

La discontinuidad como política estética en *Nadie nada nunca*

Florencia Abbate
UBA / CONICET
Argentina

1. La discontinuidad como aislamiento y las relaciones intertextuales.

En lo que concierne a la estructura, *Nadie nada nunca*, novela del escritor argentino Juan José Saer, guarda un cierto parentesco intertextual con una novela modernista, *Las olas*, de Virginia Woolf, con la cual comparte la elección de una técnica narrativa multi-focal y simultaneística, y la alternancia entre un registro prosaico y un registro poético. Los soliloquios de los seis personajes en *Las olas* aparecen interrumpidos por breves interludios en tercera persona que describen una escena costera en varias etapas, en un día desde el amanecer hasta la puesta de sol. El empleo de monólogos interiores da lugar a la sensación de un coro de voces que no se encuentran, que no se conectan, que no cantan juntas hasta el final, momento marcado por la muerte. De la misma manera, el canto de los pájaros en cada interludio en tercera persona se encuentra aislado, fragmentado, encerrado en sí mismo, como el discontinuo canto de los pájaros en *Nadie nada nunca*, que también nos presenta una atmósfera solipsista y gira a través de una tercera persona y de las perspectivas de seis personajes (Gato, Elisa, el Ladeado, el Caballo Leiva, Tomatis, el bañero). Así describe el canto de los pájaros el narrador de Saer:

El canto peculiar, gutural, tibio y blando de la torcaza, de una duración no mayor que la de uno o dos segundos, ha parecido estar, durante su breve manifestación, en la punta misma del tiempo, como si hubiese sido la sola fuerza, debilísima, que ha sacado al universo entero de su inercia mineral, poniéndolo otra vez en marcha después de un hiato indefinido de detención general, de naufragio periódico (Saer 1995:70).

La fragmentación, procedimiento y tema central en *Las olas* y *Nadie nada nunca*, se evidencia asimismo en el hecho de que cada personaje se encuentra aislado en su

propio tiempo subjetivo. Woolf ha intentado atenuar este núcleo solipsista, creado por una cadena de temporalidades rotas, discontinuas, buscando un marco universal, el de la Naturaleza, que de alguna manera englobaría los fragmentos. A eso parece remitir la metáfora orgánica y bergsoniana de la ola, a la que vuelve una y otra vez en los pasajes poéticos que describen la playa y que se intercalan, en cursiva, entre las voces de los narradores. Saer ya había explorado ese procedimiento woolfiano en una novela anterior, *El limonero real*, analizada pormenorizadamente por Graciela Montaldo. En *El limonero real*, hay un tiempo más allá del tiempo histórico, el de la Naturaleza, que se plasma en la imagen de ese limonero que ofrece en simultaneidad las fases sucesivas de su desarrollo, y que precede y sobrevive a los personajes como un desafío a la temporalidad antropocéntrica¹. Eric Auerbach ha señalado que el uso woolfiano de múltiples puntos de vista genera una enorme ambigüedad en la localización de las voces. Una ambigüedad semejante encontramos en *Nadie nada nunca*, donde en ciertos pasajes se pasa de la tercera persona a la primera persona del Gato sin solución de continuidad.

Por su parte, Kristeva ha analizado las preocupaciones de Woolf acerca del carácter fragmentario del tiempo y ha planteado que en sus novelas la vida aparece como un movimiento incesante, un proceso continuo donde “el sujeto es al mismo tiempo engendrado y anulado” (28), igual que en *Nadie nada nunca*, donde el mundo narrativo se desintegra, se deshace y vuelve a engendrarse a cada instante como por primera vez. El narrador de *Nadie nada nunca* se vale del discurso indirecto libre, creando la sensación de un pasivo ver, oír, imaginar, donde el mundo se despliega al interior de una conciencia. La lentitud del discurso está acentuada por el uso de un presente atemporal, que produce la sensación de que los acontecimientos ocurren en un “ahora” eterno e indiferente. En ese presente los personajes se encuentran aislados en su propia experiencia, signada por una radical incertidumbre respecto del mundo exterior: “Su mente se ha transformado en una especie de piedra opaca, compacta, de la que no salen ni entran pensamientos, y que parece no poder establecer ninguna relación con ese exterior brumoso y ardiente que llena todo el horizonte visible” (Saer 1995:147).

En *Nadie nada nunca* coexisten dos registros que se alternan arbitrariamente: uno

que remite al mundo de ficción de la prosa y la descripción de lo real, y otro que corresponde al orden metafórico de la poesía; por un lado, un orden que da cuenta del mundo material, situaciones y personas, y por otro, una voz que parece “intuirlo” y apela a la imagen poética tendiendo a condensar el sentido del relato. Esa emergencia repentina de un tono poético que trata de hacer presente una “interrupción” en el discurrir narrativo contribuye a crear un tiempo discontinuo. Por otro lado, se trata de una novela que propone un alto grado de condensación temporal y reducción de la dimensión episódica de la trama: el relato se centra en la vida cotidiana del Gato, durante dos o tres días que pasa en su casa de la costa, en un pueblo de la provincia de Santa Fe, haciendo el amor con Elisa, tomando limonada, mirando la playa, comiendo o durmiendo la siesta. Esos hechos anodinos están contados con una frecuencia repetitiva y de un modo moroso, que se concentra en la descripción del detalle, exacerbando esa elección anti-económica y refractaria a la convención de ritmo y progresión narrativa. En tal sentido, otra relación intertextual que se puede señalar es con el *Nouveau Roman* y en especial con Robbe-Grillet, quien en textos como los de *Instantáneas* ha intentado elaborar una suerte de tiempo detenido, el de la pura imagen, casi sin “hechos”, la apoteosis del presente de la descripción. En *Nadie nada nunca*, los momentos sucesivos se describen como cuadros estáticos, y el discurso pareciera pretender captar la más pequeña dimensión temporal: el instante. En un interesante artículo, donde también analiza *Pedro Páramo*², Cleila Moure sugiere que la temporalidad de *Nadie nada nunca* apunta a llegar por otro camino a la singularidad del instante poético, donde “cada suceso se resiste al transcurrir y se propone como único” (120).

2. La discontinuidad del tiempo y la intuición del instante.

La fragmentación del tiempo aparece tematizada en la novela de manera explícita a partir de una analepsis externa que remite a un recuerdo. Ese recuerdo introduce en el relato una experiencia que se podría pensar como puesta en abismo de aquello que parece funcionar como principio formal de la novela: la discontinuidad del tiempo. El narrador señala que el bañero tiene la impresión de que el trote de un caballo, realizado en tres movimientos, consiste en una serie de saltos discontinuos que lo

suspenden durante “una fracción de segundo” en el aire (Saer 1995:205). En otro momento, el bañero cree percibir, durante “una fracción de segundo”, repetida al infinito, la imagen del cuerpo del Gato en cada una de las posiciones de marcha que ha adoptado durante un trayecto (Saer 1995:122). Esas “impresiones” del bañero parecen ser el efecto que ha dejado en su percepción justamente la experiencia límite que evoca la analepsis (Saer 1995:127). El recuerdo es el siguiente: tras haber estado nadando durante setenta y seis horas para batir un record de permanencia en el agua, el bañero alza la cabeza y descubre que el mundo ha estallado en pedazos frente a él. En medio del río, el paisaje visible se descompone de pronto ante sus ojos en una infinidad de partículas diminutas separadas por la nada:

Hasta donde su vista pudiera alcanzar, es decir, todo el horizonte visible, la superficie que lo rodeaba, en la que ya no era posible distinguir el agua de las orillas, parecía haberse pulverizado y la infinidad de partículas que se sacudían ante sus ojos no poseían entre ellas la menor cohesión (Saer 1995:130).

Esa fragmentación lo conduce a la percepción del instante:

Se siente como si estuviese mirando el instante con una lupa enorme, que produce un aumento de tales proporciones que el punto del instante que él está contemplando, por estar tan alejado de los bordes que continúan transcurriendo, permanece inmóvil y sin transcurrir (Ibid.:200).

Esta experiencia límite sería la de una mirada despojada del recurso a la totalización, una negación de las mediaciones que el lenguaje y sus universales postulan entre el sujeto y sus percepciones. Se trata del mismo problema que había planteado el poeta Lord Chandos en la célebre Carta de Hugo Von Hofmannsthal (2001): ¿Cómo no caer en el mutismo cuando nos perdemos en el torbellino de un mundo quebrado en fragmentos? ¿qué se puede narrar sino un flujo de impresiones inconexas? El bañero habla de una “lupa” y Hofmannsthal habla de un “cristal de aumento”; en ambos casos, la enormidad de los detalles da cuenta de una crisis del lenguaje:

Igual que en una ocasión había visto a través de un cristal de aumento un trozo de piel de mi dedo meñique que semejava una llanura con surcos y cuevas, me ocurría ahora con las personas y sus actos. Ya no lograba aprehenderlas con la mirada simplificadora de la costumbre.

Todo se me desintegraba en partes, las partes otra vez en partes, y nada se dejaba ya abarcar con un concepto. Las palabras aisladas flotaban alrededor de mí (6).

Esta concepción del tiempo ha sido desarrollada por Gaston Bachelard en su libro *La intuición del instante*, donde confronta las ideas de Bergson con las de Roupnel. Su ensayo se centra en la hipótesis de que ni la duración ni el progreso tienen una superioridad ontológica sobre los instantes, los elementos más simples del tiempo. Así, invierte el problema de Bergson: no se partiría de la continuidad de la “duración” sino de la discontinuidad, lo cual implica la atomización del tiempo. Afirma Roupnel:

Se ha llegado a decir que la duración era la vida. Pero es preciso situar la vida dentro del marco de lo discontinuo que la contiene [...] Lo que el ser puede tener de permanente es la expresión, no de una causa inmóvil y constante, sino de una yuxtaposición de resultados fugaces e incesantes, cada uno de los cuales tiene su base solitaria y cuya ligadura, que es sólo un hábito, compone a un individuo (Bachelard 1979:21).

Bachelard encuentra en Roupnel la idea de la discontinuidad inherente al tiempo como dato originario del psiquismo. La duración no sería sino un número cuya unidad es el instante:

El mundo está regido de acuerdo con una medida musical impuesta por la cadencia de los instantes. Si pudiéramos oír todos los instantes de la realidad, comprenderíamos que la corchea no está hecha con trozos de blanca sino que, antes bien, la blanca repite la corchea. De esa repetición nace la impresión de continuidad (43).

La temporalidad de *Nadie nada nunca* parece cercana a esta idea de que la conciencia es conciencia del instante. Según Bachelard, la intuición temporal de Roupnel afirma dos cosas: el carácter absolutamente discontinuo del tiempo y el carácter absolutamente puntiforme del instante. Para Roupnel, la mayor intensidad de conciencia corresponde a “la percepción de la nada absoluta en los dos bordes del instante”, exactamente lo que percibe el bañero en *Nadie nada nunca*, de modo que estaríamos ante otra relación intertextual. Pero ello supone, además, el máximo nivel de incertidumbre en la identidad del sujeto, aislado de su pasado por los bordes del instante. El tiempo limitado al instante aísla al sujeto no sólo de los demás sino también

de sí mismo, puesto que rompe con su pasado y le impide reconocerse en una continuidad. En palabras de Roupnel: “El instante que se nos acaba de escapar es de la misma muerte inmensa a la que pertenecen los mundos extintos y los firmamentos abolidos” (Bachelard:12). En esta novela de Saer se describe constantemente el “aislamiento trágico del instante” que define Bachelard: de instante a instante, no hay puente alguno, sólo la sensación obstinada de un exilio. Por eso, el recuerdo del personaje es presentado como una experiencia que lo marca en forma traumática. El narrador refiere que al bañero le tomó muchos meses “habituarse otra vez a la realidad de todos los días” (Saer 1995:131) y volver a ver un cuerpo, una cara, un lugar cualquiera, “como una entidad constituida y no como una serie infinita de puntos” (Ibid.:132). Hasta ese momento permaneció en la cama –habiendo perdido su título de campeón provincial y su puesto de bañero–, perplejo e incapaz de actuar.

3. Las elecciones formales como política estética.

Para leer en un sentido estético-político las elecciones formales comentadas, resulta indispensable ahora poner en relación el análisis precedente con el hecho de que la trama de *Nadie nada nunca* se desarrolla en el contexto histórico de la última dictadura militar argentina. En el tramo final de la novela, ese contexto que hasta entonces sólo estaba sugerido por algunos indicios, se torna más explícito debido a que el narrador describe el despliegue de un operativo militar en el lugar donde se encuentran los personajes (Saer 1995:232). El registro del relato del operativo tiene una impronta realista y, al interior de la novela, se vincula con la historia de la matanza de los caballos. Esa historia secundaria, que se va construyendo a partir de pequeños fragmentos dispersos en el relato, se introduce a través de la voz de un hombre del pueblo que se la cuenta al bañero (desde la p. 101 hasta la 120), luego continúa presente pero en segundo plano, y finalmente reaparece retomada con fuerza desde la perspectiva de Tomatis (Saer 1995:205), quien llega al pueblo trayendo información de la ciudad. El registro de esa historia se diferencia de las morosas descripciones cuasi objetivistas que predominan en la novela y, asimismo, del registro poético de algunos fragmentos, estableciendo de este modo una nueva discontinuidad.

El relato de esa historia no focaliza en los detalles ni apela a la metáfora sino que está contado con la “distancia media” propia del realismo (Culler 1973), una óptica que no nos coloca demasiado cerca del objeto ni nos alza por encima de él. Los segmentos dedicados a la historia de la matanza de los caballos –que culminan con el operativo militar– son los portadores de la única intriga de la trama: ¿quiénes son los responsables de la matanza de los caballos? No se sabe; sólo se sabe que el ejército y la policía le atribuyen la responsabilidad a un grupo de guerrilleros que andaría escondido en la zona. Esa historia termina sin que la intriga planteada se resuelva. Pero al final del relato se produce el asesinato de un comisario, el Caballo Leiva (Saer 1995:233), y ese acontecimiento parece contribuir a la idea de que sí podría haber guerrilleros escondidos en la zona; y resulta asimismo posible inferir que el Gato –por el hecho de que él tiene sobre esos guerrilleros una información que no tiene ninguno de los otros personajes (Ibid.:219)– sería uno de ellos.

En contraste con la incertidumbre perceptiva que acecha a personajes como Elisa, el Gato o el bañero, el discurso indirecto libre a través del cual se refieren los dichos de Tomatis rebosa de certezas respecto a los hechos y al contexto histórico-político. Por ejemplo, Tomatis afirma que el Caballo Leiva es un torturador y lo describe así:

[S]u función era ésa, hacer cantar. Le traían, de noche, *detenidos ilegales*, para que los sometiese al tratamiento. Era un profesional, un técnico, incapaz sin duda de determinar el justo valor de las informaciones que obtenía. Casi un artista, un naif, había dicho Tomatis, capaz de extraer los sonidos más inaccesibles de un instrumento, pero privado de la facultad de insertarlos en un sistema (Saer 1995:206. El subrayado es mío).

Esa descripción podría haberle gustado a Hanna Arendt: Leiva encarnaría la “banalidad del mal”, puesto que se limita a cumplir una función, acatando con eficiencia las órdenes de sus superiores sin llegar a concebir la dimensión de sus actos dentro del engranaje de un dispositivo del Terrorismo de Estado. Lo destacable es que el trágico final donde convergen las dos historias de la novela (la principal, la vida cotidiana de Gato y Elisa –lo íntimo-, y la secundaria, la búsqueda de los guerrilleros –lo histórico-) se encuentra elidido. Como el lector podrá saber a posteriori, con la lectura de otras

novelas de Saer (*Glosa, Lo imborrable, La pesquisa, La grande*), las Fuerzas Armadas irrumpieron en esa casa de la costa donde se encontraban el Gato y Elisa, quienes fueron secuestrados y desaparecidos. El trágico final de *Nadie nada nunca* puede ser considerado una elipsis intertextual (con respecto a la propia obra), ya que esta novela termina justo cuando el Ejército se acerca a la casa. Si Saer hubiera narrado el secuestro y la muerte de estos personajes, la novela se habría cerrado de manera realista. Por eso, en la elección de esta elipsis se cifra la originalidad estética del texto en su manera de dar cuenta de la última dictadura. La dimensión histórico-política de la trama queda esbozada de un modo discontinuo, mediante frases y referencias misteriosas entre las cuales han sido elididos aquellos elementos informativos que podrían funcionar, a la manera realista, como nexos causales y explicativos. El hecho de que el Gato es un guerrillero que se encuentra escondido, “en la clandestinidad”, aparece insinuado a través de unos pocos indicios inconexos, pero nunca se explicita. En todo caso, la inminencia de la muerte podría relacionarse con la intensa sensación de soledad que experimentan los personajes, y también con los sentidos que aporta el registro poético, en un plano simbólico, como en esta imagen metafórica que se repite cinco veces a lo largo de la novela: “Que no aparezca, súbita, silenciosa, la mano con la pistola y no apoye el caño, con suavidad, en la cabeza del caballo. Que no retumbe la explosión” (Saer 1995:17).

Por otra parte, cabe recordar que se trata de una novela que fue escrita contemporáneamente a los últimos años de aquella dictadura. La dimensión del Terrorismo de Estado no había sido procesada todavía. En *Nadie nada nunca* los hechos se relatan en un puro presente, a partir de una comunidad de personajes que siguen desarrollando su vida cotidiana sin ser totalmente conscientes del grado de oscuridad del contexto que los abarca. La novela no ofrece, a nivel formal ni argumental, ninguna fórmula que proponga una armonía superadora de la devastación subjetiva que trasmite. Entre el mundo exterior y el mundo interno parece haber un hiato: la experiencia subjetiva resulta incomunicable y los hechos incomprensibles. *Nadie nada nunca* se distancia de cualquier tipo de intento de representación realista de la experiencia de aquellos que fueron exterminados por el Estado, como si resultara imposible transfigurar el horror en un relato claro y coherente.

Theodor Adorno ha teorizado sobre las dificultades que le ofrece al arte la representación del exterminio estatal de seres humanos (Zamora 2000:183) y ha planteado que el arte debería renunciar a toda pretensión de explicación y buscar el lugar de la presentización de las experiencias de sufrimiento. Ha sostenido que la obra de arte debería proponerse el desafío de destruir su propia soberanía de sentido y, al mismo tiempo, dar testimonio. *Nadie nada nunca* parece suscribir a esa necesidad de una renuncia a la soberanía de sentido. En esta novela, la muerte es inminente pero los personajes no pueden representárselo cabalmente en su conciencia. Elisa, antes de su secuestro, se sienta en el inodoro y escucha las ametralladoras como algo a lo lejos, sin importancia³: “Elisa se contempla, durante unos segundos, de un modo mecánico, en el espejo, y después se sienta a defecar [...] Las detonaciones que siguen suenan demasiado lejos como para sobresaltarla: tiros aislados de revólver o de carabina y tableteos de ametralladora” (Saer 1995:183). Afirmaba Saer en su ensayo *El río sin orillas*:

En los abominables años setenta (los militares) sembraron no únicamente la ruina, el oprobio, el crimen, sino también una especie de suspensión de lo real: no quiero decir que las atrocidades que cometieron no lo fuesen, sino que, durante unos años, la mayoría de los argentinos no podíamos forjarnos una representación exacta de nosotros mismos. Como los viejos mitos tranquilizadores se habían evaporado, nos volvimos fantasmales (Saer 1991:192).

Se podría decir que *Nadie nada nunca* es una novela que registra esos años de un modo “fantasmal”. Así, el discurso literario se constituye como aquello que introduce una incertidumbre respecto de las formas ordinarias de la experiencia sensible, una discontinuidad en las estructuras de sentido que han sido institucionalizadas y que dan forma a determinados modos de pensar lo histórico y el orden social. Desde esta perspectiva estética se podría pensar, en la línea de Rancière, que el arte es político pero no porque expresa una identidad ya establecida desde la esfera de la política, sino justamente porque suspende esas significaciones dadas de antemano para abrir otros sentidos e interrogantes; es político antes bien porque es *estético*, lo cual supone que intenta proponer otra configuración de los elementos que conforman el mundo sensible, preservando la capacidad iluminadora de la experiencia poética y su especificidad como



instrumento de indagación de lo real.

© **Florencia Abbate**

Notas

1 El relato de *El limonero real* se concentra en un día, el 31 de diciembre, cierre y apertura de un ciclo temporal ritualizado. La anécdota es esa fiesta de fin de año en una isla del litoral adonde va Wenceslao solo porque su mujer, aunque ya han pasado seis años desde la muerte de su único hijo en la ciudad, guarda todavía luto.

2 En el ensayo “La narración-objeto”, Saer se refiere a *Pedro Páramo* y señala que allí el relato en primera persona va desmigajándose en fragmentos en tercera persona que van volviendo al texto cada vez más elíptico, móvil y fragmentario (Saer, 1999).

3 Catorce años más tarde, en *La pesquisa*, cuando el hermano mellizo del Gato (Pichón) regresa a Santa Fe y visita esa “casa de la costa” que pertenecía a la familia, la muerte de la pareja es representada con otra estrategia narrativa, de un modo claro y explícito: “De esa casa habían desaparecido varios años antes, sin dejar literalmente rastro, el Gato y Elisa. Fueron, como tenían la costumbre de hacerlo desde hacía años, a pasar un par de días juntos, y nunca nadie más volvió a verlos” (Saer 1994:70)

Bibliografía

Auerbach, Eric. *Mímesis*. México: Fondo de Cultura Económica, 1950.

Bachelard, Gaston. *La intuición del instante*. México: Fondo de Cultura Económica, 1979.

Culler, Jonathan. *La poética estructuralista*. Barcelona: Anagrama, 1973.

Hofmannsthal, Hugo. *Carta de Lord Chandos y otros textos en prosa*. Barcelona: Alba, 2001. Disponible en:
<http://www.ugr.es/~filosofia/terapia/ACTIVIDADES/Otras/Ateneo/La%20Carta%20de%20Lord%20Chandos.pdf>

Kristeva, Julia. *Revolution in Poetic Language*. New York: Columbia University Press, 1984.

Montaldo, Graciela. *Juan José Saer - El Limonero real*. Buenos Aires: Hachette, 1986.

Moure, Clelia. “Rulfo, Fuentes, Saer; Algo más que la crisis del realismo”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 26.51 (2000).

Ranciére, Jacques. *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. London and New York: Continuum, 2004.

Robbe-Grillet, Alain. *Instantáneas*. Barcelona: Tusquets, 2013.



Saer, Juan José. *El limonero real*. Buenos Aires: Seix Barral, 2002.

---. *La narración-objeto*. Buenos Aires: Seix Barral, 1999.

---. *Nadie nada nunca*. Buenos Aires: Seix Barral, 1995.

---. *La pesquisa*. Buenos Aires: Seix Barral, 1994.

---. *El río sin orillas*. Buenos Aires: Alianza, 1991.

Woolf, Virginia. *Las Olas*. Barcelona: Lumen, 1983.

Zamora, José. “Estética del horror. Negatividad y representación después de Auschwitz”. *Isegoría: Revista de Filosofía Moral y Política* 23 (2000).
Disponibile en:
<http://isegoria.revistas.csic.es/index.php/isegoria/article/view/543/542>