



HAL
open science

La custodia del sentido. Una lectura de Nadie nada nunca

Camilo Bogoya González

► **To cite this version:**

Camilo Bogoya González. La custodia del sentido. Una lectura de Nadie nada nunca. Cuadernos LIRICO, 2017, 17, 10.4000/lirico.3863 . hal-03185680

HAL Id: hal-03185680

<https://univ-artois.hal.science/hal-03185680>

Submitted on 30 Mar 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Cuadernos LIRICO

Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia

17 | 2017

Hermetismo programático en la literatura rioplatense contemporánea (de 1980 a nuestros días)

La custodia del sentido. Una lectura de *Nadie nada nunca*

Camilo Bogoya



Electronic version

URL: <http://journals.openedition.org/lirico/3863>

DOI: 10.4000/lirico.3863

ISSN: 2262-8339

Publisher

Réseau interuniversitaire d'étude des littératures contemporaines du Río de la Plata

Electronic reference

Camilo Bogoya, « La custodia del sentido. Una lectura de *Nadie nada nunca* », *Cuadernos LIRICO* [En línea], 17 | 2017, Puesto en línea el 29 noviembre 2017, consultado el 18 diciembre 2017. URL : <http://journals.openedition.org/lirico/3863> ; DOI : 10.4000/lirico.3863

This text was automatically generated on 19 December 2017.



Cuadernos LIRICO está distribuido bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

La custodia del sentido. Una lectura de *Nadie nada nunca*

Camilo Bogoya

- 1 Uno de los rasgos más visibles de la obra de Juan José Saer es la defensa de una literatura fundamentada en la dificultad. Dicho credo integra diversos valores como la opacidad, la resistencia a la narración, la experimentación, la incertidumbre de la percepción, la tensión entre una obra orgánica y a la vez fragmentada, en suma diferentes aspectos que determinan la extrañeza y la singularidad de su literatura. Quisiera interrogar esa extrañeza, teniendo como punto de partida una concepción amplia del hermetismo y un acercamiento a *Nadie nada nunca*, obra que ha sido designada por la crítica reciente como « novela oscura »¹, y que ha sido leída al interior de su obra como el « punto culminante » de una « etapa marcada por una indagación formal »². Para Saer, el gran escritor trabaja « proponiéndose de antemano lo imposible y buscando deliberadamente la dificultad, para tratar de vencerla »³. Me parece que la dificultad literaria hace parte del proyecto narrativo de Saer y que es posible emparentarla con lo que podríamos llamar rasgos herméticos.
- 2 ¿Pero qué entendemos por este viejo término que parece tener una polisemia moderna contraria a su significado inicial? En efecto, el hermetismo nace con las obras apócrifas atribuidas al dios Hermes. Éstas contenían secretos formulados de manera enigmática que solo los iniciados podían interpretar. Borges, en la « Esfera de Pascal », recuerda que estas obras eran « un número variable de libros [...] en cuyas páginas estaban escritas todas las cosas ». Dichos textos ilusorios « compilados o fraguados desde el siglo III, forman lo que se llama el *Corpus hermeticum* ».⁴ La tradición del hermetismo se refuerza por el ocultismo en el siglo XVIII y la ola antipositivista del XIX, para instalarse con pies de plomo a la llegada de los poetas simbolistas, sobre todo bajo el amparo de Mallarmé. El uso moderno se ensancha para designar la dificultad literaria, la opacidad del discurso, los saberes y mensajes disimulados en un texto que se presenta como hermético, ya sea porque se inscribe en una tradición de lo ilegible o porque exhibe un gesto deliberado de resistencia. En este sentido, el hermetismo de los poetas modernos, y es un elemento más que debemos considerar, ha sido visto como « la huella concreta de la resistencia del

poeta a la generalización »⁵, y en particular a la hegemonía capitalista que reduce el arte a un tipo de mercancía. Esta resistencia se vuelve protagónica en los movimientos de vanguardia, cuyas poéticas de la ilegibilidad responden al positivismo y al empobrecimiento de la experiencia estética.

- 3 Estas poéticas que se sitúan a principios de siglo y que retornan en los años 50 y 60, con el *Nouveau Roman* por ejemplo, están marcadas por una propensión a la experimentación. Como hemos señalado, Saer lleva al límite dicha experimentación en *Nadie nada nunca*, novela que plantea una serie de nexos con el hermetismo, si lo entendemos como la tendencia a descentrar los valores tradicionales de claridad, legibilidad, progresión narrativa, orden, para ofrecer la opacidad, el carácter ilegible, el estancamiento narrativo en un presente dilatado, la fragmentación continua y la multiplicación de unidades narrativas que tienden a la turbulencia de la forma. Esta poética de la resistencia tiene que ver sobre todo con el problema del sentido. Julio Premat lo ha señalado en estos términos: « las dificultades para ‘leer a Saer’ tienden a subrayar la problemática más aguda en sus textos: una relación dramatizada con el sentido ».⁶ Esta dramatización hace que el sentido sea « siempre, en todo caso, un horizonte fuera de alcance ».⁷ En nuestra lectura, el sentido se encuentra encapsulado voluntariamente. Hay por lo tanto una custodia del sentido que tiene que ver con la defensa misma de los valores literarios que Saer coloca en primera línea. Esa custodia confiere al texto de Saer su dificultad y a la vez sus posibilidades de expansión y de interpretación. Es justamente el alcance de dicha custodia lo que propongo estudiar, teniendo como centro *Nadie nada nunca*.
- 4 De este modo, en una primera parte me centraré en la presencia del hermetismo. Luego abordaré su defensa, apoyándome en los ensayos para intentar desvelar su carácter programático. En un tercer momento abordaré los límites del hermetismo y la tensión entre oscuridad y claridad que acerca el texto de Saer a la música.

La custodia del sentido

- 5 Si buscáramos un relato primordial, originario, fundador, un relato que fuera la matriz de un proyecto narrativo, ese relato, de manera un tanto arbitraria, es cierto, podría ser « En la costa reseca ». Se trata de un relato de iniciación en el que Tomatis ha terminado el bachillerato y planea con su amigo Barco enterrar una botella con un mensaje adentro. Éste no es otro que la palabra « mensaje ». Lo que es un chiste de adolescentes, también es en realidad un proyecto de escritura. Barco dice que « al fin de cuentas, el contenido del mensaje no importaba, que lo fundamental era el mensaje mismo, porque lo importante de un mensaje no era lo que decía sino su facultad de revelar que había hombres dispuestos a escribir mensajes ».⁸ En el cuento, la carencia de un mensaje escrito diferente a la palabra *mensaje*, hace posible la construcción de un sentido. Es decir, la historia se hace alrededor de una botella con un mensaje custodiado. La ironía está presente a lo largo del cuento, donde la aventura adolescente consiste en enterrar un secreto sin secreto. Esa palabra escrita por Tomatis, ya que es el futuro escritor, encierra una imagen de lo que es la literatura de Saer. Un mensaje donde no prevalece la información sino el trabajo del hermeneuta, un mensaje destinado al lector futuro, un lector hipotético que tendrá que pensar en las condiciones materiales del mensaje, en el vacío que lo rodea, en la ironía que lo define.
- 6 Este cuento, es decir la nada que está en el centro del cuento, el mensaje sin palabras que cuenta una nada para ser interpretada, tiene un punto de contacto con los sobres que

escribe el Gato Garay en *Nadie nada nunca*. Del mismo modo que en el cuento hay una botella con un mensaje que es la botella misma o la experiencia de haberla enterrado, el Gato escribe sobres cuyo mensaje ignora. Su trabajo consiste en llenar sobres teniendo la guía telefónica, pero nada sabe del contenido de los sobres. Hay un vacío enigmático en estos sobres sin mensaje, o con un mensaje cifrado que todos ignoramos.⁹ A diferencia de la botella, no hay en los sobres, como bien lo afirma Geneviève Fabry, una ritualización de la escena de escritura¹⁰. Sin embargo, esos sobres vacíos interpelan al Gato. Hay una nada textual que hace eco al título de la novela. Esta ausencia de sentido, este vacío que exige ser llenado por el lector, es una imagen de lo que llamamos la custodia del sentido. Pero no es el único.

- 7 Uno de los momentos en que el sentido se encapsula para crear una pregunta sin respuesta, tiene que ver con Elisa. Vemos en la novela dos momentos en que Elisa quiere decir algo pero no lo dice. Ha dejado a Héctor y a los chicos en el ómnibus de Mar del Plata, y regresa desde la estación hasta una calle desierta donde ha estacionado el coche negro:

Al llegar al coche negro, había tenido la sensación de que..., ha dicho Elisa, en la galería apenas iluminada por la luz escasa que se cuelga desde la cocina por los bordes de la cortina azul [...] Y después, de un modo brusco, se ha interrumpido diciendo que no, que no valía la pena.¹¹ (133)

- 8 El suspenso que se desarma entorno a lo que le sucedió, o percibió Elisa, vuelve ochenta páginas después, no para resolver los hechos sino para incrementar su atmósfera de amenaza:

Antes de ayer a la siesta, comienza Elisa, sin ir más lejos, justo antes de ayer, mientras se disponía a cruzar la calle en la esquina del Mercado Central... pero, no, no, para qué, no vale la pena, dice, callándose, moviendo los hombros y la cabeza, acariciándose, distraída, absorta en sus propios pensamientos, con la yema de la mano izquierda, el hombro derecho cuya piel reluce, lisa y bronceada. Sus recuerdos, impenetrables, la tiran hacia adentro como un peso muerto, la hacen fruncir, inmovilizándose, la frente. (210)

- 9 Lo que reemplaza la palabra es la imagen estática de Elisa, no tenemos más que su frente fruncida y el gesto microscópico de la yema acariciando el hombro, no tenemos más que un cuerpo que ha dejado la palabra en vilo. Es un ejemplo de la manera como procede Saer, a saber, a través de silencios. Y estos silencios que en algunos casos pueden ser postergaciones del relato, en otros interrupciones, en otros tentativas de mantener la atención del lector, tienen mucho que ver con el hermetismo como rasgo de su prosa. El silencio oculta el sentido y hace surgir un enigma que no es otro que el por qué de ese silencio. Saer convierte así un procedimiento narrativo en un problema de interpretación.
- 10 Ahora bien, el silencio puede ser estudiado también como una consecuencia de la represión del sistema militar, o como una anticipación de un suceso no narrado¹², ya que el silencio de Elisa remite a la amenaza que ronda al Gato y a Elisa y que se cristalizará con su desaparición, referida en *Glosa*.
- 11 Pero el gran silencio del texto, el silencio central que sirve de intriga en el margen de lo policíaco, es la identidad del asesino de los caballos y el móvil de su gesto. No se trata del mismo nivel de silencio, pues en el caso de Elisa estamos frente a una interrupción del relato y en el caso de los caballos asesinados frente a una omisión estructural. Esta omisión ha sido entendida por la crítica como una de las vetas para una interpretación política de la novela. Es probable que la custodia del sentido en *Nadie nada nunca* haya hecho que su dimensión política pasara desapercibida en las décadas finales del siglo XX,

y se tuviese que esperar a « que el tiempo cambie la perspectiva para que la omnipresencia de la dictadura en ese relato se vuelva visible ». ¹³ Si por ejemplo tomamos una de las primeras reseñas, la de Beatriz Sarlo, publicada en 1980, año de aparición de la novela en México, no hay directamente una lectura política, lo cual es comprensible dado el contexto de la revista *Punto de vista*, en la cual sus colaboradores publicaron bajo seudónimo en los primeros números: Beatriz Sarlo firmó como Silvia Niccolini, Ricardo Piglia como Emilio Renzi, por ejemplo. ¹⁴

12 Sarlo privilegia en su lectura la novela como experiencia perceptiva e indagadora del presente ¹⁵. Respecto al enigma central, o al silencio central, Sarlo recalca: « Por supuesto, *Nadie nada nunca* no tiene una trama que pueda ‘resolverse’ ». ¹⁶ Habría que esperar a un trabajo posterior de Sarlo, « Política, ideología y figuración literaria », publicado en el 87, para hacer un nexo entre *Nadie nada nunca* y su representación política, siguiendo una formulación antirrealista, es decir, bajo una narración tangencial, oblicua, alegórica, resultado de un postura estética, a saber, la imposibilidad de narrar un mundo heredero de los traumatismos del siglo XX, la necesidad de narrar desde la opacidad.

13 Una lectura política determinaría pues « llevar a cabo un trabajo de detective, como en una novela policial hermética ». ¹⁷ Este trabajo es realizado, entre otros, por Jorgelina Corbatta, quien define bien los modos tangenciales que tiene la novela para narrar el horror político:

En la enumeración de la muerte de los caballos –transposición simbólica de una situación histórica real (la Guerra Sucia) y de un imaginario colectivo censurado bajo la represión y el terror–, hay toda una serie de claves o chistes privados (por ejemplo: el posible culpable de la segunda muerte se llama Videla) enlazados en una trama que se sirve del suspenso de la novela policial clásica. ¹⁸

14 Es por supuesto plausible asociar el silencio que encierra la muerte de los caballos con una dimensión política y testimonial. Sin embargo, otras lecturas son viables.

15 Oscar Brando, quien habla de hermetismo y silencio a la hora de designar *Nadie nada nunca* ¹⁹, le sigue la pista a las fechas de los manuscritos para determinar si son anteriores o contemporáneos de la dictadura. Brando parte de la revisión cronológica de Sergio Delgado y de su hipótesis según la cual la violencia de la novela no podía ser un correlato de la dictadura instalada en 1976, a no ser que Saer hubiera visto lo que « se venía o lo que estaba pasando en Argentina durante la década del setenta mientras escribía su novela, con una mirada que supera las posibilidades de cualquier observador político ». ²⁰ A partir de las conclusiones de Delgado, Oscar Brando propone un ver más allá del contexto político y entender la novela como un texto en devenir, un texto con la posibilidad de ir « completando su historia a medida que la Historia va transcurriendo ». ²¹ Para Brando « se puede afirmar que la referencialidad de la novela estaría sostenida no por los hechos de la última dictadura argentina sino por algo más vasto, la violencia política instalada desde fines de los sesenta ». ²²

16 Que se trate de un reflejo directo de la dictadura o de una reflexión más atávica sobre el carácter primigenio y originario de la violencia, podemos decir que si bien es indiscutible la lectura política, « en *Nadie nada nunca* la presencia de la dictadura está, al igual que el relato que la contiene, marcada por una incertidumbre; su impregnación pulsional la vuelve poco legible ». ²³

17 Esta incertidumbre puede explorarse si recordamos la explicación de la muerte de los caballos teniendo como punto de partida las diferentes lecturas que se rastrean en la novela. El misterio de los asesinatos tiene diversas posibilidades que son barajadas por el

hombre del sombrero de paja que cuenta la historia al bañero, insistiendo en la irreductibilidad de los crímenes. Quisiera detenerme en otra fuente de interpretación, me refiero al artículo de Tomatis, el primero de una serie de tres, dedicado a los asesinatos de caballos. En el artículo se habla de Ajax y los Atridas, « del rito del chivo emisario », del « crimen ritual », o incluso de las « tribus nihilistas de Oceanía » que « se ponen a matar, en ciertas épocas del año, un número indefinido de animales de una misma especie, para figurar de un modo simbólico el exterminio general de todas las especies vivientes » (200-201). Esta última posibilidad abre un intertexto factible de explorar: « un etnólogo irlandés, el profesor Leopold Bloom, dice el artículo en la última parte, ha dado a esa ceremonia el nombre de sinécdoque ritual » (201). ¿Cómo interpretar la alusión a Joyce en un texto que hace reír estruendosamente al Gato de todas esas « invenciones disparatadas »? (202). El artículo de Tomatis exhibe una erudición cómica puntualizada por las carcajadas del Gato, y al mismo tiempo hace pensar en una enumeración caótica que tiene un estilo próximo a ciertos pasajes del *Ulises*. El artículo de Tomatis borra cualquier tipo de problemática nacional y hace de los asesinatos el resultado de una agresividad natural o de una secta que practica un rito. Lo que hace Tomatis es agregar mayor incertidumbre, o bien, mayor grado de hermetismo a la violencia de los acontecimientos. De igual modo, Tomatis enlaza los asesinatos con un contenido mítico. De este modo se emparenta la violencia con un discurso ancestral. Bajo la máscara de la bufonería, estamos cerca de *El Entenado* y la fusión entre los colastinés y la Argentina contemporánea. Tomatis busca en la alusión mítica una desviación, que puede leerse una vez más como un modo encubierto de decir lo más obvio, lo más visible, lo más aterrador. Hay en el artículo de Tomatis un sentido custodiado, la necesidad de hacer del sentido una adivinanza que el lector debe descifrar.

La voluntad programática del hermetismo o el narrador sonámbulo

- 18 Junto a la radicalidad experimental de *Nadie nada nunca*, podemos apreciar en los ensayos de Saer una voz polémica, crítica, asertiva, llena de convicción, producto de un individualismo tenaz, de una pugna constante por explicitar los valores que definen al verdadero escritor. Y uno de esos valores consiste en la defensa de lo literario frente a cualquier amenaza ideológica o contextual, la defensa de un texto que sea el producto de la autonomía, la defensa incluso de cierta oscuridad.
- 19 Si bien es exagerado hablar de un carácter programático en los ensayos, se puede ver en ellos una coherencia retrospectiva. Es el caso del acercamiento al *Nouveau Roman*, específicamente a la obra de Robbe-Grillet, donde Saer encontró afinidades para caracterizar el problema de cómo narrar. En un ensayo de los años 2000, Saer afirma:
- los adictos al relato lineal, los partidarios de la legibilidad inmediata y continua de un sistema narrativo, los incondicionales del sentido y de la representación de acontecimientos a los que se les atribuye un perentorio acaecer exterior al texto, no encontrarán en *La reprise* ninguna de esas pausas tranquilizadoras, en todo caso como imperativos excluyentes de cualquier otra tentativa de exploración de las posibilidades del relato.²⁴
- 20 Para Saer, leer desde la tranquilidad consiste en renunciar a todo esfuerzo interpretativo, a toda posición activa. En su defensa del arte de Robbe-Grillet, Saer ataca un modo de lectura y una poética realista que él combate desde sus textos. El relato discontinuo, la

ilegibilidad, el sentido refractario, la interpretación de los hechos al interior del relato y no como consecuencia de una operación mimética son los valores que recalca Saer. En cierto sentido, es una prolongación de la posición que defendía, casi treinta años atrás, en « Narrathon »: «el escritor ha de tratar, en lo posible, de habituar sus ojos a la oscuridad y a reconocerla, y hacérsela reconocer a los otros, hablando de ella. Ninguna otra ha de ser su función»²⁵. Esa oscuridad es de orden cognoscitivo, pues Saer dice que no puede saberse del acontecer nada, y que si creemos saber algo, es probablemente erróneo.

- 21 La incapacidad de saber no quiere decir que no se pretenda construir un sentido, sino más bien que ese sentido es hermético, y la narración da cuenta de su inaccesibilidad. Esa oscuridad, que Saer llama también « intemperie », muestra la dificultad como sustrato de sus narraciones, convirtiendo al escritor en un explorador de intemperies. La pretensión del sentido se ha reemplazado por la pretensión de la exploración. Y es por eso que nada es definitivo, que importan más los procedimientos que los fines, que el problema es cómo narrar y no qué narrar. Ésta es la pregunta inicial de « Narrathon ». En esa reflexión por definir el cómo narrar, además de la intemperie y la oscuridad, aparece la noción de somnolencia. El léxico que elige Saer es una respuesta frente a la crítica de corte universitario, frente a una jerga que el autor mira con distancia, e incluso con humor, ya que en el ensayo, Saer se refiere a la lingüística general y a la teoría de la narración como instrumentos de aplicación relativamente fácil « si nuestros padres han tenido los medios como para mandarnos a la universidad »²⁶. Frente a esta jerga, Saer propone entonces nociones con un lenguaje poético. En este sentido, la somnolencia es definida como « el medio natural de la narración »: « en ese río espeso, la inteligencia, la razón, se abren a duras penas un camino, siempre fragmentario, tortuoso, arduo ».²⁷
- 22 La somnolencia es una palabra que conviene bien a *Nadie nada nunca*, donde el relato de la percepción casi siempre está al borde del sueño. Saer compara al narrador con el sonámbulo, cuyos pasos dados por una inteligencia dormida, por un cuerpo semidormido, evitan sin embargo el peligro del abismo. Este narrador se ubica del lado de la autenticidad, es decir, del lado en que las construcciones verbales no son el efecto de la retórica. Asimismo, se instala en un orden que es el del sonambulismo, un orden que no está mediado por la razón, pero que obedece a una lógica, a una ilación interna. Todo esto lleva a Saer a encarar el problema de la oscuridad, pues una narración sonámbula forzosamente puede llevar la obra al umbral del hermetismo.
- 23 Para Saer, el hermetismo es de dos tipos, ya sea involuntario o programático. Ambos hermetismos se encuentran en la obra. El primero de ellos no es visto como una ligereza del autor, sino como la consecuencia natural de sus exploraciones. El segundo requiere mayor detenimiento y Saer lo trata más ampliamente:
- hay también razones para practicar un hermetismo programático: más y más la inautenticidad se vuelve, en nuestro mundo, totalitaria y opresiva. La falsa simplicidad de la alienación que es, en ciertos casos empobrecimiento planificado y dirigido, y en otros, *ersatz* que tiende a escamotear, por la instalación de la vida en una esfera de falsedad, la angustia, exige un contraste de hermetismo y complejidad.²⁸
- 24 Dicho en otras palabras, frente a la alienación que empobrece la experiencia y que se convierte en una amenaza totalitaria, aparecen el hermetismo y la complejidad como posibilidades de la narración, como necesidades literarias. Hay en este ensayo una apuesta por el hermetismo, que Saer asocia con las posturas de vanguardia, hay una defensa del valor del hermetismo como consecuencia de la experimentación narrativa.

Pero es preciso notar que Saer no habla de manera abstracta, sin tener en mente un contramodelo; por el contrario, su defensa de la complejidad y del hermetismo son un ataque a la literatura de masas cuyo ejemplo sería, en « Narrathon », *La ciudad y los perros* de Vargas Llosa, autor que según Saer estaría del lado de los escamoteadores, de los que se someten a las leyes del mercado y el consumo de productos culturales y por lo tanto carecen de una visión crítica respecto al pensamiento dominante. Saer, desde la reflexión ensayística, se sitúa frente a sus contemporáneos, y al mismo tiempo defiende una poética de la oscuridad en la que el hermetismo sería, afirma Saer, un « test de autenticidad ». ²⁹ El final de « Narrathon » concede al hermetismo un último atributo, el de servir de ‘distracción’, no bajo una perspectiva lúdica sino siguiendo el sentido de desviación:

Que nuestro lector sea como el hombre que, encaminándose maquinalmente hacia una catástrofe oye, repetidas veces, y desde la oscuridad, un llamado, que lo inquieta, lo desvía, lo demora, y le hace, por fin, cambiar la dirección de su marcha para dedicarse a buscar, en la oscuridad, la fuente de la que ese llamado puede provenir -sin que tenga que haber, necesariamente, en algún lugar de la oscuridad, una fuente.

- 25 En el final del ensayo se construye una escena de lectura donde el lector acepta la oscuridad y sigue su llamado. La experiencia de la lectura saeriana sería la de seguir el desvío que propone, ahondar en la oscuridad, es decir, en el intemperie y en la somnolencia a que nos conduce la narración. El hermetismo no es solo un instrumento de distinción, una manera de oponerse a la homogenización de las formas, sino también un punto de partida para la lectura que atiende al llamado del narrador sonámbulo, a un llamado pulsional que estaría en el centro de la creación.

De los límites del hermetismo a la tentación de la música

- 26 La estructura general de *Nadie nada nunca* tiene que ver con un hilo cronológico, un fin de semana que va de viernes a lunes, una continuidad fragmentada por episodios en que se expande la descripción y se inmoviliza el tiempo para narrar lo que se percibe; un hilo marcado por pasajes que sirven de contrapunto a la historia (el sueño de Tomatis, el libro que le envía Pichón Garay a su hermano), por irrupciones de lo policíaco (la presencia del comisario, el Caballo Leyva, quien investiga los crímenes, incluido el de su zaino, y que termina siendo asesinado), por irrupciones metafísicas como la experiencia del bañero; un hilo que se tensa en el relato del peón cuya función es esclarecer los hechos. En la mitad, en el centro de la novela hay una isla de claridad, un relato que rompe el estilo detenido y opaco y que contrasta, por su legibilidad, por su lenguaje sintético y preclaro, con el resto de la obra. Durante quince páginas asistimos a un relato con visos de oralidad donde se recapitulan los hechos desde el primer asesinato, el de un azulejo. Se trata de una crónica al interior de la novela. Esas páginas esclarecen la historia de fondo, le dan una apariencia de totalidad a lo que hasta ahora ha venido siendo una serie de intermitencias. En esta crónica, se insiste en la opinión de la gente y de los periódicos, se barajan las posibilidades a medida que se sigue la cronología. Lo que prima es la incertidumbre, la dificultad de leer los indicios.
- 27 En el relato del peón hay una tensión entre claridad y oscuridad, entre la claridad de la expresión y de las posibles acusaciones y la oscuridad de los hechos. En medio de dicha

claridad, se hace evidente la circulación de los rumores y las causas que atribuye la gente para resolver el misterio:

Se murmuraban las cosas más absurdas: que había una peste que los caballos transmitían y que no quería decirse nada para no alarmar a la población, que era un serie de actos criminales que la misma policía realizaba como pretexto para meter en la cárcel a algunos habitantes de la región que no estaban de acuerdo con el gobierno, e incluso que había un grupo de revolucionarios que hacía maniobras en los campos de la costa y que mataba a los caballos por accidente. (100)

- 28 Lo absurdo de estos rumores permite explorar el imaginario social y vincular de manera directa dos campos que son protagonistas de la vida nacional: los militares y los revolucionarios. Estas hipótesis manifiestan un grado de realidad, dándole a la novela un contexto político que insiste sobre todo en el terrorismo de Estado. El relato del peón introduce igualmente a la prensa como un poder que hace parte del fenómeno y que puede ser portador de esclarecimiento. Si bien los artículos están llenos de errores, según los comentarios de la gente, crean un consenso en torno al ensañamiento del criminal, que no tiene nada contra los propietarios sino exclusivamente contra los caballos. Este odio es uno de los círculos pulsionales a través de los cuales gira la novela. El relato del peón insiste en el nerviosismo de los caballos que podían percibir que algo se tramaba en la oscuridad (105), que podían « saber en toda la costa un poco más que los hombres » (105). Y es cierto que los hombres se equivocan, como lo hace el Caballo Leyva al lograr que Salas, un individuo al que le encuentran un revólver, se declare culpable. El investigador, cuyos métodos son la tortura, termina siendo desprestigiado porque tiene un culpable en la cárcel y los asesinatos no cesan.
- 29 El punto álgido del relato del peón es la paranoia colectiva en la cual todos pueden ser asesinos. El relato del peón es un caleidoscopio donde convergen todos los estamentos sociales que se entrecruzan en la novela y donde se narra desde el respeto a la cronología, a la legibilidad, a la claridad. Si pensamos la novela como una partitura, el pasaje del relato del peón es un momento completamente aparte que tal vez está en el centro del libro para compensar el hermetismo de muchas de sus páginas. La opacidad de *Nadie nada nunca* se aprecia en cada uno de sus pasajes, en su alternancia de narradores, pero también en el contraste con el relato del peón, relato transparente en su enunciación, lejos de la intemperie, la oscuridad o el sonambulismo.
- 30 No hay en el relato del hombre del sombrero de paja al bañero una tentación musical, en el sentido de alejar la expresión del significado y hacer de la lectura una experiencia del signifiante, es decir, del elemento puramente sonoro de la lengua. En el resto de la novela, y es el último rasgo que quisiera resaltar, se aprecia un empeño por emparentar la narración con la música. *Nadie nada nunca* hace de la repetición el movimiento estilístico por excelencia. Si nos preguntamos el por qué de estas repeticiones, el por qué de esas insistencias que le dan a la novela una armazón, un hilo, una obsesión por los ecos y las resonancias, quizá una de las respuestas tiene que ver con esa pretensión de acercar las dos artes, la narrativa y la música. El inicio de la novela se despliega a manera de « ritornelo »³⁰ y se repite en siete ocasiones. Se trata de un *incipit* con una función poética, rítmica, más que cognoscitiva, si bien tiene una función por supuesto espacial ya que nos ubica en el lugar de la narración. Esta tentación poética, musical, está explicitada desde el borrador de la obra. Nos referimos al cuaderno 9, donde aparece en mayúsculas, en la parte superior de la hoja, como a manera de sentencia, la frase EL ARTE DE LA FUGA O EL INSTRUMENTO BIEN TEMPLADO.³¹ Esta indicación, debajo del título de la novela que parece haber sido agregado en otro momento, debajo de una serpentina que parece

simular el flujo de un río, y encima de los versos de Juan L. Ortíz que desaparecerán (Rosa y dorada la ribera / la ribera rosa y dorada), indicación que aparece entre dos fechas, « 27/11/73 » y « 8 de mayo 1972 Rennes », parece ser una línea paratextual que nos remite a la ambición musical de *Nadie nada nunca*.

- 31 El arte de la fuga alude a Bach, e igualmente al inicio de esta reflexión donde citábamos la entrevista con Gerard de Cortanze que cierra *El concepto de ficción*. Frente a la pregunta de Cortanze por la presencia de la música en sus obras, Saer afirma que la perfección formal de la música suscita su nostalgia y su aspiración a una forma pura, desligada de todo acontecimiento, como sucede al final de *El limonero real*. Además agrega, que fuera de ciertas analogías ligadas con la repetición, el entrecruzamiento de temas y su desarrollo, lo que más le interesa de la música como modelo de composición son los procedimientos. Para ilustrarlo, Saer da el ejemplo de Bach:

Recientemente oí decir a un especialista que Johann Sebastian Bach cuando componía para la viola de gamba, que es un instrumento muy adecuado para los acordes, los eliminaba completamente, y que por el contrario en las suites para violoncelo los usaba en abundancia, por la simple razón de que el violoncelo es un instrumento que se presta poco para eso. En esos procedimientos se verifica la ley estética de la resistencia de los materiales, y creo que un gran escritor trabaja siempre desde esta perspectiva.³²

- 32 Trabajar desde la resistencia de los materiales, es decir, desde la dificultad, desde la experimentación, trabajar contra la claridad del lenguaje, contra el acontecimiento, contra la linealidad, la legibilidad, la obsesión por el sentido, es una manera de escribir que se concentra más en el significante que en el significado, más en la fuerza lírica de las palabras que en su alcance cognoscitivo. *Nadie nada nunca* tiende a ese umbral, a ese límite obstinado donde la oscuridad retumba y la somnolencia nos guía.

Conclusión

- 33 Decir que Saer es hermético significa que sus textos están invadidos por una densidad difícil de penetrar, por una opacidad del sentido, por un cierre deliberado de las claves de lectura. Hablar sobre Saer es por lo tanto incurrir en una dificultad. Ya Isabel Quintana lo decía en estos términos: « Escribir sobre la obra de Saer se presenta como una empresa casi inabordable, no solo por la densidad textual de la que está constituida, sino también, y especialmente, por la resistencia que opone a quienes, como nosotros, intente *decir* algo sobre lo que se supone ella es ».³³ Resistencia del escritor, resistencia del crítico, la literatura de Saer reposa sobre una inseguridad de la percepción que hace que sus narraciones estén como suspendidas en la temporalidad, estancadas en el espacio, inmersas en la espesa selva del lenguaje, cercanas al hermetismo.
- 34 Narrar lo innombrable o lo indecible supone nuevas estrategias discursivas, disimulaciones, alegorizaciones, un aparato textual que oculta lo político para exhibirlo con mayor determinación. Sin embargo, estas estrategias contribuyen a la opacidad del relato. La novela *Nadie nada nunca* está inmersa en dicha opacidad, sin dejar de tener momentos en que claramente hay una relación con los años de la dictadura y la represión. Hay en los silencios de *Nadie nada nunca* una relación con el hermetismo, entendido éste como disimulación, como contenido cifrado, como custodia del sentido. La custodia del sentido no tiene que ver con una dificultad de la representación o con una crisis de lo representable, sino con un deseo, es decir, con una pulsión de darle al objeto literario una

envoltura, un revestimiento que hace necesario el trabajo interpretativo. Dicha envoltura asegura que los problemas ligados con la representación aparezcan como tales, es decir, que la dificultad para aprehender lo real se manifieste. Hay pues, una voluntad de hacer una literatura próxima del hermetismo, ya que él asegura la permanencia de un sentido siempre en fuga, siempre en construcción. El hermetismo, entendido como una tendencia o un umbral, es la consecuencia de dos posturas: la convicción de que la novela es la búsqueda de una forma donde el sentido esté custodiado por la opacidad de lo real, por la incapacidad de traducir la experiencia en un discurso transparente. Y la segunda, la idea de una necesidad del hermetismo programático, entendida como una toma de posición donde se trata de resistir a los valores de sus contemporáneos, de resistir a la homogenización cultural, de hacer de la narración el lugar de la intemperie, la oscuridad, el sonambulismo y la complejidad.

BIBLIOGRAPHY

- Aron, Paul, Denis Saint-Jacques, et Alain Viala. *Le Dictionnaire du littéraire*. Paris: PUF, 2002.
- Borges, Jorge Luis. « La esfera de Pascal », *Otras inquisiciones, Obras completas*, vol. 2. Emecé: Buenos Aires, 2007.
- Corbatta, Jorgelina. « Narrativas de la guerra sucia: Juan José Saer », *Juan José Saer: Arte poética y práctica literaria*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2005, p. 89-123.
- Dalmaroni, Miguel Ángel y Merbilhaá, Margarita. « Un azar convertido en don. Juan José Saer y el relato de la percepción », *Historia crítica de la literatura argentina. La narración gana la partida*, vol. 11. Buenos Aires: Emecé Editores, 2000, p. 321-343.
- Dalmaroni, Miguel. « Lo real sin identidades: violencia, política y memoria en *Nadie nada nunca*, *Glosa y Lo imborrable* de Juan José Saer », *Literatura, política y sociedad: construcciones de sentido en la Hispanoamérica contemporánea. Homenaje a Andrés Avellaneda*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2008, p. 125-141.
- De Diego, José Luis. *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1976-1986)*. La Plata: Ediciones Al Margen, 2001.
- Degrande, François. « Azar y psicoanálisis: una interpretación del sueño en *Nadie nada nunca* de Juan José Saer », *Revista chilena de literatura*, No. 87, noviembre 2014, p. 47-68.
- Delgado, Sergio. « Lisa y dorada la ribera », *Zona de prólogos*. Santa Fe: Seix Barral, 2011, pp. 117-132.
- Fabry, Geneviève. « Ritualización y epifanía en *Nadie nada nunca* », *El lugar de Juan José Saer*. Montpellier: Éditions du CERS, 2002, p. 141-157.
- Gillier, Baptiste. « La inminencia de lo real. Política de la metonimia en *Nadie nada nunca* de Juan José Saer », *Zama*, 6, 2014, p. 67-80.
- Premat, Julio. *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.

_____ *La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.

Quintana, Isabel. « La construcción de lo real. Una visión de la experiencia en la obra de Juan José Saer », *Figuras de la experiencia en el fin de siglo: Cristina Peri Rossi, Ricardo Piglia, Juan José Saer, Silviano Santiago*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2001, p. 119-174.

Sarlo, Beatriz. « Narrar la percepción », *Punta de vista*, año 3, No. 10, noviembre, 1980, p. 34-37.

_____ « Política, ideología y figuración literaria », *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza Editorial, 1987, pp. 30-59.

Saer, Juan José. *Cuentos completos (1957-2000)*. Barcelona: El Aleph Editores, 2012.

_____ *El concepto de ficción (1997)*. Buenos Aires: Seix Barral, 2014.

_____ *Nadie nada nunca (1980)*. Buenos Aires: Seix Barral, 2000.

_____ *Papeles de trabajo II. Borradores inéditos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2013.

_____ *Trabajos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2005.

NOTES

1. François Degrande, « Azar y psicoanálisis: una interpretación del sueño en *Nadie Nada Nunca* de Juan José Saer », *Revista chilena de literatura*, n° 87, noviembre 2014, p. 50.
2. Miguel Ángel Dalmaroni y Margarita Merbilhaá, « Un azar convertido en don. Juan José Saer y el relato de la percepción », Noé Jitrik, *Historia crítica de la literatura argentina. La narración gana la partida*, vol. 11, Buenos Aires: Emecé Editores, 2000, p. 322.
3. Juan José Saer, « Entrevista realizada por Gerard de Cortanze », *El concepto de ficción (1997)*, Buenos Aires: Seix Barral, 2014, p. 287.
4. Jorge Luis Borges, « La esfera de Pascal », *Otras inquisiciones, Obras completas*, vol. 2, Buenos Aires: Emecé, 2007, p. 17.
5. Paul Aron, « Hermétisme », *Le Dictionnaire du littéraire*, Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala, Paris: PUF, 2002, p. 336-338.
6. Julio Premat, *La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*, Rosario: Beatriz Viterbo, 2002, p. 14.
7. *Ibid*, p. 20.
8. Juan José Saer, « En la costra reseca », *Cuentos completos (1957-2000)*, Barcelona: El Aleph Editores, 2012, p. 303.
9. Para Julio Premat esta escena de escritura, en su carácter alienante, recuerda un retrato de escritor que se puede rastrear en un pasaje de « A medio borrar », en el que Pichón Garay está frente a la máquina de escribir esperando que Washington le dicte. Se trata de una escena que muestra « la anulación previa de la identidad » (*op. cit.*, p. 269).
10. Ver a este respecto el artículo de Geneviève Fabry, « Ritualización y epifanía en *Nadie nada nunca* », *El lugar de Juan José Saer*, Actes du Colloque International La Grande Motte, 28-29 mai 2001, Études réunies et présentées par Milagros Ezquerro, Montpellier: Éditions du CERS.
11. Juan José Saer, *Nadie nada nunca*, (1980), Buenos Aires: Seix Barral, 2000, p. 133. En adelante citado entre paréntesis.
12. Ese silencio en el texto es visto por Geneviève Fabry como una « epifanía proléptica », es decir, la activación involuntaria de un recuerdo, pero que no se despliega (*op. cit.*, p. 152).
13. Julio Premat, *La dicha de Saturno*, *op. cit.*, p. 390.

14. José Luis de Diego, *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1976-1986)*, La Plata: Ediciones Al Margen, 2001, p. 143.
15. Respecto a los modos de escribir en la época, « Sarlo menciona que, durante la última dictadura militar, en la revista *Punto de Vista* se escribía con un 'lenguaje esópico' para un público capaz de 'leer entre líneas' » (Baptiste Gillier, «La inminencia de lo real. Política de la metonimia en *Nadie nada nunca* de Juan José Saer», *Zama* n°6, 2014, p. 69).
16. Beatriz Sarlo, « Narrar la percepción », *Punto de vista*, revista de cultura, año 3, n° 10, noviembre, 1980, p. 34.
17. Julio Premat, *La dicha de Saturno*, *op. cit.*, p. 390-391.
18. Jorgelina Corbatta, « Narrativas de la guerra sucia: Juan José Saer », *Juan José Saer: Arte poética y práctica literaria*, Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2005, p. 102. Para Julio Premat el libro de Saer participa igualmente de una lectura cifrada que nos conduce a la representación de la dictadura y la represión, ya que los pasajes del libro insisten en « la necesidad de destruir al objeto deseado como único medio de poseerlo » (Julio Premat, *La dicha de Saturno*, *op. cit.*, p. 292).
19. Oscar Brando, *La escritura de Juan José Saer: la tercera orilla del río*, Université Charles de Gaulle - Lille III, 2013, p. 277.
20. Sergio Delgado, « Lisa y dorada la ribera », *Zona de prólogos*, Paulo Ricci (comp.), Santa Fe: Seix Barral, 2011, p. 125.
21. Oscar Brando, *La escritura de Juan José Saer: la tercera orilla del río*, *op. cit.*, p. 264
22. *Idem.*
23. Julio Premat, *La dicha de Saturno*, *op. cit.*, p. 395. Frente a la lectura alegórica iniciada por Sarlo, se contraponen el estudio de Dalmaroni, para quién de manera literal y figurada aparece el ejército, un comisario torturador, la guerrilla de Los Montoneros (ejemplificada en « los muchachos »), detenciones, secuestros, lo cual determina una novela que no está escrita en clave antirrealista (Miguel Dalmaroni: « Lo real sin identidades: violencia, política y memoria en *Nadie nada nunca*, *Glosa* y *Lo imborrable* de Juan José Saer », Álvaro Félix Bolaños, Geraldine Cleary Nichols, Saúl Sosnowsky (eds.), *Literatura, política y sociedad: construcciones de sentido en la Hispanoamérica contemporánea. Homenaje a Andrés Avellaneda*, Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2008, p. 125-141).
24. Juan José Saer, « La doble longevidad del narrador Robbe-Grillet », *Trabajos*, Buenos Aires: Seix Barral, 2005, p. 119.
25. Juan José Saer, « Narrathon », *El concepto de ficción*, *op. cit.*, p. 144.
26. *Ibid*, p. 147.
27. *Ibid*, p. 149.
28. *Ibid*, p. 150.
29. *Idem.*
30. Jorgelina Corbatta, « Narrativas de la guerra sucia: Juan José Saer », *art. cit.*, p. 97.
31. Juan José Saer, *Papeles de trabajo II. Borradores inéditos*, Buenos Aires: Seix Barral, 2013, p. 64.
32. Juan José Saer, « Entrevista realizada por Gerard de Cortanze », *op. cit.*, p. 286-287.
33. Isabel Quintana, « La construcción de lo real. Una visión de la experiencia en la obra de Juan José Saer », *Figuras de la experiencia en el fin de siglo*. Cristina Peri Rossi, Ricardo Piglia, Juan José Saer, Silviano Santiago, Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2001, p. 119.

ABSTRACTS

Until which point the literary difficulty can become a narrative project? Part of Juan José Saer's work, in particular its novel *Nadie nada nunca*, fulfils the need to protect the sense, that is to say, to border the interpretation and make it opaque. This search is the consequence of experimentation, of presentation of a political reality and of defence of obscurity as a writing value. Starting from this postulate, this article explores the tendency to hermeticism in *Nadie nada nunca*. Likewise, it develops a reading of Saer's essays to determine if a programmatic character of this hermetic postulate does exist. At last, a study of this tendency's limits in the novel is proposed, highlighting the tension between obscurity and clarity and showing the link between hermeticism and music.

¿Hasta qué punto la dificultad literaria puede convertirse en un proyecto narrativo? Parte de la obra de Juan José Saer, y en especial su novela *Nadie nada nunca*, responde a la necesidad de custodiar el sentido, es decir, de encapsular la interpretación y de opacarla. Esta búsqueda es la consecuencia de la experimentación, de la puesta en escena de una realidad política y de la defensa de la oscuridad como valor de la escritura. A partir de esta premisa, el artículo explora el acercamiento al hermetismo en *Nadie nada nunca*. Asimismo se hace una lectura de los ensayos para rastrear, si lo hay, un carácter programático de dicha postura hermética. Finalmente se estudia los límites de esta tendencia en la novela, haciendo hincapié en la tensión entre oscuridad y claridad, y mostrando la relación entre hermetismo y música.

Jusqu'à quel point la difficulté littéraire peut-elle devenir un projet narratif? Une partie de l'œuvre de Juan José Saer, notamment son roman *Nadie nada nunca*, répond au besoin de protéger le sens, c'est-à-dire, de confiner l'interprétation et de l'opacifier. Cette recherche est la conséquence de l'expérimentation, de la mise en scène d'une réalité politique et de la défense de l'obscurité comme valeur d'écriture. Partant de ce postulat, cet article explore le penchant à l'hermétisme dans *Nadie nada nunca*. De même, il développe une lecture des essais de Saer pour déterminer s'il existe un caractère programmatique de ce postulat hermétique. Enfin, est proposée une étude des limites de cette tendance dans le roman, mettant l'accent sur la tension entre obscurité et clarté, et signalant le rapport entre hermétisme et musique.

INDEX

Palabras claves: hermetismo, Saer, Nadie nada nunca, narrador sonámbulo, música

Mots-clés: hermétisme, Saer, Nadie nada nunca, narrateur somnambule, musique

Keywords: hermeticism, Saer, Nadie nada nunca, sleepwalker narrator, music

AUTHOR

CAMILO BOGOYA

Université d'Artois

cbogoya@yahoo.com