 1991, p. 629). El escritor trabaja con las huellas de una tradición que no está, es un rastreador, es un detective que busca los “rastros de una tradición perdida”. Conoce la tradición ajena del policial y entre las dos formas canónicas, veámos, elige el policial norteamericano (que Borges abominaba), pero también sabe de la larga tradición del género en la Argentina y reconoce sus particularidades. La figura del comisario es, desde las primeras experiencias argentinas con el policial, un hito particular. Al respecto, Néstor Ponce reconoce en las novelas de Raúl Wales publicadas hacia 1870 no solo los inicios del policial en la Argentina si no también, la aparición de la figura del comisario. En el marco del alcance pedagógico que Ponce le reconoce a los relatos de Wales, el crítico ensaya una hipótesis

---

<sup>8</sup> Con respecto a Borges y Benedetto Croce nos interesa rescatar la referencia al italiano en el ensayo “El cuento policial” de Borges: “Es sabido que Croce, en unas páginas de su *Estética* –su formidable *Estética*–, dice: *Afirmar que un libro es una novela, una alegoría o un tratado de estética tiene, más o menos, el mismo valor que decir que tiene las tapas amarillas y que podemos encontrarlo en el tercer anaquel a la izquierda*. Es decir, se niegan los géneros y se afirman los individuos. A esto cabría decir que, desde luego, aunque todos los individuos son reales, precisarlos es generalizarlos. Desde luego, esta afirmación mía es una generalización y no debe ser permitida.” Ironía pero también argumento para defender la eficacia del policial.

acerca de su funcionamiento que tiene que ver con la posición del escritor, pero también con el aire de época: frente a un Estado moderno y ordenador, la figura del comisario en el policial argentino es indicativo de este nuevo momento político. Sin embargo, Ponce nos da la contrapartida de la hipótesis anterior: “En la novela, el comisario creado por Waleis [...] luego de un juicio injusto, pasó dos años en la cárcel” (PONCE, 1997, p. 11). Por lo tanto, la eficacia del Estado se cuestiona. Vemos ahí la genealogía de un lugar nuevo y fundamental en la tradición del policial argentino. El vínculo con la ley, con el Estado, tiene, entonces, una dimensión: no es de adhesión absoluta o de fe ciega, sino de uso y estrategias, de crítica y develamiento. De esta manera, nuestro policial funciona en una zona intermedia entre el Estado y el delito, entre la ley y el crimen.

La ironía del comisario preso, como sabemos, llega al punto más alto en la figura de Isidro Parodi, que resuelve los crímenes desde la celda 273, con el único instrumento posible: el relato. Borges y Bioy Casares en *Seis problemas para don Isidro Parodi* esgrimen en la parodia no solo la magnificencia de la inteligencia sino también la eficacia del relato como camino para encontrar la verdad.

El personaje de Piglia conoce esa tradición y el escritor hace su homenaje y su inscripción:

¿Y qué podía hacer un policía de pueblo? Croce se estaba quedando solo. Al comisario Laurenzi, su viejo amigo, lo habían pasado a retiro y vivía en el sur. Croce se acordaba de la última vez que habían estado juntos, en un bar, en La Plata.(...) Se acordaba bien, la cara flaca, el pucho que le colgaba al costado de la boca, el bigote lacio. Al loco del comisario Treviranus lo habían trasladado de la capital a Las Flores y al poco tiempo lo habían cesanteado como si él fuese el culpable de la muerte de ese imbécil pesquisa amateur que se dedicó a buscar solo al asesino de Yarmolinski. Después estaba el comisario Leoni, tan amargado como todos, en la comisaría de Tapalqué. Croce lo había llamado por teléfono antes de salir porque le pareció que podía andar por ahí el asunto. Una corazonada nada más. Gente de la vieja época, todos peronistas que habían andado metidos en toda clase de líos, al pobre Leoni le habían fusilado un hijo. (PIGLIA, 2010, p. 96)

Los amigos de Croce son algunos de los comisarios del policial argentino. Piglia elige cuidadosamente esos antiguos compañeros. Se trata de una saga argentina que se define por una dimensión ética de la vida exhibida en la literatura.

Laurenzi es el alter ego de Rodolfo Walsh (“Pobre comisario Laurenzi. Las cosas que me ha tenido que aguantar [...] ¿Cuánto tiempo, por ejemplo, hace que vengo explotando sus recuerdos? El sólo habla, yo escribo”, señala Walsh en el inicio de “Zugzwang”, un cuento que firmó como ‘Daniel

Hernández' y que fue publicado en la revista *Veá y Lea*, en 1957) ”.<sup>9</sup> La mención de Treviranus es el homenaje a Borges. El comisario que debate con Lonrot las hipótesis de los crímenes en “La muerte y la brújula” (“Treviranus dijo: -¿Y si la historia de esta noche fuera un simulacro?”) y que goza del lúcido pragmatismo que Lonrot no tiene. Como Borges en “El fin”, Piglia continúa la historia del cuento de Borges: Treviranus fue castigado por la muerte de Lonrot, “ese pesquisista amateur que se dedicó a buscar solo al asesino de Yarmolinski”.

Adolfo Luis Pérez Zelaschi es el inventor del comisario Leoni y su interlocutor ficcional. “De pronto se levantó como un oso o una marea. Sus ojos negríssimos brillaron y sus dedos como tenazas que tantos delincuentes han conocido para su mal, me apretaron el brazo. –Ya lo tengo. Venga, Pérez Zelaschi”, señala en el cuento “El caso del célebre pintor”.

Las huellas de la tradición propia que Piglia elige para colocar a su comisario en una saga, decíamos, revela su poética, donde se vislumbra esa forma del realismo que Bertold Brecht propugnaba y que Piglia reconocía como “efecto de realidad”. De esta manera, las referencias literarias funcionan como datos de una realidad, la de Croce, la de su ficción, que es, al mismo tiempo, una manera de enunciar la verdad. Es por eso que los configura como una lectura. En el lector Piglia, la política es un dispositivo de lo real, por lo tanto, a todos y cada uno de los comisarios literarios le pone la seña de la política argentina y también de la violencia que la historia revela. “El hijo fusilado de Leoni” es la manera de esa verdad que la ficción condensa. “Hay un fusilado que vive”, escribió Walsh en el Prólogo de *Operación masacre* (WALSH, 2014, p. 6), como forma oclusiva de una verdad oculta e imposible, que implica siempre al escritor que la enuncia. De esta manera, cumple aquello que propone como matriz significativa y que tiene en las dificultades brechtianas una suerte de horizonte ético.

El comisario Croce es “un dinosaurio, un sobreviviente” como él mismo se llama. “Nadie está en mejor posición para ver los extremos de la miseria y la locura” recuerda Croce que le dice Laurenzi en una charla. De eso se trata, sabe: ver mejor. “Saldías tenía la impresión de que Croce veía las cosas a una velocidad inusual” (PIGLIA, 2010, p. 63). Ese estigma de lo excepcional es justamente lo que lo emparenta con los locos: “‘Un poco tocado’, decían todos.” El narrador precisa la forma de la locura: “como quien oyó una música y no puede sacarla en el piano” (PIGLIA, 2010, p. 27).

---

<sup>9</sup> ‘No hay bicho más peligroso que el hombre que escribe’, suele decir mirándome de reojo. ‘Explota a los amigos, se explota a sí mismo, explota hasta las piedras. ¿Hay algo sagrado para él? ¿Hay algo intocable para él? ¿Conoce la piedad? ¿Conoce la simple decencia? No. Y todo por ver su nombre en alguna parte. Gente rara...’. Cuando el comisario Laurenzi se pone así, yo me limito a sonreír. Cfr. El comisario Laurenzi habla de los periodistas, Horacio Raúl Campos: <<https://auno.org.ar/article/el-comisario-laurenzi-habla-de-los-periodistas/>>

Ver mejor es también recordar con claridad. Como en el tonel de la memoria del que hablaba Nietzsche, Croce acumula cada detalle del pasado del crimen y del muerto, como la mecánica de una máquina que trabaja con dos series de ese pasado: la serie cronológica y la lógica de los acontecimientos. Una máquina que solo puede parar una vez resuelto el enigma:

Su memoria era un archivo y los recuerdos ardían como destellos en la noche cerrada. No podía olvidar nada que tuviera que ver con un caso hasta que lo resolvía. Luego se borraba pero, mientras, vivía obsesionado con los detalles que entraban y salían de su conciencia. (PIGLIA, 2010, p. 97)

Piglia nos muestra, con su comisario, un funcionamiento particular del desplazamiento que la literatura debe intentar, según su propuesta en *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. Croce es un viejo detective que busca la verdad desde un lugar particular, nombra el mundo con su propio lenguaje, sin ataduras, mucho más libre que el joven Renzi, siendo capaz de dejar su propia voz para escuchar los tonos ajenos. Croce resignifica ese atributo fundamental que Kracauer reconocía en la figura del detective, que lo emparentaba con el monje. El detective se distingue de los representantes tradicionales de la ley [la Iglesia, el clero, el monje] como lo hace la ‘razón pura’ [la razón emancipada de lo social] de la ‘metafísica antigua’, gracias a la autonomía perfecta de su ‘yo pienso’. En la novela policiaca el detective saca su ser, su existencia, literalmente, de su cogito (KRACAUER, 2010, p. 83). Croce no apela a la ratio, sino que “Tenía una intuición tan extraordinaria que parecía un acto de adivinación”. La zona de lo humano que Piglia elige emparenta a la figura de Croce con una manera de la experiencia que apunta a un sentido antiguo. Giorgio Agamben nos recuerda que en la antigüedad, ciencia y experiencia tenían su propio lugar. De este modo, Agamben reconoce un modo de llegar a la verdad que no tiene que ver con la ratio pura:

Y desde el momento en que la fantasía, según la Antigüedad, forma las imágenes de los sueños, se explica la relación particular que en el mundo antiguo vincula el sueño con la verdad (como en las adivinaciones *per somnia*) y con el conocimiento eficaz (como en la terapia médica por incubatione)<sup>10</sup> (AGAMBEN, 2001, p. 25)

Ricardo Piglia decide construir su alter ego con los atributos antiguos que Agamben define. Hay una suerte de excedencia en el personaje que,

---

<sup>10</sup> Completamos la cita de Agamben: “Lejos de ser algo irreal, *el mundus imaginabilis* tiene su plena realidad entre *el mundo sensibilis* y *el mundus intelligibilis*, e incluso es la condición de su comunicación, es decir, del conocimiento”, (AGAMBEN, 2001, p. 25-26)

según nos dice el narrador, define su singularidad. La huella epifánica de lo humano más allá de lo humano. Esta es la marca precapitalista de la poética literaria de nuestro escritor. Según el filósofo italiano, la relación entre verdad, conocimiento e imaginación o fantasía define el mundo en el pasado y, por lo tanto, constituye una nota de la experiencia.

Para Kracauer, en el policial “la pretensión de autonomía de la ratio convierte al detective en una contraparte de Dios mismo” (KRACAUER, 2010, p. 77). Lo inmanente como expresión estética de lo trascendente. Esa singularidad del detective toma en Croce otras dimensiones, porque Piglia decide exasperar lo que el género implica. Croce es un modo de la figura de Dios, como Kracauer define, ya que está fundamentalmente basado en la negación y la soledad, pero su saber no se funda en la razón. “Que no es una deducción, sino una intuición”, le dice el comisario a Renzi, casi en el final de la novela (PIGLIA, 2010, p. 178).

Croce no está más allá de las cosas y del mundo, sino que está metido en ellos, pero muchas veces se aísla: “Croce, según ella, cada tanto se retiraba al manicomio y pasaba un tiempo descansando ahí” (PIGLIA, 2010, 187). Como el monje, el detective, nos dice Kracauer, necesita el aislamiento.<sup>11</sup> Como el loco, decimos nosotros, la mirada del detective está siempre fuera del foco de su comunidad. El aislamiento es también condición del loco. Como señala Michel De Certeau, tanto para “las locas del convento” como para “los locos de la ciudad”, “la locura es el modo de aislarse en la multitud”. (DE CERTEAU, 1993, p. 53)

En ese aislamiento, Croce desarrolla su método inductivo e inventa su propio sistema óptico, dibuja en su aislamiento el conjunto de superficies y decide los índices de refracción de esas superficies. El loco (todos los locos de la literatura de Piglia) define, por exacerbación de lo dado, las cosas que los llevan al “komion”, el lugar del maniático. La extravagancia (“andar errante por fuera de los límites” nos aclara la etimología) de Croce se funda en ese principio de soledad, de cierta forma de solipsismo, que le permite fundar experiencia y darle un sentido. Lo que vemos, lo que sabemos, lo que creemos saber. “Qué quiere decir *ver* algo tal cual es: no es fácil”, le dice a Renzi. “–Miró el dibujo que había hecho en el mantel– Un conejo y un pato” (PIGLIA, 2010, p.142).

El oído y el ojo son instrumentos de medición que el comisario utiliza para aquello otro que se debe descifrar. La frase de Alphonse Duprot es el axioma del personaje de Piglia: “Que nada sea extraño al hombre y que todo pueda servirle”. Es por lo que el método de Croce se funda en la experiencia. “Llamo a este método *ver-cómo* y su objetivo es cambiar el aspecto en el que

---

<sup>11</sup> “De forma tal que al detective se le atribuyen las cualidades del monje. Como el que se encuentra aislado en su celda, se entrega solitario a sus meditaciones” señala Kracauer. (KRACAUER, 2010, p. 77)

se ven ciertas cosas” (PIGLIA, 2010, p. 142). El fundamento de Croce, (de Piglia) está en la literatura. La cita del *Rey Lear* como argumento de su teoría (“*Les enseñaré a distinguir*”) es la huella de la poética de Piglia, que es una búsqueda de la verdad, un ajuste de la relación entre la literatura y la vida, como un continuum infinito donde, el enroque de una en otra, es siempre una revelación.

En ese sentido es también interesante el movimiento que la novela tiene respecto de los dos *alter ego* del escritor. Como una suerte de caja de resonancia del cuento de Walsh, Piglia hace su jugada de ajedrez. Su posición, Zugzwang, lo obliga a convertir a Renzi en el ayudante del viejo Croce. En la segunda parte de la novela, después de la traición del ayudante Saldías al comisario, Renzi se transforma en el Watson del comisario y empieza a ver las cosas de la manera que Croce le enseña. Un homenaje al relato de Walsh donde Laurenzi le explica a Daniel Fernández (seudónimo de Walsh) las intrincadas maneras de la acción: “Suponga que ante una situación cualquiera hay dos modos opuestos de obrar, A y B. Normalmente, si A es bueno, B es malo y viceversa. Es claro como el agua. Pero, a veces, A es malo y B también es malo”. Ricardo Piglia deja a Croce en el centro de sus ficciones, pero, decíamos más arriba, le da a Emilio Renzi un nuevo lugar: el autor de los tres tomos del Diario. De esta manera, la posición del jugador mueve las piezas entre la vida y la literatura: Croce es la literatura, Renzi es el relato de la vida literaria y más atrás, la silueta esmerilada del escritor.

El comisario Croce sale de la novela y aparece en varios cuentos posteriores. “La música” es uno de ellos. Piglia lo publica primero en el diario *Página 12* (en diciembre de 2013) y luego, forma parte de su *Antología personal*.<sup>12</sup> Dice Croce:

“Suerte que ya no soy más policía”, pensó Croce mientras se alejaba. No podía dejar de pensar en el joven encerrado en la celda. “No tiene a nadie con quien hablar”, pensó mientras salía del presidio y subía al auto y lo ponía en marcha. La ruta estaba medio vacía. “¿Qué podía hacer por el chico?”, pensaba mientras conducía y caía la tarde; la luz de los ranchos ardía, a lo lejos, en el campo abierto, y en el horizonte se oía ladrar los perros, uno y más lejos otro, y después otro. “Los que no salen nunca de la cárcel son los cristianos como éste”, pensaba Croce mientras entraba en el pueblo. Cruzó la calle principal y saludó a los que lo saludaron desde las mesas en la vereda del Hotel Plaza. (PIGLIA, 2014, p. 467)

Pensamiento y acción en la voz de un personaje que desplaza su yo hacia el pensamiento y el dolor de otro, pero que será también decisión,

---

<sup>12</sup> Piglia tenía en el momento de su muerte, varios proyectos y un orden de publicación. *Los casos del comisario Croce* es uno de ellos.

sacrificio y acción pura. Su gesto tiene la huella de la reciprocidad que el viejo ensayo de Mauss sobre el don reconocía en las sociedades precapitalistas. En la presentación del cuento, en el diario *Página 12*, Piglia nos da las claves de lectura:

Empecé a escribir los relatos del comisario Croce al mismo tiempo que avanzaba en *Blanco nocturno*, la novela donde es uno de los protagonistas. Me gusta el personaje, por su pasado y por el modo delirante con que resuelve –o no resuelve– los problemas que se le presentan. Lo veo como un personaje conceptual, una especie de monsieur Teste o de señor Keuner, metido siempre en misterios y asuntos ajenos. Por otro lado es un descendiente directo del sargento Cruz que, como sabemos, se jugó por el matrero y desertor Martín Ferro (“Cruz no consiente...”).<sup>13</sup>

Piglia ha establecido desde sus comienzos un uso particular de la tradición propia y ajena: reconoce los rastros que le interesan y, tal como aprendió de Borges, emparenta, completa y nos dona un programa de lectura que es, en definitiva, una arquitectura nueva y escheriana. La historia que narra pertenece a la vida: el marinero yugoslavo Pesic fue acusado de haber asesinado a una alternadora en un cafetín del puerto de Quequén y condenado a dieciséis años de cárcel. Cumplió casi un tercio de la condena. El marinero abandonó por buena conducta la cárcel de Azul en 1983 y retornó a su país. Ese mismo año, cuando detuvieron a una banda de ladrones en España, dos de ellos, argentinos, Farnos y Juan Hankel confesaron su responsabilidad en la muerte de la mujer y el caso se reabrió.

El cuento nos revela también otro “objeto esencial” del universo pigliano: la ética. Este (podríamos haber elegido cualquier otro. Se nos ocurre “La película” sobre Eva Perón), define un modo de lo humano que funciona siempre en relación con una de las propuestas de Piglia. Recordemos la frase de Walsh, que Piglia elige para explicar su propuesta: “Y después escribe: Hoy en el tren un hombre decía *Sufro mucho, quisiera acostarme a dormir y despertarme dentro de un año*” (PIGLIA, 2001, p. 18) y concluye Walsh: “Habla por él pero también por mí” (PIGLIA, 2001, p. 19). Croce piensa el dolor y la soledad del muchacho extranjero encerrado en la cárcel, desplaza su propio dolor y su propia soledad y logra el punto de encuentro de lo

---

<sup>13</sup> Completamos la cita “En esa línea, Croce está emparentado y es colega de Laurenzi, de Treviranus, de Medina, de Lahore, que tampoco aceptan ni “consienten” el horror de una realidad criminal de la que forman parte y a la que están condenados a enfrentar. Estos comisarios del género son siempre un poco ingenuos y fantasmales porque, como decía con razón Borges, en la vida los delitos se resuelven –o se ocultan– usando la tortura y la delación, mientras que la literatura policial aspira –sin éxito– a un mundo donde la justicia se acerque a la verdad.” <<https://www.pagina12.com.ar/diario/verano12/23-236632-2013-12-29.html>> 19/01/18.



humano. La acción de Croce es consecuencia de ese modo del pensamiento. Para Piglia, la literatura es una práctica arcaica, precaria, antieconómica. De ahí, su conclusión irónica sobre el lugar de la literatura: “Si la literatura no existiera, esta sociedad no se molestaría en inventarla”.<sup>14</sup> Así, al final de su vida, Croce representa la figura de lo humano que a Piglia le interesa en la literatura, la ética de la literatura. “Nuestra ética y nuestra estética se derivan de las necesidades de nuestra lucha” escribe Brecht. En el artículo de Piglia publicado en el número 25 de *Los libros*, “Mao Tsé Tung, práctica estética y lucha de clases”, Piglia lee las respuestas a las preguntas fundamentales del escritor: ¿Para quién escribir? ¿Desde dónde? ¿Quién nos puede leer? En el final, concluye “Abrir una polémica sobre estos problemas parece ser la forma más productiva de hacernos cargo de aquella vieja consigna que Brecht había aprendido en Lenin: Nuestra ética y nuestra estética se derivan de las necesidades de nuestra lucha” y tiene un epígrafe de Brecht que resulta una suerte de condensación de su análisis (PIGLIA, 1972, p. 22-26).

Política y arte pertenecen a la esfera de lo posible y la ética es, entonces, un ejercicio de invención en esos territorios. “El género policial era una respuesta muy eficaz, hecha por escritores muchos de ellos con mucha conciencia política”, señala lucidamente Piglia (1993, p. 177). Jacques Rancière lo llama de “viraje ético”:

Lo que denomino viraje ético, justamente, no es una fatalidad histórica de la política y de la estética hoy. Pero lo que lo caracteriza, es su capacidad de recodificar y de invertir las formas de pensamiento y las actitudes que apuntaban ayer a un cambio político o artístico radical. Lo que llamo viraje ético, no es el simple apaciguamiento de los disensos de la política y del arte en el orden consensual. Es más bien la forma extrema que toma la voluntad de absolutizar esos disensos. (RANCIÈRE, 2005, p. 10)

Piglia nos muestra en Croce esa pureza de las acciones, como si fuera el reverso de las cosas, la huella indeleble de lo imperceptible, que nadie sabe, secreto y epifánico, al mismo tiempo. La ratio emancipada pura del detective de la que hablaba Kracauer es, en Piglia, en Croce, epifanía del otro. El cuento se cierra con una secuencia magnífica, donde el acontecimiento tiene más relevancia que el autor de la acción que lo provoca. Desplazamiento y límite, recordamos. Volvamos a su lectura de Brecht en la revista *Los libros*: “Para Brecht la literatura es una práctica de la contradicción: su materia prima son las contradicciones, es decir, en última instancia, las realizaciones ideológicas contradictorias (jurídicas, religiosas, políticas, morales, literarias) de posiciones

---

14 “La situación actual de la literatura se sintetizaba, según Steve, en una opinión de Roman Jakobson. Cuando lo consultaron para darle un puesto de profesor en Harvard a Vladimir Nabokob, dijo: Señores, respeto el talento literario del Señor Nabokob ¿pero a quién se le ocurre invitar a un elefante a dictar clases de zoología?” (PIGLIA, 1988, p. 27)

de clase determinadas. Ser realista es poner esas contradicciones en escena, hacerlas visibles” (PIGLIA, 1975, p. 151) nos dice el joven lector Piglia en los años setenta. Piglia encuentra en su lectura de Brecht, la forma de su poética-decíamos al principio de este artículo. “La función del realismo es plantear preguntas, crear interrogantes, mostrar la lógica y los intereses de clase de las posiciones en conflicto sin resolver imaginariamente las contradicciones” (1975, p. 151). El comisario Croce es la condensación de esa posición del escritor, que encuentra en la última etapa de su vida la figura efectiva de esa ética de la acción y que tiene, en el marco del policial, la efectividad de ese modo de la verdad que el género encarna.

La fotógrafa Alejandra López realizó una serie de retratos de escritores argentinos titulada “Algunos escritores” que expuso en el Teatro San Martín y que pueden verse en su sitio. La fotógrafa en una entrevista explica que intentó una representación de cada uno de los retratados, una suerte de interpretación “en algún aspecto más inasible que el de la mera apariencia”. Por supuesto, Ricardo Piglia está en esa muestra. Tiene dos retratos: uno de frente, donde está el escritor, crítico y profesor. El otro retrato es de espaldas (según nos cuenta la fotógrafa, ocurrencia del escritor). En el inicio de su libro *Figuras*, Erich Auerbach señala: “La palabra *figura*, cuya raíz es la misma que la de *fingere*, *figulus*, *fictor* y *efigies*, significa originalmente ‘imagen plástica’” (AUERBACH, 1998, p. 43). A partir de esa definición, desarrollará su historia conceptual. Hemos usado este concepto reiteradamente en este artículo porque leemos que la poética de Piglia juega con la polifonía de esa imagen plástica. En definitiva, ahí está la última figura, la del poeta, experimentando el mundo. “Soy/el equilibrista que/en el aire camina/descalzo/sobre un alambre/de púas”, escribe Piglia en *Respiración artificial*. (PIGLIA, 1988, p. 179)

## Referencias bibliográficas

- AGAMBEN, G. *Infancia e historia*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001
- AUERBACH, E. *Figura*, Madrid: Trotta, 1998
- BENVENISTE, E. *Problemas de lingüística general*. México: Siglo XXI, 1976, T. II.
- BORGES, J. L. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1996, T. IV.
- BRECHT, B. *El compromiso en literatura y arte*. Barcelona: Península, 1984.
- DE CERTEAU, M. *La fábula mística. Siglos XVI y XVII*, México, DF: Universidad Veracruzana, 1993.
- ESPÓSITO, R. *Tercera persona. Política de la vida y filosofía de lo impersonal*, Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2007.
- KRACAUER, S. *La novela policial. Un tratado filosófico*, Buenos Aires-Barcelona-México: Paidós, 2010.
- MARX, K.,(2003) “Sobre Shakespeare”. In: ENGELS, Friedrich y MARX, Karl, *Escritos sobre literatura*, Buenos Aires: Colihue, 2003.
- PIGLIA, R. *YO*, Buenos Aires; Editorial Tiempo Contemporáneo, 1968.
- PIGLIA, R. “Una lectura de *Cosas concretas*”. *Los Libros* no 6, Buenos Aires, diciembre de 1969.
- PIGLIA, R. “Nueva narrativa norteamericana”. *Los Libros*, n. 11, Buenos Aires, septiembre de 1970.
- PIGLIA, R. “Mao Tse-Tung. Práctica estética y lucha de clases”. *Los Libros*, n. 25, Buenos Aires, marzo de 1972.
- PIGLIA, R. “Hacia la crítica” (Encuesta). *Los Libros*, n. 28, Buenos Aires, septiembre de 1972.
- PIGLIA, R. “A mis compañeros Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano”. *Los Libros* no 40, Buenos Aires, marzo-abril de 1975.
- PIGLIA, R. “Notas sobre Brecht”. *Los Libros*, n. 40, Buenos Aires, marzo-abril de 1975.
- PIGLIA, R. *Prisión Perpetua*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.
- PIGLIA, R. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1993.
- PIGLIA, R. *Respiración artificial*. Buenos Aires: Sudamericana, 1980.
- PIGLIA, R. “Memoria y tradición”. In: II Congresso Abralic, *Literatura e memoria cultural, Anais*. Belo Horizonte: UFMG, 1991.

- PIGLIA, R. y ROZITCHNER, L. (2001) *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)-Mi Buenos Aires querida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001
- PIGLIA, R. y ROZITCHNER, L. *Blanco nocturno* (2010), Barcelona: Anagrama, 2010.
- PIGLIA, R. y ROZITCHNER, L. *Antología Personal*, (2014) Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- PONCE, N.; PASTORMELO, N.; SCAVINO, D. (1997) *La literatura policial en la Argentina* *Waleis, Borges, Saer* La Plata: UNLP, Fahce, 1997.
- RANCIÈRE, J. El viraje estético de la ética y la política. *Revista Fractal*, Santiago de Chile, 2005
- WALSH, R. *Operación masacre*. Buenos Aires: Ed. de La Flor, 2014.

**Monica Bueno** é professora titular de Literatura Argentina na Universidad Nacional de Mar del Plata e pesquisadora do Centro de Letras Hispanoamericanas da mesma universidade. Diretora do grupo de pesquisa *Cultura y política en la Argentina*. Professora convidada em diferentes universidades do Brasil, Espanha, França, Suécia e Polónia. Tem publicado inúmeros artigos, livros individuais e capítulos em obras coletivas.

**E-mail:** mbuenoli@yahoo.com.ar

**Recibido em:** 16/01/2018

**Aceito em:** 14/03/2018