

IMAGINACIÓN CÁRNEA Y CULTURA SACRIFICIAL EN *NADIE NADA NUNCA* DE JUAN JOSÉ SAER

**IMAGINAÇÃO CARNÍVORA E CULTURA SACRIFICIAL EM JUAN
JOSÉ SAER'S *NADIE NADA NUNCA***

**FLESH IMAGINATION AND SACRIFICIAL CULTURE IN *NADIE NADA NUNCA* BY
JUAN JOSÉ SAER**

Enviado: 27 de agosto de 2020

Aceptado: 20 de octubre de 2020

Rafael Arce

Doctor en Letras. IHuCSO-CONICET-Universidad Nacional del Litoral

Email: rafael.arce@gmail.com

Laura Soledad Romero

Profesora en Filosofía. IECH-CONICET-Universidad Nacional de Rosario

Email: lurasoledadromero@gmail.com

Imaginación cárnea y cultura sacrificial en *Nadie Nada Nunca* de José Saer

Rafael Arce y Laura Soledad Romero



En este artículo nos proponemos pensar la cuestión de la animalidad en *Nadie nada nunca* de Juan José Saer, atendiendo a las variadas formas de imaginación cárnea que la novela despliega: el cuerpo vivo como unidad, el cuerpo sin vida como materia inerte y la carne en el plato de comida. Atendemos a la figura del caballo, que ha sido leída en clave alegórica. Nos proponemos, en contraste, restituir la materialidad al cuerpo y pensar su dimensión literal. Para ello, analizamos las imágenes que vinculan la carne del animal con la alimentación como ritual colectivo y de significación nacional. La carne colgada en la carnicería, el cuerpo femenino como disponible, la relación que el protagonista entabla con esos cuerpos otros, la tortura, la sexualidad y desorganización material del cuerpo, nos permiten replantear el problema de la animalidad de esta obra en términos ético-políticos de relación con la alteridad.

Palabras clave: alteridade, animalidade, corporeidade, Sade, violência política.

Neste artigo refletiremos sobre a questão da animalidade no *Nadie nada nunca* de Juan José Saer. Para tanto, focaremos nas diferentes imagens da carne que aparecem no romance: o corpo vivo como unidade, o corpo sem vida como matéria inerte e a carne no prato. Voltaremos nossa atenção à figura do cavalo, que pode ser alegoricamente lida. Nosso objetivo é restaurar a materialidade do corpo para pensá-lo em sua dimensão literal. Sendo assim, analisaremos as imagens que vinculam a carne do animal à comida como um ritual coletivo de significação nacional. A carne pendurada no açougue, a disponibilidade do corpo feminino, a articulação estabelecida pela protagonista com estes outros corpos, a tortura, a sexualidade e a desorganização material do corpo, permitem-nos repensar o problema da animalidade nos termos ético-políticos da relação com a alteridade.

Palavras-chave: alteridade, animalidade, corporeidade, Sade, violência política.

In this paper we propose to think about the question of animality in *Nada nada nunca* by Juan José Saer, focusing on the varied forms of fleshly imagination that the novel displays: the living body as an unit, the lifeless body as inert matter and the meat served on the plate of food. We focus on the figure of the horse, which has been read allegorically. We propose, by contrast, to restore materiality to the body and to think about its literal dimension. For this, we analyze the images that link the animal's meat with the act of eating as a collective ritual and of national significance. The meat hanging in the butcher shop, the female body as available, the relationship that the protagonist establishes with those other bodies, torture, sexuality and material disorganization of the body, allow us to rethink the problem of the animality of this novel in ethical-political terms of relation to otherness.

Key Words: otherness, animality, corporeality, Sade, political violence

1. El caballo argentino y la tradición.

La narrativa de Juan José Saer desborda de formas de vida no humana. Semejante abundancia sugiere una interrogación incesante por el estatuto y los límites de lo humano en tanto tal. De ahí que el mismo Saer haya definido a la narración como una “antropología especulativa” (2004, p. 16). En efecto, en esta narrativa se trata de una consideración no solo de la animalidad del Homo Sapiens, sino de la vida más allá de su determinación como humana. Además, la obra de Saer se inscribe en la tradición de la literatura argentina retomando los motivos de sus textos fundantes, con sus imaginarios que evocan lo telúrico, la pampa, el desierto y el campo, esto es, la “naturaleza bárbara” forjada por la matriz epistémica de los textos del siglo XIX: Domingo Faustino Sarmiento, Esteban Echeverría, José Hernández y Lucio V. Mansilla.

En el profuso bestiario de esta obra insisten algunos animales. Resulta significativo que esta insistencia no se reduzca solo a los relatos, sino que se compruebe además en sus ensayos. En *El río sin orillas*, ese texto híbrido y heterogéneo que se inscribe irónicamente en la tradición del ensayo de interpretación nacional, Saer combina autobiografía, relato histórico, antropología y especulación, afirmando el estatuto no ficcional de su narración. En el primer capítulo, que se detiene en los orígenes del Río de la Plata, Saer cuenta que, mucho antes de que existiera el gaucho, los habitantes de la llanura, además de los indios, eran los animales. De estos, subraya tres como típicos: el perro, la vaca y el caballo. Dice Saer:

Y esas tres especies domésticas, compañía ancestral del hombre en sus reductos civilizados, señorearon en estado salvaje, durante dos siglos, en la llanura. Los lomos de sus manadas numerosas hicieron ondular, sin encontrar ningún obstáculo en sus desplazamientos, el horizonte de la pampa (2002, p. 77).

La imagen de esa ondulación de la manada encuentra una extraordinaria versión en *La ocasión*, cuya historia transcurre en el Río de la Plata durante el siglo XIX, en la época de las primeras grandes inmigraciones. El protagonista, un extranjero, está contemplando la llanura vacía cuando hace su aparición una tropilla de caballos salvajes:

Los caballos, todos oscuros, el pelo de un tinte casi idéntico, con el mismo ritmo, la misma velocidad, en la misma dirección, masa sombría y palpitante, de una multitud unificada por todos sus miembros y al mismo tiempo dispersa en cada uno de ellos, aglomeración de carne caliente, de músculos y nervios y de sentidos, va prologando en estruendo por el campo vacío... (Saer, 2003, p. 30).

En “La canción material”, uno de los ensayos que bocetan su *ars narrativa*, Saer afirma que la materia del relato es cualquier presencia del mundo, física o espiritual, desprovista de signo. Para su concepción, el relato trabaja con un “material” en tanto fragmento de mundo no codificado por el lenguaje. Para facilitar la inteligibilidad de su argumento, Saer da un ejemplo: el caballo. En los relatos de Claude Simon y en los de William Faulkner, abundan los caballos. Pero no puede reducirse el caballo a una simbología universal (por ejemplo, psicoanalítica), sino que los caballos de Simon significan en su narrativa de una manera diferente a la de Faulkner: “Cada uno parte de un caballo neutro que, atrapado en la tela elocuente de la estructura narrativa, comenzará a significar, para cada vez sola pero para siempre, de un modo diferente en cada caso” (2004, p. 168). No casualmente, Saer agrega, como un suplemento en la argumentación, al *Martín Fierro*: los caballos de la gauchesca no son los mismos que los caballos de Faulkner o los de Simon¹.

En la medida en que los relatos de Saer retoman este imaginario gauchesco o criollista, el caballo carga con un lastre simbólico del que es necesario liberarlo para que “comience a significar” en la materialidad singular de la narración. De ahí la ironía con la que se trata el tópico en *Glosa*:

En primer lugar, el caballo está demasiado cerca del hombre [...], lo cual contamina el razonamiento de peligros antropocéntricos, sin contar además que esa proximidad

¹ Contra la prevención de este mismo ensayo, en el que Saer carga contra la crítica que se detiene en *La route des Flandres* de Simon con esa pretensión de generalizar el simbolismo animal, Nicholas Kramer lee el mismo sentido en los caballos de los dos autores: “In another novel, *Nadie nada nunca*, the central theme of the mysterious murder of horses is interspersed with scenes of the extramarital affair between Cat and Elisa, several of which are especially graphic descriptions of their copulation, in terms that strip the act of any element of union or emotional connection. Both authors [Saer and Simon], then, employ horse imagery as a way to develop human sexual desire in terms that emphasize its animalistic nature” (2009, p. 181). Aunque la crítica pueda prescindir legítimamente del punto de vista del autor, resulta curioso que el detallado estudio de Kramer, que cita en abundancia los ensayos de Saer, pase por alto esta prevención.

del caballo con el hombre ha hecho depositario al pobre animal de toda clase de proyecciones simbólicas, a punto tal que, bajo tantas capas de simbolismo, ya es difícil saber dónde se encuentra el verdadero caballo. Por otra parte, creemos conocer demasiadas cosas sobre el caballo –nos parece que es fuerte, que es fiel, que es noble, que es aguantador, que es nervioso, que gusta de la pampa y que su mayor ambición es ganar el premio Carlos Pellegrini. Estamos convencidos de que, si militara en política, sería nacionalista, y, si hablase, lo haría como el viejo Vizcacha. Además [...] por su posición en la escala zoológica, más bien preeminente, el caballo posee una densidad biológica y ontológica excesiva: tiene demasiada carne, demasiada sangre, demasiados huesos, demasiados nervios, y a pesar de su mirada huidiza, menos indiscreta que la de la vaca, podemos concebir su presencia en este mundo no exenta de necesidad, de modo tal que, aun por negligencia metafísica, a la cual no pocos pensadores han sucumbido, hasta podría admitirse alguna categoría existencial que englobe al hombre y al caballo... (2003b, pp. 79-80).

Doble cercanía del caballo que lo cubre de “capas de simbolismo”, escamoteando su materialidad: una cercanía general respecto del hombre (por lo que abunda en obras tan diferentes como la de Faulkner y la de Simon) y una cercanía particular respecto del hombre argentino (la gauchesca, el imaginario criollista).

La novela *Nadie nada nunca* intenta, precisamente, restituir a este cuerpo animal una materialidad que lo libere de cualquier significación a priori. Un personaje solitario, el Gato Garay, habita una casa al lado de la playa, en un pueblo costero. Es un fin de semana de febrero. Desde hace un tiempo, en la zona se vienen sucediendo una serie de extraños crímenes: caballos que son brutalmente asesinados y mutilados. Un vecino de la isla lleva al Gato un bayo amarillo para que lo cuide el día viernes. El sábado, arriba Elisa, la amante del protagonista. El domingo es asesinado el comisario del pueblo, el Caballo Leyva: con motivo de cubrir el hecho, Carlos Tomatis viaja al pueblo, visita al Gato y preparan un asado. Después de tres días de calor opresivo y una sequía que vuelve desértico el paisaje isleño, el lunes por fin se desata una tormenta.

Aunque rica en apariencia, esta intriga es somera y escueta en su relato: la novela se demora en largas descripciones del paisaje, de la playa amarilla y de las islas, de los objetos cotidianos y de las habitaciones de la casa, de la ciudad calcinada por el calor del verano, del aturdimiento de los personajes y de sus vagas relaciones, sin que el narrador

nos diga mucho sobre lo que sienten, piensan o sobre los motivos de su accionar o de su no accionar.

La crítica ha interpretado los asesinatos de caballos como una alusión cifrada, o alegórica, a la violencia política de los años setenta en Argentina (Sarlo, 1987, p. 57; Corbatta, 2005, p. 102; Bermúdez Martínez, 2001, p. 182; Premat, 2002, pp. 391-394; Gasquet, 2007, p. 296; Kramer, 2009, pp.62-63; Degrande, 2014, pp. 52 y 56-58; Brando, 2015: pp. 241-242; Bogoya, 2017, p. 9). Esta ha sido, con algunas variantes, la lectura política del relato. Algunos otros abordajes han intentado, por el contrario, exceder las implicancias de la sustitución metafórica que implica lo alegórico. Sol Peláez se aboca al problema del tacto y de la corporalidad, conectando la metafísica nacionalista del gobierno dictatorial y la idea de patria como totalidad orgánica que se conquista, se “cura” (del “cáncer de la subversión”) y se cierra en su propia esencia. Aunque original en su planteo, y extrayendo las consecuencias políticas de la ontología formulada, el artículo se sostiene también en la sustitución metafórica, pues el “cuerpo individual” de la novela (fuere humano o animal, masculino o femenino) figura el “cuerpo social” (Peláez, 2014, pp.1-24). Lamentablemente, la actualización bibliográfica de Peláez omite el artículo pionero de Miguel Dalmaroni, que no sólo discute la lectura alegórica, sino que propone articular ontología y política, conectando la fragmentación descriptiva con la impugnación de cualquier totalidad de sentido (lo que en definitiva redundará siempre en un “totalitarismo”) (2008, pp. 125-141). También Sergio Delgado sugiere la conexión: la novela, comenzando por el título, plantea la cuestión del “ser” por la vía negativa (“nada”) a la vez que reenvía la violencia política en la aliteración NNN (2011, pp.122-124). Silvana Mandolessi, por su parte, propone escapar a la lectura alegórica analizando la novela en clave de espectralidad derrideana (2013, pp. 139-152). Baptiste Gillier realiza un pormenorizado recorrido de las lecturas de esta novela y propone una articulación diferente entre política, poética y filosofía (Gillier, 2014, p. 73).

En efecto, la novela plantea la dificultad de implicar la dimensión fenomenológica del relato (en la que predomina la trama descriptiva) en la política (que suele leerse en la “intriga”, sea la historia policial que se narra con nitidez, sea en esa equívoca “intimidad” de lo que sucede entre los protagonistas). Esta fenomenología da cuenta de la experiencia sensitiva que implica la conciencia de sus protagonistas humanos y reconstruye, a través de su percepción, un mundo inestable, blando, en el que las cosas se vuelven fantasmales o muestran una consistencia gelatinosa. En esa atención al modo de aparición de las cosas para una conciencia, los cuerpos forman parte como cualquier otro objeto: el bayo

amarillo está rodeado de una especie de aura caliente y palpitante, y el Gato siente irradiar del animal su desconfianza y hostilidad; el cuerpo de Elisa es descrito como blando y la relación sexual es para el Gato como el hundimiento en un pantano. La lectura de Florencia Abatte da cuenta de esta escisión, en la medida en que, analíticamente, necesita separar un aspecto del otro: el examen de la experiencia sensitiva del presente, en el que solamente se narra la percepción (uno de los procedimientos constructivos en toda la obra del autor), se “integra”, con posterioridad, a la dimensión “política” (2014, p. 78), aunque el mismo voluntarismo crítico parezca forzar un vínculo no del todo claro.

Estas dificultades son inherentes a la complejidad de la novela. En este sentido, hay una tendencia crítica a entender lo político como alusión a la coyuntura en la que la novela fue escrita y publicada² y, de manera separada, considerar el problema de lo real, de las cosas, de la materia y, en definitiva, del ser, como si se tratara de dos dimensiones que solo pueden yuxtaponerse³. Más allá de los puntos de vista para el abordaje del texto, que pueden ser válidos, nosotros consideramos que la ontología subyacente es clave para pensar la animalidad en términos no de política como la entiende la crítica, sino en términos ético-políticos, un camino ya allanado por las lecturas que ensayan desbordar la alegoría. La experiencia sensitiva que los personajes tienen de su entorno implica una descomposición de los “objetos”, sean cosas o alteridades (humanas y no humanas), que delata un desenmascaramiento inquietante: tal experiencia, de modo correlativo, tiene como consecuencia una pérdida de la conciencia como fundamento ontológico y cognoscitivo del mundo.

2. De las alegorías a las imágenes.

Considérese, asimismo, otro tópico que abunda en la narrativa de Saer: el asado. Como el caballo salvaje de la llanura, el asado es un mito constitutivo de la argentinidad. Los asados también abundan y está conectados con sentidos diferentes que no solamente es

² Delgado, abierta la posibilidad de estudio de los manuscritos del autor, hizo notar que la novela, escrita entre 1972 y 1978, difícilmente podía alegorizar a los desaparecidos, salvo considerándola como una ficción visionaria. Le parece más apropiado, entonces, considerar la alusión a la violencia política de finales de los años sesenta (2011, pp. 124-125). Oscar Brando, por su parte, considera lo visionario en términos más bien de una falta de completitud estructural de la novela que, *après-coup*, cuando relatos posteriores permiten llenar esas lagunas, adquiere un sentido que era oscuro o inasible (2015, p. 224).

³ Julio Premat las conecta en otra clave, freudiana: la dimensión pulsional es común a la intimidad de la casa y a la problemática colectiva que implica el momento político totalitario. En este sentido, resulta clave la articulación con Sade (2002, pp. 390-395).

imposible desligar de la singularidad de la obra (como en el ejemplo de Faulkner o de Simon), sino que además están inextricablemente unidos a la configuración de cada relato en particular. En *El limonero real*, el cordero degollado para la cena de fin de año alude al sacrificio de Abraham y arrastra una serie de sentidos conexos. En *Glosa*, el asado de moncholos evoca el telurismo del habitante criollo de las islas, ganado por su versión folklórica civilizada: quienes lo comen son los personajes que ironizan sobre la argentinidad del caballo. En *El entenado*, el asado caníbal evoca problemáticas antropológicas y, al mismo tiempo, un oscuro sentido para la historia que narra la novela.

Nadie nada nunca no solo termina con un asado, sino que el relato despliega una serie de imágenes cárnicas que se entrelazan con el hermetismo de la intriga y las presuntas alegorías que tientan con la reducción de los cuerpos animales a símbolos antropomorfos. Examinemos algunas de estas imágenes. El Gato tiene un sueño (o pesadilla⁴) en el que visita la ciudad. Después de una serie de peripecias, entra en una carnicería que vende exclusivamente carne de caballo. En la sala de juego clandestina, en lugar de fichas le dan un montón de pedacitos de carne. El sueño, entonces, está atravesado por la carne de ese animal. La descripción de los asesinatos, por otra parte, abunda en detalles escabrosos, ya que los caballos son a menudo destripados o eviscerados. El comisario del pueblo, el Caballo Leyva, se hace mandar las achuras recién salidas del animal para hacérselas asar. Elisa prepara una ensalada y corta pedacitos de carne. Finalmente, Tomatis prepara el asado en el final de la novela.

Esta yuxtaposición de imágenes sugiere un asado impensable, porque la carne de caballo no se relaciona, en principio, con la comida: aunque en la alimentación del argentino su ingesta no sea inusual (por ejemplo, en la mortadela), no existe un “asado de caballo”. De hecho, en muchos textos del XIX, matar y comer un caballo es la típica “barbaridad” que cometen los indios y que los civilizados, especistas sin saberlo, reprueban con severidad.

Por otro lado, el bayo amarillo posee una importancia que lo vuelve casi un “personaje” de la novela. La presencia del animal constituye una fuente de atracción y de inquietud para el Gato, que lo cuida, pero también lo acecha, sintiendo la hostilidad y la

⁴ François Degrande señala, siguiendo una indicación de Borges, que la palabra en inglés, “nightmare”, está compuesta de “noche” (“night”) y “yegua” (“mare”), lo que sugirió a Victor Hugo la metáfora “cheval noir de la nuit” (“caballo negro de la noche”) (Degrande, 2014, p. 51). Este juego significativo no debe haber escapado a Saer. La lectura de Degrande, aunque sigue la vía de la alegoría, plantea una conexión original con la clave psicoanalítica y con Sade: es una de las pocas lecturas que atienden a la cuestión de la “carne”, aunque su sentido sea igualmente metafórico.

desconfianza de su huésped. El cuerpo del animal se describe con profusión, así como el aura vital que emana. El Gato lo alimenta, le da de beber y, finalmente, venciendo su resistencia, en una escena de “doma”, lo monta y lo lleva al río para varearlo. Como potencial víctima del asesino, el bayo amarillo forma parte de esa especie amenazada por una violencia desconocida: es parte, en consecuencia, de una cadena de sentido de la que se puede apoderar la alegoría (los caballos son los desaparecidos o, de modo más general, las víctimas del terrorismo de Estado). Pero, por el otro, el bayo permanece en su singularidad, retraído y único, formando parte de esa hermética intriga que es la vida del Gato y de su amante. Sea como fuere, el caballo posee una materialidad corporal, una densidad, que lo sustraen a la captura simbólica. De modo correlativo, las imágenes cárneas dejan entrever lo que permanece invisible a la mirada: las vísceras, el interior, la carne sin la forma orgánica del cuerpo.

Puede decirse entonces que estos dos “mitos criollos”, el caballo como habitante salvaje de la pampa y el asado como ceremonia alimentaria del argentino, son conmovidos en la novela conectando uno con el otro: el caballo deja de ser símbolo (de la argentinidad) para volverse un cuerpo vivo que sufre tortura y muerte, y que se convierte en alimento; y el asado deja de ser un ritual colectivo común (vaca, pescado, cordero) para volverse un banquete inquietante. Resulta ostensible que el efecto del símbolo es quitarle repulsión y extrañeza a la ingesta de carne: pues incluso algo tan escabroso como un asado caníbal puede resultar legible gracias a la tranquilidad que nos proporciona su sentido antropológico. Esta inquietud que el símbolo borra explica, tal vez, la premura con la que se le otorga a los caballos de *Nadie nada nunca* un sentido alegórico bien codificado.

Lo que, por el contrario, carece de corporalidad, de materialidad, es el asesino, en una historia policial irresuelta. En efecto, no solo el serial killer de caballos no es atrapado, sino que su única aparición es fantasmática: una sombra que atraviesa el pueblo y que resulta, a la postre, ser la fantasía atemorizada de uno de los personajes. Puede conjeturarse, entonces, que entre esos dos mitos conectados de modo anómalo (el caballo y el asado) lo que queda en las sombras es el asesino o, dicho con una palabra más precisa, el *carnicero*. Este lexema aparece en el sueño del Gato. Cuando Tomatis va a buscarlo para ir a jugar a la ciudad, el Gato, que se apellida Garay, presume, con ironía, de su noble estirpe: descende del fundador de la ciudad, Juan de Garay. Tomatis le responde también con ironía: “Vamos, vamos, si nadie ignora que tu *papito* fue *carnicero*” (2000, p. 25). La palabra tiene doble sentido. El oficio de *carnicero*, por un lado, delata un origen humilde, cuestionando cualquier estirpe noble. Por el otro, desliza el sentido figurado que la

palabra “carnicero” adjudica al conquistador español, tal como lo explicita el cuento de Saer “El intérprete”, que transcurre durante la conquista de Perú: allí los “carniceros” son, para el narrador aborigen, los conquistadores (2006, pp. 177-179)⁵. En la respuesta de Tomatis, la afirmación no estaría contradiciendo la presunción de estirpe antigua: lo que sugiere, más bien, es que pertenecer a una familia patricia significa haber participado de una carnicería. El carnicero, además, está subrayadamente ausente en la visita (también soñada) del Gato a la carnicería de caballo, donde solo están las reses colgando:

...cuando voy a la carnicería, advierto que me he metido en una carnicería donde venden únicamente carne de caballo: me doy cuenta (por suerte el carnicero no está) porque los grandes costillares expuestos en los ganchos son amarillentos y transparentes (2000, p. 26).

El carnicero y la carnicería están, entonces, en el origen disimulado de la civilización americana y de la nación argentina. Pero este sentido figurado se imbrica con su sentido literal, pues la violencia genocida que hace del conquistador un carnicero se vuelve, en los orígenes de la moderna sociedad argentina, sistema económico basado en la ganadería, oficio primordial del gaucho en su forma pre-estatal: esas “manadas” anteriores al gaucho se convierten en “ganado” explotado por formas de ganadería primitiva que se modernizarán con ese espacio también atrapado por el mecanismo alegórico, el matadero. En el relato de Echeverría, *El matadero* es el espacio de la barbarie federal. Su sangriento retrato deja, no obstante, a salvo al caballo, que Matasiete monta para dar caza al unitario. El Restaurador (Juan Manuel de Rosas) recibe como ofrenda el primer novillo carneado, igual que el Caballo Leyva recibe las achuras del animal recién sacrificado, siendo ambos la autoridad. Conectar alegóricamente *Nadie nada nunca* con *El matadero* permite codificar sin restos: el matadero es la nación rosista y el matadero es la Argentina de la dictadura.

No obstante, esos cortes soslayan la continuidad de una carnicería que va desde el genocidio de los pueblos originarios hasta el terrorismo de los setenta pasando por la desaparición misma del gaucho. En esta historia hecha de sacrificios, la Argentina se erige como país civilizado transformando en mito la carnicería literal que está en la base de su

⁵ “Los carniceros tocaron con una cruz la frente del niño que yo era... [...] Cuando los carniceros juzgaron a Ataliba, yo fui el intérprete” (2006, p. 178).

despegue económico en el siglo XIX: la ganadería. Si los pueblos originarios y después el gaucho sufrieron el exterminio y/o la aculturación en la medida en que se los homologó a la animalidad, a la falta de humanidad y, en definitiva, a la barbarie, podemos conjeturar que esa carne torturada y asesinada es la misma que la de los animales. El proceso de enmascaramiento del origen sangriento del alimento cárneo, lo que Carol Adams llama la “estructura de referente ausente”, sería lo que *Nadie nada nunca* devela: el “asado argentino”, como fenómeno gastronómico-cultural, enmascara la “carnicería”, tanto del animal no humano como de los grupos humanos convertidos en animales⁶.

3. Cuerpo de mujer, carne disponible.

No por arbitrariedad citamos a Adams. La palabra “carne” vuelve a aparecer cuando arriba a la casa Elisa: “El vestido de lino blanco, enterizo, llega hasta la mitad de los muslos y deja también descubiertos los hombros; toda la carne visible está bronceada. Elisa sostiene su bolso de paja con las dos manos contra el vientre, cubriendo el pubis con él” (2000, p. 38).

La opaca intriga de la novela, que discurre ese fin de semana en la casa, implica una suerte de triángulo que conforman el Gato, Elisa y el bayo, al que se suma eventualmente el Ladeado, que viene a traer fardos al animal y que es quien fantasea con esa sombra que asesina. Las morosas descripciones se detienen particularmente tanto en la relación del Gato con Elisa como en la del Gato con el bayo. En ambas, el protagonista constata la distancia, la imposibilidad de acceder, incluso físicamente, a la alteridad. La relación entre los amantes está hecha de episodios anodinos en los que prácticamente no existe la conversación (actividad, en los relatos de Saer, eminentemente masculina) y en

⁶ Nuestra lectura diverge de la de Mandolessi, quien afirma: “Comparada con la atrocidad del terror político efectuado por la Dictadura, la anécdota en torno a los caballos parece rebajar lo político a una mera anécdota. Tomado como una ‘analogía’ o como una ‘figuración’, como una ‘metáfora’ de la violencia política, el hecho de que los caballos sean las víctimas resulta una especie de degradación ineficaz para figurar la dimensión trágica que alcanzó el terrorismo de Estado” (2013, p. 144). Este “rebajamiento” declararía un presupuesto antropocéntrico extraño en una lectura que se quiere derrideana. Mandolessi intenta desbordar la clave alegórica, lo que es elogiado, pero su reducción de la espectralidad a mero “tropo” resta eficacia al planteo, amén de que, en algunos momentos, atiende a la singularidad “no metafórica” del bayo amarillo: “Despojado de sus móviles, de sus actores históricos, y también de su contenido ideológico, el terror aparece reducido a una mínima expresión: la experiencia subjetiva del miedo y la exposición a la pérdida. El bayo amarillo no está ‘en lugar de’ el Gato, sino al contrario, irreductible en su propio miedo” (2013, p. 145). Ese “terror espectral” no sería alegórico en la medida en que es material y lo perciben tanto los animales como los vivientes no humanos. Pero para darle fuerza a su argumentación, Maldonessi impugna la lectura alegórica porque presupondría esa “degradación” de lo político, lo que no sería coherente con su marco teórico.

los que todo parece un preludio para llegar a la relación sexual, que el Gato busca de entrada y que Elisa pospone una y otra vez.

Algunas lecturas conjeturan que el Gato tiene con Elisa una relación sádica (Premat, 2002, p. 391), lo que permite conectar la posibilidad de que el protagonista sea el asesino de los caballos con el clima político de sometimiento y violencia. Creemos, por el contrario, y siguiendo la prevención de Mandolessi, que la presunta perversión del Gato no es tal. No puede decirse que Elisa esté en una posición de subordinación. Es cierto que el universo saeriano es de modo predominante masculino y que los roles femeninos pueden denotar un cariz machista, atribuible sobre a la generación del escritor⁷. No obstante, los personajes femeninos como Elisa, asociados al deseo sexual y al erotismo, suelen gozar de una soberanía que, en ese imaginario sexista, caracteriza a las mujeres infieles (como Clara Rosenberg en *La vuelta completa* o Gina en *La ocasión*). Salvado este matiz, puede afirmarse que la descomposición fenomenológica del cuerpo de Elisa, que en la percepción sexualizada del Gato siempre aparece por pedazos fetichistas, establece una correlación figurativa con el despedazamiento de los caballos. Aunque la relación erótica entre ellos no parezca ser asimétrica, pues es Elisa quien decide cuándo tener relaciones sexuales, para la conciencia del Gato su amante aparece como un cuerpo disponible. La imagen de la mujer cortando pedazos de carne para el almuerzo refuerza esta conjetura de la disponibilidad de la carne para el “consumo” sexual.

Puede apoyarse esta conjetura, sin forzar el texto, apelando a otra relación en el interior de la obra de Saer. En *La pesquisa*, un *serial killer* asesina ancianas. El autor mismo establece una correlación entre las dos novelas: “Sin darme cuenta, había cambiado caballos por viejecitas, y estaba escribiendo otra vez la misma novela de siempre” (1999, p. 158)⁸. El asesino de *La pesquisa* somete a sus víctimas a toda clase de torturas, violaciones pre y post mortem, y despedazamiento y destripamiento del cuerpo. Aunque *Nadie nada nunca* no utilice el término “serial killer”, la repetición de un *modus operandi* parece evocarlo. Además, el acto de despedazar y eviscerar acerca todavía más los dos crímenes, estableciendo una correlación entre el cuerpo del caballo y el de la mujer. Por

⁷ Para una lectura diferente esta problemática, cfr. (Peláez, 2014, pp. 5-8). En esta lectura, la figura de Elisa como adúltera se diferencia tanto de ideal misógino de los regímenes autoritarios (la sometida madre de familia) como de la figura de la guerrillera como mujer que se entrega a una causa: en ambos casos, tanto la madre como la guerrillera encarnarían un “sacrificio” necesario para dos posiciones políticas opuestas. La cuestión del “sacrificio” es clave para nuestra interpretación.

⁸ También Premat atiende al paralelismo, agregando además *El entonado* (2002, p. 303).

otra parte, en ambas novelas se piensa el asesinato repetitivo como un ritual o ceremonia: en *Nadie nada nunca*, los rumores, que se entremezclan con las vagas hipótesis de la prensa, hablan de crímenes rituales; en *La pesquisa*, el *serial killer* es descrito como el demiurgo que oficia en un ritual secreto. Incluso el tópico de la comida parece acercarlos. En *La pesquisa*, la historia policial es narrada por un personaje durante una cena de verano: la misma consiste en una “picada”, esto es, una serie de platos de diversas comidas cortadas en porciones pequeñas. En su lectura, Premat establece un vínculo entre esta comida servida en porciones irregulares y las caracterizaciones de la masacre en términos del cuerpo despedazado (2002, p. 404)⁹. La prensa sensacionalista de *La pesquisa*, incluso, llega a hablar de canibalismo, lo que resulta infundado, pero da cuenta de esta cercanía imaginaria entre el cuerpo de la mujer destripada y la posibilidad de consumir su carne. Por último, el asesino serial es descrito como un animal nocturno que sale a cazar sus presas eligiendo una “especie” concreta.

Podemos, entonces, considerar la dimensión falocéntrica de esta cultura sacrificial: si el pasado del continente americano y la nación argentina borró, en su relato, a las víctimas de la violencia colonial y estatal, en un proyecto de Nación que conllevó la implementación de un sistema económico basado en la disponibilidad de los cuerpos¹⁰, la contemporaneidad de *Nadie nada nunca* estaría figurando la continuación de ese programa de virilidad carnívora que escamotea la corporalidad orgánica de otras alteridades subalternas: los animales y las mujeres. En este sentido, tanto el caballo campestre como el asado son mitos masculinos: la tradición gauchesca es viril (Martín Fierro, Juan Moreira, Don Segundo Sombra) y el asado es una reunión de hombres. La consideración del crimen como ritual habilitaría pensar el acto como un sacrificio: esa ceremonia, que parece individual, encerraría en cambio un sentido colectivo. El

⁹ Hay que agregar a esta sagaz observación de Premat, no muy atendida por las lecturas posteriores, que la picada consta, entre otras cosas, de “cubitos de queso y de mortadela” (2004b, p. 93). En el imaginario popular, la mortadela es un embutido que, entre otros animales, contendría carne de caballo. Pero esto nunca ha sido admitido oficialmente, por lo que queda en el orden de la leyenda urbana, aunque probablemente no habría sido algo infundado en el pasado. Actualmente, Argentina es un gran exportador de carne de caballo, aunque la ley prohíbe su consumo. Es interesante este especismo, en la medida en que el consumo de otras carnes tiene gran fuerza social: los argentinos prohibimos comer carne de caballo pero es muy difícil, sobre todo en las pequeñas ciudades, los pueblos y el campo, abstenerse de comer otras carnes.

¹⁰ De modo esquemático, se ha considerado que el cuerpo del indio ha desaparecido por el genocidio y la aculturación, mientras que el del gaucho ha sido integrado al aparato estatal, primero como soldado de las luchas de independencia y civiles, y después como trabajador rural. Se trata, cada vez, de la disponibilidad del cuerpo para el aparato económico-estatal, desde el sometimiento al exterminio, pasando por la violencia y la tortura. Cfr. (Ludmer, 1998, pp. 11-98) y (Rodríguez, 2010, pp. 209-408).

“sacrificio”, de connotación sagrada, adquiere una coloratura política: la civilización misma depende de una cultura sacrificial en la que las formas de vida subalternas se eliminan sin que la acción conlleve un sentido penal de asesinato (Cragolini, 2016, pp. 15-27). Su disimulación ideológica tiene como efecto la desaparición de la organicidad corporal y su percepción como “carne” de explotación, cualquiera sea ésta: sexual, alimenticia, laboral, militar. Lo que en *Nadie nada nunca* se describe como una “fenomenología de la percepción” sugiere la naturalización de la “percepción social”: lo que se disimula socialmente es lo que no se percibe como carne, pero se trata como tal¹¹.

4. Política y ontología: del ser a la nada y de la nada al devenir.

Esta fenomenología de la percepción suele analizarse de modo ejemplar en la experiencia del bañero, un personaje lateral cuya conversación con el hombre de sombrero de paja permite el acceso a un relato completo acerca de los asesinatos de caballos. Después de varios días flotando en el río, en un ejercicio deportivo extremo, la luz del amanecer refractando contra el agua descompuso la materia en corpúsculos de luz y sombra, poniendo en evidencia una suerte de atomismo (2000, pp. 120-124). En este sentido, resulta interesante que el Gato lea durante ese fin de semana una novela de Sade. El motivo de la perversión permite a la crítica conectar esa acción de lectura con los crímenes seriales y con la relación que el protagonista establece con sus dos presuntos subordinados, la mujer y el animal (Corbatta, 2005, p. 77; Degrande, 2014, pp. 61-64). Incluso el personaje del Caballero en la novela de Sade evoca por la vía del significante al Caballo (Leyva) y a los caballos. No obstante, se puede atribuir a esta alusión a Sade (discreta, ya que en ningún momento se nombra el título de la novela ni su autor) un sentido diferente. En efecto, el materialismo de Sade, común a su época, concibe la materia como compuesta en su estadio último por átomos indestructibles. El crimen libertino encuentra en esta filosofía una justificación: la moral –y, a la postre, la política– se funda en una ontología. Todas las cosas, orgánicas e inorgánicas, se destruyen, se transforman y vuelven a surgir, componiendo y descomponiendo el universo, en un ciclo perpetuo. En esta concepción, un cuerpo vivo no es más importante que una roca o un astro¹².

¹¹ Dice Carol Adams: “Ontology recapitulates ideology. In other words, ideology creates what appears to be ontological: if women are ontologized as sexual beings (or rapeable, as some feminists argue), animals are ontologized as carriers of meat” (1991, p. 135).

¹² La bibliografía sobre el tema es innumerable. Cfr. (Castro, 2014 y 2018) y (Wolfe, 2016).

Este atomismo parece presupuesto en la imagen que se da del cordero sacrificial en *El limonero real*. En el momento en el que el protagonista de la novela se dispone a degollar al animal leemos lo siguiente:

Más adelante será una res roja, vacía, colgando de un gancho, después se dorará despacio al fuego de las brasas, sobre la parrilla, al lado del horno, después será servido en pedazos sobre las fuentes de loza cachada, repartido, devorado, hasta que queden los huesos todavía jugosos, llenos de filamentos a medio masticar que los perros recogerán al vuelo con un tarascón rápido y seguro y enterrarán en algún lugar del campo al que regresarán en los momentos de hambruna y comenzarán a roer tranquilos y empecinados sosteniéndolos con las patas delanteras e inclinando de costado la cabeza para morder mejor, dando tirones cortos y enérgicos, hasta dejarlos hechos unas láminas o unos cilindros duros y resecos que los niños dispersarán, pateándolos o recogiendo para tirárselos entre ellos en los mediodías calcinados en que atravesarán el campo para comprar soda y vino en el almacén de Berini, objetos ya irreconocibles que quedarán semienterrados y ocultos por los yuyos en diferentes puntos del campo durante un tiempo incalculable, indefinido, en el que arados, lluvias, excavaciones, cataclismos, la palpitación de la tierra que se mueve continua bajo la apariencia del reposo, los pasearán del interior a la superficie, de la superficie al interior, cada vez más despedazados, más irreconocibles, hechos fragmentos, pulverizados, flotando impalpables en el aire o petrificados en la tierra, sustancia de todos los reinos tragada incesantemente por la tierra o incesantemente vuelta a vomitar, viajando por todos los reinos —vegetal, animal, mineral— y cristalizando en muchas formas diferentes y posibles, incluso en la de otros corderos, incluso en la de infinitos corderos, menos en la de ese cordero hacia el que ahora se dirige Wenceslao llevando el cuchillo y la palangana (2006b, pp. 138-139).

Muchos tramos del fragmento recuerdan las argumentaciones materialistas de las novelas de Sade, especialmente la idea del ciclo perpetuo de una materia indestructible que vuelve a constituir, después de la destrucción del cuerpo orgánico, otros entes, sea minerales, vegetales o animales: como lo expresa la misma lectura del Gato, la trivialidad de la orgía y el fracaso en las relaciones sexuales son solo excusas para exponer “una teoría general de la naturaleza” (2000, p. 176). No obstante, la distancia con Sade se establece en la experiencia de una individualidad irreductible: lo que no regresará será *ese cordero*

concreto, particular. Volvemos, entonces, a la singularidad del animal, a la imposibilidad de generalizarlo como símbolo.

En *Nadie nada nunca*, el miedo de Elisa al campo abierto se figura en la posibilidad de encontrar cuerpos en estado de descomposición. La percepción que tiene el Gato de la mujer, durante la relación sexual, es la de un pantano en el que se hunde. Elisa tropieza en la ciudad con el asfalto derretido y convertido en brea a causa del calor de febrero. Todas estas imágenes, más la experiencia del bañero, contribuyen a una imaginación en la que ni los cuerpos ni las cosas son sólidos, sino que se desfondan en una suerte de pasta común, de la que están hechos todos los entes: un estadio último de la materia en la que el universo se disgrega. No solamente los tres reinos (mineral, vegetal, animal) se comunican por una sustancia común que sería ese estadio último de disgregación atómica: la solidez de la ciudad presenta una consistencia que también se descompone. La ciudad de la novela parece hundirse, sin fundamento último que la sostenga. Este sería el sentido político de la concepción ontológica atómica: la civilización misma carece de fundamento sólido. A la luz de Sade, y contra el contractualismo de la filosofía política moderna, no hay ningún contrato social que funde la civilización, pues ésta no es más que el resultado de una violencia originaria: *Nadie [fundó] nada nunca*.

Ahora bien, lo que separa la especulación saeriana de cualquier materialismo es la interrogación incesante por el estatuto de la conciencia: las cosas siempre están para *alguien* que las percibe. Pero este alguien tampoco logra ser fundamento, porque la interrogación fenomenológica encuentra cada vez experiencias en las que esa conciencia naufraga. El clima mismo de aletargamiento hace de la percepción, interior o exterior, una experiencia confusa, equívoca, opaca:

Con los ojos cerrados, la espalda y la cabeza apoyadas en el declive de la bañadera, Elisa trata de salir de su aturdimiento, de aligerar la piedra compacta que ocupa el lugar de su mente, atravesada de tanto en tanto por imágenes que vienen solas y que no parecen pertenecer a nadie, que no evocan nada, que no vienen mezcladas con ninguna emoción ni con ningún sentimiento y que no parecen tener tampoco ningún significado, como recuerdos que perteneciesen a otros y estuviesen flotando en su cabeza por equivocación (2000, p. 141).

La conciencia de sí no es, en la novela, certeza de nada, más bien al contrario. En este sentido, es interesante que el Gato, imposibilitado de acceder a la interioridad de su amante¹³, experimentando la vacuidad de la unión sexual (en la que se comprueba, más que la unión con el otro, la separación absoluta de la alteridad), perciba en el bayo amarillo, como forma de vida no consciente de sí misma, una certidumbre de la que carece la conciencia humana:

Ese animal que me contempla, parsimonioso, desde el fondo, ahora que salgo a la galería, recién bañado, recién afeitado, con el vaso de vino blanco en la mano, hacia Elisa, que me sonrío de un modo vacuo, desde la perezosa, mientras toma, es sin duda un poco más real que yo, un poco más denso —y sin duda lo sabe (2000, p. 78).

Recordemos la cita de *Glosa* sobre el caballo: esa preeminencia ontológica que le vendría de la densidad, de la cantidad de carne, sangre y nervios. La conciencia, lejos de otorgar certidumbre, implica una inestabilidad del propio ser. El bayo amarillo, como forma de vida sin conciencia, no sólo es “más real”, sino que además “lo sabe”: en la descomposición atómica de la materia, el animal es, no obstante, más “denso”. Este saber, podemos conjeturar, no es racional, sino que implica un sí mismo que caracteriza al concepto de cuerpo vivo: el animal, puede decirse, tiene un alma, sabe de sí sin tener conciencia de sí. Esta certeza animal le es negada al Gato precisamente porque tiene conciencia, como si esta constituyera un obstáculo que impidiera esa compenetración animal con el mundo. En *Las nubes*, el doctor Real tiene la misma experiencia con su caballo:

Durante unos segundos, tuve la impresión inequívoca de que simulaba y, casi de inmediato, la total convicción de que sabía más del universo que yo mismo, y que por lo tanto comprendía mejor que yo la razón de ser del agua, de los pastos grises, del horizonte circular y del sol brillante que hacía brillar su pelo sudoroso (2008, p. 160).

¹³ La constatación de esta imposibilidad también implica la imaginación de la carne: “No se diría, desde afuera, hasta tal punto la carne parece firme y serena, la cabeza sólida y compacta, la mirada uniforme y sin expresión, que por dentro una muchedumbre de imágenes, de latidos, de pulsaciones lo atraviesan, continuos, como una piedra que cuando se la da vuelta deja ver el grumo efervescente de un hormiguero” (2000, p. 132).

No puede ser casual que esa impresión se figure con el verbo “saber”, igual que la del Gato. La experiencia del doctor Real (el nombre mismo alude a la preocupación ontológica) le restituye al mundo una extrañeza que su conciencia racional le escamotea. Esa extrañeza es la que se apodera de los personajes de *Nadie nada nunca* cuando su conciencia lúcida se vuelve opaca, problemática. El Gato supera el sentimiento de hostilidad con el bayo en la escena de la doma, justo después de su relación sexual decepcionante con Elisa. Al lograr montarlo y llevarlo a la playa para varearlo, el Gato emprende una acción ancestral, en la que evoca al gaucho o al indio. Esa acción no tiene ningún sentido más que el práctico de hacer ejercitar al animal y que éste no se ponga nervioso por la inmovilidad y el encierro. Si bien la doma implica un sometimiento, es cierto que, para que el hombre pueda montar, también debe ser, en parte, aceptado por el animal: montar un caballo es una mezcla de sometimiento y aceptación de la alteridad, puesto que el animal consiente asimismo el ejercicio.

Para el Gato, montar al bayo implica renunciar a parte de su soberanía, dejarse llevar por el otro, dejarse ir, en un ejercicio físico en el que la conciencia se vuelve intermitente o errática. Esta renuncia debería haberle servido como lección para el “fracaso” en la relación sexual, precisamente en la medida en que la búsqueda consciente de sentido entorpece el acto: pues la sexualidad consiste en dejarse llevar, renunciar a parte de la soberanía, entregarse al ejercicio sin conciencia, para que el acto tenga “sentido”, un sentido no trascendente, sino inmanente, como montar al caballo¹⁴. El Gato, como hombre, conserva su subjetividad masculina, su dominio, y constata la imposibilidad de “domar” a Elisa. Como viviente humano, en cambio, pasa del sentimiento de inquietud a una renuncia que conlleva un dejarse llevar: la animalidad, entonces, aparece como una posibilidad de renuncia a la propia conciencia soberana que sin embargo no desemboca en fracaso alguno. La escena del paseo es el único momento positivo en una novela que constata cada vez los fracasos en el intento de acceder a la alteridad. Esta positividad no es ajena a esa sensación del Gato de que el bayo amarillo es “más real” que él y que, además, “lo sabe”.

¹⁴ Premat es el único que señala el carácter erótico de la relación del Gato con el bayo amarillo (2002, p. 392). En efecto, el verbo “montar” se presta al juego. También el hecho de que el Gato sienta “celos” del caballo, sueñe con su “verga enorme” y realice un comentario soez acerca de la posibilidad de una atracción sexual entre el animal y Elisa: “No has de estar entre las yeguas de su predilección” (2000, p. 159). Agreguemos que “yegua”, en Argentina, describe a la mujer no solo atractiva, sino también fuerte, empoderada: no se le dice “yegua” a una mujer solo por su belleza, hace falta una cierta exuberancia o altivez. Desde luego, como sucede con muchas palabras que describen positivamente lo excesivo, ésta puede adquirir una valoración opuesta: “yegua” se vuelve, entonces, un insulto, como en el caso del discurso antiperonista, que así llama a Cristina Fernández de Kirchner.

Se ha señalado que el relato el hombre de sombrero de paja, narrativo e inteligible, contrasta con el hermetismo y el minimalismo de la intriga del resto de la novela. Esta inteligibilidad, contraria a la concepción saeriana del arte de narrar, que hizo de la ilegibilidad un valor, también ha sido explicada: al estar a cargo de un sujeto social que representa la doxa y el sentido común (el hombre de sombrero de paja), la novela toma distancia respecto de sus modos. Como lo dice Dalmaroni:

El relato que “el hombre del sombrero de paja” le hace al bañero –un “largo monólogo”, en contraste con los puntos de vista multiplicados del texto de Saer- es una novela realista en el peor sentido del término, algo así como una descendencia oral de la epopeya: propone un sentido de los hechos y pide el asentimiento gregario inmediato (2008, p.129).

Sin embargo, esta historia tiene su importancia para nuestra lectura. Mandolessi da una interpretación original de esta secuencia:

La espectralidad está en la representación elidida del acto, los motivos y el ejecutor de la violencia –en la historia de los caballos–, una violencia que se reconoce sólo por sus huellas, por sus restos, y además en la estructura misma del acto, que acontece como el acosamiento de una aparición, que retorna pero a la vez inaugura cada vez el acontecimiento. Esta repetición, o más específicamente, la imposibilidad de controlar esta repetición, la imposibilidad de administrarla, de suspenderla, de escapar de ella constituye el funcionamiento del terror, el modo en que el terror opera (2013, p. 150).

Hemos analizado más arriba la elisión del ejecutor (el carnicero). La lectura de Mandolessi otorga un sentido a la repetición del acto: el espectro es lo que retorna y lo que adviene, sin presentarse. Ahora bien, la historia del hombre de sombrero de paja es, asimismo, la restitución de *cada caballo singular*: no solo sus características físicas (que recuperan el vocabulario criollista que nombra las diferencias a partir del color de pelo del animal), sino la historia particular de cada uno (junto con la historia de su dueño) y los detalles concretos de su muerte. No es, entonces, el retorno y el advenimiento de lo mismo, sino más bien de lo enteramente diferente, de la alteridad radical, una noción más acorde al espectro derridiano: la llegada inanticipable de lo absolutamente otro.

En relación con el valor de la ilegibilidad, tal vez la crítica ha subestimado esta historia “realista” (tan poco “saeriana”): su detallismo pudo ser considerado parte de esa ingenuidad del relato que la narración saeriana corroe. Ahora bien, nada impide atender a ese detallismo como una restitución singular del cuerpo de la víctima, lo que nos devolvería, después de un desvío, a la cuestión política: el imperativo ético de identificar cada víctima, impidiendo que el crimen borre la vida concreta. El gesto podría anticipar al de Roberto Bolaño en *2666*: la historia de cada femicidio, con sus detalles escabrosos, lejos de adherir meramente al formato genérico de la crónica policial, restituye nombre, historia y corporalidad a una víctima borrada por la generalización de una acción reiterada. Justamente, la repetición indefinida convoca el imperativo ético de detenerse en cada crimen, porque tiende a volverse “caso” y, en la generalización, hacer olvidar al cuerpo concreto: esto es, la carne.¹⁵

Nadie nada nunca tienta con la alegoría, pero su equivocidad y su desmantelamiento, operado por el sentido literal, la vuelven mecanismo deceptivo: la alegoría se activa y se desactiva, sin dejarse aprehender, pero tampoco soslayar. La proliferación de imágenes permite desbordar cualquier clave simbólica (alegórica o no) y considerar la carne como el elemento descompuesto de un extraño atomismo que desbarata la organización armónica (cósmica, pero también política), volviendo experimentable la destrucción física de las alteridades, estructura sacrificial que está en la base de la definición del “ser argentino”: si, para Saer, cualquier totalidad implica un totalitarismo, la descomposición en pedazos de carne hace estallar el sistema en una multiplicidad de diferencias que, lejos de sumarse por sutura estatal, permanecen en devenir, restando cada vez y volviendo imposible cualquier clausura metafísica.

Bibliografía.

- Abatte, F. (2014). *El espesor del presente. Tiempo e historia en las novelas de Juan José Saer*. Villa María: Edivim.
- Adams, C. (2013). “The Social Construction of Edible Bodies and Humans as Predators”, en *Hypathia*, No. 6 (pp. 134-137).

¹⁵ Por esta razón, las poéticas de Saer y de Bolaño, muy diferentes, pudieron ser relacionadas. Cfr. (Walker, 2013).

- Bogoya, C. (2017). “La custodia del sentido. Una lectura de *Nadie nada nunca*”, en *Cuadernos LIRICO* N° 17 (pp. 1-12).
- Bermúdez Martínez, M. (2001). *La incertidumbre de lo real: bases de la narrativa de Juan José Saer*. Oviedo: Publicaciones/Departamento de Filología española.
- Brando, O. (2015). *La escritura de Juan José Saer. La tercera orilla del río*. Buenos Aires: Corregidor.
- Castro, C. (2014). « Le fluide électrique che Sade », en *Dix-huitième siècle*, N° 46 (pp. 561-577).
- Castro, C. (2018). «Des esprits animaux atomiques ? Une interprétation pour l’origine de l’âme matérielle du XVIIIe siècle. De Telesio à Sade», en *Épistémocritique. Littérature et savoirs*. URL: <http://epistemocritique.org/des-esprits-animaux-atomiques-uneinterpretation-pour-lorigine-de-lame-materielle-du-xviiiie-siecle-de-telesioa-sade/>
- Corbatta, J. (2005). *Juan José Saer: arte poética y práctica literaria*. Buenos Aires: Corregidor.
- Cragolini, M. (2016). *Extraños animales. Filosofía y animalidad en el pensar contemporáneo*. Buenos Aires: Prometeo.
- Dalmaroni, M. (2009). “Lo real sin identidades. Violencia política y memoria en *Nadie nada nunca*, *Glosa* y *Lo imborrable* de J. J. Saer”, en Sosnowski, S. (comp.) *Literatura, política y sociedad: construcciones de sentido en la Hispanoamérica contemporánea*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (pp. 125-141).
- Degrande, F. (2014). “Azar y psicoanálisis. Una interpretación del sueño en *Nadie nada nunca* de Juan José Saer”, en *Revista chilena de literatura* N° 87 (pp. 47-68).
- Delgado, S. (2011). “Lisa y dorada la ribera”, en Ricci, Paulo (comp.) *Zona de prólogos*. Buenos Aires: Seix Barral (pp. 117-132).
- Gasquet, A. (2007). *Los escritores argentinos de París*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- Gillier, B. (2014). “La inminencia de lo real. Política de la metonimia en *Nadie nada nunca* de Juan José Saer”, en *Zama* / 6 (pp. 67-80).

- Kramer, N. (2009). *Writing from the Riverbank: Juan José Saer and the Nouveau Roman*. Tesis doctoral. Universidad de California, Los Ángeles.
- Mandolessi, S. (2013). “*Nadie nada nunca: Saer y lo espectral*”, en Logie, I. (coord.) *Juan José Saer. La construcción de una obra*. Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- Ludmer, J. (1988). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Libros Perfil.
- Peláez, S. (2014). “Ungrounding the Nation. A Reading of Juan José Saer’s *Nobody Nothing Ever (Nadie nada nunca)*”, en *The New Centennial Review*, Vol. 14, No. 1 (pp. 1–24).
- Premat, J. (2002). *La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Rodríguez, F. (2010). *Un desierto para la nación. La escritura del vacío*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Saer, J.J. (1999). *La narración-objeto*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Saer, J.J. (2000). *Nadie nada nunca*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Saer, J.J. (2002). *El río sin orillas*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Saer, J.J. (2003). *La ocasión*. Buenos Aires: Seix Barral
- Saer, J.J. (2003b). *Glosa*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Saer, J.J. (2004). *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Saer, J.J. (2004b) *La pesquisa*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Saer, J.J. (2005). *La vuelta completa*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Saer, J.J. (2006) *Cuentos Completos*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Saer, J.J. (2006b). *El limonero real*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Saer, J.J. (2007). *El entonado*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Saer, J.J. (2008). *Las nubes*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Sarlo, B. (1987). “Política, ideología y figuración literaria”, en Balderston, D. (ed.) *Ficción y política: la narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza.

Walker, C. (2013). *El horror como forma. Juan José Saer – Roberto Bolaño*. Tesis Doctoral.
URL: <http://repositorio.filo.uba.ar:8080/xmlui/handle/filodigital/1515>

Wolfe, Ch. (2016). *Materialism: A Historico-Philosophical Introduction*. Department of Philosophy and Moral Sciences, Ghent University.

RAFAEL ARCE

Investigador Adjunto del CONICET. Doctor en Letras por la Universidad Nacional de Rosario. Jefe de Trabajos Prácticos de Literatura Argentina en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral. Ha publicado artículos sobre literatura argentina y sobre literatura francesa. Es autor de los libros *Juan José Saer: la felicidad de la novela* y *La visitación. Ensayo sobre la narrativa de Antonio Di Benedetto*.

LAURA SOLEDAD ROMERO

Profesora en Filosofía por la Universidad de Buenos Aires. Se especializa en filosofía francesa contemporánea, especialmente en su vertiente post nietzscheana. Becaria Doctoral del CONICET. Realiza su doctorado en la Universidad Nacional de Rosario con un proyecto sobre la obra de Juan L. Ortiz.