

J. J. Saer: “negarse a representar escribiendo” (esa mancha, esa araña, algo)

Emilio Alonso

Universidad Nacional de La Plata

Resumen

El presente trabajo pretende dar cuenta de la difícil relación entre lo real y la literatura de Juan José Saer. Como a pesar de poner en crisis la representación reafirma la imposibilidad de una literatura autónoma. Para esto se analiza cómo en *Nadie, nada, nunca* se despliegan una serie de huellas que tienen como referencia el contexto histórico de la novela, esto es la última dictadura militar argentina. Y son estas huellas las que le dan unidad a la obra y al proyecto saeriano. Esto es posible dado que lo que se propone Saer no es negarse a representar, si no representar un contenido que ponga en crisis las cristalizaciones ideológicas que vehiculiza la narración y la literatura. Representar un material que exceda la literatura, que la saque fuera de sí misma.

Palabras Claves

Saer – autonomía – técnica – ideología – dictadura

*El hecho artístico es una forma particular de una
relación recíproca entre el creador y los
receptores fijada en la obra.*

V. Voloshinov

I

Creemos, como se ha dedicado a demostrar Giordano, que la determinación de lo literario a la autorrepresentación y a la técnica como aquello que le es específico, reduce a la literatura a una convención y clausura las preguntas que ella misma nos plantea, borrando de antemano “el vínculo esencial que une a la literatura con la realidad” (Giordano 2010: 876). Máxime, cuando se trata de una firma que considera que “La narración, (es) un modo de relación del hombre con el mundo” (Saer 2010a: 263). La técnica: la fragmentación, las repeticiones, las inconclusiones, los intentos sucesivos por representar lo real cuestionan la realidad que lo subyacen. “La narración consiste en hacer cantar lo material (...) Esa

materialidad es indescriptible a priori, refractaria a la clasificación discursiva, y es únicamente la narración, a través de su forma, la que puede darle, a ese magma neutro un sentido” (Saer 2010a: 168). La técnica en Saer, que acarrea ese efecto de *irrealidad*, está al servicio de una interrogación respecto a la posibilidad de narrar de acuerdo a procedimientos cristalizados y cuestiona el sistema de representación de la realidad que la subyace. En otras palabras, se trata de desbaratar las evaluaciones sociales que organizan la forma.

Ahora bien, si en Saer lo real se vuelve irrepresentable, no es tan sólo por la *ruina* de la representación, sino más bien por el giro calamitoso que ha dado la experiencia histórica. En la narrativa de Saer se problematiza la representación porque se problematiza la experiencia; ella se ha vuelto traumática, traumática debe ser su representación. Cualquier forma de *suturarla*¹ linealmente implicaría un gesto ideológico externo a la experiencia, un gesto del orden del discurso. Esta problematización de la representación conlleva a la crisis de la comprensión de “un” sentido de la historia: la incapacidad, la estupefacción, la distancia escéptica ante lo político manifiestan esa desorientación general frente a la posibilidad de representar un orden unívoco lo real.

Es por esto que en la narrativa de Saer se despliegan (cómo veremos más adelante mediante el análisis de *Nadie, nada, nunca*) un conjunto de *índices*², huellas, que tienen como referencia el contexto de enunciación de la novela, la **historia** reciente: índices que son, las más de las veces, *exteriores*³ a la novela. Y consideramos, junto a Premat, que “si es verdad que los indicios políticos proliferan, si el texto postula la perduración de tensiones de ese orden, es también para reafirmar la imposibilidad de una literatura autónoma”(2002: 388).

II

La mirada rebota, vuelve a fijarse, y vuelve a rebotar, en el espacio azul de febrero, el mes irreal que adviene para poner, como una cifra del tiempo eterno, en el tapete, la evidencia.

J.J. Saer

Nadie, nada, nunca inaugura, en la saga narrativa de Saer, la inserción de la última dictadura militar argentina y especialmente de la represión y la violencia que padecieron los sujetos históricos. Florencia Garramuño señala, lúcidamente, que en la novela se observa “una negativa a la narración de la experiencia política argentina que no puede leerse como un simple distanciamiento de la misma, sino una de las formas -tal vez, una de las más poderosas- de exponer con medios narrativos el sentido funesto y aciago de esa historia contemporánea” (2010: 717). Adentrémonos sucintamente en su análisis, que nos servirá como punto de partida. Postula que el relato se construye mediante un movimiento narrativo ambivalente: por un lado, narra los asesinatos de los caballos desde un costumbrismo que se acerca a lo paródico, por otro

¹ Recuédense, justamente en *Cicatrices*, las últimas palabras de Luis Fiore, a saber: “los pedazos no se pueden juntar”.

² Entendemos índices desde de Deleuze, como índices de falta: “Implica un agujero en el relato”, acciones que no tienen un valor autónomo, pero tampoco lo adquieren en lo que se prolonga de la fábula más allá de lo descrito en el relato, más bien funcionan como “índices de una situación global” (Deleuze, Gilles 2005: 228)

³ Palabra de gran coste dentro de la poética de Saer.

lado hay otra experiencia (la razón del aislamiento del Gato y Elisa) que la novela no puede articular. Esto es, pone en tensión un relato “regionalista” con la narración de la experiencia dictatorial.

Adoptamos, en principio, esta ambivalencia en el relato, pero creemos que ni la narración que se configura es tan regionalista, ni la experiencia de la dictadura aparece fuertemente negada, más bien entendemos, que ésta última es la que le otorga unidad a la obra; porque no sólo configura lo no dicho, sino que se dice que no se dice.

Leer la historia de la dictadura en la narración supone la lectura de índices de ausencia, de redes semánticas en “‘la otra cara’ de lo diurno, del sentido” (Premat 2002: 390). Es lo clandestino, la relación entre el Gato y Elisa; aquello que se resiste a ser narrado. Al contrario, el relato de los caballos, si bien está diseminado a lo largo de toda la novela, está contado linealmente y casi sin respiro por “el hombre de sombrero de paja” donde se propone un sentido unívoco de los hechos y pide el asentimiento gregario de inmediato. En contraposición con el otro relato, donde nadie asegura la fiabilidad de lo decible, este pone de relieve que los relatos sometidos a una narrativa convencional están fuertemente cargados de ideología.

Así, el sistema de representación elegido para narrar la historia (“la técnica”, un comenzar y recomenzar, la apatía de los personajes frente a las situaciones, la ausencia de una causalidad) descompone el sentido mediante el cual la cultura impone un relato totalizante y, a través de este, una relación unívoca entre el sujeto y el mundo.⁴ La historia ocupa aquí ese otro lugar del sentido, del secreto, donde lo inefable cobra espesor.

Sin embargo, la experiencia dictatorial está presente en la narración lineal a partir de índices: el incendio de la biblioteca, el uso del nombre Videla para el presunto sospechoso, el temor constante, la potencial criminalización de cualquiera, los gritos que irrumpen, los perseguimientos, los guerrilleros y la tortura. Todos signos más que sensibles en el año de publicación de la novela.⁵ Pero a su vez, y en mayor medida, el contexto histórico funciona como centro de referencia de lo inenarrable, del horror, de aquello esquivo a ser saturado con un sentido último y definitivo.

En este sentido, quisiéramos detenernos aquí en dos episodios de la novela:

El primero es el de la araña aplastada por el Gato que se disemina en una docena de arañas diminutas que desaparecen y tras el segundo golpe sólo: “Queda la mancha negruzca, viscosa: ya no es araña ni nada. Es una mancha, viscosa, achatada, negruzca, que puede significar, para el que no sabe, cualquier cosa: en sí, ya no es prácticamente nada” (Saer 2009: 19).

Ante la mínima representación del exterminio se impone la imposibilidad de saturar, ese material, esa mancha, de un sentido único: “puede significar (...) cualquier cosa” y por ende es reducido a la nada. Pero sólo para aquel que no sabe, para el que no comparte el centro de referencia común; en este caso el alpargatazo que le proporcionó el Gato. No es nuestra intención hacer una lectura alegórica⁶ del episodio, sino, más bien subrayar de qué forma la novela va construyendo alrededor de la muerte y el horror aquello que es imposible de saturar de un sentido sin un marco de referencia, que en este caso no está dado por el contexto histórico, sino representado en la novela misma.

⁴ Bajo esta línea creemos leer en el repetido comienzo, “No hay, al principio, nada. Nada”, la negación de un origen que daría como consecuencia una lógica basada en la causalidad, en un discurso dado de ante mano sobre el material y por ende cargado de ideología.

⁵ Sólo a un sujeto demasiado alienado, o que no conoce para nada el contexto histórico de la novela, estos índices no le remiten a el contexto de producción de la obra.

⁶ Aunque el lexema “desaparecido”, empleado al accionar de las doce arañitas, es especialmente caro al contexto de enunciación de la novela. Lo cual avalaría una lectura de este tipo.

La imagen de la mancha es retomada varias páginas después:

Sobre las baldosas coloradas, está estampada la mancha negra. También ella acaba de salir, recién venida, de lo negro, o es como un rastro que lo negro, por una de sus grietas, ha dejado pasar. *No tiene historia*. Es una mancha negruzca sobre una baldosa colorada, junto a un cenicero de barro cocido, en una habitación blanca, en este instante que fluye una luz particular. Me incorporo: sé que están desapareciendo, a pesar de su tranquilidad, sé que estamos hundiéndonos, imperceptibles, para renacer, en un intervalo que sería ridículo llamar tiempo porque sé que no tiene nombre y no podría responder a ninguno. (Saer 2009: 53)

Ahora, no sólo se expone la imposibilidad de saturarla con un sentido, sino también se la ha dejado al margen de la historia. La imposibilidad de representarla en una narración convencional con una carga ideológica. Se convierte, entonces, en una suerte de imagen dialéctica, la cual configura una grieta en la narración histórica, mostrando que, si bien se cree total, siempre hay algo del orden de lo material que excede su orden discursivo.⁷

El segundo episodio, en el cual nos queremos detener, es aquel donde Elisa explica su miedo a avanzar en el campo:

—¿Hasta dónde fuiste? —dice Elisa. (...)

—Y me interné en el campo, un poco, a pie —digo.

Elisa hace un gesto consistente en sacudir los hombros de un modo violento al mismo tiempo que la cabeza, apretar los dientes y aspirar de ese modo, produciendo una especie de chistido prolongado y húmedo: con esa actitud muestra su repugnancia y su **terror**. El campo, dice, y sobre todo de día, a la luz del sol, le produce **pánico**. Siempre tiene la impresión de que entre los yuyos se oculta **algo**, **algo** que no espera otra cosa que la llegada de algún caminante para ponerse en evidencia.

—¿Algo? —digo yo—. ¿Cómo algo? ¿Algo que qué? Algo, sí, dice Elisa: algo que se aparezca, súbito, algo vivo, o muerto, entre los yuyos, o a la distancia, en la luz del sol; y sobre todo, algo en estado de descomposición; eso abunda en el campo, ¿no?, dice Elisa. En el campo, entre los yuyos, muchas cosas, ¿eh?, ¿no?, (...), cuerpos en descomposición, de los que sube, de golpe, un rumor. Como si algo, no sé, dice, algo hubiese subido a la superficie desde las profundidades de la tierra.

(...)No sabe, dice Elisa. No sabe, pero es así. Si un asesino, argumenta, quisiera desembarazarse de un cuerpo, ¿adonde se le ocurriría hacerlo desaparecer? En el campo.

⁷ No queremos dejar de comentar dos cosas. Otra vez aparece el lexema “desaparecido”, si bien en este último no se sabe bien a que se refiere (puede que sea a los caballos, pero no queda clara su referencia) no nos parece absurda la lectura, alegórica, en que los desaparecido constituyan esa realidad material que escapa a la lógica de un discurso dominante.

Por otro lado el lexema mancha aparece un total de cincuenta y ocho oportunidades en el texto y, la mayor de las veces, ligado a la imposibilidad de representar un orden dado. A este respecto es saliente la escena donde el bañero fractura la experiencia

—O en el río —digo yo—. Dos buenos bloques de cemento, uno en cada pie, y hasta la vista.

(...)No, si ella lo sabe bien: más vale no aventurarse por el campo, para que no sea a una a quien le toque, en nombre de todos, anoticiarse del horror. Elisa hace silencio. (Saer 2009: 83-86)⁸

Aquí se lee a las claras el terror que ronda toda la novela. Eso que no se animan a nominar, que emerge a la superficie sin ningún sentido aparente. Pero con el contexto histórico de producción del relato funcionando como centro de referencia, tiene un sentido preciso, ese sentido funesto que significó la experiencia dictatorial. “El temor a encontrar cadáveres remite inmediatamente a los cuerpos desaparecidos” (Premat 2002: 393) Y la referencia se torna innegable, cuando Gato le retruca: “O en el río”. El fragmento cierra con la imposibilidad de nombrar esa experiencia en un lenguaje plural, de ser uno quien tenga que narrar aquello que no se puede narrar. La irrupción de algo inenarrable, que la literatura expulsa fuera de sí; aquello que su lenguaje no soporta. “Negarse a priori a representar es negarse a escribir. Pero negarse a representar escribiendo no es negarse a representar sino representar un contenido que es extraño a la literatura” (Saer 2010a: 181)

El relato sólo estará completo cuando “puede presumirse, un exterior desde el que esa luz llega. Deja escapar un murmullo profundo, asordado, múltiple, diseminado alrededor y que permite entrever, por la presencia constante, su extensión” (Saer 2009: 19).

III

Lo que se pretende no es la imposibilidad de narrar o de representar, sino desbaratar *las estructuras narrativas* que son equivalentes de estructuras que ya están en el mundo: *condicionadas por cierta mentalidad, cierta ideología*. Saer sabe que esto es una meta imposible de lograr porque “Lo que el lector ha vivido le da al texto su horizonte, su cadencia, su tempo y su temperatura. Texto y lector viven una vida común, en la que cada uno se alimenta del otro.” (Saer 2010a: 175)

Lo único que podemos hacer es denunciar al relato ahí donde se cree total y naturalizado, dar cuenta de que todo “Material, tendrá, en cada contexto, no un sentido eterno y universal, sino el que nace de ese contexto, inesperado y nuevo”(Saer 2010a: 168).

Bibliografía

DALMARONI, Miguel (2009). “Lo real sin identidades: violencia política y memoria en Nadie nada nunca, Glosa y Lo imborrable de Juan José Saer”. Homenaje a Andrés Avellaneda, Pittsburg, ILLI.

⁸ Creemos, además, advertir en este pasaje (y en varios de la novela) el destino trágico de los protagonistas que sólo tendremos la certeza cuando en *Glosa* se nos diga “en junio, el Gato y Elisa, que estaban viviendo juntos en la casa de Rincón desde que Elisa y Hector se separaron, han sido secuestrados por el ejército y desde entonces no se tuvo más noticias de ellos”

DELEUZE, Gilles (2005). *La imagen movimiento*, Buenos Aires, Paidós,

GARRAMUÑO, Florencia (2010). “Las ruinas y el fragmento. Experiencia y narración en *El entenado y Glosa*” en *El entenado. Glosa. Juan José Saer*. París: Archivos.

GIOORDANO, Alberto: “El efecto de irreal” en *El entenado. Glosa. Juan José Saer*. París: Archivos. 2010 p.874-880

SAER, Juan José (2010a). *El concepto de ficción*. Buenos Aires, Seix Barral.

(2010b). *El entenado. Glosa. Juan José Saer*. París: Archivos.

(2009). *Nadie, nada, nunca*. Buenos Aires, Seix Barral

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