

Violencia metonímica: la historia y la política en la narrativa de Juan José Saer.

Rafael Arce, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, Argentina.

Resumen: De los modos de representación literaria de la experiencia de la última dictadura militar argentina, este trabajo se centra en el caso de la obra narrativa de Juan José Saer. Partiendo del modo en el que se ha incluido a *Nadie nunca nunca* (1980) en un virtual corpus de novelas argentinas cuyo tratamiento del tópico ha sido abordado desde estrategias narrativas alegóricas o antirrealistas (modelo o paradigma de *Respiración artificial* de Ricardo Piglia), nuestra hipótesis arriesga un modo de interpretación que partiría de los dos órdenes de sentido que subyacen a toda estructura alegórica para seguir el desmantelamiento *metonímico* de la misma. Este movimiento dialéctico de promesa-decepción del sentido metafórico constituiría el funcionamiento básico del texto saeriano en relación con la figuración de lo histórico-político.

Abstract: Taking into account the ways of literary representation of experience of the last Argentinean military dictatorship, this work focalizes in Juan José Saer's narrative. By commencing with the mode in which *Nadie nunca nunca* (1980) has been included in a virtual corpus of Argentinean novels whose treatment of the subject has been tackled with allegoric or anti-realistic narrative strategies (the model: *Respiración artificial* by Ricardo Piglia), our hypothesis ventures a way of interpreting that begins analyzing the two senses that lie behind every allegoric structure to end up with its *metonimic* dismantling. This dialectic movement of promise- deception of the metaphoric sense constitutes the basic functioning of the saerian text in its connection with historic and politic figuration.

El período de la historia argentina conocido como última dictadura militar o “proceso” (en alusión al autodenominado “Proceso de reorganización nacional”) no solo ha tenido y sigue teniendo efectos en los modos de efectuación literaria de la política y la historia, sino también en sus modos de leerla. *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, publicado por editorial Alianza en Buenos Aires en 1987, cuatro años después del regreso de la democracia a la Argentina, reúne los trabajos de destacados críticos literarios e historiadores, argentinos y de otros países. Tal cual lo adelanta el título del volumen, los artículos trabajan un corpus recortado por los criterios de género, literatura nacional y temática en un lapso determinado: narraciones (en su mayoría novelas) argentinas escritas sobre, y durante, la dictadura militar.

Dentro de un corpus de alta factura, sobresale no obstante el trabajo de Beatriz Sarlo, que no casualmente lo encabeza. Allí la crítica argentina traza un amplio panorama de los modos de representación de la narrativa argentina que va desde *El beso de la mujer araña* (1976) de Manuel Puig hasta *Respiración artificial* (1980) de Ricardo Piglia y *Nadie nada nunca* (1980) de Juan José Saer. La importancia del trabajo y de la

pluma, así como su carácter precursor, sentó una fuerte impronta en la crítica posterior. La paulatina notoriedad que fueron adquiriendo las obras de Saer y de Piglia subrayó, de modo retrospectivo, el lugar central que, como novelas sobre el período dictatorial, fuera otorgado ya entonces por Sarlo a *Respiración artificial* y a *Nadie nada nunca*.

El trabajo deja entrever además que en el corpus abordado habría un modo de figuración literaria, si no común, por lo menos convergente: todas las novelas rechazarían las premisas del realismo literario y la representación mimética. La crítica de los años ochenta, ante la experiencia traumática del horror dictatorial, se hizo eco de la adorniana pérdida de evidencia de la representación artística en un mundo en el que la política se había vuelto, de repente, sinónimo de Auschwitz. El entrecruzamiento entre política y literatura, que marcó a fuego la narrativa argentina desde sus orígenes, adquiriría un nuevo papel preponderante desde que el área de interés de abordaje se había vuelto el modo en el que el terror político se figuró literariamente durante el período en cuestión. Las premisas del corpus subtendían ya, o anticipaban, un cierto modo de funcionamiento de los textos: escribir sobre la dictadura, *durante la dictadura* y *en el país de la dictadura*, plateaba un problema de figuración literaria que hacía descartar la representación y el realismo literario por cuestiones tan obvias como la censura y el peligro que pudieran correr los cuerpos de los escritores que entregasen esos textos a la imprenta. Este supuesto historicista no es, sin embargo, terminante, porque hubo novelas que se publicaron en el extranjero con su autor viviendo fuera del país: Saer hacía rato que vivía en Francia cuando publicó por Siglo XXI en México *Nadie nada nunca*. Pero a la hipótesis de figuración antirrealista se la puede también arriesgar por un factor, digamos, *inmanente* al sistema de la narrativa argentina: su tendencia, desde mediados de los sesenta, a rechazar el realismo y la representación literaria en aras de las formas de la “novela experimental” (sea lo que fuere que se entendiera por eso) de un Julio Cortázar, por ejemplo, pero también de un programa vanguardista como fue el caso de la revista *Literal*, para no hablar del sesgo antirrealista de la obra de Borges que entre los sesenta y setenta se consagra internacionalmente. *Respiración artificial* y *Nadie nada nunca* se hallaban en una encrucijada histórico-literaria que favorecía un arte de la narración antirrealista: Piglia, cuyo programa literario fue siempre filiado con el de Macedonio Fernández (el gran novelista abstracto argentino), traza desde el título mismo de su novela una parábola en donde la historia argentina alude cifradamente al

presente; y Saer termina con su novela de 1980 su etapa experimental “heroica” que comienza en 1969 con *Cicatrices* y continúa en 1974 con *El limonero real* y en 1976 con *La mayor*.

Coyuntura histórico-política y despliegue inmanente del sistema literario argentino convergen en lo que podemos llamar el precepto adorniano de la negatividad. Tanto la crisis de la representación en todo arte posterior a las vanguardias como el creciente desafío representativo que significaron las atrocidades históricas de las dos guerras mundiales en Europa, África, y Asia, y de las dictaduras en América Latina, estarían avalando la tesis adorniana de que el lenguaje del arte moderno debe ser esencialmente negativo, no únicamente porque se aboca a la tarea desmesurada de figurar lo irrepresentable, sino porque en ocasiones solo puede hacerse eco de esa experiencia haciéndose él mismo opaco, impenetrable. Esta tesis negativista tiene un antecedente en el pensamiento benjaminiano, para quien la paradójica pobreza de experiencia de la guerra de trincheras encontraba su correlato en la imposibilidad de seguir narrando del novelista moderno. El precepto adorniano de la negatividad aparece formulado, por ejemplo, en el contexto que Sandra Contreras reconstruye para leer el impacto que la obra de César Aira produce en el sistema literario argentino: “De esta ‘exploración de la negatividad’ que sostiene con tenacidad adorniana, Saer deriva para el arte de la narración una poética ‘antinovelesca’”.¹ La pregunta *cómo narrar*, que caracteriza, según Contreras, el modo de interrogación de los novelistas argentinos del setenta, estaría en el centro de la problemática literaria de una época porque asume esta doble imposibilidad representativa de la experiencia del horror histórico: la de lo urticante del *material* (que el horror represivo, la tortura y la desaparición se conviertan en *tema* de un relato) y la de la crisis de las formas narrativas realistas (que el relato, habiendo perdido su ingenuidad mimética, se las vea sin embargo con la demanda de *contar lo ocurrido*).

Dos décadas más tarde, en un contexto bastante diferente, con toda la obra de Saer publicada, otro crítico, retomando el trabajo determinante de Sarlo, declara su perplejidad ante algo cuya evidencia parecía ser condición de su invisibilidad: ¿se puede hablar de alegoría, de ciframiento o de alusión, en definitiva, de *antirrealismo*, en una novela como *Nadie nada nunca*, donde en el nivel de la historia aparecen el ejército, un

¹ CONTRERAS, *Las vueltas*, p. 27.

comisario torturador, los “muchachos” (los guerrilleros de Montoneros, el grupo armado peronista), las detenciones clandestinas, los secuestros y los atentados? Miguel Dalmaroni demuestra con elocuencia que lo alegórico, si bien no está ausente del funcionamiento poético del texto, es sin embargo desbordado por la implicación, a nivel del relato, de los dos “órdenes de referencias”, el literal y el figurado, en los que descansaría la estructura alegórica.² Si en la novela de Saer, la historia *cifra* la Historia, también hay que decir que la Historia *penetra* materialmente la historia. Los dos niveles, el denotativo y el connotativo, son postulados para insinuar una alegoría que el mecanismo *metonímico* del relato termina desbaratando. Nuestra hipótesis sería que para leer lo histórico-político en la narrativa saeriana es necesario seguir el desmantelamiento de estos dos niveles de sentido mediante el cual la alegoría se promete y, en el mismo movimiento, se decepciona, y esto no solo en *Nadie nada nunca*, sino en todas las narraciones saerianas en donde lo histórico-político posee una cierta importancia en la configuración del relato.

Responso, la primera novela de Saer, publicada en 1964, narra un día en la vida de Alfredo Barrios, un periodista venido a menos que no trabaja y vive del juego. La historia de la decadencia de Barrios se entrelaza con la historia de la caída del peronismo: la indigencia de su presente contrasta con el recuerdo nítido del día en que le dio la mano al General, cuando era jefe del sindicato de prensa. En el primer capítulo de la novela, asistimos a la visita de Barrios a Concepción, su ex mujer, que lo recibe en el apacible y limpio jardín de su nueva casa. Es un día de primavera de 1962. Barrios, sucio y excedido de peso, se siente disonante en ese armónico lugar. No puede comprender por qué abandonó a Concepción, dejándose destruir, después de la pérdida de su trabajo con la Revolución Libertadora de 1955, por el alcoholismo y el juego. Sin embargo, esa incertidumbre entra en contradicción con las acciones que lleva a cabo: le pide prestada a Concepción una máquina de escribir, con la mentira de que es para un trabajo. Afirma no saber por qué lo hace, pero el lector puede ya suponer lo que va a suceder: Barrios empeñará la máquina de escribir para jugar y terminará perdiéndola.

En el segundo capítulo, una analepsis a cargo del narrador, pero que podría atribuirse a una rememoración de Barrios, nos cuenta los sucesos de la primavera de 1955 en la cual Barrios fue expulsado del sindicato por una patota antiperonista, golpiza

² DALMARONI, “Lo real”, p. 127.

mediante. Con ese suceso que entrevera lo histórico con lo personal comienza la decadencia del personaje, cuyo comportamiento va carcomiendo su matrimonio hasta la final separación. Esa golpiza que Barrios recuerda anticipa la golpiza que recibirá ese día en el garito de juego, cuando, habiendo perdido el dinero, intente robar unas fichas a un personaje deleznable que gana cantidades y que es el que lo invita a jugar.

La novela establece, entonces, un paralelismo entre la curva descendente de ese día (que comienza con la nitidez en el jardín primaveral de Concepción y termina unas horas más tardes en el lodo donde Barrios se revolverá “como un cerdo”) y el tiempo histórico de la decadencia de una clase social que había conocido la primavera peronista. Cuando Barrios se extasía en el jardín de Concepción al comienzo del relato, recuerda el apretón de manos del General. Cuando, habiendo recibido la golpiza, se enfurece contra los que le pegaron, confunde en sus palabras el episodio del garito con la paliza que le propinaron el 21 de septiembre de 1955 en el sindicato. La novela está estructurada de modo que el narrador se identifica todo el tiempo con el punto de vista de Barrios: el personaje no narra, pero soporta la focalización del relato. La relación entre el presente de ese día y el pasado “histórico” tiene como nexo privilegiado el cuerpo de Barrios: es la sensación de bienestar en el jardín la que ocasiona el recuerdo del apretón de manos, es la violencia ejercida sobre el cuerpo la que hace al personaje revivir el episodio del sindicato. De otro modo no se explica que la analepsis insista tanto en el dato presumiblemente anodino de la estación: “Cuando el 21 de setiembre de 1955 Barrios entró en el Sindicato de Prensa, no se le ocurrió pensar que esos quince hombres que lo aguardaban (...) bajo un prístino sol de primavera...”³ “Dos por tres la débil brisa de setiembre llegaba cargada con el bramido de la muchedumbre...”⁴ “El que gritó hizo silencio, un silencio que se volvió grávido en el espléndido sol de la mañana”.⁵ “Estuvo dos días en cama, los primeros dos días de esa primavera caótica y desolada”.⁶ Las descripciones saerianas no pueden reducirse en general a lo “catalítico”: más que establecer un marco espacio-temporal para la acción, de lo que se trata en el episodio del sindicato es de decir el modo en el que la aparición del recuerdo, con las huellas sensitivas de la estación, se presenta a la conciencia del personaje. La conexión

³ SAER, *Responso*, p. 34.

⁴ *Ibid.*, p. 37.

⁵ *Ibid.*, p. 39.

⁶ *Ibid.*, p. 42.

entre la vida de Barrios y la historia argentina no es entonces significativa (alegórica) sino *material* (metonímica): implica la repetición del acontecimiento que tiene como escenario el cuerpo del personaje, primero como “histórico” (aunque la sanción de *histórico* no pueda ser más que posterior y retrospectiva) y después como íntimo, como privado.

La otra novela que retoma el motivo del posperonismo es *Cicatrices*, publicada en 1969. De los cuatro personajes narradores (cuyas historias separadas se entrecruzan tejiendo la novela), dos han sido marcados por los acontecimientos políticos: la historia de la madurez de Escalante, ex-abogado devenido jugador (como Barrios), cruza su vida personal (matrimonio, cárcel, vicio, viudez) con el acontecimiento de la Revolución Libertadora; y Fiore, que asesina a su mujer un 1° de mayo, es un obrero metalúrgico ex sindicalista con tendencia a beber de más (también como Barrios). Con esta novela parece difícil no pensar en el nivel simbólico, cuando su estructura temporal apunta al primero de mayo (en el que transcurre el último capítulo, el narrado por Fiore, aunque toda la novela se hunde en una espiral hacia ese día), fecha saturada de sentido por la historia argentina, convertida por el peronismo, de conmemoración internacional por los mártires de Chicago, en festejo popular por el día del trabajador. Ahora bien, como lo señaló Dalmaroni, la novela, cuyas cuatro historias están narradas en primera persona y en tiempo presente, niega todo sentido a un tiempo que la Historia había querido convertir en significativo.⁷ Esta cuestión de la primera persona y del tiempo del relato en presente es ineludible para apreciar el giro de la narrativa de Saer en ese entonces, con la novela que la crítica considera como la primera de sus obras maduras: para Escalante, la historia del fin del peronismo podría explicar el origen de su vicio (comienza a jugar cuando sale de la cárcel), pero esa causalidad es apenas esbozada, tibiamente sugerida, y no parece determinante: como Barrios, Escalante parece decidir su decadencia con una especie de lucidez ante la evidencia del sinsentido del presente. Esta sensación de absurdo, que la crítica también señaló,⁸ es antes que nada un sinsentido del tiempo que está sucediendo, el “presente inenarrable” supuesto en todo relato pero inasible como tal. No se trata solo de la indigencia de estos personajes en tiempos de proscripción del peronismo: de lo que se trata, más bien, es de cómo la imposibilidad de dotar de sentido al tiempo en el que se transcurre, cuando se intenta

⁷ DALMARONI, “Lo real”, p. 126.

⁸ Cfr. PANESI, *Cicatrices*.

narrarlo, tiene por consecuencia un vacío en donde las cosas meramente ocurren (o no ocurren) y esto es coherente con el tono seco, lacónico, severo, de la prosa del relato, que posee ecos de la novela negra norteamericana. Cuando Escalante le dice a otro personaje que él es peronista, ese enunciado no encuentra ningún eco en el resto de su relato: es una frase hueca, suena a “palabrería”. Lo mismo se experimenta cuando Fiore le dice al comienzo de su relato a la Gringa que no se va a afeitarse porque es el día del trabajador. Las cicatrices de la historia son las huellas que testimonian ausencia. Así como en el colectivo que toma Barrios falta el retrato del General, así también los sentidos históricos que el acontecimiento del peronismo le había “inyectado” a la Historia se experimentan en *Cicatrices* como sustracción. Puede decirse entonces que el símbolo temporal del 1 de mayo es, en algún sentido, irónico. Lo histórico-político es una dimensión significativa de la realidad que se niega a darse con plenitud en presente como cualquier otra: no se trata de una falta de sentido “histórico-político”, sino de una sustracción de sentido más amplia, que podría llamarse, si se quiere, “metafísica”.

A medida que la saga se despliega, el narrador saeriano se concentra cada vez más en el presente, en la posibilidad de descomponer infinitesimalmente el instante. Hemos dicho ya que la etapa del setenta es para esta obra el momento más deliberadamente experimental. Algunas de sus características procedimentales la acercan al *nouveau roman* francés. La anécdota se adelgaza hasta el mínimo: el espacio narrativo se relaja de acciones. La descripción se convierte en procedimiento constructivo: personajes y narradores se reducen a aparatos sensitivos, ópticos (el relato de Fiore en *Cicatrices* es casi un guión de cine), auditivos (Wenceslao, el protagonista de *El limonero real*), táctiles (los cuerpos sedentarios de *Nadie nada nunca*). En esta última, el tiempo de la historia se concentra en cuatro días: es el mes de febrero de un año innominado, pero algunas pistas indican que se trata de finales de los años setenta. El protagonista de la novela, el Gato Garay, vegeta en su casa del camino de la costa, a lado de la playa y el río: protege el caballo de un amigo de un asesino que asola la región. La narración repite momentos alternando los puntos de vista y la persona gramatical del relato: el espacio adquiere un espesor y una densidad que lo vuelven problemático, la nitidez de la luz estival dota a las cosas de una transparencia fantasmal. El Gato tiende a fusionarse materialmente con su entorno, cosas, plantas, animales, el bayo amarillo que cuida. El calor abrumador de febrero obtura la conciencia de los

personajes y contribuye al clima de pesadez, de inminencia, de amenaza, que el ralentamiento del tempo narrativo y la multiplicación de acciones y puntos de vista va imprimiendo al relato.

La historia de los asesinatos de caballos va apareciendo de modo fragmentado aquí y allá hasta que, por el testimonio de uno de los personajes, aparece narrada con una claridad igualmente problemática: en el relato del “hombre de sombrero de paja” se deja oír la inteligibilidad que a la historia le otorgan los medios masivos, el diario y la televisión (tal cual aparecen para Elisa en la ciudad antes de viajar a la costa para visitar al Gato). La historia policial de los caballos mezcla lo político con lo fantástico, lo mítico con lo histórico. En esta novela, la Historia y la historia están separadas no por el tiempo, sino por la organización espacial del relato: el pequeño círculo en que los personajes parecen recluirse, replegarse en un movimiento que rezuma menos temor que indiferencia, parece ajeno a la violencia, que acontece *allá afuera*. Sin embargo, la amenaza se va cerniendo sobre ellos. El comisario del pueblo, el Caballo Leyva, apodado así por su brutalidad, busca sin tregua al asesino, hasta que matan y descuartizan su precioso alazán, y finalmente “los muchachos” lo acribillan a balazos. El día domingo (la novela abarca los días viernes, sábado, domingo y lunes) Elisa escucha los disparos y eso es todo lo que el lector obtiene de modo directo del acontecimiento. *Nadia nada nunca* presupone una cercanía de lo histórico-político bajo la forma de una amenaza, una inminencia, inscrita en el presente de la narración. La tendencia del relato a la detención hace experimentable esa avería de la historia humana que sería su detención en la barbarie. Lo que parece ser el retiro misántropo y descomprometido de los personajes, su tendencia a fusionarse con la materialidad del entorno, figura al mismo tiempo un presumible estado de naturaleza al que estarían siendo devueltos desde el comienzo de la aniquilación de la civilización, presentida en ese verano de fuego pleno de sentidos escatológicos. De ahí que el relato de la muerte de los caballos mezcle lo político con lo contingente, lo social con lo natural: asesino serial, farsa militar, peste, enfermedad, el relato de la masacre funciona como espacio mitológico entre la “realidad política”, lejana y como mantenida a distancia por la conjura del retiro animal, y la “irrealidad perceptiva” en la que están sumergidos los sujetos en ese presente de indigencia. Simultáneo del tiempo presente de la historia, lo político es en esta novela lo que adviene. Este advenimiento permanece en sí mismo:

insiste como inminencia, aun cuando se interprete que la muerte de los caballos anuncia la del comisario, premonición demasiado obvia como para no suponer que la inminencia de la novela sea otra. O, mejor, que la experiencia histórico-política del terrorismo de estado sería justamente la de la pura inminencia, la tortura que esa inminencia supone independientemente de la consumación de la amenaza. Lo cual explicaría el epígrafe de Marcel Schwob que la encabeza: “Ils avaient donné au jour le nom de *torture*; et inversement la torture, c’était le *jour*”. La claridad solar del relato, la experiencia del instante “en el que ningún instante transcurre”,⁹ hace experimentable la tortura del tiempo, la nitidez del día y de la luz como blancura cegadora insoportable.

Lo imborrable, publicada en 1993, es la novela en la que la historia argentina durante la dictadura militar aparece con mayor claridad y sin ninguna sutileza. El narrador es Tomatis, el personaje con más apariciones a lo largo de toda la saga de Saer. La novela transcurre entre 1980 y 1981, en invierno y en su mayor parte de noche: el personaje narra su salida de un largo período depresivo. El tiempo sensitivo, “climático”, figura la aridez del tiempo histórico. A esta figuración se superpone la atroz verborragia del narrador, que se indigna sin tapujos del carácter bárbaro de la especie humana: se habla de la tortura, de la desaparición de personas, de los vuelos de la muerte. Ahora bien, siendo tan nítido el contexto de época, esta es también la historia de una vida en el sentido menos solemne del término: el monólogo del protagonista gira en torno a sus fracasos amorosos pasados. La depresión del personaje habría comenzado después de su tercera separación. Cuando comienza la novela, se dispone a ir a visitar a su hija, que se halla bajo la influencia perniciosa de su ex-suegra, un ser deleznable que se describe con los rasgos más sarcásticos de la pequeño-burguesía de un país del tercer mundo. La novela de Saer donde el período atroz de la historia argentina aparece con más nitidez es también la novela donde el relato gira en torno a una anécdota banal: las “historias de suegras” de Carlos Tomatis.

En *Lo imborrable*, la crudeza del narrador pone por primera vez en escena en la saga el referente de la dictadura de modo brutal. Esta literalidad, esta cercanía, se contrabalancea con la distancia que introduce la omnipresencia de lo representativo, a la cabeza de lo cual está lo televisivo. En *Glosa* (1986), el comienzo de la catástrofe, que en su célebre prolepsis se lleva en seis renglones las vidas del Gato, de Elisa y de Leto,

⁹ SAER, *Nadie*, p. 187.

va de la mano del progresivo atontamiento del depresivo Tomatis frente al televisor. *Lo imborrable* es la historia de la salida de ese estado casi narval o pre-natal: el narrador se arranca de la televisión para salir a un mundo obturado por el terror, no directamente político, sino más bien representativo, desde los “personajes” Vilma y Alfonso y el funcionamiento de su “dispositivo” hasta el best-sellerista Walter Bueno, propagandista de la dictadura, y el general Negri, “el carnicero del Paraná”, que sale por televisión en el programa cultural de Bueno. Como en *Responso*, Tomatis entrelazará en su relato la catastrófica historia de sus fracasos amorosos, que lo arrojaron en el aniquilamiento y la castración, con el avance del terror político y las implicancias de ese avance en la misma vida del protagonista. Pero la representación es, en un sentido más anterior y primigenio para ese punto de observación móvil que es la conciencia lúcida de Tomatis el modo en el que el individuo se deja moldear por el estereotipo: el pseudoindividuo constituye el átomo de la masa social. Ya la distancia que se abre entre lo que Alfonso quiere que los demás vean de sí mismo y el fondo de aflicción que delatan sus ojos permite a Tomatis juzgar el comportamiento de sus pares en términos de representación. ¿Qué es su propia historia de fracasos amorosos si no la representación convencional de ciertos clisés sociales vistos-oídos en melodramas? “Como estaba seguro de que Haydée se había quedado levantada con el fin de interpelarme con una de esas frases, copiadas del cine o de la televisión, que intercambian las parejas...”¹⁰ Los sarcasmos del personaje son crueles hasta para con él mismo. Es lo primero que en la novela aparece entrecomillado: “yo”, un recurso que se va a expandir a todo el relato. Cuando recuerda a las mujeres de su segundo y su tercer matrimonio, que eran amigas de infancia, las retrata así: “En la distribución de roles, Haydée era la ‘seria’ y Marta la ‘aventurera’, Haydée la ‘idealista reformadora’ y Marta la ‘escéptica’”.¹¹ Las comillas se multiplican en el texto: la representación empieza para el individuo con una autorrepresentación de sí mismo. El lugar común lingüístico *marca* el lugar común social, lo fija y lo estabiliza. Esta autorrepresentación es fatal, alcanza incluso al que quiere sustraerse al lugar común social, ser diferente, ser singular: “no únicamente para los demás, sino sobre todo para nosotros mismos, debíamos ser ‘divertidos’, ‘cultos’ e ‘independientes’. Nos inscribíamos en la categoría ‘conscientes de la complejidad de las cosas’”.¹²

¹⁰ SAER, *Lo imborrable*, p. 171.

¹¹ *Ibid.*, p. 61.

¹² *Ibid.*, p. 62.

La novela comienza con una explícita metáfora a cargo de la conciencia del personaje: el mundo al que sale está poblado de reptiles o amebas que se arrastran por el suelo. Esa metáfora muy pronto se va expandiendo metonímicamente a todo lo que el personaje va percibiendo a lo largo de su aventura. El general Negri, cuando sale por televisión, no puede reprimir un tic durante su charla con Walter Bueno: se toca con la lengua el lado interior de la mejilla. Tomatis piensa que ese gesto irreprimible revela la verdadera condición del general, impecablemente vestido y hablando urbanamente con Bueno de “temas culturales”: su carácter de víbora, de reptil. La metáfora del comienzo se convierte en catacresis.

La última suegra de Tomatis, que no se nombra, es, por su parte, un “escorpión”. También hay algo de escorpión y de víbora en el padre de Leto en *Glosa*, que no casualmente fue en la Argentina un precursor de la radio y la televisión. El recuerdo de Tomatis del comienzo de su amor con Haydée, materializado en aquel sábado de otoño que pasaron por primera vez juntos, resulta inverosímil, fantasmal, en contraste con el presente estado actual de las relaciones con su ex-mujer. Los dos tiempos que el monólogo de Tomatis yuxtapone son absolutos, constituyen mundos separados por completo, como si pertenecieran no a tiempos sino a dimensiones diferentes. Del mismo modo, la Haydée del pasado, irónicamente denominada “diosa estructuro-cacharelo-kleiniana”¹³ debido a la oportuna combinación de intelectualidad y sensualidad, es otra Haydée, irreconocible en la actual madre de su hija. Entre esos dos tiempos se sitúa el *acontecimiento* que, como un grumo condensado de “realidad”, hace de paso entre los dos mundos, el pasado feliz y luminoso, y el presente abrumador y oscuro: aunque hacía tiempo que la pareja se descomponía, un episodio arroja a Tomatis a casa de su madre. La Tacuara, otro ser entre lo animal y lo humano, una vecina de veinte años que conocían desde su nacimiento, se había vuelto guerrillera y había entrado en la clandestinidad. En una visita a su casa, buscando un escondite recurre a Haydée, que decide ayudarla, pero a instancias de la madre, el escorpión, la joven es echada de la casa y queda a merced de sus perseguidores, que la hacen desaparecer.¹⁴ Ahí donde se cruza el destino personal y el colectivo, las “historias de suegras” que Tomatis se cuenta a sí mismo ubican el acontecimiento desencadenador del retiro depresivo. Pero no hay ninguna *determinación* histórico-política: el continuo catacrético va del general-reptil a

¹³ *Ibid.*, p. 180.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 172-177.

la suegra-escorpión e incluye al padre-víbora de Leto y al comisario-caballo de *Nadie nada nunca*. Es la huella del género animal lo que, para la conciencia del narrador, permite una aparición “global” de *su especie*. La violencia de lo político se manifiesta para el personaje en la puesta en evidencia del rasgo reptil escamoteado en la visión sin mácula de Haydée. La política se transforma en una “sociobiología” de la raza humano-reptil.

Con *La pesquisa*, de 1994, tenemos una figuración de lo político más compleja y más inquietante. También, y al menos en principio, es más nítida la separación de los dos niveles de sentido, puesto que aquí se trata de dos historias con la estructura clásica de relato enmarcado: una historia que transcurre en el espacio de siempre y en la que uno de los personajes saerianos más recurrentes narra una historia policial que transcurre en París. La novela se divide en tres partes. En la primera, se comienza el relato policial, en apariencia de lo más clásico: un detective tenaz y honesto, su amigo policía y principal ayudante, algo más flexible con las reglas, un asesino serial que descuartiza ancianas, una búsqueda infructuosa. En la segunda, el lector se entera de que la historia policial la está contando Pichón Garay a Tomatis y a Marcelo Soldi: los tres están sentados a una mesa de un bar y Pichón ha vuelto a la Argentina después de años de ausencia. En ese segundo capítulo, se nos cuenta el día transcurrido: con motivo del hallazgo de una misteriosa novela manuscrita de autor desconocido, los tres personajes han hecho un viaje en lancha hasta el pueblo de la costa donde se halla guardado el objeto de misterio. Ese viaje en lancha forma parte de una serie de experiencias entre las cuales Pichón ha buscado, de modo infructuoso, una emoción por el hecho de haber regresado a su patria. La tercera parte de la novela mezcla el resto de la historia policial con numerosas interrupciones de los personajes que versan sobre el relato de Pichón o sobre el enigma del dactilograma. Además, la novela concluye, después del típico desenlace policial de enigma, con un desenlace suplementario, en el que Tomatis propone, contra la interpretación de Pichón, una solución alternativa al enigma del asesino serial.

Ambas historias, enmarcante y enmarcada, parecen ser completamente autónomas, salvo por la coincidencia formal, bastante pueril, de que las dos plantean enigmas: los propios de la historia policial en la enmarcada y la identidad del autor de la novela manuscrita en la enmarcante. Sin embargo, el modo en el que las historias se

imbrican es más sutil y hace jugar el motivo histórico-político. Durante el paseo en lancha, Pichón puede contemplar la casa de Rincón, ahora vendida, de la cual desapareció su hermano gemelo, el Gato Garay, y su amante, Elisa, secuestrados durante la dictadura. Cuando se produce esta aparición, el narrador cuenta entonces que fue Tomatis quien buscó infructuosamente a su amigo desaparecido, mientras Pichón se negaba a volver a la Argentina arguyendo que ahora tenía en Europa una familia que dependía de él y que de todos modos ni el Gato ni Elisa iban a volver a aparecer con vida. Esta negativa tuvo como consecuencia un silencio rencoroso por parte de Tomatis, que dejó durante algunos años de contestarle las cartas. Lo que es común a las dos historias, la que funciona como base y la policial, es el enfrentamiento tácito de los dos amigos: como lo han señalado numerosos trabajos críticos¹⁵, la historia policial parisina remite a los crímenes de estado de la dictadura. En el relato policial, la solución de Pichón es que Morvan es el asesino, en un giro clásico de este tipo de relato, pues el detective coincide con el criminal. Morvan habría sido un psicótico de personalidad desdoblada y su esquizofrenia se explica por su historia personal, en la que se imbrica nada menos que la historia política europea: hijo de un comunista miembro de la resistencia durante la segunda guerra, Morvan se entera, ya de grande, de que su madre no murió durante el parto, sino que huyó con su amante, un miembro de la Gestapo y tal vez su verdadero padre. La psicosis de Morvan tiene, entonces, connotaciones histórico-políticas: su esquizofrenia es la locura de un continente que fue capaz de engendrar el *serial killer* nazi, modelo de todo asesino futuro, el que es capaz de funcionar como máquina de matar a gran escala.¹⁶

¹⁵ Cfr. GENEVIÈVE, “Entre plétora”, EZQUERRO, “Entre Escila”, PREMAT, *La dicha*, pp. 353-366, GOLDBERG, “*La pesquisa*”.

¹⁶ Dos cuentos de *Lugar* (2000) desentrañan esta articulación.

“Copión” es la historia, contada por un psiquiatra a un colega a través de una carta, de un joven psicótico berlinés, cuya locura corre paralela a la historia de la Guerra Fría en Berlín Occidental. El delirio del psicótico es persecutorio y pone en escena lo especular de la situación de las dos regiones separadas por el mundo y por la guerra diplomática. El punto de vista del paranoico occidental no atribuye estatuto alguno a lo que vive del otro lado del muro y de la civilización, pero ese otro lado no es otra cosa que lo propio separado por la violencia. La narración sitúa un punto espacial y temporal de la historia de la civilización donde la encarnación de lo otro en lo propio es literal o, dicho de otro modo, donde la afirmación violenta de lo propio frente a lo otro consiste en la invención de lo otro con una parte misma

La versión de Tomatis es que el asesino es en realidad Lautret, que le tendió una trampa a su amigo y le cargó los crímenes para quedarse con su puesto y su ex-mujer. La segunda hipótesis prescinde de explicación genético-clínica alguna y afirma la plena conciencia del asesino serial. Lautret está entonces, como culpable impune, más cerca de los asesinatos del régimen dictatorial argentino: como él, matan porque sí y gozan con el suplicio ajeno; como él, ninguna explicación *racional*, como es siempre la del policial, les cuadra para dar sentido al horror histórico. *La pesquisa* acerca los crímenes de la dictadura a los de los totalitarismos europeos. Pichón cuenta una historia policial foránea, que involucra sentidos del continente de donde regresa, para eludir la historia policial que lo implica a él mismo: la de la desaparición de su hermano. Tomatis, tácitamente enfrentado a su amigo en torno a un mismo silencio, a una misma historia que no pueden asumir ni conocer, pone en evidencia esa mala conciencia de Pichón

de lo familiar. La patología del protagonista es el malestar de una nación, de una cultura, dividida, quebrada en cuanto a su supuesta esencia, separada de sí misma y vuelta por tanto irreconocible para sí.

“Deseos múltiples”, también narrado por una psiquiatra, se sitúa en Rumania en la época inmediatamente posterior al gobierno comunista de Nicolae Ceaușescu y no es más que las reflexiones de la médica acerca de las consecuencias psicológicas que los diferentes regímenes de gobierno traen a los individuos de la nación en la que viven. El totalitarismo de la época comunista anulaba los deseos individuales y provocaba en sus pacientes una apatía que tenía como consecuencia un desinterés y abandono total respecto del mundo. Después de la ejecución pública del presidente y de su esposa (irónicamente, receta delirante que proponía el paciente del cuento anterior para con los líderes occidentales tibios) y de la caída del Muro de Berlín, a uno de sus pacientes apáticos le sucede, tiempo después, una recaída en el síntoma contrario: una avalancha de deseos propios, individuales, que se anulan mutuamente y que lo sumergen en la angustia de la indecisión.

Ambos cuentos están como espejados, se cruzan, uno de cada lado de la “civilización”, tanto en cuanto al argumento como al modo irónico de manifestar un cierto escepticismo político respecto de las promesas de felicidad individual de uno y otro lado. La locura o la neurosis, la infelicidad o la insatisfacción, tampoco son consecuencia, por lo menos directa, de la política. Por el contrario, es más bien el punto de vista de la locura lo que permite iluminar al hombre como *homo politicus*: el delirio, la paranoia, la esquizofrenia o la perversión son los atributos de todos los totalitarismos, llámense nazismos, fascismos, comunismos o llanamente industria cultural. En ambos cuentos, se insinúa un causalismo de lo colectivo en lo individual, indeciso y vacilante, por tratarse de opiniones de un narrador del que no sabemos qué tanto entiende sobre aquello que narra: pero este causalismo se resquebraja y es el individuo, el paciente, el que, de algún modo, *encarna* el mundo en que vive.

desbaratando la explicación “racional” de su relato, trayendo a luz la verdadera y desconocida faz del asesino occidental.¹⁷

La contigüidad entre perversión y crimen de estado ya había aparecido claramente formulada en *Lo imborrable*: “...el homicida que extrae un placer suplementario de la superioridad numérica, de la supremacía técnica, de la impunidad, de la clandestinidad total en la que somete a sus víctimas al tormento...”¹⁸ La perversión era también parte del régimen criminal del “*serial killer*” de caballos en *Nadie nada nunca*: la saña con la que se tajeaban los animales después de los asesinatos era prueba de ello. Si la únicas huellas que hacen legible la historia son las cicatrices de una violencia cíclica, la política es para el narrador saeriano la organización sublimada de esa violencia dominadora que desemboca en su interiorización total por parte del pseudoindividuo, esa ameba o reptil, ese cuasi humano que a los ojos del asesino se convierte finalmente en un objeto, la vieja mutilada vista como un muñeco o monigote. El *serial killer*, como monstruo que engendra la civilización occidental, dice con claridad lo que la moral bienpensante escamotea del sistema totalizado: el ser humano, que él trata literalmente como un objeto, es ya el pseudoindividuo reificado, considerado por el funcionamiento del sistema meramente como una cosa: los crímenes ocurren en Navidad y esto le da la posibilidad al narrador de despacharse sin contemplaciones contra el carácter consumista y conformista del ciudadano europeo, que incluso “consume” la historia policial de los asesinatos por la televisión. Esta sublimación de la violencia cosifica al mismo tiempo al sujeto ejecutor: en la sociedad hecha sistema, también los verdugos son objeto de una organización que los subordina como instrumentos de algo más global que escapa a su dominio. El rasgo reptil que para la conciencia de Tomatis en *Lo imborrable* desoculta la mascarada humana aparece tanto en los ciudadanos cómplices como en su suegra maligna y en el general Negri. La cosificación del supuesto sujeto ejecutor de la violencia explica por qué su perversión

¹⁷ En otro lugar hemos desentrañado más pormenorizadamente nuestra hipótesis de que Lautret es el verdadero asesino y que esta culpabilidad (que se demuestra en el nivel poético del texto y no en su trama narrativa, efectivamente indecible) implica una correlación deconstructiva que pone en tensión los sentidos dados respecto de lo histórico y lo político. Nuestra hipótesis resulta altamente contrastiva pues la casi totalidad de los críticos saerianos afirma la imposibilidad de determinar el verdadero asesino. Cfr. ARCE, “Bestiario”.

¹⁸ SAER, *Lo imborrable*, p. 33.

consiste en un disfrute despojado de todo placer corporal y dependiente, aunque parezca contradictorio, de la entronización absoluta de la razón instrumental: el goce del general Negri o de Lautret se desprende de la superioridad técnica y numérica, es el goce gélido del verdugo que disfruta no del crimen, sino de su impunidad, no del suplicio y del asesinato, sino de su falta de castigo. De ahí que el Gato en *Nadie nada nunca* parezca no comprender las consecuencias que se desprenden de la filosofía política del libro de Sade que está leyendo (y que justamente Pichón le envió por correo desde París): la falta de placer de los libertinos es justamente el placer del que puede prescindir fríamente de todo *pathos* y disfrutar de la distancia perversa que permite el puro goce racional de la violencia. Si Adorno y Horkheimer tienen razón y la utopía sadiana encuentra su realización acabada en la sociedad totalitaria del fascismo y, más acá, en la sociedad totalizada de la industria cultural,¹⁹ la perplejidad del Gato anticipa el goce sin *pathos* que terminará destruyéndolo: no es solamente una broma de mal gusto lo que se dice en *La grande*, que Elisa y el Gato desaparecieron porque no tenían televisor. La incompreensión del Gato es una falta de la que muere. El goce de la violencia (la perversión freudiana que estaría, siguiendo a Adorno, en las antípodas de la perversión sadiana: Sade no sería sádico) deviene entretenimiento. El Caballo Leyva, el general Negri y el detective Lautret no gozan, sino que se divierten. La fuerza de los hombres sobre otros hombres deviene impersonalidad de la fuerza del sistema total. Y el sistema total repite a la naturaleza como farsa.

Desde *Nadie nada nunca* hasta *La pesquisa* el terrorismo de estado en Argentina durante la dictadura militar se inscribe en la historia del terrorismo de estado tal cual occidente lo sufrió a lo largo del siglo XX: desde la concentración microscópica de la experiencia espacio-temporal en la primera hasta la expansión (que abarca a occidente y al siglo) en la segunda, la violencia histórico-política se conecta siempre materialmente con un orden que la trasciende o al que incluye. Los regímenes totalitarios europeos no solamente remiten en *La pesquisa* a la dictadura militar argentina como imagen, sino también como parte de la misma experiencia, del mismo continuo. La fidelidad de la saga saeriana a un espacio (cierta ciudad argentina del litoral que permanece innominada) y a un tiempo (la época contemporánea, aludida incluso en novelas “históricas” como *El entenado*) hace ineludible la figuración literaria del período más

¹⁹ Cfr. ADORNO-HORKHEIMER, *Dialéctica*.

atroz de la historia argentina. Sin embargo, esa misma fidelidad es todo lo contrario de un nacionalismo o un regionalismo: la saga saeriana hace del lugar el universo todo. Lo mismo pasa con el tiempo “histórico”: el tramo privilegiado por la saga no le acuerda ninguna singularidad, ya que una época no es mejor ni peor que otra. Esta perspectiva socava singularidad al acontecimiento histórico de la dictadura militar: sucedió *acá*, pero también sucedió *allá*, en otras partes. Sucedió *entonces*, pero también sucedió antes, puede volver a suceder, está quizás sucediendo en otras partes. Se encuentra en el fundamento de la civilización occidental y racional: “Macizos y puramente exteriores, en plena madurez, transparentes como decía unos para los otros en lo relativo a las convenciones cotidianas, pero sordos y ciegos para el fondo impenetrable en el que los días frágiles que viven las civilizaciones hunden su raíz”.²⁰ *La pesquisa* comienza con el comisario Morvan recordando su viejo libro infantil de mitología, en el cual un toro blanco secuestra y viola una ninfa aterrada. Ese toro es Zeus y la ninfa es Europa. El terror en Saer es histórico porque está condenado a repetirse.

En conclusión, la alegoría nunca es segura: está sometida al mecanismo metonímico del continuo narrativo, a la desconstrucción de los niveles de sentido que las novelas, de modo simultáneo, prometen y decepcionan. Aunque esta desconstrucción o *desobra*²¹ deba ser seguida mediante mecanismos singulares en cada novela, es posible desentrañarla en toda la saga. Nuestra hipótesis querría aportar a la superación de la dicotomía que opone la lectura realista de esta narrativa a su lectura antirrealista o alegórica. Dar a leer el desobramiento implica poner el acento en el paradójico movimiento de diseminación del sentido: lo simbólico, al ser desbordado, es desbaratado metonímicamente en el despliegue del relato. Los signos de lo político se vuelven *señales* del horror: la alegoría se desmorona afectando materialmente la trama. La novela no representa a la historia (realismo) ni la cifra (simbolismo) sino que más bien la refracta, convirtiéndose en el espacio de una experiencia esencialmente negativa: la de dar a oír la resonancia de lo que el siglo ha vuelto definitivamente irrepresentable.

Bibliografía:

²⁰ SAER, *La pesquisa*, p. 88.

²¹ BLANCHOT, *La conversación*, p. 511.

Fuentes:

SAER, JUAN JOSÉ: *Responso*, Buenos Aires: Seix Barral, 1998.

--*Cicatrices*, Buenos Aires: Seix Barral, 2001.

--*Nadie nada nunca*, Buenos Aires: Seix Barral, 2000.

--*Lo imborrable*, Buenos Aires: Seix Barral, 2002.

--*La pesquisa*, Buenos Aires: Seix Barral, 2004.

--*Lugar*, Buenos Aires: Seix Barral, 2000.

Literatura crítica:

ADORNO, THEODOR W. y HORKHEIMER, MAX: *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid: Akal, 2007.

ARCE, RAFAEL: “Bestiario, bovarismo, perversión y parodia en *La pesquisa* de Saer”, *Orbis Tertius* N° 16, 2010. Disponible en <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numero-16/articulos/06-arce>

BLANCHOT, MAURICE: *La conversación infinita*, Madrid: Arena, 2008.

CONTRERAS, SANDRA: *Las vueltas de César Aira*, Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.

DALMARONI, MIGUEL: “Lo real sin identidades: violencia, política y memoria en *Nadie nada nunca*, *Glosa* y *Lo imborrable* de Juan José Saer”, en ÁLVARO FÉLIX BOLAÑOS, GERALDINE CLEARY NICHOLS y SAÚL SOSNOWSKI (eds.): *Literatura, política y sociedad: construcciones de sentido en la Hispanoamérica contemporánea. Homenaje a Andrés Avellaneda*, Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2008, 125-141.

EZQUERRO, MILAGROS: “Entre Escila y Caribdis”, en (2001) *Actes du Colloque International La Grande Motte*, Montpellier, mai 2001

GENEVIÈVE, FABRY, “Entre plétora y ausencia: mito y violencia en *La pesquisa* de Juan José Saer”, en AAVV (1996) *Actes du Colloque “L’un et/ou l’autre”*, Université de Cón, mai 1994.

GOLDBERG, FLORINDA: “*La pesquisa* de Juan José Saer: alambradas de la ficción”, revista *Hispanérica* n° 76-77, 1997.

LARRAÑAGA, SILVIA: “*La pesquisa*: el género policial a la manera de Juan José Saer”, en (1996) *Actas del Quinto Congreso del CERCIRP*, julio de 1996.

PANESI, JORGE: “*Cicatrices* de Juan José Saer: el peligroso juego de la literatura”, *Pie de Página*, N° 2, Buenos Aires, invierno de 1983, pp. 28-29.

PREMAT, JULIO (2002): *La dicha de Saturno*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 2002.

SARLO, BEATRIZ: “Política, ideología y figuración literaria”, en AAVV *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires: Alianza, 1987, pp. 30-59.