



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Colegio de Letras Hispánicas

TRANSGRESIÓN NARRATIVA: EL ESPACIO PERCIBIDO EN *NADIE NADA NUNCA*, DE JUAN JOSÉ SAER

TESIS

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS
HISPÁNICAS**

PRESENTA:

Gustavo Arturo Rea Zafra

ASESORA:

Dra. Adriana Azucena Rodríguez Torres

Ciudad de México,

2016

Ciudad Universitaria, CDMX



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mi familia:

Mamá, por ser el principio de todo.

Ileana, Josué, Ángeles, Bertín, Isaac y Raúl, por su inconmensurable fraternidad.

Alex, Johanna, Obed y Josué David, por su alegría.

Gracias.

A Erandi, por enseñarme el sentido de la vida.

Gracias, Amore.

A Braulio y Emir, amigos.

Gracias.

A mi asesora, Azucena, por creer en mí.

Gracias.

Índice

Introducción	1
Capítulo 1. La ruptura en la narrativa como “praxis poética” en la obra de Juan José Saer	6
1.1. La cuestión del género	10
1.1.1. Un proyecto en contra de la nueva novela Latinoamericana.....	11
1.1.2. El género cuestionado.....	17
1.2. El <i>nouveau roman</i>	21
1.2.1. La descripción espacial.....	25
1.2.2. Convergencias y diferencias con el proyecto saeriano.....	27
1.3. Saer y su poética	34
1.3.1. La frase saeriana: escritura de la desconfianza.....	37
Capítulo 2. La perspectiva narrativa como transgresión espacial	45
2.1. Perspectiva narrativa	46
2.1.1. La mirada: deixis de referencia.....	51
2.1.2. La perspectiva del narrador: punto de vista estilístico.....	56
2.1.3. Perspectiva figural: punto de vista cognitivo.....	70
2.1.3.1. El Gato Garay: distanciamiento.....	72
2.1.3.2. Elisa y el Ladeado: amenaza.....	75
2.1.3.3. El Bañero: memoria.....	78
Capítulo 3. El espacio percibido	81
3.1. La recurrencia obsesiva del espacio	81
3.1.1. <i>Frecuencia</i> narrativa: No hay al principio, nada. Nada.....	82
3.1.2. <i>Tempo</i> "ralentizado": descripción exhaustiva.....	87
3.1.3. La atmósfera opresiva en <i>Nadie Nada Nunca</i>	92
3.2. El lector violentado	98
3.2.1. La perspectiva del lector: el espacio de lectura.....	100
3.3. El espacio discursivo y diegético como medio opresivo del lector	107
3.4. El público lector y su opresión	117
Conclusión	124
Bibliografía	130

Introducción

Juan José Saer es considerado una de las figuras literarias más sobresalientes e influyentes del canon argentino de la segunda mitad del siglo XX. Es ampliamente estudiado en las aulas de toda Argentina. Su trabajo ha sido reconocido por escritores tan importantes como Ricardo Piglia, quien ha dicho que, para el autor nacido en Santa Fe, narrar "es, antes que nada, delimitar un espacio y una voz: un trabajo muy sutil con los ritmos del relato y la sintaxis, [...] construyendo los tonos de una prosa que modula los motivos, los temas, las variaciones según un modelo de composición musical" (Piglia, 1993: 39). De ahí que agregue: "decir que Juan José Saer es el mejor escritor argentino actual es una manera de desmerecer su obra. Sería preciso decir, para ser exactos, [...] que es uno de los mejores escritores actuales en cualquier lengua y que su obra [...] está situada del otro lado de las fronteras, en esa tierra de nadie (sin propiedad y sin patria) que es el lugar mismo de la literatura". (37)

Si bien hay consenso de la importancia de Saer como un narrador extraordinario, este reconocimiento se expresa sólo en su país de origen; en otros países de América Latina apenas cuenta con una pequeña comunidad de lectores y críticos; México no es la excepción, por lo tanto es necesaria una breve semblanza biográfica dicha por el mismo santafesino. En una entrevista de 1984 respondió como "una concesión pedagógica" a su vida:

... nací en Serodino, provincia de Santa Fe, el 28 de junio de 1937. Mis padres eran inmigrantes sirios. Nos trasladamos a Santa Fe en enero de 1949. En 1962 me fui a vivir al campo, a Colastiné Norte, y en 1968, por muchas razones diferentes, voluntarias e involuntarias, a París. Tales son los hechos más salientes de mi biografía. (Gramuglio, 2010: 20)

A este pequeño recuento de su vida debe agregarse su papel docente en el área de historia y crítica cinematográfica en la Universidad Nacional del Litoral, y posteriormente, ya en Francia, como profesor de estética del cine en la Facultad de Letras de la Universidad de Rennes. Saer

murió a los 67 años en la ciudad de París, víctima de cáncer de pulmón. A continuación apuntaré su vasta producción literaria: las colecciones de relatos *En la zona* (1960), *Palo y Hueso* (1965), *Unidad de lugar* (1967), *La Mayor* (1976); un libro de poesía *El arte de narrar* (1977); las novelas *Responso* (1964), *La vuelta completa* (1966), *Cicatrices* (1969), *El limonero real* (1974), *Nadie Nada Nunca* (1980), *El entonado* (1983), *Glosa* (1985), *La ocasión* (1986), *Lo imborrable* (1992), *La pesquisa* (1994), *Las nubes* (1997), *La grande* (2005), texto incompleto publicado de manera póstuma; además de los ensayos, artículos y notas *El río sin orillas* (1991), *El concepto de ficción* (1997), *La narración-objeto* (1999) y *Trabajos* (2005). La etapa que me interesa es la que la crítica denomina "experimental", en donde "la escritura de Saer aparece cada vez más comprometida en un permanente ensayo de reflexión sobre su propio instrumento y sobre el sentido mismo del acto narrativo. Este gesto reflexivo y autodescriptivo se va intensificando progresivamente, hasta culminar [...] dentro de un hiperrealismo que participa, considerablemente, de las técnicas de la narración objetivista" (Stern, 1983: 965). A este bloque pertenecen los cuentos reunidos en *La mayor* y las novelas *El limonero real* y *Nadie Nada Nunca*.

Este impulso vanguardista tuvo como consecuencia la novela motivo de mi análisis, *Nadie Nada Nunca*, publicada en México por la editorial Siglo XXI el año de 1980¹. Identificada con la novela experimental, pertenece a la tradición vanguardista del siglo XX, que tuvo como referentes indiscutibles a Joyce, Proust, Kafka, Faulkner; a la escuela del *nouveau roman*, así como a los escritores latinoamericanos: Onetti, Di Benedetto, Macedonio Fernández y Borges². Todos ellos representan un movimiento de ruptura en contra de la novela tradicional realista y psicológica. De ahí que el primer capítulo de esta tesis esté enfocado en

¹ La última dictadura argentina autodenominada "Proceso de Reorganización Nacional", comandada por el general Videla, fue entre 1976-1983. Durante esos años muchos escritores se exiliaron voluntaria o involuntariamente debido a la represión a la libertad de expresión; muchos -entre ellos Saer- publicaron sus obras fuera de la Argentina. Durante esta etapa el escritor santafesino publicó sus textos en sellos españoles, venezolanos y mexicanos.

² Si bien Borges no escribió una novela, tuvo siempre una postura en contra de dicho género.

analizar las vertientes generales que unen a cualquier movimiento de vanguardia. Destacaré a la escuela de la mirada, la nueva novela hispanoamericana y el *boom* latinoamericano. Después describiré el modo en que estos proyectos influyeron en la poética de Saer en cuanto al entrecruzamiento de los géneros lírico y narrativo, mediante una férrea crítica hacia el concepto de "novela".

Ahora bien, Saer concibió un proyecto narrativo en el que prescindía de todo papel biográfico que pudiera "contaminar" los textos, de tal manera que dejaba a las obras y a su exhaustivo trabajo formal ser la única marca de reconocimiento valedero. También creía que el compromiso del escritor debía corresponderse plenamente con la construcción formal de la obra de arte. Por lo tanto, el marco principal de mi trabajo se centrará en la relación autor-texto no como un enlace biográfico, sino como un puente entre los conceptos teórico-ideológicos de Saer con la poética experimental de su novela. Para lo cual me basaré en los estudios críticos acerca de su obra en general, así como en los ensayos teóricos del santafesino reunidos principalmente en dos libros: *El concepto de ficción* y *La narración-objeto*. Esto me permitirá estudiar las convergencias-divergencias de su proyecto con el del *nouveau roman*.

Una vez asentada la concepción teórico-filosófica de su poética, me enfocaré en analizar los procedimientos técnicos con los que se configura el espacio -tanto diegético como discursivo- y la perspectiva narrativa. Para ello, en el capítulo dos propongo un análisis de "la perspectiva narrativa como transgresión espacial" dentro de *Nadie Nada Nunca*; con el objetivo de ilustrar cómo la percepción afecta la configuración del espacio ficcional. Por lo cual abordaré la "perspectiva narrativa" a partir de los conceptos provenientes de la narratología - Gérard Genette, Mieke Bal, Luz Aurora Pimentel-, de tal manera que problematizaré el término "perspectiva" y lo diferenciaré del de "punto de vista". Posteriormente estudiaré la diferencia entre estos dos y el concepto de "focalización" para describir la complejidad en las múltiples versiones de unos pocos sucesos; los cuales en términos generales narran la vida de una pareja,

un campesino, su caballo y un salvavidas que pasan un fin de semana en las orillas del río Paraná³. Esto me servirá para distinguir los distintos puntos de vista desde los que se orienta cada bloque descriptivo-narrativo de la obra y así argumentar la atmósfera negativa y opresiva que se percibe en cada personaje.

En el tercer capítulo hablaré acerca del "espacio percibido", donde analizaré la transgresión espacial a partir de sus aspectos discursivos y ficcionales; el primero tiene que ver con los procedimientos textuales a partir de los que se se construye el tejido literario; y el segundo con la construcción terminada. Para ello, las *figuras* retóricas de *tempo* y *frecuencia* me ayudarán a analizar con profundidad los elementos que configuran la "frase saeriana": la peculiar construcción sintáctica del santafesino, en la que se reúnen tanto la construcción textual como la ficcional. Gracias a ella la descripción detallada del espacio repite una y otra vez los mismos lugares y objetos: la isla, el río, la casa de campo, el caballo, el patio, las baterías, etc. Explicaré además, por qué estas *figuras*, esencialmente "temporales", ayudan a construir un espacio que transgrede los modelos tradicionales, según los cuales todo lugar u objeto es una extensión psicológica de los personajes. De tal manera que la interdependencia de ambos aspectos narrativos (perspectiva y espacio) me servirá para argumentar que los personajes relativizan cualquier experiencia de su realidad.

³ Gran parte de la crítica incluye *Nadie Nada Nunca* en un enfoque político que pretende desentrañar la complejidad de la obra; para lo cual analizan los elementos intertextuales que aparecen en obras posteriores; específicamente en *Glosa*, donde subyace una alusión directa a *Nadie Nada Nunca* en la que se informa de la desaparición del Gato y Elisa a manos del Estado: "si hay una forma desviada de referir a la dictadura a partir de ciertos nombres y hechos -uno de los personajes se llama Videla; los revolucionarios y la tortura están presentes, aunque solo en relación con los rumores sobre la muerte de caballos- y un clima opresivo claramente decodificable en términos históricos y culturales, lo cierto es que la novela *no narra la dictadura*, y, *sin embargo, podríamos aventurar, es precisamente esa negativa a narrar la dictadura la que hace que esta referencia esté tan presente en la novela*" (Garramuño, 2009: 105). Sin embargo, a partir de mi lectura, propongo un análisis de *Nadie Nada Nunca* como un universo autónomo, que responde a sus propias reglas estructurales y en las que por supuesto aparece un telón de fondo político, pero éste responde solo a la relación contextual a la que pertenece Saer, de ahí que criticara el papel del lector-amaestrado: "Esta expresión [literatura latinoamericana], corriente en los medios de difusión y en la obediente crítica universitaria, no se limita a informar sobre el origen de los autores, sino que está cargada de intenciones estéticas y además es portadora de valores; su empleo presupone temas, estilos y una cierta relación estética entre autor y sociedad." (Saer, 1999b:3384 [eBook]). Así, la lectura de Garramuño tiene que incluir toda una serie de conexiones posteriores que provocan una reinterpretación de la novela, lo cual es válido, pero igualmente veraz es una interpretación que contemple la novela de forma aislada, que reúna su sentido a partir de los referentes que emanan de ella misma.

Finalmente, a partir del apartado "el lector violentado", demostraré la hipótesis de que dichos procedimientos técnicos violentan la perspectiva del lector a través de lo que Saer llamó "hermenéutica programática"; esto es, una serie de instrucciones de lectura donde lo primordial es convertir a la estructura narrativa en un verdugo que ejerza su violencia hacia el espacio/cuerpo del lector, de ahí que tenga una participación activa en la creación de horizontes de sentido. Para conseguirlo, analizaré las posturas de los teóricos de la recepción -Wolfgang Iser, Roman Ingarden, Hans-Georg Gadamer- con el propósito de problematizar el papel del lector en el acto de lectura. También confrontaré la oposición de Saer entre un lector activo y el público-consumidor. Todo a partir del concepto de violencia narrativa; esto es, el uso de los procedimientos constitutivos de la novela para transgredir el espacio del lector y así obligarlo a rechazar cualquier posición cómoda o ingenua en su experiencia estética.

Capítulo 1. La ruptura en la narrativa como “praxis poética” en la obra de Juan José Saer

En una entrevista que data de 1984 Juan José Saer aborda el tema de su quehacer literario donde, dice, “lo central, en la literatura, es la praxis incierta del escritor que no concede nada ni concede nada tampoco a sus lectores: ni opiniones coincidentes, ni claridad expositiva, ni buena voluntad [...]. No quiere ni seducir ni convencer.” (Gramuglio, 2010: 22). Para él, la construcción de una praxis poética estaba en la interdependencia de dos aspectos, uno pasivo y otro activo; éste tenía que ver con la formación del escritor: el conocimiento de los procedimientos literarios; el pasivo sería “acrecentar la intensidad de su relación con el mundo” (23); esto es, la búsqueda de aquellas afinidades que permitan experimentar el mundo de otra forma, para “tratar” de representarlo en la obra de arte. De esta tensión (pasiva/activa) nace su necesidad de separación o ruptura con la narrativa de su época; al mismo tiempo, o por esa razón, su búsqueda formal se convierte en una recurrente experimentación que dialoga con un pensamiento vanguardista.

Antes de iniciar el análisis de *Nadie Nada Nunca*, es conveniente abordar aquellas características de la vanguardia que permitan esclarecer por qué considero la narrativa de Juan José Saer como una ruptura en la narrativa latinoamericana, y cómo ésta, a su vez, responde a una poética vanguardista que el escritor argentino construyó alrededor de la problematización del género novelístico durante la segunda mitad del siglo XX.

Comienzo con una aclaración: no pretendo definir con certeza el concepto de vanguardia⁴ debido a la serie de re-significaciones que ha sufrido a través del tiempo, pues

⁴ Desde un enfoque histórico, el término vanguardia ha sido definido como la agrupación de los “ismos” de inicios del siglo XX; un “anti-style”; un sistema cultural; un estilo determinado (reaccionario, revolucionario, transgresor, etc).

sería necesaria una historización⁵ del término: objetivo ajeno a los propósitos de mi trabajo. En cambio, ahondar en las características que son preponderantes o constantes a todo movimiento de vanguardia me permitirá ofrecer ejemplos que ayuden a comprender la construcción de una poética experimental de la que *Nadie Nada Nunca* es resultado.

Básicamente la idea de vanguardia -ya sea política, social o cultural- encierra dos posturas generales; por un lado, los miembros deben considerarse intelectualmente avanzados con respecto a su tiempo. No es difícil imaginar que en un contexto donde escritores y artistas creen responder a las exigencias de su época, haya otros que consideren las obras de aquellos como un estancamiento artístico. Así, por ejemplo, para Barthes la vanguardia nació en el “momento de la historia en el que la burguesía apareció para sus escritores como una fuerza estéticamente retrógrada, a la que había que oponerse ” (1967: 97); de tal manera que sus proyectos fueran una apertura hacia nuevos horizontes artísticos. A esto se refiere Juan José Saer cuando asevera que el artista es víctima de la modernidad:

La afirmación de Borges de que no se puede no ser moderno es un sofisma inteligente, pero deja de lado el detalle fundamental de que para un escritor hay un modo preciso de ser moderno, que consiste en saber qué es lo que ha hecho la literatura hasta el momento en que él empieza a escribir y tratar de enriquecer *formalmente* sus resultados. (Saer, 1999: 203)

Esto es igual a decir que la capacidad crítica y creativa de ciertos escritores puede provocar una serie de obras que rompa con los paradigmas estilísticos de su tiempo. Tomando este argumento como válido, Saer arguye que Balzac sería moderno con respecto a Walter Scott; Flaubert de Balzac; Joyce de Proust; Macedonio Fernández de Roberto Arlt, etcétera⁶. Puesto

⁵ El capítulo de “La idea de Vanguardia” en *Cinco caras de la modernidad*, de Calinescu habla de esta historización a la que me refiero, donde da un seguimiento del proceso re-significativo del concepto vanguardia desde la primera mitad del siglo XIX hasta los años sesenta del siglo XX. Es decir, desde la metáfora bélica del *avant-garde* referente al ámbito político hasta el anarquismo vanguardista del eclecticismo contradictorio de la neovanguardia.

⁶ El riesgo de una postura así restringe a una causalidad histórica la evolución natural de la literatura. Por lo tanto este fenómeno al que Octavio Paz llamó “la tradición moderna”, no ayuda a definir una de las características de la vanguardia porque toda época ha tenido sus rebeldes sin que signifique un rompimiento radical con la tradición.

que este argumento no es convincente, hay que abordar la segunda característica de toda vanguardia: la necesidad de confrontar al aparato cultural de su tiempo. El radicalismo de los programas y las obras es imprescindible en estos escritores, tal como sucedió con los primeros movimientos vanguardistas cuyo rechazo a la tradición fue la manera más reaccionaria de alejarse de un pasado representado por la institucionalización del arte. Consecuencia de lo anterior, se deduce un rasgo importante de toda vanguardia: la ruptura.

Así, la idea de “lo nuevo” es también producto de este cambio, de esta “tradición de la ruptura”; sin embargo, tomar la novedad como categoría estética plantea el peligro de suponer que existen estándares prefabricados para la producción de obras “nuevas”, lo que llevaría la impronta de las modas literarias; es decir, obras que respondan a un efecto calculado y establecido por la sociedad de consumo. Acerca de esto Saer opina, en 1969, que “Muchos escritores modernos de Latinoamérica –y del mundo entero– cantan artefactos eléctricos con la misma destreza poética del industrial que los fabrica y en el mismo lenguaje del aviso publicitario que trata de venderlos” (1999: 204). La fecha es significativa porque esgrime su crítica en contra de la nueva narrativa latinoamericana con el claro objetivo de separarse del fenómeno en boga: el *boom* latinoamericano.

Ahora bien, Peter Burguër, en su libro *Teoría de la vanguardia*, distingue la categoría de “lo nuevo” en cuanto a su aplicación en la modernidad; de tal forma que la novedad legítima tendrá que estar acorde con “la radicalidad de su ruptura con todo lo que hasta ese entonces se considera vigente” (Burguër, 1987: 120). Así, en orden consecutivo, la vanguardia atacaría a la institución artística con un nuevo tipo de arte “inorgánico” en oposición al “orgánico”, donde el primero -según Adorno- propone una narrativa que fracture la dicotomía entre forma y

Pues "Lo viejo de milenios también puede acceder a la modernidad: basta que se presente como una negación de la tradición y que se nos proponga otra. [...] La pasión contradictoria lo resucita, lo anima y lo convierte en nuestro contemporáneo [...], cualquiera que sea la civilización a la que pertenezcan, su aparición en nuestro horizonte estético significó una ruptura, un cambio" (Paz, 1985: 21).

contenido, mientras que el segundo -Lukács- está bajo una estética realista, acorde con los parámetros de la sociedad burguesa del siglo XIX.

Por lo tanto, si bien toda ruptura es continuidad de la modernidad⁷, lo cual equivale a decir que los movimientos artísticos -romanticismo, simbolismo, modernismo- contienen dentro de sí una estética ruptural de la que parte para la creación de nuevos horizontes; éstos pueden seguir produciendo obras “orgánicas”⁸, funcionales para su época, ya que parten de falsas rupturas. Paralelamente hay otras rupturas narrativas más radicales: “El *stream of consciousness* joyceano es, por lo tanto, la consecuencia de un sistema generalizado de observación de las leyes de la conciencia, sistema *contra* el cual el monólogo interior se estructura como negación de esas leyes y como resultado de un nuevo proceso de observación” (Saer, 1999: 183). De tal modo, una ruptura en la narrativa es un proyecto hacia “lo diferente”, basado en la transgresión de toda visión tradicional del mundo, que en la primera mitad del siglo XX consistió en la creencia de que la literatura sólo es una imitación o representación del mundo; como consecuencia, estos movimientos vanguardistas consideraron que dicho sistema cultural hegemónico y su estética realista eran insuficientes respecto a su contexto social y político.

Más arriba hablé de ruptura en la narrativa, lo cual me obliga hacer una aclaración: a pesar de que los movimientos de vanguardia en la literatura iniciaron en la poesía⁹ antes que en la narrativa, es en esta última donde se centra mi trabajo, donde subyace un proyecto definido en la obra de Juan José Saer: la renovación radical del género novelístico. Así,

⁷ Aquí, modernidad es aquel proceso de diferenciación y racionalización -tomada de la teoría de las dos modernidades de Calinescu-, entre la socio-económica o burguesa y la estética.

⁸ Novelistas como Victor Hugo o Balzac hablaban de una vanguardia en ciernes, ésta era más en un sentido político, nada tenía que ver una renovación novelística; sus obras son la crónica de la sociedad burguesa en la Francia del siglo XIX.

⁹ Charles Baudelaire, Lautréamont, Mallarmé y, hacia finales del siglo XIX, encontramos al precoz Arthur Rimbaud, ejemplos de impronta vanguardista; adelantándose a los movimientos poéticos de avanzada como el futurismo italiano de Marinetti; el modernismo anglosajón; y al surrealismo francés. Además de los movimientos hispanoamericanos como el estridentismo, contemporáneos, ultraísmo, y los martinfierristas.

evidentemente el escritor argentino se vio influido por la novela vanguardista europea y norteamericana, cuya narrativa problematizó la validez del realismo como estética funcional.

De esta manera, la ruptura con la novela tradicional, dice Pollmann, se dispersó en un doble impulso durante las décadas de los veinte y treinta: el primero fue *Ulysses* (1922) de Joyce, que tenía como precedente indiscutible a Marcel Proust y su *À la recherche du temps perdu* (1918-1927); *Manhattan Transfer* (1925) de John Dos Passos. Formas novedosas como el *stream of consciousness*, y la parodia de los estilos y tonos tradicionales aparecen en la novela del escritor irlandés; el manejo del tiempo por medio de la memoria: una extensa obra nacida del sabor de una magdalena mojada en té; o la polifonía urbana de Nueva York, son en suma, rasgos de una nueva sensibilidad artística. En el segundo, fue la publicación de *The Sound and the Fury* (1929), de Faulkner; *The Waves* (1931), de Virginia Woolf; y la trilogía *U. S. A.*, *The 42 Parallel* (1930), *Nineteen Nineteen* (1932), y *The Bid Money* (1936), también de Dos Passos. Novelas en las que la estructura fragmentada, los puntos de vista y la noción espacio-temporal son elementos llevados a la perfección, y cuya función estilística fue una manera generacional de representar su realidad.

Esta evolución de las formas literarias son las que dan sentido a las búsquedas constantes de las novelas vanguardistas, “esa evolución ha dado en nuestra época una tendencia a la unificación en lugar de una a la diversificación [...], toda obra literaria moderna quiere ser totalizante” (Gramuglio, 2010:24) dice Saer en 1980; por tanto, se proponía una obra en la que los géneros literarios desaparecieran atendiendo a su estructura formal. De esto discutiré en seguida.

1.1. La cuestión del género

A continuación me propongo un acercamiento a la postura que Juan José Saer tuvo con respecto a la novela, los problemas que conlleva restringir el género; además, atenderé las razones que,

para él, supuso el término “narrativa”; motivos que encierra su programa estilístico.

1.1.1. Un proyecto en contra de la nueva novela Latinoamericana

Saer se oponía tajantemente a la idea de novela que se escribía desde los años sesenta; su compromiso con la renovación del género narrativo lo llevó a convertirse en un escritor marginal¹⁰ durante el movimiento más importante de las letras hispanoamericanas, hablo desde luego del *boom* latinoamericano, a lo que posteriormente se le llamó la “nueva novela Latinoamericana”. Resulta necesario describir sucintamente el fenómeno al que Juan José Saer se opuso durante toda su obra.

La denominada “nueva novela latinoamericana” retoma algunas de las posturas de la vanguardia hispanoamericana de los años veinte y treinta, cuyo impulso fue acallado por el contexto histórico de entreguerras¹¹. Dentro de dicha influencia está la transgresión a los procedimientos realistas decimonónicos: la psicología de los personajes y del narrador, la linealidad del relato, las relaciones causales. Por lo tanto, el elemento dominante que se reformula es la configuración del *discurso*¹² narrativo, ya que representó la idea de ruptura con el canon tradicional:

¹⁰ Su rechazo a la élite intelectual argentina, cuyo centro era Buenos Aires, lo llevó a vincularse tanto con el Club Universitario como con la generación de escritores que nuclea el Grupo Adverbio -entre cuyos miembros hay fervientes lectores de Rilke, Ungaretti y la narrativa norteamericana. Conoce también por entonces al poeta J. L. Ortiz, cuya amistad frecuentará; y una breve estadía en Rosario lo acerca a su vez a nombres como el de Adolfo Prieto, quien probablemente influyó al santafesino en cuanto a la importancia del lector por su libro *Sociología del público argentino*. En 1962 ingresa como profesor en el Instituto de Cinematografía, y en 1968 la obtención de una beca oficial determina su traslado a Francia (Stern, 1984:1). De hecho, Saer consideraba que la idea de lo marginal estaba controlado por un orden mercantilista en el cual la calidad de los escritores se valoraba en términos cuantitativos en vez de cualitativos: "Si el criterio es cuantitativo, Morris West es sin duda más importante que Ezra Pound, o García Márquez que César Vallejo. Pero el criterio cuantitativo es de orden industrial, no estético. El criterio cuantitativo es, entre las categorías estéticas, de orden marginal. Es una interpolación sociológica o económica que debería estudiarse a posteriori y que, en nuestro sistema ultramercalista, usurpa un papel determinante" (Gramuglio, 2010: 22).

¹¹ A mediados de los años treinta y durante los años cuarenta la novela hispanoamericana regresó a la hegemonía de la estética realista. El contexto histórico reavivó el interés de los intelectuales latinoamericanos. Los viajes a la URRS por parte de vanguardistas como Vallejo y Neruda, pero también la intensa participación de los escritores en la guerra civil española y la Segunda Guerra Mundial, exigían, en un movimiento natural, el retorno a un estilo que representara los acontecimientos de su contemporaneidad.

¹² Aquí, "discurso narrativo" debe entenderse como la materia verbal de la narración, necesarios para la configuración del mundo diegético o historia ficcional.

En este plano, la negación o problematización del concepto y la práctica convencionales de la mimesis se perfila como su redefinición: mimesis se vuelve *poiesis* y precisamente en cuanto experiencia autónoma adquiere poder crítico e innovador respecto de la realidad cultural. (Niemeyer, 2004: 138)

Así, lo que expone la profesora Niemeyer equivale al contexto literario de finales de los años cuarenta; donde la nueva novela construye el mundo ficcional a partir de la destrucción de la novela realista y su poética de verosimilitud, transparencia y referencialidad de la realidad extraliteraria. La forma de transgredir dicho orden es a través una serie de “estrategias discursivas” con las que se transita hacia “lo diferente”; esto es, narrar de manera distinta la realidad americana; de ahí que los escritores utilicen procedimientos propios de la poesía y del cine para crear una estructura narrativa heterogénea, y así trastocar la continuidad temporal, el orden sintagmático tradicional, las equivalencias fonológicas, etcétera. Sin embargo, este nuevo impulso de la narrativa latinoamericana tuvo un avance progresivo que explicaré enseguida.

Leo Pollmann ofrece una clasificación de tres momentos en que se conforma la nueva novela iberoamericana; la primera es la llamada apertura formal mágico-trascendental o novela abierta (1949-1955)¹³. Esta manera de novelar -diferenciada del realismo y naturalismo precedentes, pero aún con rasgos existencialistas- se caracteriza por no atender tanto los aportes técnicos de las vanguardias europeas como lo hace con el fondo latinoamericano; así, los temas recurren al contexto cultural: la dicotomía urbano/rural, la novela de denuncia de castas o razas; no es raro observar el elemento mítico o del imaginario arcaico en estas obras. Esta orientación de la modernidad hacia el contexto hispanoamericano produjo un fenómeno de “latinoamericanización” como trasfondo temático que constó de cierta autonomización de la modernidad de la región. Por lo tanto, la visión de la novela abierta es aquella que “combina al

¹³ En este rubro se encuentran las novelas: *Hombres de maíz* y *El señor presidente*, de Miguel Ángel Asturias; *Los pasos perdidos* y *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier; *La vida breve*, de Onetti; *La hojarasca*, de García Márquez.

hombre individual con su ambiente en la búsqueda de la identidad -y en la expresión de la angustia. El único camino claro es una penetración más honda de la realidad interior, tanto individual como colectiva.” (Brushwood, 1984: 191).

Dentro de este período surge el concepto de "real maravilloso"¹⁴ cuyo creador fue Alejo Carpentier, al que Juan José Saer se opuso. A grandes rasgos, este término definía a los eventos sorprendidos, sobrenaturales o ilógicos que aparecían en las novelas cuyo contexto geográfico era forzosamente americano. Así, para Saer -como para la mayoría de los detractores del concepto- el fenómeno de lo “maravilloso” no era más que el exotismo que provocó un efecto de extrañeza a los lectores extranjeros; de ahí que se lo considerase como una etiqueta de exportación de la literatura latinoamericana.

La segunda etapa fue un intento de cierre formal, llamada por el crítico: “presintética y restauradora” (1956-1959)¹⁵, donde se puso énfasis en las funciones formales de la novela en detrimento de las tramas, que siguen siendo tradicionalmente americanas o regionalistas. Se le llama restauradora por el afán de experimentar técnicas vanguardistas provenientes en su mayoría de los escritores estadounidenses; y presintética porque trata de hacerlo con base en los “grandes temas latinoamericanos”: modernización urbana, marginación social, dictaduras políticas, etcétera.

Estas novelas no solo recogen y transforman en gran medida los temas existencialistas de los años treinta y cuarenta [...], sino que buscan también una apertura formal, lo que sin embargo no impide a sus autores desarrollar estructuras “clásicas” de efecto restaurador por una parte, y “lenguaje formal” por otra. (Pollmann, 1968: 266)

¹⁴ Este término fue acuñado por el escritor cubano en el prólogo de su libro *El reino de este mundo*, allí habla de la experiencia que dejó en él el país antillano Haití: “al hallarme en contacto cotidiano con algo que podríamos llamar lo *real maravilloso* [...] y es que, por la virginidad del paisaje, por la formación, por la ontología, por la presencia fáustica del indio y del negro, por la revelación que constituyó su reciente descubrimiento por los fecundos mestizajes que propició, América está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías. ¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo *real maravilloso*?” (1976: 22-26).

¹⁵ Las novelas representativas de esta etapa son: *La región más transparente*, de Carlos Fuentes; *Hijo de hombre*, de Roa Bastos; *Coronación*, de José Donoso. Aunque Pollmann no incluye a *Pedro Páramo* -debido, tal vez a que se publicó en 1955-, es evidente que el libro de Juan Rulfo pertenece a esta etapa “presintética”.

En estos cuatro años, los escritores latinoamericanos se propusieron resarcir el rezago formal de la novela como género, sin abandonar su afán reflexivo sobre la situación en América.

Por último, el tercer movimiento es “la gran síntesis”¹⁶, momento donde se logran las “epopeyas novelescas”. Pollmann reconoce en estas novelas el acierto de haber conseguido “el lenguaje autónomo de la forma”, esto es, una sincronización entre contenido y forma. Por su parte, Brushwood enfatiza la importancia del lector; las estructuras narrativas exigen su acción para completar la obra, o al menos para crear una confusión que complete cierta postura estilístico-temática. Un ejemplo de activación del lector sería *Rayuela*, cuyo cuadro de lectura opcional es una apuesta por desacralizar la posición pasiva del lector; de otro modo, *La casa verde* o *Conversación en la catedral*, confunde y exige la atención del lector por los cambios de la voz narrativa o el cambio abrupto entre discurso directo, indirecto, además de temporal¹⁷.

Así, esta etapa se caracteriza por conseguir apropiarse, por un lado de la problemática del contexto hispanoamericano; y por el otro, del reconocimiento de la esfera literaria internacional de su tiempo, gracias a la asimilación de las distintas tradiciones. La narrativa de “síntesis” renovó la novela por medio de la construcción de un modelo que participó del proceso de emancipación literaria con respecto al modelo europeo o norteamericano.

Pollmann llama “síntesis” al *boom*. En un período de seis años, entre 1962 y 1968, se publicaron *Rayuela*, *La ciudad y los perros*, *La casa verde*, *La muerte de Artemio Cruz*, *Cien años de soledad*. Por su parte, Saer publica *Cicatrices* (1969), la cual pasa casi absolutamente desapercibida, en esta novela, Sergio -uno de los cuatro personajes- escribe una serie de seis ensayos titulados “Momentos fundamentales del realismo moderno”, uno de ellos, el que me

¹⁶ Pollmann los enlista de la siguiente forma: *Los premios* (1960), Julio Cortázar; *Sobre héroes y tumbas* (1961), de Ernesto Sabato; *La ciudad y los perros* (1962), de Vargas Llosa; *La muerte de Artemio Cruz* (1962), de Carlos Fuentes; *El siglo de las luces* (1962), de Alejo Carpentier; y *Rayuela* (1963), también de Cortázar.

¹⁷ “El doctor dijo la fatiga no le deje hablar, siéntese un rato, doña Juana, cuéntenos y ella dónde está Antonia” (Vargas Llosa, 1965: 161). “La técnica es una combinación de diálogo con narración en tercera persona.” (Brushwood, 1984: 257). Estilo que aparece también en *El otoño del patriarca*, de García Márquez publicada en 1975.

interesa destacar, se llama “El realismo mágico de Lee Falk”; ahí recurre a parodiar los elementos propios de dicho fenómeno: “el trasfondo exótico del folklore, la tradición dinástica de las civilizaciones indígenas, la leyenda, la magia, la superstición y el primitivismo cultural, tópicos todos cuyo tratamiento contribuye a conformar la condición mágica de la realidad” (Stern, 1983: 973). Saer critica de este modo la forma de narrar de García Márquez y su novela *Cien años de soledad*; la cual significaba el éxito de la escuela del “realismo mágico”.

Este encono contra algunos escritores del *boom* respondía a dos posturas fundamentales, la primera tiene que ver con su propia idiosincrasia narrativa: toda poética que no estuviese a favor de la problematización misma de la novela y la representación de la realidad, o al menos a favor de la evolución formal del género, quedaba excluida de su consideración artística. Así, al hablar de Vargas Llosa y su novela *La ciudad y los perros*, dice:

La alienación no está en la literatura que la refleja, sino en la que la escamotea, no está en la división vivida como división, sino en la división vivida como integridad. No está en Macedonio Fernández que teoriza, arduamente, la imposibilidad de narrar, sino en Vargas Llosa, que dedica trescientas páginas a describir la vida de un colegio militar, confundiendo la crítica liberal a un aspecto de la superestructura con una crítica de lo real. (Saer, 1999:157)

En este fragmento se entiende la diferencia entre una poética y otra: mientras Saer tiene una faceta experimental, la novela de Vargas Llosa está aún anclada en parámetros realistas. Sin embargo, si algo distingue a la etapa del *boom* es el esfuerzo por el carácter formal de la novela, por la experimentación de los procedimientos estilísticos; entonces, novelas como *La casa verde*, *Cambio de piel*, *Tres tristes tigres*, entre otras, presentan procedimientos técnicos depurados o estrictamente trabajados. A pesar de esto, la posición de Saer no cambia, como se observa en este fragmento donde critica a un artículo periodístico de Cabrera Infante:

La voluntad de aplicar al periodismo algunos procedimientos propios de la literatura de vanguardia tales como puntuación antitradicional, juegos y combinaciones de palabras, alteración tipográfica y semántica [...]. El tedio gana rápidamente al lector, porque la voluntad de vanguardismo no puede imponer formas nuevas a materias que no lo exigen... (Saer, 1999:

Para Juan José Saer, entonces, el hecho de que las novelas contemporáneas sean sobre temas políticos, sociales o culturales fue un retroceso para la narrativa latinoamericana, no importa que haya en ellas técnicas narrativas nuevas o experimentales; pues éstas no están justificadas por las temáticas que abordan porque que la forma se amolda al contenido de manera forzada. Por supuesto estas posturas son sumamente discutibles; sin embargo, mi propósito es describir el pensamiento saeriano con el fin de comprender su praxis poética más allá de juzgar sus opiniones.

La segunda postura de Saer en oposición al *boom* fue en contra de medir la calidad literaria con base en la legitimación del mercado editorial¹⁸. Me será útil seguir el contexto de *Cien años de soledad*: se publicó en 1967 con una tirada de 25 mil ejemplares, y desde el año siguiente, 1968, comienzan tiradas de 100 mil ejemplares por año; este hecho nos provee de una idea de la revolución de ventas en el mercado editorial de esos años. Si bien este fenómeno editorial sucedió paralelamente a la producción de novelas cada vez más audaces desde un punto de vista formal; muy pronto la situación política de Latinoamérica provocó una tendencia -una vez más- hacia las novelas “comprometidas” o al menos con temática social. El caso de Cortázar es reflejo de ambas tensiones: mientras *Rayuela* se hizo de una horda de lectores apasionados, su siguiente novela *62 modelos para armar* (1968), donde radicaliza su búsqueda formal, pierde a las masas de lectores que había ganado; mientras que con *El libro de Manuel* (1973), cuya temática social y relajamiento formal es de resaltar, recupera de nuevo los amplios tirajes. Es comprensible entonces que Saer se haya propuesto separarse de las estéticas consagradas por la dialéctica del mercado. Por tal motivo, se acerca a escritores cuyo estilo

¹⁸ En su ensayo, “El *boom* en perspectiva”, el crítico uruguayo Ángel Rama estudia el fenómeno del *boom* como un proceso de homogeneización entre la literatura y el mercado, donde la producción editorial, por así decirlo, coincidió con la calidad estética de los autores latinoamericanos. (cf. “El *boom* en perspectiva” en *Más allá del boom: literatura y mercado*).

aporta elementos afines a su proyecto literario: Macedonio Fernández, Juan L. Ortiz, Jorge Luis Borges y Antonio Di Benedetto, fueron parte de la tradición que se propuso seguir; en cuanto a escritores más cercanos a su generación habló con admiración de Onetti, Rulfo, incluso de Cortázar, cuyos aportes o elementos afines a su propia poética destacó durante toda su vida. Por lo tanto, la construcción de su proyecto literario dio prioridad a la problematización de la novela como género antes que buscar el reconocimiento del mercado. De ahí que la disolución del género "novela" fuera uno de sus objetivos más audaces en la configuración de su poética.

1.1.2. El género cuestionado

El género novelístico fue un tema al que Saer recurría continuamente en sus entrevistas y ensayos; argumentaba que “la novela empieza a comienzos del siglo XVII y termina hacia fines del siglo XIX, es decir que comenzaría con *Don Quijote* y terminaría con *Bouvard y Pecuchet*. Ni antes ni después hay novelas.” (Saer, 1999: 283). No sorprende entonces que una de sus influencias más recurrentes respecto a su proyecto de escritura provenga de Macedonio Fernández y su idea de novela "belarte" (cf. Macedonio Fernández, 1974), estética que puede definirse como “desconceptualización’ de las nociones falsas del yo [...], y como camino, mediante técnicas narrativas (rupturales) en función del ‘mareo de la personalidad del lector’” (Niemeyer, 2004: 439). Saer consideraba "un monumento teórico único en lengua española" a *Museo de la novela de la eterna*, obra universalista en la que Macedonio se había adelantado por mucho a la reflexión sobre la incapacidad de narrar, cuestión que retomaría Saer en su propia narrativa.

También se vio atraído por la figura de Jorge Luis Borges. En un artículo de 1981 titulado “Borges novelista”, afirma que todo elemento épico -característica de la epopeya, que a su vez es el antecedente directo de la novela- de la obra del bonaerense, tiene el propósito de

desacreditar al género novelístico, del mismo modo que Cervantes lo hizo con la novela de caballerías; además, celebra la postura de Borges en cuanto a que la acumulación de acontecimientos, propio de la novela, son innecesarios para la literatura. Al final, y retomando ambas influencias, Saer arguye que “de un lado está la narración y del otro la novela: toda novela es una narración pero no toda narración es una novela. La novela no es más que un período histórico de la narración, y la narración es una especie de función del espíritu” (1999: 290). Al deslindarse del concepto novela por el de narración Saer pretende acortar los límites que separan al género narrativo del lírico y reconoce que: “La aparición del poema en prosa tuvo consecuencias de primera magnitud en la evolución de las formas literarias al liquidar la antigua división retórica entre prosa y poesía” (Gramuglio, 2010: 24).

Por otro lado, en su ensayo “Martín Fierro: problemas de género”, Juan José Saer indaga respecto a la ineficacia de clasificar un texto como el de José Hernández. Por un lado, Martínez Estrada la califica como épica-lírica, mientras que Jorge Luis Borges la considera una novela. Según Saer, el héroe épico no corresponde al de *Martín Fierro*; por otro, sus elementos líricos no permiten, a su vez, calificarla como novela, por lo que prefiere el término lírico-narrativa. Así, el *Martín Fierro* abre, para él, la tradición de los "textos inclasificables" donde figuran libros como *Museo de la Novela de la Eterna*, de Macedonio Fernández; las *Aguafuertes porteñas*, de Roberto Arlt; los poemas de Juan L. Ortiz, los ensayos de Borges; o los relatos de Antonio Di Benedetto. Evidentemente, se proponía demostrar una progresiva anulación de los géneros literarios, fundamentalmente por dos motivos: el primero fue “la evolución del poema en prosa, [que] ha contribuido a la liquidación definitiva de la concepción de la prosa como instrumento práctico de comunicación directa y de claridad. Inversamente, el verso no tiene por qué limitarse a la expresión lírica y nada impide su utilización narrativa” (Saer, 1999: 131); el otro, la tendencia a la unificación o a la noción de obra “totalizante” que, según él, responde a la evolución constante de las formas culturales. Con el término

“totalizante” Saer se refiere a la capacidad del escritor de manejar elementos heterogéneos y obtener significados cualitativos, de ahí que su ejemplo sea *Ulysses*, de Joyce.

No es gratuito entonces la importancia que Saer da a su “frase”¹⁹, cuya sintaxis y ritmo tanto le debe a la poesía:

La frase tiene además una estructura rítmica regular, articulada por la repetición de un módulo métrico. Es, desde varios puntos de vista, una anomalía. Pero si por un lado se diferencia, por el otro coexiste en la página con el relato propiamente dicho: una flexión textual de la poética de Saer, la de construir narraciones que no sean “novelas” y, en el mismo movimiento, borrar las fronteras entre poesía y narración. (Gramuglio, 2010:54)

No es de extrañar que, en este propósito de ambigüedad en los géneros, su único libro de poemas lleve el nombre de *El arte de narrar*, donde la característica formal más recurrente precisamente es donde se cruza poesía y narración, aquí un ejemplo:

Y porque, también, pasado el estruendo, en el silencio que,
por obra de alguna revisión pudiese, gélido, imperar,
esa voz finita y sin fin siga sola cintilando hacia el cielo,
de modo tal que ayude, en la noche eventual,
a romper, o a desplegarse más bien,
firme, y hasta una nueva noche, el amanecer. (Saer, 1988: 21)

Bastaría juntar los versos para tener una especie de prosa poética, que además -como veré en el siguiente apartado- apunta al estilo de su narrativa. “Saer construye una poética donde los puntos de equilibrio y autonomía entre los géneros se disuelven o se atenúan, desacralizando la ‘pureza’ e incontaminación (*sic*) de los registros” (Berg, 2002: 143). Así, en *El arte de narrar* subyacen poemas experimentales, sin métrica, rimas, aliteraciones ni juegos de palabras; lo que hay es un ritmo peculiar y un bagaje intertextual prolijo, que denota una especie de tributo a su

¹⁹ A cerca de la “frase” saeriana hablaré en el siguiente apartado; por lo pronto la definiré como aquel enunciado estilístico que Saer fue perfeccionando; en él subyace una peculiar densidad sintáctica.

canon²⁰, que por lo demás también se encuentra en parte de su narrativa; de hecho, el santafecino siempre consideró construir una novela en verso²¹ en la que se experimentaran procedimientos técnicos nuevos a la vez que se proyectara una percepción poética del mundo, lo cual analizaré en otro apartado. Por lo pronto, hay que notar la insistencia formal de su proyecto: narrar no consiste, para él, en copiar la realidad sino en darle una significación nueva, coherente, determinada por la forma literaria. “El verso es [...] el elemento rítmico organizador y generador donde verso, relato y canto se reúnen. Pero ese elemento rítmico, no ocurre sólo en la estructura versal, sino también en la enunciación, en la representación imaginaria de una voz” (Monteleone, 2010: 109). Así, el acto de narrar es esencialmente un acto poético.

Los ojos han ido achicándose desde que ella murió y ahora parecen dos heridas rectas y cortas a punto de cicatrizar. Ahora parecen no destellar más que por momentos la certidumbre y no el simple recuerdo de que él murió la arrasan provocándole una desesperación súbita y análoga a la lo-cura. Pero ahora parecen no sólo no destellar, parecen incluso ciegos y no existir. (Saer, 2002: 11)

En este fragmento de *El limonero real* publicado en 1974, puede observarse un avance significativo en la disolución de los géneros: hay un claro intento de una prosa poética. Además, el texto abre con la frase-verso “amanece y ya está con los ojos abiertos”, una especie de invocación ritual a la que el narrador volverá con frecuencia para crear nuevas reiteraciones narrativas. El texto narra un día completo -el último día del año-, desde que amanece hasta que vuelve a amanecer. La densidad rítmica de la narración representa una de las propuestas formales más ambiciosas de Juan José Saer; si bien hay cierto caos formal, es un paso más

²⁰ En algunos casos el nombre se explicita: Petrus Borel, Dylan Thomas, Quevedo, Dante, Sartre o Rubén (Darío); en otros pueden identificarse poemas que, sin mencionar sus nombres, tratan sobre Dostoievsky, Faulkner, Joyce, Sacher-Masoch, Mozart, De Quincey, Aldo Oliva, Shakespeare o Pessoa. (Monteleone, 2010:103)

²¹ "La idea de la novela en verso está siempre presente, pero las dificultades de la realización son muchas. Los grandes poemas del pasado están en general sostenidos por un sistema filosófico, y el tiempo ha demostrado que lo primero que pierde vigencia en ellos es justamente ese sistema, es decir, su soporte estructural. Ahora bien, para poder construir una novela en verso, un soporte de esa naturaleza es necesario. ¿Cómo es posible entonces ponerse a construir una casa de la que sabemos de antemano que sus cimientos no van a resistir?" (Gramuglio, 2010: 29)

hacia su novela experimentalmente más lograda: *Nadie Nada Nunca*, en la que vuelve a utilizar una frase-verso "No hay, al principio, nada. Nada" -que tiene una clara analogía con la creación divina inscrita en el libro del *Génesis*- como un punto de inicio para la dispersión del espacio diegético.

Por lo pronto, el mundo ficcional del escritor argentino se perfilaba a partir de la destrucción de la novela realista decimonónica, así como la idea de novela "comercial" y aún del concepto "novela". Su poética se basa en transgredir dicho orden con una serie de estrategias discursivas con las que se transita hacia "lo diferente". Y ser distinto en los años en que escribía sus textos experimentales -décadas del setenta y los primeros años del ochenta- era estar al día de los avances teóricos de la narrativa internacional -no hay que olvidar que Saer residió prácticamente toda su vida adulta en Francia- de los que por supuesto se vio fuertemente influido; me refiero a la escuela objetivista o de la mirada, conocida mundialmente como el *nouveau roman*. Así, el proyecto de ruptura narrativa no estaría completo sin atender a este importante movimiento, el cual analizaré a continuación.

1.2. El *nouveau roman*

En un artículo titulado "La novela" que data de 1981, Juan José Saer considera al *nouveau roman* como el mayor aporte teórico y práctico dentro de la literatura desde los años sesenta. Un año antes, en 1980, se publicaba *Nadie Nada Nunca*, texto inconcebible sin el aporte experimental de los autores franceses. En este apartado veré las convergencias y divergencias que mantiene Saer con respecto al movimiento francés.

El *nouveau roman* se origina en la Francia de los años cincuenta -cuando la sociedad estaba sumida en un vacío existencial consecuencia de la Segunda Guerra Mundial-, como respuesta a la novela psicológica y naturalista. Pero también a la postura "comprometida" por

parte de los escritores existencialistas²², quienes pretendían reconstruir el sentido humanista por medio de personajes sumidos en el absurdo de la realidad de la posguerra. Por su parte, los *nouveau romancier* definían su postura narrativa con base en una serie de procedimientos formales que ayudaran a la construcción de una nueva manera de novelar. Fue un movimiento que dialogó con cierta tradición, pues se reconocían deudores del canon que revolucionó la narrativa: Proust, Kafka, Joyce y Faulkner; pero también de la filosofía fenomenológica, la cual prescindía del ser humano como el único eje de los significados de la novela.

Leo Pollman, en *La "Nueva Novela" en Francia e Iberoamérica*, analiza este movimiento atendiendo al progresivo avance formal del proyecto. Reconoce y nombra el *nouveau roman* "clásico" (1948 a 1956), lapso en el que se publicaron novelas y estudios teóricos de Nathalie Sarraute y Robbe-Grillet, así como de Michel Butor y Samuel Beckett²³. Sus textos se caracterizan por mantener cierto equilibrio con las formas tradicionales mientras atraviesan un proceso de asimilación de los nuevos procedimientos. Con todo, aún subyace cierta posibilidad interpretativa simbólica e incluso mítica. Después de este intento vendrán obras que habrán asimilado ya las nociones teórico-fenológicas con la práctica literaria; es decir, el *nouveau roman* "puro" (1956-1959)²⁴ en el que los experimentos técnicos llegaron al límite del concepto de novela. Se deshace entonces la concepción antropomórfica del mundo de ficción (su representatividad psicológica) y se dirige hacia el de los fenómenos: la conciencia de que los objetos *están ahí* a pesar de no llenarlos de significados. Este es uno de los pilares que influyeron en Saer, que consideraba la novela como "esa forma transitoria e

²² Los contenidos de estas novelas recaían en la liberación de presos políticos; el conflicto argelino; la fallida experiencia socialista, entre otros temas "comprometidos".

²³ Sarraute publica *Potrait d'un inconnu* (1948), *Marteneau, L'ere du supcon* (1956); Robbe-Grillet, *Le Gomme* (1953), *Le Voyeur* (1954), *Pour un nouveau roman* (1956-1963); Michel Butor, *Passage du Milan* (1954), *L'emploi du temp* (1956), *La modification* (1957); Samuel Beckett, la trilogía: *Molloy* (1951), *Malone meurt* (1951), *L'innommable* (1953).

²⁴ Se suman dos importantes novelistas: Robert Pignet con *Baga* (1958), *Le Fiston* (1959) y Claude Simon con *Le Vent* (1957) y *L'Herbe* (1958). Robbe-Grillet publica *La Jalousie* (1957), *Dans le labyrinthe* (1959); y Sarraute con *Le Panetarium* (1959).

impregnada de valores históricos" (2009: 128), a la que debía oponerse todo escritor. Pues, a diferencia de la novela del siglo XIX, donde los objetos tenían un aspecto importante en el ánimo o construcción psicológica de algunos de los personajes, en las obras del *nouveau roman* éstos no tienen ningún significado psicológico.

Ya Nathalie Sarraute -una de las novelistas y teóricas del movimiento- proponía en *La era del recelo* (1950), la desacralización de la novela psicológica, representada por Dostoievsky, con la de situación, de Kafka. Esto porque la primera había estado sumergida en lo mecánico, introspectivo y en la búsqueda de experiencia auténtica; lo que llevó al agotamiento de las formas psicológicas; la segunda, despojada de atributos psicológicos, situaciones límite que deshumanizan al personaje. Al final, Sarraute llamará a este último el personaje *homo absurdus*, libre de psicología y deshumanizado ante un entorno de frialdad humana. En Saer, y más específicamente en su texto *Nadie Nada Nunca* los personajes (excepto el Bañero) no mantienen ningún discurso psicológico²⁵, aunque la obra del argentino haya la reaparición constante de sus personajes.

Otro aspecto sobre el que hace énfasis Sarraute es en la necesidad del elemento descriptivo ya no como auxiliar narrativo, sino como dispersor de un sentido distinto: antológico y anti-elusivo²⁶, lo cual ya anuncia el carácter fenomenológico de la nueva novela. Por último, Sarraute opone al lector pasivo uno cuya posición participe del desciframiento hermenéutico de la obra: procedimientos como la ambigüedad en la voz narrativa que identifique con claridad a los personajes, el actante libre de psicología, la reformulación del tiempo narrativo, así como la asimilación de técnicas provenientes de otras artes como el cine o la fotografía (Sarraute, 1967: 45-64).

²⁵ Lo cual tal vez sea consecuencia de la atmósfera opresiva que subyace en la novela.

²⁶ Como observa Barthes acerca de Robbe-Grillet, la descripción "siempre es antológica: capta el objeto como ante un espejo, y lo constituye ante nosotros en espectáculo [...]. El objeto permanece ahí, tiene la misma libertad de exhibición que un retrato balzaquiano, pero careciendo de su necesidad psicológica". Además, nunca es alusiva, lo dice todo, no busca, en el conjunto de las líneas y de las substancias, un determinado atributo destinado a significar económicamente la naturaleza entera del objeto." (1973: 36)

Si bien en el texto de Sarraute ya están algunos elementos que el *nouveau roman* problematizará, es con Robbe-Grillet -teórico principal del movimiento- donde se complementan y profundizan las posturas acerca de la novela. En primer lugar -y una vez más- está el asunto de la realidad y su representación dentro de la narrativa. La novela tradicional ha agotado su apropiación de la realidad basada en la *mimesis* de referentes psicológicos; en su lugar, se propone un enfoque fenoménico, esto es: mostrar el mundo tal cual *es*, "sencillamente".

En las construcciones novelescas futuras, gestos y objetos estarán *ahí* antes de ser *algo*; y ahí seguirán después, duros, inalterables, presentes para siempre y como burlándose de su propio sentido, ese sentido que en vano trata de reducirlos al papel de precarios utensilios, de tejido provisional y vergonzoso a quien sólo habría que dar forma -y deliberadamente- la superior verdad humana que en ellos se expresara (Robbe-Grillet, 1965: 27).

Así, la construcción de una realidad más inmediata, en su pura *presencia*, sería el punto de partida del *nouveau roman*. Tal proyecto, dice Robbe-Grillet, supone una revolución de las formas a partir de la ruptura de la dimensión espacial, de tal manera que se verían afectados los cuatro aspectos canónicos: el héroe, cuyos significados están dentro del ámbito psicológico; la historia, motivo de la escritura, pues se ha estancado en procedimientos tradicionales; *engagement*, es decir, el auge de la novela "comprometida" (obras sociológicas, política, pedagógicas, históricas) que estorba la evolución narrativa; y por último, la dicotomía "forma-contenido" (Robbe-Grillet, 1973: 35-57). Puede afirmarse entonces que el proyecto del *nouveau roman* propone esencialmente la transgresión del espacio en la novela. A partir de la proyección espacial expande la revolución de la que habla el escritor francés; de ahí que sea la "descripción" el procedimiento esencial en la poética de la escuela objetivista.

1.2.1. La descripción espacial

El espacio ficcional suele definirse como el escenario geográfico y social donde tiene lugar la acción de los personajes, el cual es parte "fundamental de la estructura narrativa, elemento dinámico y significativo que se halla en estrecha relación con los demás componentes del texto" (Zubiaurre, 2000: 20). Tradicionalmente, el espacio está dotado de un elevado contenido semántico; se conforma por una red de correspondencias psicológicas entre la historia y el ambiente que afecta directamente el ánimo o el desenvolvimiento de los personajes.

Ahora bien, el papel de la descripción en la novela es uno de los elementos centrales para construir el mundo diegético debido a las distintas formas en que es posible proyectar el espacio. La novela decimonónica utiliza este procedimiento para "crear un ritmo en la narración: al prestar atención al medio ambiente, provoca un remansamiento (*sic*) después de un pasaje de acción o bien una impaciente espera cuando interrumpe la narración en un momento crítico" (Bourneuf, 1975: 134). Es precisamente en contra de este uso de la descripción que el *nouveau roman* centra sus más férreas críticas. Para el líder del grupo, Robbe-Grillet, no es cuestión de suprimir o economizar las descripciones -bien se sabe que la extensión descriptiva de la novela objetivista es casi o igualmente obsesiva que en la novela del siglo XIX-, sino desplazar el paradigma del hombre como centro del mundo. Así lo demuestra la insistencia en teorizar en contra de la descripción del espacio como subordinada a la reflexión moral, filosófica o de análisis psicológico:

La descripción servía para situar las grandes líneas de un decorado, y esclarecer algunos elementos particularmente reveladores; ahora [la novela] ya no menciona sino objetos insignificantes [...]. Antes pretendía reproducir una realidad preexistente; ahora afirma su función creadora. Finalmente, hacía ver las cosas y he aquí que ahora parece destruirlas, como si su empeño en discurrir sobre ellas no tuviera otro objeto que embarullar sus líneas, hacerlas incomprensibles, hacerlas desaparecer completamente. (Robbe-Grillet, 1965:165)

De este modo, la descripción minuciosa de los objetos

es a título de escarnio del espacio clásico, es para dispersar la concreción de la substancia, volatizarla bajo la presión de un espacio superconstruido. Las múltiples precisiones de Robbe-Grillet, su obsesión por la topografía, todo este aparato designador, tiene por objeto destruir la unidad del objeto, situándolo exageradamente, de modo que, en primer lugar, la substancia quede ahogada bajo la multitud de las líneas y de las orientaciones, y luego, el abuso de los planos, dotados sin embargo de denominaciones clásicas, termine por hacer estallar el espacio tradicional, a fin de sustituirlo por un nuevo espacio. (Barthes, 1973: 42)

En la misma línea, Ricardou -otro integrante del grupo- argumenta que el espacio en el *nouveau roman* tiene una función antidiégética en la que la descripción "es una máquina de estancar la narración. De ahí que escritores con una euforia diégética, como Homero, multipliquen las acciones al interior de las descripciones y que los escritores con una oposición diégética, como los nuevos novelistas franceses, multipliquen las descripciones al interior de las acciones" (1973: 128)²⁷. Ambas visiones (Barthes y Ricardou) definen muy bien las intenciones del *nouveau roman*: por un lado su señalamiento hacia la caducidad de trabajar la descripción con matices realistas, y por otro, y tal vez consecuencia del primero, demostrar cómo subvertir la tradición realista por medio de una minuciosidad descriptiva hiperrealista de tal manera que "el lugar que el hombre ocupa en esas páginas ya no está, pues, en la cosa descrita, sino en el movimiento mismo de la descripción" (Robbe-Grillet, 1965: 168).

Para llevar a cabo su proyecto narrativo, los nuevos novelistas franceses utilizaron elementos cinematográficos en sus novelas. El más importante en la configuración del espacio fue el uso de un narrador-cámara, con el que se pretendía restringir e incluso omitir todo elemento psicológico ya que el narrador se contagiaría de la frialdad de una cámara fílmica. Así, el propósito era narrar y describir de manera "objetiva"; por lo tanto, todo elemento

²⁷ "La description est donc une machine à enliser le récit. De là, que les écrivains de l'euphorie diégétique, tel Homère, multiplient les actions à l'intérieur des descriptions et que les écrivains de la contestation diégétique, tels les Nouveaux Romanciers, multiplient les descriptions à l'intérieur des actions" (La traducción es mía).

espacial no tiene otra función que su *estar ahí*. Como puede suponerse, este procedimiento filmico enfatiza un elemento esencial: la mirada.

Bourneuf observa, con acierto, que la descripción espacial exige un punto de vista desde el cual se mira y posteriormente se produce la descripción. De tal modo que el novelista (en este caso Robbe-Grillet) selecciona cierta porción del espacio para proporcionar un sentido preciso, o la ausencia del mismo. En *La celosía*, la descripción de un ángulo de un edificio provoca la sensación de encierro en el personaje y en el lector. "Estos movimientos de la mirada introducen un elemento dinámico a la vez que permite una circulación y una exploración del espacio en muchos sentidos" (1965: 127). Por lo tanto, el propósito de los *nouveaux romanciers* se enfocó, paradójicamente, en demostrar que el objetivismo de las descripciones despierta en el lector-espectador la posibilidad de interpretar subjetivamente el significado.

En síntesis, la proyección del espacio del *nouveau roman* responde a la necesidad de renovar la forma clásica de la novela, por medio de la experimentación exhaustiva de los procedimientos tradicionales. A través de un hiperrealismo se describen los objetos que conforman el espacio con la objetividad propia de una cámara filmica. El espacio deja de estar subordinado a su función psicológica, para acercarse a una novela fenoménica, que sin embargo le da la libertad al lector de decidir los significados que él mismo se proponga.

1.2.2. Convergencias y diferencias con el proyecto saeriano

A continuación revisaré los aspectos formales importantes que caracterizan la poética del *nouveau roman* a la par del funcionamiento dentro de la poética de Saer. Hay una deshumanización o despersonalización del sujeto narrador: construido por el mismo acto de la narración, se diría que "recibe" la relación inmediata de la realidad y como tal la muestra; de allí que se rehuyan las analogías antropomórficas -los rasgos psicológicos. En este punto se impone la "mirada" como un elemento crucial porque funge como dispersora de las

descripciones sin que se interponga un punto de vista que afecte la postura objetiva, el observar se reduce a un yo/innominado/que mira. Aquí la influencia del cine es clara; el narrador se convierte en una especie de cámara cinematográfica que proyecta un grado cero en la narración:

Ahora, la sombra de la pilastra -la pilastra que sostiene el ángulo sudoeste del tejado- divide en dos partes iguales el ángulo correspondiente a la terraza. Esta terraza es una ancha galería cubierta, que rodea la casa por tres de sus lados. Como su anchura es la misma en su porción media que en sus brazos laterales, la línea de sombra proyectada por la pilastra llega exactamente hasta la esquina de la casa... (Robbe-Grillet, 1970: 7)

Lo mismo sucede en *Nadie Nada Nunca*: asistimos a una especie de montaje de una escena cinematográfica; el narrador, a pesar de focalizar al personaje, parece describir sólo lo que ve:

No hay, al principio, nada. Nada. El río liso, dorado, sin una sola arruga, y detrás, baja, polvorienta, en pleno sol, su barranca cayendo suave, medio comida por el agua, la isla. El Gato se retira de la ventana, que queda vacía, y busca, de sobre las baldosas coloradas, los cigarrillos y los fósforos. Acucillado enciende un cigarrillo, y, sin sacudirlo, entre el tumulto de humo de la primera bocanada, deja caer el fósforo que, al tocar las baldosas, de un modo súbito, se apaga. Vuelve a acodarse en la ventana: ahora ve al Ladeado, montado precario en el bayo amarillo, con las piernas cruzadas sobre el lomo para no mojarse los pantalones. El agua se arremolina contra el pecho del caballo. Va emergiendo, gradual, del agua, como con sacudones levísimos, discontinuos, hasta que las patas finas tocan la orilla. (Saer, 1980: 5)

En el héroe (o antihéroe) sucede algo similar: desaparece su personalidad y con ella el punto de vista se vuelve inestable; surge entonces una multiplicidad de perspectivas creando un *principio de incertidumbre*²⁸ que produce un alto grado de ambigüedad en cuanto a la realidad que pretenden representar. Este es un rasgo recurrente en *Nadie Nada Nunca*, donde se narra a partir de cuatro perspectivas distintas un mismo espacio y unos cuantos acontecimientos. Por ejemplo:

Y al asomarme a la ventana, fumando, veo, en el medio del río, viniendo en dirección a la casa, al Ladeado, la cabeza hundida entre los hombros torcidos, sobre el bayo amarillo. El

²⁸ Este *principio de incertidumbre* se conforma por la pluralidad de instancias focales que relativizan el mundo ficcional.

chorro de humo que dejo escapar se disuelve despacio poniendo, entre el río soleado y yo, entre el jinete que avanza dejando atrás el centro del río y la ventana protegida por la sombra, una bruma grisácea, delgadísima, que no acaba nunca de disiparse. (Saer, 1980: 15)

El mismo episodio será reiterado desde las perspectivas del Ladeado, del narrador extradiegético y del Bañero; el efecto que produce es que ninguna perspectiva tiene mayor o menor peso.

Otra característica común con el *nouveau roman* sería la ausencia de una continuidad en la historia: los personajes se encuentran rodeados por situaciones intrascendentes; los episodios no llegan a configurar una intriga plena, y cuando lo hacen no inciden en el argumento. También pasa con los temas: se reducen a motivos temático-formales que son orientados por la perspectiva desde la que se mira; así, los objetos muestran su condición fenoménica (*être-là* sartriano). La disolución de la trama dentro de la novela de Saer se lleva a cabo por la carga discursiva de la descripción de actos que efectivamente retardan la posibilidad de narrar una historia de manera tradicional. Así, en *Nadie Nada Nunca* subyace una falsa trama policial: ha habido una serie de muertes de caballos en la zona de Rincón Norte y posteriormente es asesinado el oficial de gobierno, apodado “El Caballo”, quien era el encargado de resolver es caso; al final ninguno de los crímenes es resuelto²⁹. Así, el texto se configura por una serie de episodios descriptivo-narrativos de cuatro de los personajes que aparecen: el Gato, Elisa, el Bañero y el Ladeado. De tal modo, lo que sucede en la novela es lo siguiente: el Gato está dentro de su casa; sale a darse un chapuzón al río; el Ladeado llega a la casa del Gato para dejar encargado su caballo y evitar así que lo asesinen; Elisa llega a la casa

²⁹ La crítica ha visto en esta novela una lectura política; a saber, la violencia de la dictadura argentina de 1976 a 1983. Esta interpretación se refuerza por episodios donde nos enteramos de los grupos guerrilleros que combaten al gobierno; las alusiones a los actos de tortura infringidos por el Caballo Leyva; así como el temor de Elisa - amante del Gato Garay- por la tensión que se vive en la ciudad de Santa Fe, sin que se nos informe jamás de los porqué.

del Gato y hacen el amor; el Bañero cuida a los bañistas del río, mira todo el tiempo; estos actos son reiterados durante el fin de semana que abarca la historia.

Otro rasgo indiscutible del *nouveau roman* es la destrucción de la coordenada temporal: al procedimiento tradicional de planteamiento, nudo y desenlace, se opone el de la yuxtaposición de las secuencias narrativas; el resultado es una serie de fragmentos aislados que impiden una progresión lógica o lineal del argumento. Si bien esta técnica formal ya había sido utilizada por Saer -sobre todo por la influencia de Faulkner-, su recurrencia, sumada a la ausencia de identidad del personaje y la disolución de la trama, expande la ambigüedad y el hermetismo de la novela. La fragmentación de lapsos narrativos es recurrente en *Nadie Nada Nunca*, pues permite el cambio de perspectiva sin atender al tiempo diegético; se crea un efecto de repetición episódica de situaciones, conflictos y espacios cuyo único centro de expansión es la frase: “No hay, al principio, nada. Nada”.

También subyace un “hiperdesarrollo” del espacio: el tratamiento narrativo del espacio se construye con base en largas y detalladas descripciones, donde los lugares y objetos adquieren una inusitada importancia en la composición novelesca - de ahí que se le llame “objetivista” a esta literatura-; los personajes son satélites circundantes parcialmente prescindibles; su función se reduce a percibir o sencillamente a mirar. También la interrelación espaciotemporal se trastoca: “el espacio destruye al tiempo, y el tiempo sabotea al espacio. La descripción se atasca, se contradice, se muerde la cola. El instante niega la continuidad” (Robbe-Grillet, 1965: 173). Prácticamente podría citarse cualquier parte del libro para demostrar cómo se desarrolla la descripción:

El sillón de lona anaranjada, la silla de paja con el vaso, la botella vacía, la taza blanca llena de agua entibiada, se recalientan al sol. En el agua de la taza flota una mariposa nocturna de color pardo, ahogada. Y en el patio, más allá de los tambores de aceite oxidados, acanalados, uno vertical, el otro horizontal acostado en el suelo, más allá del espacio sembrado de baterías y viejas cubiertas semipodridas, semienterradas entre los yuyos, manchadas de barro reseco, el bayo amarillo, inmóvil bajo los árboles, alertado por la aparición del Gato cuya sombra se

proyecta contra la pared blanca de la galería, entre la puerta de la habitación y la puerta de la cocina cubierta por la cortina de lona azul, deja, durante unos segundos, de masticar. (Saer, 1980:29)

En el acto de masticar del Gato se describe toda una sección del espacio a partir de un movimiento de adentro hacia afuera, provocando que entre el tiempo diegético y el tiempo del discurso haya una discordancia, pues el segundo lapso es más largo que el primero, de tal modo que el ritmo narrativo se trastoca. Así, “el sistema narrativo de Saer surge, en principio, de la descripción permanente que ofrecen los textos de sus propios mecanismos constructivos y de la reflexión sostenida que ejecuta la escritura sobre su propio instrumento.” (Stern, 1983: 967). La importancia de la descripción detallada en Saer entonces se revela como la influencia más importante de la escuela objetivista.

Además, en sus novelas existe una especial atención a ciertas técnicas narrativas: utilización recurrente de la metadiégesis: inserción de un segundo nivel narrativo o historias en segundo grado (el llamado *mise en abyme*) que favorece la yuxtaposición episódica. Este procedimiento permite una reflexión metadiscursiva donde se problematiza el lenguaje u ofrece una significación nueva al texto. Así, en *Nadie Nada Nunca*, este nivel aparece solo una vez: cuando el Gato está leyendo un fragmento de *La filosofía del tocador* -intertexto del Marqués de Sade-, a partir de una focalización cero: dentro de un nivel metaliterario el lector lee exactamente lo mismo que el Gato, lo que produce un efecto de concordancia entre el tiempo de la historia con el del discurso.

Por último, y no por esto menos importante, está la participación del lector. El *nouveau roman* exige nuevas estrategias de lectura, atrás quedó el lector pasivo que contempla un mundo organizado:

el autor proclama hoy la absoluta necesidad que tiene de su colaboración, una colaboración activa, consciente, *creadora*. Lo que le pide, no es ya que reciba completamente preconcebido un mundo acabado, pleno, cerrado sobre sí mismo, sino que

participe por el contrario en una creación, que invente a su vez la obra... (Robbe-Grillet, 1965: 174).

Ahora la lectura se transforma en una práctica programática: la novela construye su propia lógica y significado, estos a su vez se reconstruyen en el acto de lectura; proceso en que el lector debe colaborar como *creador* de la escritura y reescritura para proyectar su propia interpretación. Pues, de este conjunto de obras sólo hay una postura definida: la ambigüedad, la desconfianza, la oscuridad de lo real, y sólo bajo este rasgo es posible algún significado. Sobre esto dice Saer:

El hermetismo, puede jugar, en este sentido, el papel de un test de autenticidad. Y además, el de una poderosa fuerza de *distracción*: que no se tome esta palabra en 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 a 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 (1999: 158).

En el tercer capítulo, ahondaremos en este hermetismo programático del que habla el escritor argentino y su incidencia en el lector. Por lo pronto, se perciben las correspondencias entre el estilo de Saer y la poética del *nouveau roman* desde cuatro aspectos fundamentales: en primer lugar el rechazo hacia las estructuras tradicionales -si bien, en el argentino, será su férrea oposición al llamado *boom* latinoamericano-; en segundo, la problematización de la representabilidad de la realidad en la novela y su consecuente búsqueda teórica; tercero, la utilización de procedimientos estilísticos experimentales; y por último, la preponderancia de un lector activo, *creativo*, que complemente o dé sentido a la novela. Sin embargo, también hay discordancias importantes.

Tanto el *nouveau roman* como el texto del argentino pretenden configurar narrativas fenomenológicas; sin embargo, lo hacen a partir de distintas estrategias. Así, los novelistas

franceses ofrecen la descripción objetiva del mundo como desde una actitud del "espectador que mira"; mientras que en la novela argentina subyace el afán de aprehender la compleja red de realidades de un acontecimiento. Por lo tanto, en las novelas de Robbe-Grillet el lector nunca duda de la realidad de lo narrado, en cambio dentro de *Nadie Nada Nunca* las distintas perspectivas funcionan como dispersoras de la extrañeza del acontecer, pues se narra una y otra vez lo mismo, lo que produce el desconcierto del lector.

Otra diferencia sustancial es la aparición de la "zona"³⁰ en la obra de Juan José Saer, lugar en donde ubica la mayor parte de su obra. Además, o consecuencia de esto, tiene una serie de personajes que se repite intermitentemente en cada uno de sus textos: Pynchon Garay, Tomatis, el Gato Garay, Elisa, Washigton, el Matemático; rasgo ausente en la novela francesa. Por lo demás, ambas posturas -Saer y el *nouveau roman*- encuentran su imbricación en el aspecto formal de la narrativa.

La cuestión es el *cómo* y no el *qué* contar. Juan José Saer, al igual que Robbe-Grillet, asume sus experimentaciones narrativas como una consecuencia natural de la evolución novelística. En "Narrathon", el escritor argentino plantea su proyecto narrativo:

La narración ha dejado de ser para mí una simple posibilidad de expresión para convertirse en un problema: no del *qué*, esencialmente (*sic*), decir, sino de *cómo* decir, no algo, sino un *cómo* que, dicho, encontrado, será, de un modo espontáneo, o dirá, mejor, algo. "Cada narración", vengo repitiéndome desde hace un poco más de quince años, "deberá dormir en mí, durante años si es necesario, hasta que encuentre su razón de ser, su *cómo*. Cada texto deberá ser diferente de todos los otros, todos los otros que he escrito y todos los otros que pienso escribir" (Saer 1999: 146).

Estas palabras encuentran cierta afinidad con el razonamiento del francés en cuanto al aspecto formal de la narración:

³⁰ A la manera de "Yoknapatawpha" de Faulkner, o la "Santa María" de Onetti, Saer ubica la mayoría de su obra en la "zona" que geográficamente es Colastiné Norte, un litoral que tiene al río Paraná, dentro de la provincia de Santa Fe, Argentina.

Cada novelista, cada novela, debe inventar su propia forma [...]. El libro crea sus propias reglas. Es más, el movimiento del estilo debe a menudo provocar su puesta en peligro, su fracaso, tal vez, y su explosión. Lejos de respetar las formas inmutables, cada nuevo libro tiende a construir sus leyes de funcionamiento a la vez que a producir la destrucción de las mismas (Robbe-Grillet, 1965: 14)

De este modo, dice Saer, “veremos que cada novela, es a su modo un *nouveau roman*, y que el *nouveau roman* no es más que una consecuencia, deliberada o no, de toda la experimentación narrativa de nuestro siglo” (1999: 184). Al final, él mismo denunciará el dogmatismo del grupo, y al mismo tiempo reconocerá su aporte a la renovación de la narrativa. De este modo Juan José Saer une a su corpus -además de sus influencias latinoamericanas y anglosajonas- los aportes formales de la escuela de la mirada. Solo atendiendo a sus influencias podemos comprender una poética que se formuló para crear una ruptura con la narrativa iberoamericana de los setenta y ochenta.

1.3. Saer y su poética

Como se ha podido observar, en el proyecto literario que subyace en la obra de Juan José Saer subyace un diálogo paradójico: “lo propio de la vanguardia contemporánea ya no será la creación de una novedad entendida como un corte radical inaugural sino que es vanguardista el que escribe por primera vez lo ya escrito” (Berg, 2002: 33). Así, la ruptura en la narrativa que supone la obra del argentino debe entenderse como ese diálogo intertextual en el que la vanguardia sería sólo un aspecto de la tradición que él persigue: aquellas obras que instauren nuevos paradigmas formales y que cuestionen de alguna manera la representación de la realidad³¹.

³¹ De este modo, en el corpus o canon de saeriano, encontramos influencias disímiles como, Dostoievsky, Flaubert, Balzac, Sterne, Svevo, Arlt, Macedonio Fernández, Borges, Joyce, Faulkner, Woolf, Pound, T. S. Eliot, Dos Pasos, Di Benedetto, Juan L. Ortiz, Onetti, Rulfo, o Robbe-Grillet, entre muchos otros; donde su único hilo conductor fue lo que Saer entendía como la “evolución de la literatura”

Esta perpetua reflexión de Saer acerca del quehacer literario se encuentra dentro de sus artículos, ensayos y entrevistas: sus obsesiones resaltan en todos los temas que toca. Por lo tanto puede argumentarse que la obra del argentino encierra una poética³² narrativa, donde la experimentación formal, la difuminación de los géneros -sobre todo de la prosa y la poesía-, y la construcción de una saga narrativa -su autorreferencialidad³³- son los medios por los que se apropia o intenta apropiarse de la experiencia de lo real. Toda su obra denota, sobre todo su etapa experimental³⁴, esta preocupación formal por las distintas maneras de percibir la realidad extraliteraria, de ahí que su narrativa bordee el relato filosófico; pues para Saer todo escritor enfrenta el problema de la representación de la realidad: “Todos los narradores viven en la misma patria: la espesa selva virgen de lo real” (Saer, 1999: 271).

Estas preocupaciones filosóficas llevaron al santafesino a dirigir su praxis poética hacia "el espacio" como el aspecto narrativo crucial de su experimentación formal. Desde la configuración de la *zona* saeriana; es decir, el espacio diegético en el que se mueven sus personajes, hasta el espacio textual donde se enfatiza el quehacer escritural. Por lo tanto, su estilo se configuró a través de dos elementos cruciales: el espacio y la perspectiva. Ambos se complementaron para crear, por un lado, el entorno ficcional hiperdesarrollado y, por el otro, el espacio discursivo, cuyo resultado fue la sintaxis saeriana.

³² Aquí, la poética “abarca no solamente la ‘ciencia’ explícita en torno a lo que se suele llamar el código literario de una sociedad/cultura dada, sino que conlleva además la connotación de ‘hacer’: *poietike techné*.” (Niemeyer, 2004: 134)

³³ La conformación de una saga literaria -tradición que ya aparece en *La comedia humana*, de Balzac; y sus continuadores: Faulkner, García Márquez, Onetti, etc. Puesto que ya me he referido a este corpus de autores, baste decir, y sigo en esto a María Teresa Gramuglio, que incorpora, atinadamente, dos ejes en las narraciones de Saer: el primero es la construcción de un mundo cotidiano representado por personajes que cargan sus vidas “privadas”; el segundo, la búsqueda o problematización del quehacer literario por medio de intertextos. Unir estos ejes permitió a Saer utilizar la figura del escritor como personaje que reflexione sobre los problemas intelectuales y al mismo tiempo la experimentación a partir de distintas técnicas narrativas. Por otro lado, las “vidas privadas” de algunos personajes son una prolongación del problema de la experiencia de lo real, por lo tanto cada personaje se considera como un intento por apresar una realidad que se diluye.

³⁴ Esta etapa incluye cuatro libros: sus libros de relatos *Unidad de lugar* (1967) y *La mayor* (1976); y las novelas *El limonero real* (1974) y *Nadie Nada Nunca* (1980).

Esto puede verse desde *La mayor*, donde hay una referencia casi explícita a Marcel Proust con respecto a la posibilidad evocativa de la experiencia en la memoria. Además, ya existe una obsesión negativa de la sintaxis:

... le parecía que después de quince años el tiempo había perdido su carácter temible, y que su amigo muerto estaba tan presente en el mundo como él mismo [...]. Y a medida que se desplegaba, como el pájaro que se come a sus huevos, el tiempo iba borrando los acontecimientos, sin dejar de la vida humana otra cosa que su presencia indeterminada, una especie de grumo solidario que iba reduciéndose y encostrándose en algún punto preciso del infinito y del que todos los individuos, como consecuencia justamente de su condición mortal, formaban parte. (Saer, 1982: 67)

De este modo, la referencia proustiana sirve como matriz de una nueva red de resignificaciones; es decir, la problematización de la memoria es retomada por la vía del autor que reformuló o innovó la manera de concebir la memoria mediante la evocación del recuerdo. Pero también de las descripciones que abarcaban páginas enteras. Por otro lado, en *El limonero real* se nota la atención prestada a la configuración pausada del espacio, lo cual provoca que la trama se minimice: consta de la narración caótica de un sólo día -víspera de año nuevo- en la vida de Wenceslao al que vemos ir y venir por la *zona saeriana*, donde al final del día come con su familia un asado de carnero. El libro abre con la frase casi ritual de “Amanece y ya está con los ojos abiertos”, la cual será una especie de verso rítmico que funciona como dispensor de los nueve momentos en que se recapitulan las variantes de lo que ya ha acontecido. Además, enfatiza la importancia de la percepción de los personajes en la configuración del espacio ficcional, por lo cual se pone especial atención en el cúmulo de sensaciones, hechos y actos:

La mesa se extiende entre los dos paraísos que son tan amplios y altos que sus ramas protegen del sol, además del lugar en el que se halla la mesa, gran parte del techo y el frente del rancho más grande (hay otro, chico, también blanqueado, al costado del grande, del lado opuesto al que Rogelio y Wenceslao recorrieron viniendo desde el fondo), y por el otro lado, sobre el sendero de arena que sale, amarillo y tortuoso, desde la puerta de tejido y se pierde en el campo. Los paraísos están a cinco o seis

metros uno del otro, alzados paralelos a la casa, de modo que la mesa es perpendicular al frente del rancho. La mesa, los viejos, Wenceslao, parte del rancho y de la tierra, están en el interior de una esfera de sombra que los envuelve y los protege como un limbo de la luz solar, manteniéndolos tranquilos en una zona en la que parece no haber más que silencio, aunque se oigan voces y ruidos, como si no se oyese más que el sentido de las voces y de los ruidos, pero no los sonidos propiamente dichos, y los sonidos del exterior de la esfera (el chorro de agua, el golpeteo de la bomba) resonaran fuera y pudieran oírse, nítidos y compactos. (Saer, 2002: 33)

También aquí es posible apreciar la narración pausada, detallada y, en apariencia, intrascendente que en estos dos primeros libros empezaban a configurar el estilo peculiar de la “frase saeriana”, la cual llegaría a perfeccionarse en *Nadie Nada Nunca*. En el mismo sentido, el poemario *El arte de narrar* significó un avance trascendental en su poética: permitió amalgamar una prosa pausada, casi reflexiva sobre sí misma, pues pareciera que cada construcción sintáctica debe ser leída con el mismo cuidado que se leería un poema. A partir del manejo de un ritmo poético, Saer comenzó a configurar un estilo que lo definiría y separaría de sus contemporáneos latinoamericanos.

1. 3. 1. La frase saeriana: escritura de la desconfianza

En la narrativa de Saer subyace un estilo escritural que podría denominarse “escritura de la desconfianza”, donde la preocupación formal por aprehender la realidad afecta la “frase”³⁵ en el texto; la sintaxis es trastocada sobre todo -como ya he dicho- por la influencia de la poesía:

El poema anuncia ciertas aristas y nudos problemáticos que definen y condensan cierta zona privilegiada por Saer: el rumor del recuerdo, inaudible e intraducible, que reverbera por momentos como un destello fugaz, la hoja en blanco como *mise en abyme* del acto de escritura,

³⁵ Conviene aclarar que no tomo aquí el término en su sentido gramatical; es decir, "cadena de palabras combinadas conforme a reglas sintácticas [...] que cumple una *función gramatical* pues es (funcionalmente) equivalente a una categoría: sustantivo, adjetivo, etc, y que no consta de sujeto y predicado" (Beristain, 2004: 219). En cambio, utilizo el término "frase" de manera retórica; esto es, como una forma de identificar al grupo de sintagmas que componen el estilo saeriano. Así, la frase "contiene *instrucciones* dadas a quien quiera interpretar el enunciado de la frase misma, instrucciones que indican que en la situación debe ser buscado cierto tipo de información, y que ésta debe ser utilizada de cierta manera para reconstruir el sentido previsto" (2004: 219-220).

el naufragio inminente del sujeto que no logra traducir esa experiencia de lo real. (Berg, 2002: 141)

Entonces, el estilo de su escritura está "viciado", como bien observa Jorgelina Corbatta, por un orden rítmico, musical; con base en paradojas congruentes con su praxis poética. De tal manera que considero conveniente tomar un ejemplo representativo -que por lo demás podría ser cualquier fragmento de la novela- y analizarlo sintácticamente para comprender el esqueleto de la "frase" en Juan Jose Saer. En el siguiente fragmento, Elisa y el Gato escuchan el andar de un carro que recorre la zona:

Adivinan, sin prestar atención, mientras siguen comiendo, sin hablar, por sobre el tintineo de los cubiertos contra los platos de loza blanca, y por el ruido del motor, el recorrido del auto: ha bajado sin duda de la carretera de asfalto que lleva a la ciudad, viniendo, por la calle principal, a la plaza, ha bordeado la plaza, ha doblado a la izquierda alejándose de ella y del centro del pueblo, de la iglesia, y ha venido viniendo, por las calles oscuras, en dirección a la playa —ahora pasa por la calle arbolada, bordeando la vereda de los ligustros, y su conductor, al ver sin duda a la luz de los faros el coche negro estacionado en la cuneta ha continuado un poco, descendiendo el declive y estacionando en la entrada de la playa. (Saer, 1980: 78)

A continuación dividiré el enunciado en las tres oraciones principales con su respectivo análisis.

[**Adivinan***/ sin prestar atención**/, mientras siguen comiendo***/, sin hablar****/, por sobre el tintineo de los cubiertos contra los platos de loza blanca, y por el ruido del motor, el recorrido del auto:]

* Oración principal: "**Adivinan** (verbo) el recorrido del auto (complemento directo) por sobre el tintineo de los cubiertos contra los platos de loza blanca (complemento circunstancial de lugar), y (coordinación) por el ruido del motor (complemento circunstancial de causa)".

** Oración subordinada adverbial de modo: "sin **prestar** (verbo) atención (complemento directo)".

*** Oración subordinada adverbial de tiempo: "mientras **siguen comiendo** (perífrasis verbal)".

**** Oración subordinada adverbial de modo: “sin **hablar** (verbo)”.

En esta primera oración el sujeto elidido corresponde a Elisa y el Gato; al ordenar el sintagma de manera tradicional quedaría de la siguiente forma: “Elisa y el Gato adivinan el recorrido del auto mientras siguen comiendo, sin hablar sin prestar atención, por sobre el tintineo de los cubiertos...”; de hecho, todas las oraciones adverbiales son paradigmas movibles que ralentizan el ritmo de lectura; al final, la única información es que ambos personajes perciben la presencia de un auto. En la segunda oración:

[**ha bajado** sin duda de la carretera de asfalto*/ que **lleva** a la ciudad**/, **viniendo**, por la calle principal, a la plaza***, /**ha bordeado** la plaza****, /**ha doblado** a la izquierda €/ **alejándose** de ella y del centro del pueblo, de la iglesia ¥, /y **ha venido** £ / **viniendo**, por las calles oscuras, en dirección a la playa #]

* Oración principal, primer término de coordinación: “**ha bajado** (verbo) sin duda (locución adverbial prepositiva, complemento circunstancial de modo) de la carrera de asfalto (complemento circunstancial de lugar)”.

** Oración subordinada adjetiva especificativa, adjetivo de “carretera”: “que (sujeto) **lleva** (verbo) a la ciudad (complemento circunstancial de lugar)”.

*** Oración subordinada adverbial modal: “**viniendo** (verbo), por la calle principal (complemento circunstancial de modo), a la plaza (complemento circunstancial de lugar)”.

**** Oración principal, segundo término de coordinación: “**ha bordeado** (verbo) la plaza (complemento directo)”.

€ Oración principal, tercer término de coordinación: “**ha doblado** (verbo) a la izquierda (complemento circunstancial de lugar)”.

¥ Oración subordinada adverbial modal: “**alejándose** (verbo) de ella (complemento de verbo de régimen preposicional) de la iglesia (complemento de verbo de régimen preposicional)”.

£ Oración principal, cuarto término de coordinación: “y (coordinación) **ha venido** (verbo)”.

Oración subordinada adverbial modal: “**viniendo** (verbo), por las calles oscuras (complemento circunstancial de lugar), en dirección a la playa (complemento circunstancial de dirección)”.

En este fragmento se encuentran una serie de anomalías sintácticas que desordenan la claridad y cohesión del enunciado. En primer lugar hay cuatro oraciones principales coordinadas conjugadas en presente perfecto, que, a su vez, tienen insertas subordinadas adverbiales de tiempo y lugar. Además, la focalización del desplazamiento del auto se hace aún más ambigua gracias a la disposición aglutinante de los sintagmas, sobre todo en la oración: “alejándose de ella y del centro del pueblo, de la iglesia”, aquí el orden prototípico sería: “alejándose de ella (de la plaza), del centro del pueblo y de la iglesia”, la coordinación a destiempo indica una focalización más cercana al movimiento del vehículo en un tiempo real, como diciendo: “se alejó de ella (de la plaza) y del centro del pueblo”, o también: “se ha alejado de la iglesia”; de ese modo, se deja ese dato (la iglesia) hasta el final, fuera de la concordancia, ya sea para resaltar o mostrar su carácter irrelevante. De cualquier modo es imposible saberlo, incluso puede especularse que es un error inconsciente de Saer; al final poco importa pues estos errores sintácticos son recurrentes en su prosa, lo cual lo ayuda en el propósito de oscurecer su “frase”. A continuación anoto el último fragmento:

[—ahora **pasa** por la calle arbolada*,/ **bordeando** la vereda de los ligustros**, / y su conductor***, / al **ver** sin duda a la luz de los faros el coche negro estacionado en la cuneta**** / **ha continuado** un poco, / **descendiendo** el declive € /y **estacionando** en la entrada de la playa ¥.]

* Oración principal, primer término de coordinación: “ahora (complemento circunstancial de tiempo) **pasa** (verbo) por la calle arbolada (complemento circunstancial de lugar)”.

** Oración subordinada adverbial modal: “**bordeando** (verbo) la vereda de ligustros (complemento directo)”.

*** Oración principal, segundo término de coordinación: “y (coordinación) su conductor (sujeto) **ha continuado** (verbo) un poco (complemento circunstancial de cantidad)”.

**** Oración subordinada adverbial de tiempo: “al (nexo que da matiz temporal) **ver** (verbo) sin duda (locución adverbial prepositiva, complemento circunstancial de modo) a la luz de los faros (complemento circunstancial de lugar) el coche estacionado en la cuneta (complemento directo)”.

€ Oración subordinada adverbial modal, primer término de coordinación: “**descendiendo** (verbo) el declive (complemento directo)”.

¥ Oración subordinada adverbial modal, segundo término de coordinación: y (coordinación) **estacionando** (verbo) en la entrada de la playa (complemento circunstancial de lugar)”.

Aquí vuelve a haber una aglutinación de sintagmas circunstanciales y adverbiales que retardan la aparición de los complementos directos en las dos oraciones principales; además, utiliza verbos con los tiempos presente simple y perfecto, así como gerundios, lo cual refuerza la sensación de estar todo el tiempo en movimiento, aunque un movimiento en cámara lenta. También incurre nuevamente en un error: el gerundio “estacionando” no es aceptado normativamente; sin embargo, el uso de este verboide es muy recurrente en su prosa.

Como puede observarse, la frase de Saer, sobre todo llevada a la perfección estilística en *Nadie Nada Nunca*, se decanta en un movimiento “progresivo-regresivo”: muestra el sujeto tácito o elidido, después el verbo, luego entra en movimiento el engranaje de su estilo construido con base en complementos circunstanciales de todo tipo, reforzando la densidad de los enunciados con oraciones subordinadas, siendo las más numerosas las adjetivas y las adverbiales. Por si fuera poco, dentro de los enunciados existen oraciones principales coordinadas hasta de cinco términos distintos; y a su vez, dentro de ellos, segmentos circunstanciales. De este modo la sintaxis de la “frase” saeriana se adensa, nos rehuye, se retarda en informarnos, en decirnos, nos invita a dudar de la representación de la realidad. Así,

su estilo escritural mismo es un código de la inaprehensible realidad que pretende representar mediante el lenguaje. La "frase" saeriana representa la transgresión más importante al espacio discursivo: el cuerpo del texto queda fragmentado por una sintaxis anti-representativa.

Ahora bien, como ha podido observarse, la peculiar sintaxis de Saer refuerza la negatividad de su estilo al describir lentamente las imágenes, los objetos y las sensaciones. De ahí que esta serie de bloques descriptivo-narrativos se caractericen por la fragmentación, como si efectivamente fueran astillas de la realidad que se *pretende* asir. Por lo tanto, cada segmento es una imagen de la experiencia que absorbe el espacio corporal, la conciencia:

Ahora la lluvia tibia corre, con un murmullo monótono, sobre mi cuerpo, barriendo, de a poco, el jabón. Estoy con los ojos cerrados, sin pensar en nada, sin recordar nada, en la lluvia tibia, ayudando, con las manos, a sacar el jabón del agua: sin pensar en nada y sin recordar nada, en una oscuridad que no llena otra cosa que el rumor del agua. (Saer: 1980: 19)

En este fragmento de *Nadie Nada Nunca*, el Gato Garay -personaje principal-, narra la percepción de su ducha, su persistencia en focalizar sus sentidos es un buen ejemplo de cómo el sujeto examina su experiencia “no mediante conceptualizaciones abstractas o generalizantes, sino a partir de sus componentes más elementales, deteniéndose una y otra vez en las formas y texturas [espaciales] más *insignificantes*” (Dalmanori/ Merbilhaá, 2000: 323). Lo inmediatamente tangible, aunque nimio, surge como una experiencia que *debe* narrarse, debe aparecer, de ahí que se considere su etapa experimental como hiperrealista:

La piel tostada, el cabello rubio como ceniciento, la cabeza gacha; el Gato va atravesando, en línea recta, la playa desierta en dirección al agua, dejando tras de sí el espacio, que ha llenado un momento antes con su cuerpo, vacío otra vez, y mientras escucha el largo monólogo de su interlocutor, el bañero cree percibir, durante una fracción de segundo, repetida al infinito, en el espacio comprendido entre la fachada blanca y el punto en el que ahora se encuentra el cuerpo del Gato, la imagen de ese cuerpo en cada una de las posiciones de marcha que ha adoptado durante el trayecto recorrido. (Saer, 1980: 109, 110)

El moroso descriptivismo, así como el énfasis en los detalles de los actos mismos que se repiten o reiteran con otros atributos antes omitidos -este mismo fragmento es narrado, además de la focalización del Bañero, desde la perspectiva del Gato-, conforman una escritura falsamente mimética; su propósito de representar lo real, fracasa. Por tal motivo cada bloque narrativo lleva la impronta de la “negatividad” de la representación; como en este fragmento de “La Mayor”:

No baja, por decir así, de la luna, con la luz gélida, ningún rumor. Y no pienso, tampoco, nada. Ningún pájaro chillando, en la oscuridad, en la altura, hacia otra parte, resaltando, por un momento, negro, rígido, contra la luna, ni ningún signo, tampoco, de que algo, en este momento, vaya, como quien dice, en el cielo, o por aquí, alrededor, a moverse, o a aletear: nada. (Saer, 1982: 33)

Esta negatividad alcanza también a otro rasgo importante en la transmisión de la experiencia de la realidad: la memoria y con ella el recuerdo; Saer aborda este problema en su libro de relatos *La mayor*, cuyo inicio es una franca discusión con *A la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust, obra que se basa en la memoria como fuente de construcción literaria. Como se recordará, la extensa obra proustiana nace del episodio donde el narrador evoca casualmente su infancia por el sabor de una magdalena humedecida en té. Por su parte, Saer niega tajantemente la posibilidad de la memoria y la evocación del recuerdo:

Otros, ellos, antes podían. Mojaban, despacio, en la cocina, en el atardecer, en invierno, la galletita, sopando, y subían, después, la mano, de un solo movimiento, a la boca, mordían y dejaban, durante un momento, la pasta azucarada sobre la punta de la lengua, para que subiese desde ella, de su disolución, como un relente, el recuerdo [...] Y yo ahora me llevo a la boca, por segunda vez, la galletita empapada en el té y no saco, lo que se dice nada. (Saer, 1982: 11)

Como puede observarse, la negatividad abarca no sólo la captación de la experiencia, sino aún del posible recuerdo de ella. Así, el mundo/espacio ficcional es una atmósfera brumosa de la que se desconfía una y otra vez. De esta manera, lo único tangible, lo único seguro dentro de la ficción es la incapacidad de dicha representación, ya sea de la experiencia o de su

recuperación a través de la memoria. Por lo tanto, Juan José Saer subvierte la construcción del espacio, uno de los aspectos más representativos de la narrativa tradicional, para demostrar, por medio de la perspectiva, la relatividad de representar la realidad extradiegética.

Capítulo 2. La perspectiva narrativa como transgresión espacial

El centro del relato en *Nadie Nada Nunca* son los cuatro días que el Gato Garay pasa dentro de su casa de Rincón; el continuo andar del Bañero por la playa; la visita de Elisa desde la ciudad de Santa Fe a la casa del Gato -para practicar "el rito del adulterio"-; y el Ladeado cruzando el río Paraná desde la isla para dejar, y posteriormente alimentar, al caballo con pelaje bayo amarillo en el patio trasero de la casa del Gato. Todas las secuencias descriptivo-narrativas dan cuenta de este centro espacial diegético: la isla, el río, la casa; paradigmas móviles, fragmentos yuxtapuestos que dependen del punto de vista a través del que el narrador los percibe.

La perspectiva se erige como un elemento crucial en la configuración del espacio, porque responde a una obsesión primordial: las posibilidades para aprehender la realidad. Por lo tanto, explorar lo real surge del acto de apresar el mundo exterior a través de los sentidos, de tal modo que lo percibido inevitablemente resulta subjetivo, relativo con respecto a otros individuos. Esto sucede así porque nuestra perspectiva está condicionada a nosotros mismos, al espacio que ocupa nuestro cuerpo y lo que experimentan nuestros sentidos; se diría entonces que nuestra percepción -en un espacio y tiempo delimitados- no es más que una interpretación de nuestra experiencia.

El mundo es difícil de percibir. La percepción es difícil de comunicar. Lo subjetivo es inverificable. La descripción es imposible. Experiencia y memoria son inseparables. Escribir es sondear y reunir briznas o astillas de experiencia y de memoria para armar una imagen determinada, del mismo modo que con pedacitos de hilos de diferentes colores, combinados con paciencia, se puede bordar un dibujo sobre una tela blanca. (Gramuglio, 2010: 26).

Saer expone, con estas palabras, la obsesión que caracteriza a su novela: la pluralidad de perspectivas no permite conocer la realidad, por el contrario la multiplica. De esta manera, lo preponderante no sería el carácter desestructurado del conocimiento de las cosas, sino la realización interpretativa de esa tensión entre el discurso y el mundo. La experiencia y la

memoria son inseparables gracias a que ambas se configuran en torno al espacio en que conviven los personajes.

En este segundo capítulo analizaré cómo la dimensión espacial es el elemento prioritario en *Nadie Nada Nunca*, a partir de la llamada "perspectiva narrativa". Ambos, espacio y perspectiva, mantienen, propongo, una interdependencia crucial: no hay percepción sin espacio ni espacio sin percepción. Así, el uso tradicional de la perspectiva narrativa, esto es, otorgar claridad y fidelidad al mundo representado por los personajes, queda transgredido al multiplicar las perspectivas sobre los mismos hechos en los mismos lugares y en el mismo tiempo. Por lo tanto, en este capítulo iniciaré tratando de aclarar el problemático término de "perspectiva narrativa" y sus distintos matices. Después iré comprobando la subversión de este aspecto narrativo llevada a cabo en *Nadie Nada Nunca*, para analizar el desplazamiento entre perspectiva y espacio.

2.1. Perspectiva narrativa

“El mundo es difícil de percibir. La percepción es difícil de comunicar. Lo subjetivo es inverificable. La descripción es imposible. [...] Escribir es sondear y reunir briznas o astillas de experiencia y de memoria para armar una imagen determinada” (Saer 2010: 26). Saer dijo esto en una entrevista que data de 1984; pareciera que está describiendo su novela publicada cuatro años antes. De ahí que la crítica haya emparentado *Nadie Nada Nunca* con la novela objetivista, o de la mirada, pues en ella se evidencia la percepción de la experiencia como el aporte fundamental del *nouveau roman* a la poética del argentino. Por lo tanto, el problema de la perspectiva en la novela surge como el primer elemento que Saer transgrede para elaborar el espacio ficcional; pues es mediante la percepción que se da la adquisición de dicha experiencia (sobre todo espacial). Comenzaré con una revisión teórica de la "perspectiva narrativa" y lo ejemplificaré con fragmentos de la novela de Saer.

Todo mundo de ficción proviene de una voz narrativa que inevitablemente tiene como principio inherente seleccionar y combinar la información producida. De este modo, seleccionar y restringir se plantea como la función de toda perspectiva con respecto o gracias a la posición espacial a partir de la que se ve o se proyecta la vista. Desde luego, el problema tiene matices que deben aclararse; por ejemplo, suele considerarse como sinónimos el “punto de vista”, “la perspectiva” e, incluso, la “focalización”. El francés Roland Bourneuf advierte en su estudio sobre la novela cómo la crítica angloamericana hace análogo *the point of view* (punto de vista) con *the focus of narration* (focalización); y junto con ellos, considera que “se trata del ángulo de visión, el foco narrativo, el punto óptico en el que se sitúa un narrador para contar su historia” (1975: 96). A su vez, Mieke Bal incluye el problema de la perspectiva dentro de la focalización; y lo mismo hace Scholmith Rimmon-Kennan, cuyas posturas me servirán en el siguiente apartado. Por lo pronto, me interesa esclarecer a qué le llamo perspectiva narrativa y cómo se configura.

La perspectiva narrativa, sigo en esto a Luz Aurora Pimentel, se define a partir de dos aspectos que pueden coincidir pero no intercambiarse; el primero se refiere a una dimensión general, un filtro de selección de la información, una muestra del mundo narrado, y que se llama (en sentido estricto) “perspectiva”. El segundo aspecto tiene un matiz más específico: la orientación o postura respecto al mundo representado; de ahí que su función sea una “orientación temática”; bajo esta premisa estaremos hablando de “punto de vista”. Tomaré un fragmento de *Nadie Nada Nunca*, para ejemplificar:

El sillón de lona anaranjada, la silla de paja con el vaso, la botella vacía, la taza blanca llena de agua entibiada, se recalientan al sol. En el agua de la taza flota una mariposa nocturna de color pardo, ahogada. Y en el patio, más allá de los tambores de aceite oxidados, acanalados, uno vertical, el otro horizontal acostado en el suelo, más allá del espacio sembrado de baterías y viejas cubiertas semipodridas, semienterradas entre los yuyos, manchados de barro reseco, el bayo amarillo, inmóvil bajo los árboles, alertado por la aparición del Gato cuya sombra se proyecta contra la pared blanca de la galería, entre la puerta de la habitación y la puerta de la

cocina cubierta por la cortina de lona azul, deja, durante unos segundos, de masticar. (Saer, 1980: 18)

¿Quién narra esta secuencia descriptiva, a partir de qué perspectiva? Es fácil identificar a un narrador heterodiegético, ya que no participa en el mundo ficcional: su función es solo vocal; es él quien describe las cosas (el sillón, la botella, la taza, tambores de aceite). La sensorialidad que provocan los objetos se refuerza con un dato táctil: “se recalientan al sol”. Es este narrador quien cambia su posición perceptual horizontalmente, desde adentro de la casa hacia afuera, y después, con la vista, al patio donde está el caballo tascando, alertado de la aparición del Gato “cuya sombra se proyecta contra la pared blanca de la galería”. Es el narrador, en fin, el que organiza el relato: selecciona la información (elementos espaciales) y restringe su campo de visión (percepción espacial). Incluso pareciera no haber una valoración del mundo narrado, pero, de hecho, tanto la manera detallada en que describe el espacio, como la trivialidad del segmento narrado, delatan su perspectiva. Veamos otro fragmento:

El vaso está ahora horizontal, casi vacío, la cabeza echada hacia atrás, el pelo negro y liso, suelto y corto, tocando la espalda de bronce y el Gato, que ha estado inmóvil, mirando la garganta de Elisa estremecerse al paso del líquido, gira de un modo brusco y, dirigiéndose hacia la cortina de lona azul que transparenta todavía la luz amarillenta, la separa un poco del marco negro con el dorso de la mano izquierda para observar el exterior: la perezosa de lona anaranjada, los tambores de aceite acanalados y oxidados, el espacio sembrado de cubiertas y baterías viejas semienterradas entre los yuyos calcinados y, más allá, en el fondo, el bayo amarillo cuyo largo cuello se estira hacia la tierra buscando algo que tascar. (Saer, 1980: 45)

Este segmento se narra inmediatamente después de que Elisa y el Gato han tenido sexo; el ambiente de inmovilidad se refuerza por la forma objetivista de narrar, mediante una focalización externa³⁶ la descripción se presenta como una secuencia pseudocinematográfica. Por lo tanto, la perspectiva dominante es aquella que provee la selección de imágenes y su

³⁶ Donde "la limitación cognitiva del narrador es suplementada por la información que el lector pueda inferir de la acción y diálogo de los personajes, cuya perspectiva tiende a dominar" (Pimentel, 2012: 101)

orden de aparición (de un *close up* a la apertura de la distancia). La decisión de representar de forma objetivista es, entonces, producto de la percepción del narrador; sin embargo, la focalización es a través de las restricciones espaciotemporal y perceptual del Gato Garay, porque es él quien recorre con la vista el cuello de Elisa y, posteriormente, del caballo. La parte final describe los objetos del exterior como en una especie de inventario: repasando el espacio que percibe. Así, al reforzar la dimensión espacial reitera su propia percepción.

De este modo, la perspectiva narrativa se impone como el primer filtro que organiza, en cierto momento, el discurso narrativo. Esta organización, a su vez, se divide en cuatro niveles esenciales dentro de todo relato: el narrador, los personajes, la trama y, finalmente, el lector. En cada uno de estos niveles habrá restricciones en la información narrativa y una filiación con respecto al protagonismo de cualquiera de estas cuatro posturas. Por otro lado, debo insistir en que el "punto de vista" representa un estrato más específico dentro de una perspectiva; de ahí que se considere como una orientación temática, susceptible de análisis mediante siete planos distintos: espaciotemporal, cognitivo, afectivo, perceptual, ideológico, ético y estilístico (Pimentel, 2012: 95-102). Es decir, la presencia de al menos uno es en sí una postura ante el mundo diegético. En el fragmento anterior, el narrador cierra su campo de visión y lo desplaza hacia la del Gato; de modo que estamos ante el punto de vista perceptual del personaje. Pero, también, el narrador muestra su punto de vista "estilístico": la descripción detallada y cierto desorden sintáctico (frase saeriana). Como puede observarse, en *Nadie Nada Nunca* subsiste un alto grado de ambigüedad en la perspectiva narrativa. Pondré otro fragmento para analizar con mayor profundidad los matices entre "perspectiva" y "punto de vista".

Atravesando la cocina iluminada, antes de llegar, antes incluso de haber tocado la cortina de lona azul que separaba la cocina de la galería y que, inmóvil y rígida, impedía recibir la más mínima impresión del exterior, vi la galería de baldosas coloradas con las perezosas anaranjadas, los tambores de aceite, el patio sembrado de viejas baterías y de cubiertas semipodridas entre los yuyos resecos y sobre todo, bajo los eucaliptos [...], el gran cuerpo

amarillento y palpitante, más denso que yo, más sólido, más inmerso en la vida. Atravesé la cortina de lona azul, salí a la galería con el vaso frío en la mano, y ahora sonrío a Elisa que, a su vez, sentada en la perezosa, mientras toma un trago de vino, me sonrío por encima del vaso, de un modo vacuo. (1980: 49)

Como podrá observarse, este segmento, narrado por el Gato Garay, pertenece a la misma secuencia del ejemplo anterior, cuyo narrador heterodiegético se desplaza al homodiegético³⁷, por lo que hay una restricción perceptual que pueda tener de su entorno. Ahora bien, ¿bajo qué orientación temática subyace? Primero, está la posición espaciotemporal: un escueto recuento de sus actos al pasar entre las habitaciones y los objetos justo antes de mirar a Elisa tomar vino. Por medio del matiz de continuidad que ofrece el gerundio “atravesando”, podemos observar junto con el Gato el trayecto de su vista por el espacio interior de la casa y el exterior del patio trasero donde tasca el caballo, justo antes de que surja el “ahora” (adverbio temporal que permite vislumbrar la rememoración de lo que acaba de acontecer). En un segundo nivel está el plano sensorial que no puede provenir más que del Gato, él es quien experimenta el espacio circundante, el gélido vaso y la sonrisa “vacua” de Elisa. A partir de la interdependencia de estos dos planos se conforma el punto de vista del Gato, porque la orientación temática es de tipo perceptual: datos táctiles y visuales e incluso afectivos. Puede concluirse que este bloque descriptivo-narrativo está configurado por la perspectiva del personaje y desde su punto de vista. También se refuerza la incidencia del espacio por la desconfianza de la realidad: obsérvese el inicio del fragmento donde comienza con el inventario espacial del exterior como buscando el sentido en lo que percibe; no es gratuito que termine el bloque con la sonrisa “vacua” de la mujer con la que acaba de tener sexo, pues dicho adjetivo sugiere al lector una velada ironía.

³⁷ Este tipo de narrador tiene la característica principal de participar e incidir directamente en el mundo ficcional.

La perspectiva narrativa se configura a través de dos aspectos indispensables: la denominada “perspectiva” *strictu sensu*, a partir de la cual se elige y combina la información (dando lugar a cuatro grupos perceptuales: narrador, personajes, trama y lector). Por otro lado, y en un nivel más específico, el “punto de vista” tiene una estrecha relación con la *tematización* de los siete planos de sentido por los cuales puede analizarse el relato (espaciotemporal, afectivo, ideológico, etc.).

... cada una de las cuatro perspectivas puede imponer sus propias restricciones de orden cognitivo, espacial, etc. Las interacciones, conflictos, o modulaciones que constantemente se dan entre la deixis de referencia y los matices en la selección y restricción de la información narrativa son responsables de la polifonía ideológica, de la complejidad en las formas de significación de un relato. (Pimentel, 2012: 97)

Debido a que la “deixis de referencia” se erige como un elemento esencial de toda percepción, considero una prioridad para mi trabajo profundizar en los matices que encierra. Así, me propongo analizar en el siguiente apartado el problema que representa la recurrencia de “la mirada” en *Nadie Nada Nunca*. Pues a partir de este, insisto, punto espacial, se percibe, y surge el espacio diegético, que a su vez le otorga existencia a la mirada, a los personajes e incluso, a la voz narrativa.

2.1.1. La mirada: deixis de referencia

En su libro *Las palabras y las cosas*, Michel Foucault hace un análisis de las perspectivas pictóricas, o mejor dicho, de la serie de miradas que subyacen dentro y fuera de la pintura *Las meninas* de Velázquez (Foucault, 1968: 13-26). En el estudio, la vista es el sentido primordial desde el cual se cruza la extrañeza de la composición: se ve a Velázquez, en un salón del Escorial, mientras pinta a Felipe IV y su esposa Mariana, reyes de España, que la infanta Margarita viene a ver, rodeada de las miradas de dueñas, de meninas, de enanas y cortesanos. En una especie de sinécdoque, se toma la mirada por el espacio; es decir, el espacio refracta

todas las miradas, incluso, y esto es el gran acierto del análisis, se incluye al espectador cuya observación activa todas las correspondencias. Así, Foucault lleva el problema de la palabra como espacio significativo o significante y significado al de la descripción de lo visible, pues aunque “se diga lo que se ha visto, lo visto no reside jamás en lo que se dice, y por bien que se quiera hacer ver, por medio de imágenes, de metáforas, de comparaciones, lo que se está diciendo, el lugar en el que ellas resplandecen no es el que despliega la vista, sino el que definen las sucesiones de la sintaxis.” (Foucault, 1968: 19). Esta observación puede desplazarse sin problemas al interior de *Nadie Nada Nunca*. Me explico, esta es una novela en la que se transgrede incluso el espacio textual (fragmentación, largas cadenas de subordinaciones, sintaxis irregular); es decir, la lectura se vuelve opaca; nuestra vista como lectores se ve amenazada durante todo el texto.

Ahora bien, la dialéctica espacial de la novela (así como el de *Las meninas*) se configura a través del punto espacial desde donde se despliega el lenguaje: la mirada. La posición se erige, entonces, como la deixis donde, por así decirlo, se *traduce* el espacio que se mira.

Después ha pasado a la habitación contigua y, sin encender la luz, se ha puesto a mirar por la ventana abierta en dirección a la playa oscura: deben transcurrir todavía uno o dos minutos antes de que pueda empezar a distinguir, en la gran masa negra, formas confusas de espesor diverso, cada una con su intensidad de negrura particular, hasta que empiezan a ser reconocibles la extensión grisácea de la playa, el río como una lámina de metal negro que emite aquí y allí unos reflejos débiles, los árboles enanos de la isla como un telón sin profundidad cuyo borde superior tortuoso pretendiera representar la silueta de una hilera de árboles recortada en una gran plancha de madera terciada pintada de negro. (Saer, 1980: 81)

A partir de la mirada del Gato se *percibe* el espacio exterior (fuera del cuerpo) en un movimiento de lo in-visible a lo visible. Esto a pesar del desplazamiento en la posición de la mirada: primero se nos informa del cambio de habitación (la mirada del narrador) para después situarse enfrente de la ventana (la mirada del Gato). Este desplazamiento pone en evidencia la mirada de uno y otro: mientras la del narrador es diáfana en narrar la acción de pasar de un

cuarto a otro, la del Gato está en penumbra: “deben transcurrir todavía uno o dos minutos” para distinguir las “formas confusas”. Así como en el análisis de Foucault a la pintura de Velázquez, cada observador, desde su particular posición, absorbe de otra manera el mismo espacio; en la novela, cada uno de los personajes (incluso el narrador, cuya acción es primordial) asimila, por el efecto de su propia mirada, lo que le rodea. Puede argumentarse que la reiteración verbal de los objetos y lugares otorga, al mismo tiempo, existencia al personaje que está mirando el espacio. Veamos otro ejemplo:

Sobre los techos de las casas de una o dos plantas brillan, como incandescentes, las antenas de televisión. Los toldos de los comercios, rayados, anaranjados, azules, verdes, a lunares, protegen, esporádicos, tramos de las veredas. Pero su sombra es escasa, y como en el centro casi no hay árboles, y como es demasiado temprano -la una y media, a más tardar- las hileras de casas, rectas, que se interrumpen a cada bocacalle, no proyectan, sobre las veredas, más que una franja de sombra estrecha. De los zaguanes en penumbra no viene, a través de las puertas entornadas, ninguna frescura [...]. Incluso los bares están vacíos: en el interior en penumbra, a parte de uno que otro mozo, del barman, del lavacopas, es raro ver algún cliente sentado a una mesa o acodado en el mostrador. Las aspas de los viejos ventiladores negros que cuelgan de los techos giran sin descanso [...]. Ropas blancas se secan contra las azoteas [...]. Expuesta al sol de febrero, el mes irreal, la ciudad se calcina, abandonada. Al llegar a la esquina del mercado, Elisa se queda parada un momento en el borde de la vereda. Ha hecho cinco o seis cuadras a pie... (Saer, 1980: 83)

La estructura, en este bloque descriptivo de la ciudad de Santa Fe, transgrede la identificación de la deixis de referencia. En un primer momento, el narrador describe las casas y los comercios de arriba a abajo; después la escasa sombra que recorre las veredas de las calles; de ahí nos lleva al interior de un bar con su ventilador girando en soledad; por último vuelve al exterior: nos muestra las ropas tendidas en la azotea y el sol de febrero que cubre toda la ciudad. La mirada nos enseña el espacio urbano a través de un movimiento pseudofilmico: se muestra la ciudad de manera frontal-exterior, horizontal-exterior, profundidad-interior y de nuevo frontal-exterior.

Pero, ¿a quién pertenece el punto deíctico desde donde se mira? Pareciera no haber duda de que es Elisa; ella es quien ha caminado sobre la vereda y, por lo tanto, es el objeto de una focalización externa: a través de ella se percibe la ciudad. Sin embargo hay indicios que nos hacen desconfiar: fragmentos que nos entregan sólo la visión del narrador, como la descripción del interior del bar y del ventilador; lo que contrasta con la experiencia sensorial (la percepción del tiempo, el calor, la poca frescura) de Elisa. También, la utilización de verbos en antepresente, presente y copulativos permiten la ilusión de concordancia en la deixis; gracias a lo cual, en un primer momento, pareciera ser un narrador omnisciente. Entonces, hay una especie de "contaminación" entre los puntos deícticos del personaje y del narrador, donde el entrecruzamiento de la deixis de referencia va mostrando el espacio desde ambos puntos de vista, lo que acrecienta el sentido de confusión que recorre este capítulo³⁸, al mismo tiempo que frustra la pretensión de mirar todo de un solo golpe. Como puede observarse, esta serie de desplazamientos enriquece los distintos planos temáticos cuya fuente primordial es siempre el entorno, el espacio.

Así, la posición de la figura óptica es un objeto más dentro del caleidoscopio espacial. Este procedimiento responde a la obsesión primordial de Juan José Saer: las posibilidades siempre relativas de la percepción para aprehender lo real. Pues si nuestra comprensión del mundo está condicionada a nosotros mismos, al espacio de nuestros cuerpos y nuestros sentidos, esto sólo presupone la existencia de *otros* cuerpos materiales o vivos -en cuyo caso, tendrán sus propios sentidos-, pero serán siempre (bajo una postura fenoménica) objetos espaciales, de los que toda percepción, en un espacio y tiempo delimitado, es una interpretación que parte de la mirada. Como sucede en el siguiente fragmento.

Es la tierra, y el aire, y el fuego, y el agua. Y las viejas baterías, y las viejas cubiertas, y los tambores de aceite, también. Enceguecen. Ese animal que me contempla, parsimonioso, desde

³⁸ El Capítulo X, narrado desde la perspectiva de Elisa, nos provee de los elementos para comprender el ambiente de temor que se vive dentro de la novela y en especial en la mujer. En un sentido interpretativo, hay veladas referencias al proceso de desaparecidos ocurridos durante la dictadura argentina de 1976.

el fondo, ahora que salgo a la galería, recién bañado, recién afeitado, con el vaso de vino blanco en la mano, hacia Elisa, que me sonrío de un modo vacuo, desde la perezosa, mientras toma, es sin duda un poco más real que yo, un poco más denso, y sin duda lo sabe [...]. La mirada rebota, vuelve a fijarse, y vuelve a rebotar, en el espacio de febrero, en el mes irreal, que adviene para poner, como una cifra del tiempo entero, en el tapete, la evidencia. No cosas, sino grumos, nudos fugaces que se deshacen, o van deshaciéndose a medida que se entrelazan y que se vuelven, de inmediato, en un abrir, por decir así, y cerrar de ojos, a entrelazar. (Saer, 1980: 47)

En este fragmento del Gato Garay se observa la obsesiva necesidad de referir el entorno; señalar desde cero, desde lo elemental: “es la tierra, y el aire, y el fuego, y el agua”. Pasa de inmediato a lo más cercano, a los objetos de su patio; al caballo que lo contempla y que, piensa, “es sin duda más real que yo” como si el animal (objeto óptico) tuviese la seguridad perceptual que a él, al Gato, le falta. Incluso Elisa, que le “sonríe de un modo vacuo” es un objeto inane donde posar la mirada, que “rebota y vuelve a rebotar”. Y es que la vista, dice el Gato un poco más adelante, no es más “que una yuxtaposición indefinida de cosas de la que no me era posible percibir más que unas pocas cosas a la vez, y no había secuela alguna a esa percepción, como no fuese en la memoria engañosa” (Saer, 1980: 48). De este modo se plantea la inseguridad, la desconfianza de un mundo imperceptible a la memoria, por lo que debe verse y nombrarse, una y otra vez, el espacio.

La novela de Saer está llena de la subjetividad perceptual; es decir, al igual que en el *nouveau roman*, no hay correspondencia psicológica entre los personajes y las cosas pero sí se duda de su existencia, de su realidad; la diferencia es importante. La mirada en la novela francesa es objetiva porque pretende simplemente *mostrar* la materialidad de lo real; en *Nadie Nada Nunca*, la mirada *insinúa* la relatividad de lo que ve; del espacio como algo siempre ajeno, de ahí que se vacíe el aspecto cognitivo del personaje para iniciar nuevamente a percibir el espacio.

Ahora bien, si el uso de la mirada se erige en cualquier narrativa como la perspectiva inicial desde la que se reúne el conglomerado espacial, es en una novela como *Nadie Nada Nunca* que se utiliza como un procedimiento transgresor porque funciona como una franca invitación a desconfiar de la percepción de cualquiera de los personajes. De este modo, puede concluirse que en *Nadie Nada Nunca* la vista se nos presenta como el sentido sensorial primordial, del que emana el relativo conocimiento del mundo; funciona como el elemento a través del que se expande y contrae el espacio diegético dependiendo de quién sea el que mire el mundo. Así como en la pintura de *Las Meninas*, el cruce de perspectivas -y sus respectivos puntos de vista- crea una compleja estructura ficcional donde la reconstrucción espacial reitera el problema de la percepción.

2.1.2. La perspectiva del narrador: punto de vista estilístico

En el apartado anterior vi la importancia de la deixis de referencia para la configuración de la cualquier perspectiva, porque el principio de selección y combinación de la información depende de la posición espacial del personaje. También precisé que de la deixis depende la mirada a través de la cual se dispersará el espacio. En la novela de Saer hay dos agentes narrativos que cumplen esta función (mirar): el Gato Garay, que presenta su discurso en forma de una narración homodiegética; y el narrador heterodiegético, cuya presencia narrativa es mayor. Es en este último en el que me ocuparé a continuación, pues tiene mayor incidencia en el desplazamiento de la deixis de referencia y, por lo tanto, su perspectiva ordena el mundo de ficción. El apartado analizará la complejidad de la voz narrativa en cuanto a los matices que existen entre las diferentes focalizaciones, con el fin de distinguir la alternancia de perspectivas entre éste y los personajes.

La perspectiva del narrador en *Nadie Nada Nunca* es una imbricación compleja de las distintas perspectivas figural; para lo cual el término focalización o punto focal me servirá

para delimitar los distintos grados funcionales de la voz narrativa. El foco narrativo se define como un filtro, una especie de “*tamiz de conciencia* por el que se hace pasar la información narrativa transmitida por medio del discurso narrativo.” (Pimentel, 2012: 98). Ya que se ha definido la perspectiva casi en los mismos términos, es necesario matizar. En primer lugar, el discurso narrativo siempre estará focalizado a través de un narrador heterodiegético; así, por ejemplo, un narrador homodiegético (quien es parte de historia) no podrá focalizar a otros agentes narrativos porque está, por así decirlo, restringido a su propia singularidad perceptual; en cambio, dentro de la llamada “focalización cero”, el narrador tiene plena libertad de abrir o cerrar el foco ante cualquier personaje. En segundo lugar, el foco sólo puede ser figural; es decir, el narrador restringe su campo desde un personaje del mundo diegético porque sería un sinsentido focalizar a la voz narrativa. Por lo tanto, en toda focalización, se infiere la presencia de un narrador que selecciona y restringe su campo perceptual al del personaje focalizado a partir de al menos uno de sus puntos de vista (espaciotemporal, cognitivo, afectivo, etc). Tomaré un fragmento de la novela para analizar este fenómeno.

El ritmo se ha hecho ahora regular: la parte superior de los cuerpos, de la cintura para arriba, está inmóvil, la cara del Gato aplastada contra el hombro izquierdo de Elisa, la de Elisa emergiendo por sobre el hombro izquierdo del Gato, los ojos cerrados, la piel a la que el sudor da un lustre uniforme, los pechos y los vientres aplastados unos contra otros, la cama acompañando con un crujido rítmico el movimiento regular que los cuerpos ejecutan de la cintura para abajo: el del Gato de arriba a abajo y de abajo arriba, entrando y saliendo, entrando y saliendo, la mujer un movimiento circular de su abdomen que acompaña y complementa el movimiento del Gato, cuyas nalgas se hunden y sobresalen, dándole la complejidad de un sistema de poleas y de pistones combinados donde un ligero desnivel de recurrencia no sólo no desentona sino que contribuye a aportar cierta complejidad armónica al conjunto. (Saer, 1980: 41-42)

Claramente esta escena sexual es descrita a través de la mirada del narrador, cuya deixis de referencia se ubica enfrente de la cama. A su vez, es claro el hecho de que la focalización de manera externa sobre Elisa y el Gato cosifica el acto sexual, de tal manera que los personajes

aparecen despojados de todo atributo afectivo. Además, las frases y oraciones yuxtapuestas crean un *tempo* consonante con el “ritmo” mecanizado del sexo, porque no hay, como sucede comúnmente en la novela, una transgresión a la sintaxis (frase saeriana), lo que permite una mayor velocidad, ayudando a la “complejidad armónica del conjunto”. En secuencias anteriores narradas por el Gato nos enteramos que él también maneja una idea mecanizada del sexo:

La seguí al dormitorio. Ella se echó en la cama, desnuda, boca arriba, y me esperó. “Ya vas a ver, ya vas a ver cómo ahora”, le dije yo, “ya vas a ver cómo ahora te voy a hacer, para que veas”. Me eché sobre ella. [...] Ahí estábamos moviéndonos, quejándonos, suspirando, uno dentro del otro, como siempre -para eso nos encontrábamos cada vez que podíamos- y cuando terminamos, jadeando, echado uno sobre el otro, aplastados, como deshechos, no habíamos avanzado mucho, no: estábamos igual que al principio y en el punto máximo que habíamos alcanzado estaba infinitamente más cerca del comienzo que del fin. (Saer, 1980: 33)

Ambas secuencias describen el mismo acto; si bien el primero parece “objetivo”, es sólo una ilusión que oculta el sentido de extrañamiento del coito como fuente de significado profundo, el cual se refuerza por la narración del personaje. Entonces, la postura mecanizada del narrador pertenece al punto de vista del Gato Garay más que al de la voz narrativa, sin que por esto deje de ser la perspectiva del narrador. Por lo tanto, la descripción del narrador, con base en movimientos rítmicos que asemejan poleas y pistones, es la *traducción* de la voz del Gato a partir de su narración: “Ahí estábamos moviéndonos, quejándonos, suspirando, uno dentro del otro, *como siempre...*”³⁹; o de su discurso directo: “Ya vas a ver, ya vas a ver cómo ahora...”. Las palabras son utilizadas casi forzosamente, con el cansancio repetitivo de una máquina, sin otro sentido que el del acto en sí, del mismo modo que ocurre en la descripción del narrador.

³⁹ Las cursivas son mías.

La perspectiva del narrador, en *Nadie Nada Nunca*, se compone, entonces, a partir de los puntos de vista espacial (deixis de referencia), temporal, cognitivo y estilístico. Como se muestra a continuación:

Deixis de referencia	Dependerá de la posición espacial que guarda el narrador con respecto al espacio de ficción.
Plano temporal (de la historia)	Es recurrente la utilización de verbos en presente, antepresente y gerundios; lo que mantiene la ilusión de continuidad.
Cognitivo (conocimiento, creencias, memoria)	El conocimiento del mundo diegético depende de la restricción que se imponga al narrador respecto a la conciencia de los personajes.
Estilístico (fraseología)	Se erige por la ilación de oraciones subordinadas, etc.

Ahora bien, si tomamos los fragmentos anteriores como ejemplo se observa que la descripción del coito como algo mecánico implica en sí un punto de vista ideológico y afectivo por parte del narrador. Por otro lado, el Gato Garay proyecta una postura negativa hacia el sexo: “cuando terminamos, jadeando, echado uno sobre el otro, aplastados, como deshechos, no habíamos avanzado mucho, no”; por lo que la perspectiva del narrador *coincide* con la del personaje.

Como se va observado, *Nadie Nada Nunca* es una obra con muchos matices focales, por lo que continuaré explicando el tema valiéndome de la terminología de Genette. Hay tres tipos fundamentales de focalización: cero (o no focalización), externa e interna. En la primera el foco tiene amplia movilidad, casi ilimitada, de ahí que se considere al focalizador como el narrador omnisciente (aquel que sabe todo del mundo ficcional); por lo tanto, en la focalización cero, el narrador es capaz de desplazarse libremente por la conciencia de cualquier personaje; así como ofrecer información narrativa sin ningún límite perceptual, cognitivo, espacial ni temporal. En la segunda división, el foco tiene una importante limitación: es incapaz de adentrarse a conciencia alguna: el narrador puede moverse libremente en los planos espacial y temporal, independientemente de la posición de los personajes; pero, insisto, restringe el foco cognitivo, o de la conciencia figural, ésta es la diferencia primordial con la focalización cero.

Por último, el foco interno es cuando la voz narrativa restringe su libertad con el objeto de seleccionar sólo la información narrativa de uno de los personajes; por lo tanto, la información narrativa se limitará a los planos espacial, temporal, perceptual y cognitivo de un solo actante figural o de verlos en distintos momentos. Por lo demás, la focalización externa e interna son las más recurrentes en la novela de Saer. A continuación analizaré un par de fragmentos.

En el capítulo ocho de la novela, la pseudoanécdota vuelve a comenzar, ahora desde la mirada del Bañero, siempre describiendo su experiencia a través de los elementos espaciales del entorno:

El árbol bajo el que se ha sentado para protegerse del sol de la siesta, deja pasar, por entre su fronda exangüe y blanquecina, manchas luminosas que se estampan todo a su alrededor en el suelo, sobre las imágenes de colores de la revista de historietas y sobre su cuerpo inmóvil [...]. La sustancia de que esa luz está hecha -la luz que fluye y rebota contra el espacio desierto del río y la playa, contra el gran semicírculo de árboles que cerca, inmóvil, la playa, contra la casa blanca- da la impresión de ser, aunque árida, transparente, y parece llenar todo el aire de un chisporreo amarillo y blanco, diseminado de tal modo que el cielo mismo, en el que no se divisa una nube, empalidece por el contraste de esa luz, el cielo en el que el sol, que los ojos no soportan, deja entrever una superficie llameante que se mueve y cambia como si fuese un organismo vivo, llenando de destellos todo el cielo a su alrededor. (Saer, 1980:55)

A partir del foco interior del personaje, el narrador nos informa del tema descriptivo: la luz. Por la deixis de la voz narrativa se *reconstruye* el espacio a través de la percepción abrumadora de la luz. La vista se desplaza horizontalmente: "la luz que fluye y rebota contra el espacio desierto del río y de la playa, contra el gran semicírculo de árboles que cercan inmóvil, la playa, contra la casa blanca". El espacio, bajo el foco del bañero, nace de la luz, que a su vez "los ojos no soportan"; se plantea así una contradicción: la luz enceguece, oculta, oscurece el espacio; se proyecta con tanta claridad que no permite que la mirada abarque todo el entorno.

Ahora bien, el relato puede estar focalizado en un solo personaje, como sucede en estos fragmentos, a esta clasificación se le llama *focalización interna fija*. A su vez, cuando se

focaliza a un número limitado de personajes, lo cual pasa alrededor de *Nadie Nada Nunca*, estamos ante la *focalización interna variable*. Por último, la *focalización interna múltiple*, donde “el desplazamiento de perspectiva coincide o bien con un desplazamiento vocal [...] o bien se vuelve a narrar una misma historia o segmento de la historia desde otra perspectiva figural...” (Pimentel, 2012: 99,100). Entonces, lo que subyace en *Nadie Nada Nunca* es una especie de gradación de estas focalizaciones; pues si bien todas son *internas*, aparecen en distintos niveles de complejidad. Así, la focalización múltiple abarca toda la novela: se reconstruye la historia a través de la reconfiguración del espacio mediante las distintas perspectivas. En un segundo nivel, cada capítulo es la caracterización de alguna de las cuatro perspectivas figurales, pero solo de esas cuatro, lo cual pertenece a la clasificación de focalización variable. Por último, pero no menos importante, es que a nivel fragmento, e incluso capítulo, hay una clara focalización *interna fija*, como en todos los ejemplos hasta aquí citados.

Así, el narrador de *Nadie Nada Nunca* puede identificarse dentro de la *focalización interna múltiple* pero sólo a partir de los planos espaciotemporales y perceptuales; de los demás planos (sobre todo el cognitivo) la focalización del narrador se vuelve “externa”, salvo algunas excepciones que tienen que ver con el grado de convergencia en la focalización: de qué tan cerca o lejos esté de una perspectiva figural o del personaje; esto incluso a pesar que parezca contradictorio -debido a que se afirmó que sólo el narrador puede focalizar- ya que hay novelas donde el narrador se apegaba totalmente a las limitaciones cognitivas, espaciales, temporales, etcétera, pues a pesar que se narra con una voz heterodiegética, la perspectiva será figural. De este modo, la única forma de comprobar la perspectiva del narrador es estudiando aquellos planos (puntos de vista) que no comparte con la focalización figural. Por lo pronto, la clasificación final de la voz narrativa en la novela del argentino es una fluctuación entre el narrador en *focalización*

externa, interna variable, e interna múltiple con distintos grados de disonancias o consonancias. A continuación indagaré en el punto de vista dominante del narrador.

He de insistir en que la perspectiva de cualquier novela estará configurada por la recurrencia de al menos uno de los puntos de vista de los actantes⁴⁰. Así, habrá ciertos lapsos episódicos en haya dos o más posturas, pero pueden proyectarse a través de distintos niveles. Por ejemplo, pueden coincidir en el plano espacial y temporal, pero contradecirse en el ideológico, perceptual, o en el estilístico; de tal modo que la perspectiva dominante será definida por el punto de vista que se imponga en ese momento específico de la novela.

Así, para encontrar la perspectiva del narrador, debo analizar con cuál de los siete planos temáticos que Pimentel considera dentro de los puntos de vista, guarda correspondencia la voz narrativa ; para lo cual el término de *narración disonante*⁴¹ me será de mucha utilidad. La disonancia se da en, al menos, dos puntos de vista que se encuentran en pugna, en los que el narrador está forzosamente involucrado; él es, insisto, quien restringe o amplía la información narrativa, provenga de sí mismo o de algún personaje. Copiaré un ejemplo donde se marque claramente los puntos de vista disonantes.

En la otra perezosa, a la que ha vuelto a sentarse hace unos momentos, el Gato dormita, con los ojos cerrados y las manos apoyadas una sobre la otra, en la coronilla de la cabeza. Su cara brilla sudorosa. Elisa manda miradas lentas de reconocimiento hacia ese silencio soleado, caliente, que se abre entre ella y el fondo de eucaliptos, bajo cuya sombra atravesada de rayos solares el bayo amarillo vegeta tranquilo. El espacio abierto, rectangular, más largo que ancho, bordeado de ligustros polvorientos, bajo el cielo calcinado, se presenta ante sus ojos con tanta nitidez que durante unos segundos le parece percibir en su dimensión justa cada uno de los tallos de cada uno de los arbustos resacos, de altura irregular, de entre los que emergen, diseminadas, las baterías y las cubiertas semipodridas y manchadas de barro seco, cada una

⁴⁰ Dentro de los actantes no sólo considero a los figuras ficcionales: personajes, narrador, discurso (trama); sino a los no ficcionales: lector. De este modo se explica la clasificación sintetizada de Pimentel: Perspectiva del narrador, del personaje, de la trama y del lector. De la perspectiva del lector me ocuparé en el último capítulo.

⁴¹ Pimentel ejemplifica este fenómeno por medio del contraste entre las posturas ideológicas de Emma Bovary y el narrador de la novela: "el solo ritmo es una condena, pues a esa velocidad narrativa las emociones de Emma - intensas para ella- se ven despojadas no sólo de su identidad sino de todo valor, al sucederse en ridícula contigüidad el deseo de morir y el de irse a vivir a París". (2012: 102-103)

de las escaras de óxido que se acumulan en la superficie acanalada de los tambores de aceite. Y la dimensión justa de sí misma, además; como si ella misma no fuese más que un tabique transparente, a través del cual otra mirada, no la suya, estuviese mirando ese paisaje inerte del que también su propia transparencia forma parte... (Saer, 1980: 98)

Este es un segmento del capítulo X, durante el cual el narrador restringe su punto focal en el de Elisa (focalización interna fija); a partir de su punto espacial, la voz narrativa nos une a la mirada de ella; los tres (narrador-Elisa-lector) miramos el espacio que es "más largo que ancho" porque así es la vista, la mirada. Por eso no podemos saber qué hay detrás de ella, aunque bien sepamos -por la recurrencia descriptiva del espacio-, que está la galería, la cocina, las baldosas coloradas. Hay una concordancia entre los puntos de vista espaciotemporal y perceptual, al menos hasta la mitad de la descripción, justo cuando Elisa ve al caballo pastar; después comienza una separación (focalización externa): el narrador desplaza su mirada para reconstruir el espacio por su cuenta, es él quien nos informa que: "bajo el cielo calcinado, se presenta ante sus ojos [de Elisa] con tanta nitidez que durante unos segundos le parece percibir [...] los tallos de cada uno de los arbustos resecos". A partir de aquí, el narrador se desprende de la perspectiva de Elisa para continuar sólo con la suya; la oración "de entre los que emergen" sirve para identificar la disonancia; así, una vez más, la voz narrativa nos describe con detalle los objetos enterrados entre los arbustos. Después, como punto culminante de su presencia, nos describe su punto de vista cognitivo: "[Elisa] no es más que un tabique transparente a través del cual otra mirada, no la suya, estuviese mirando ese paisaje inerte del que también su propia transparencia forma parte"; esa otra mirada es él mismo incluyéndose en el espacio ficcional. De esta manera, el narrador reconoce o *percibe* la pre-existencia del espacio. Como puede observarse hay un juego especular en el que cada mirada (incluida la del narrador), cada perspectiva es un objeto óptico que describe el espacio exterior (entorno) desde su espacio interior (cuerpo).

Hasta aquí he ofrecido ejemplos para mostrar la complejidad de las distintas perspectivas, además de su fluctuación entre el enfoque del narrador y el de los personajes; ahora me centraré en demostrar cómo el narrador "contamina" toda la novela a través de una ruptura estilística, lograda por los distintos procedimientos que si bien no son nuevos, su conglomeración configura una compleja red estructural.

En *Nadie Nada Nunca* el narrador mantiene la autonomía de su perspectiva gracias a la manera en que organiza el discurso narrativo (lo cual ya es una postura frente al mundo ficcional). Entonces, de los siete planos que he seguido en el trabajo, es el estilístico⁴² por el que puede identificarse la presencia del narrador. Así, su configuración será a partir de tres constantes: la fragmentación, el *tempo* narrativo y la frase saeriana. Estas constantes, sin embargo, mantienen un grado de complejidad distinto: novela, capítulo y enunciado, respectivamente, es decir, fracturan el espacio discursivo o textual. De tal modo que la configuración de cada uno de los segmentos narrativos será por la interacción de estos elementos.

La estructura fragmentada de *Nadie Nada Nunca* responde al problema de la aprehensión de la realidad. Es decir, ninguna perspectiva es la verdadera, ningún punto de vista representa una experiencia más allá de la del individuo que la percibe; bajo estas premisas, el narrador presenta el discurso en bloques descriptivo-narrativos autónomos. Durante quince capítulos, fluctúa la dimensión espaciotemporal, la voz y la focalización; lo único estático es el espacio: la casa, el patio, la playa, el río y la pequeña isla. A su vez, cada capítulo se divide en segmentos cuya única ilación es el foco a través del cual se percibe el espacio. A continuación presento una tabla con la estructura de la novela.

⁴² El punto de vista estilístico tiene que ver con aquellos procedimientos narrativos que el escritor selecciona para presentar de un modo específico el discurso diegético.

capítulo	Voz narrativa	focalización	día
I	narrador (heterodiegetico)	Gato Gara y (focalización externa/ interna)	viernes
II	Gato Gara y (homodiegetica)	ninguna	viernes / sábado
III	narrador (heterodiegetica)	Gato Gara y (focalización interna)	sábado
IV	Gato Gara y (autodiegetica)	ninguna	sábado
V	narrador (heterodiegetica)	El Ladeado (focalización externa/ interna)	viernes / sábado
VI	narrador (heterodiegetica)	Gato y Elisa (focalización externa)	sábado
VII	Gato Gara y (homodiegetica)	ninguna	sábado
VIII	narrador (heterodiegetica)	El Bañero (focalización externa/ interna)	viernes
IX	narrador (heterodiegetica)	Gato y Elisa (focalización externa/ interna)	sábado
X	narrador (heterodiegetica)	Elisa (focalización interna/externa)	viernes
XI	narrador (heterodiegetica)	libro (mise en abyme) (focalización interna)	sábado
XII	narrador (heterodiegetica)	El Bañero (focalización interna/externa)	sábado
XIII	narrador (heterodiegetica)	Gato Gara y (focalización interna)	domingo
XIV	narrador (heterodiegetica)	Gato Gara y (focalización interna/externa)	domingo / lunes
XV	narrador (heterodiegetica)	(focalización externa)	domingo / lunes

Como puede observarse, la voz narrativa más recurrente es la del narrador; a través del filtro de su mirada se desarrolla el mundo ficcional casi de manera caprichosa, sin ningún orden perceptible como no sea el supuesto caos de su estructura. El juego de perspectivas focalizadas y la repetición de un mismo acto, descripción o espacio, hacen de la fragmentación el recurso ideal por el que el narrador, en un primer momento, impone su perspectiva.

El segundo elemento que nos señala la identidad del narrador es el ritmo del relato. En *Nadie Nada Nunca* la dimensión temporal tiene toda una gama de fluctuaciones rupturales que evidentemente es favorecida por la estructura fragmentada. Así, el tiempo diegético o de la historia y el del discurso (extensión textual) son los ejes por los que se interrumpe la continuidad de cada capítulo, e incluso de un fragmento a otro. De este modo, el *tempo*⁴³ narrativo se define como “la relación espaciotemporal entre el discurso y la historia [,] se concibe así como una confrontación entre la extensión del texto (una dimensión espacial) y la duración diegética (una dimensión temporal de orden ficcional).” (Pimentel, 2012: 43). La configuración de este procedimiento causa la ilusión de ralentamiento o aceleración temporal según el segmento que se esté leyendo. De ahí que las alteraciones en la velocidad de la narración constituyan los distintos ritmos del relato. Existen cuatro "movimientos" narrativos básicos: la pausa descriptiva, la escena, el resumen y la elipsis. Me concentraré solo en los dos primeros por ser los más recurrentes en la novela.

La "pausa descriptiva", como su nombre lo indica, sucede cuando el tiempo cronológico de la historia queda estático, o al menos da la ilusión de estarlo, mientras el tiempo del discurso avanza sobre el espacio textual; fenómeno sumamente recurrente en *Nadie Nada Nunca*; como en el inicio del capítulo V:

El río liso, dorado, sin una sola arruga y detrás, más allá de la playa amarilla, con sus ventanas y sus puertas negras, el techo de tejas reverberando al sol, la casa blanca. Sofrenado el bayo amarillo un momento en la cima de la barranca, el Ladeado mira, sin parpadear, durante un momento, en dirección a la casa: la parte izquierda está sumida bajo los árboles coposos de la calle que baja, en declive, hacia el río. El resto refulge al sol. (Saer, 1980: 34)

⁴³ TEMPO CONSTANTE

Pausa descriptiva: tiempo de la historia= 0; tiempo del discurso= *n*

Elipsis: tiempo de la historia= *n*; tiempo del discurso= 0

TEMPO VARIABLE

Escena: tiempo de la historia = tiempo del discurso

Resumen: tiempo de la historia > tiempo del discurso. (Pimentel, 2012: 58)

En este fragmento se describe lo que mira el Ladeado. Resalta la manera en que el narrador escoge la mirada de un personaje para informar del paisaje observado, pues "mirar" implica una acción y por lo tanto un tiempo en el que se realiza, lo cual se refuerza por el marcador temporal "durante un momento"; sin embargo, éste solo funciona como un bloque pausado en el que cabe todo el espacio descrito (en cursivas). Existe entonces, una discordancia en entre el tiempo de la historia y del discurso, o sea una *anisocronía*. A su vez, esta retardación temporal abre paso al otro "movimiento" narrativo.

La "escena"⁴⁴ es el fenómeno temporal en el que existe una *isocronía*; esto es, una relación, muchas veces ilusoria, de concordancia entre el tiempo diegético y el textual dentro de la narración; lo cual produce un efecto de *continuidad*. A continuación pongo un ejemplo tomado casi al azar:

Elisa, que ha terminado de juntar la mesa, acaba de desaparecer de la cocina apartando la cortina de lona azul que separa la cocina de la galería. Su voz llega desde la galería y repercute en la cocina vacía. La del Gato responde. No, no quiere café, dice la voz del Gato. Lo que quisiera, más bien, continúa la voz que llega desde la galería hasta la cocina iluminada y desierta, es un gran vaso de vino blanco, porque esa sed que lo acosa, dice, irónica, la voz, no quiere parar. Un gran vaso. Grande así, dice la voz, a la que ha acompañado, sin duda, un ademán invisible en la penumbra de la galería. Elisa vuelve a entrar en la cocina y, sorteando las mesas y sillas que yacen, mudas, en el centro del recinto, se dirige a la heladera. (Saer, 1980: 79)

En esta "escena" la duración entre la disposición cronológica de la historia y la de su extensión en el texto se mantiene constante. Resulta interesante la incidencia del narrador en el diálogo entre Elisa y el Gato, pues nunca escuchamos lo que pregunta ella, aunque pueda

⁴⁴ Debo precisar que Genette define este movimiento como "una escena casi siempre en diálogo", sin embargo, como bien apunta Pimentel: "la observación casi siempre en diálogo", hecha casi de pasada, no basta empero para describir el complejo estatuto de la escena en el modo narrativo, en particular si se toma en cuenta que el mismo Genette procede a demostrar que las descripciones en Proust no constituyen una pausa, sino que son en realidad las percepciones narradas por el protagonista y por consiguiente sucesos referidos en ritmo de escena. Es obvio que estas percepciones narradas no se presentan en forma de diálogo, sino de *descripción*, sin dejar de ser por ello narración en escena. (2012: 49-50)

inferirse fácilmente gracias a las respuestas de él, cuyas contestaciones, a su vez, transmitidas por la voz narrativa. Por otro lado, la ilusión de una temporalidad continua se ve reforzada por la elección del narrador por los verbos conjugados en antepresente que anteceden -sin perder el matiz de continuidad- a los verbos en presente de indicativo; de ahí que la descripción narrativa sea por medio de un procedimiento casi fílmico. De este modo, la utilización de este fenómeno isocrónico, así como la "pausa descriptiva", ralentan los bloques narrativos.

Sin embargo, en *Nadie Nada Nunca*, no se presentan estas fluctuaciones por separado, sino en una interdependencia de ambos "movimientos" para la configuración de cada uno de los fragmentos de la novela. De este modo, el *tempo* narrativo es sin duda una elección del narrador para controlar la velocidad del relato por medio de ritmos retardados; de ahí que haya prescindido de los otros dos "movimientos" (elipsis y resumen)⁴⁵ cuya función es acelerar la ilusión temporal. Pondré un ejemplo del mismo capítulo.

Avanzan hacia el fondo. Los yuyos altos, que chasquean, castigan un poco las pantorrillas de Elisa; el Gato se le adelanta un par de metros, mirando fijo hacia el caballo. Elisa lo sigue negligente, y cuando el Gato se detiene a dos o tres metros del animal, Elisa se detiene a su vez, toma un trago de vino, y recomenzando su marcha llega junto al Gato y se vuelve a parar. *El bayo amarillo está de cara a ellos, enfrente, plantado con esa asimetría propia de los caballos: las patas, torcidas en las articulaciones, demasiado flacas en relación con el volumen del cuerpo, ligeramente zambo, y la cabeza sobre todo, debido al cuello largo, que da la impresión de venir mal colocada en relación al resto del cuerpo...* (Saer, 1980: 94)

El *tempo* de este fragmento está construido por dos "movimientos": el primero es la "escena" en la que Elisa y el Gato cruzan el patio hasta el fondo donde se encuentra el bayo amarillo; el segundo, es una "pausa descriptiva" donde se enumera detalladamente y de manera taxonómica las partes del caballo. Así, la fluctuación rítmica se vuelve densa: la narración

⁴⁵ Con esto no pretendo decir que hay una ausencia radical de "elipsis" y de "resumen"; (de hecho la estructura fragmentada se conforma por las elipsis), sino que la recurrencia de los primeros es mucho mayor y con más incidencia en los propósitos de mi análisis: la problematización de la realidad.

acelera un poco y de pronto se detiene. Este juego de contención, avance y de nuevo contención es uno de los rasgos transgresores de la voz narrativa saeriana, que alcanza su máxima incidencia dentro del nivel sintáctico de la oración.

Ahora hablaré de la última característica por la cual se puede identificar la identidad del narrador. Me refiero a las formas sintácticas rupturales que utiliza el narrador de *Nadie Nada Nunca*, siendo la manera más confiable de escuchar su voz. Es decir, la desarticulación progresiva del sintagma ordinario por medio de la inserción de complementos circunstanciales, fenómeno que he llamado la "frase saeriana". Debido a que dediqué un apartado a este procedimiento no ahondaré demasiado.

En *Nadie Nada Nunca*, la sintaxis progresivo-regresiva funciona para denotar una reflexión casi filosófica donde la percepción de la experiencia del espacio es el medio para profundizar en el significado de su realidad.

En este punto de su lectura y de sus reflexiones, el Gato alza la cabeza de su libro y se queda inmóvil, con la vista clavada en la cortina de lona azul que separa la cocina de la galería: de a poco, las imágenes de su lectura van disolviéndose, y la conciencia de estar despierto, solo en la cocina iluminada, sentado frente al libro, junto a su vaso de vino blanco, en la noche de verano, lo gana gradual, hasta que es consciente de todo, tan consciente que se diría que lo es un poco más de lo que puede soportar, porque si en un primer momento experimenta, durante unos segundos, la sensación de estar entre las cosas, de reconocerlas una a una y de poder palparlas sin mediaciones en su consistencia real, de acceder a su verdadera materia, esa sensación desaparece casi de inmediato y es sustituida por la impresión penosa de estar abandonado en un fragmento cualquiera de un espacio y un tiempo infinitos. (Saer, 1980: 107)

La retardación de la prosa tiene todo el propósito de problematizar la percepción como una experiencia fenomenológica. Así, la frase saeriana expande la sintaxis del discurso para favorecer la percepción del espacio como única vía de conocimiento de la realidad. No hay duda de que es el narrador quien produce, o mejor dicho *traduce* la perspectiva del Gato a través de su peculiar estilo sintáctico.

A partir de la interrelación de estas tres características o constantes (fragmentación, *tempo* narrativo y "frase saeriana") dentro de la novela, se transgrede la percepción de la "zona" saeriana a la vez que permite identificar el punto de vista estilístico del narrador; y por lo tanto, argumentar que su perspectiva es la única que aparece a lo largo de toda la novela. A través de su mirada y solo la suya, conocemos las perspectivas figurales, a las que, además, utiliza para problematizar el espacio percibido.

2.1.3. Perspectiva figural: punto de vista cognitivo

Otras veces he remarcado cómo la perspectiva se define, esencialmente, como el proceso de *restricción y selección* de la información narrativa; además, en el capítulo anterior comprobé que en *Nadie Nada Nunca* es el narrador quien impone, en un primer momento, su perspectiva. Pero, en muchas ocasiones, el papel de éste es solo el de un *filtro*⁴⁶ de la perspectiva dominante; es decir, de la de algún personaje que en cierto segmento del discurso narrativo provee su concepción de mundo, y por lo tanto deforma, rellena o reconstruye los objetos, lugares o personas que ambientan la novela. Ahora bien, hay principalmente dos formas en que la voz del personaje puede ser representada en el texto. La primera, a través de un "discurso directo": sin la mediación de un narrador externo. Dentro de esta clasificación encontramos procedimientos como el monólogo interior, monólogo narrado, el diario, el discurso epistolar y los segmentos dialogados⁴⁷. Por lo tanto, la perspectiva del personaje se infiere gracias al hecho de que se trata de un narrador homodiegético y, por lo tanto, tiene una influencia directa en el mundo de ficción. Como en el siguiente ejemplo de *Nadie Nada Nunca*.

Mi sonrisa incrédula la hace encogerse de hombros, y haciendo silencio, toma un trago largo de vino blanco. Se queda mirando el vacío, con los ojos muy abiertos, el labio superior oculto por el inferior, que se abulta sobresaliendo un poco y mostrando su reborde interior de un rojo

⁴⁶ Filtro en cuanto a su papel de "focalizador".

⁴⁷ Es importante señalar que estos procedimientos, a excepción de los segmentos dialogados, utilizan el tipo de narrador autodiegético; cuya característica es que el personaje generalmente narra su propia historia.

profundo. [...] Todas las cosas son ya negras, recortadas, de un modo nítido, contra el aire azul oscuro, uniforme, en el que nada destella ni se mueve, a no ser la forma amarillenta de la que emana un resplandor opaco... (Saer, 1980: 50)

Aquí, el Gato Garay narra las reacciones de Elisa ante el temor de ésta por encontrar cadáveres en el campo. La descripción detallada del rictus de la mujer así como el desplazamiento de las miradas hacia el espacio vacío e inmóvil, "a no ser la forma amarillenta...", son los elementos que utiliza el Gato para apoyar su propia incredulidad por el miedo irracional de Elisa; de ahí que más adelante diga: "¿Y de dónde viene ese miedo a encontrar, le pregunto a Elisa, sin mirarla, vuelto hacia el patio de tierra, de dónde viene ese miedo a encontrar, en el campo, precisamente en el campo, esos cuerpos olvidados que se deshacen a la intemperie? No sabe". Así, a pesar de que la información narrativa es sobre el miedo de Elisa, estamos ante la concepción espaciotemporal y perceptual del Gato, y es su punto de vista "ideológico" el que domina, debido su tono irónico.

La otra manera de identificar a la perspectiva figural es por el "discurso narrativo"; el cual consiste en presentar la perspectiva de algún personaje de la historia a través de la "mediación" del narrador. Esta mediación, como he venido analizando se da por el fenómeno de la focalización; lo cual es sumamente recurrente en *Nadie Nada Nunca*, pues la mayoría de los fragmentos están descritos mediante un foco interno fijo. Pongo un ejemplo:

Ahora que el Gato y el hombre del sombrero de paja han desaparecido, uno como aspirado por la fachada de la casa blanca, el otro ascendiendo a paso lento, casi penoso, el declive suave que conduce a la vereda protegida por la sombra espesa de los árboles, el Bañero se ha vuelto a sentar, recogiendo casi al mismo tiempo la revista de historietas que reposaba junto al tronco del árbol y apoyándola sobre los muslos en declive que le sirven de atril. (Saer, 1980: 71)

Como puede observarse, todo el segmento se describe desde la mirada del Bañero, pues es él quien mira alejarse a ambos personajes y termina viendo la revista de historietas.

Ahora bien, en la novela de Saer, la perspectiva del personaje aparece en ambos discursos: el directo y el narrativo. El primero a partir de la narración homodiegética del Gato; el segundo por las diversas focalizaciones del narrador. La fluctuación de ambos remarca el rompimiento de Saer con la linealidad tradicional de la voz narrativa y por lo tanto de la percepción espacial. Sin embargo, estas perspectivas responden a un punto de vista preponderante: el cognitivo. Este plano se relaciona directamente con el proceso de adquisición del conocimiento; de ahí que en su configuración los conceptos como "percepción" o "experiencia" sean de suma importancia, lo cual embona perfectamente con lo que subyace dentro de cada segmento narrativo en *Nadie Nada Nunca*. De tal modo que en las perspectivas figurales, que a continuación analizaré, los puntos de vista perceptual y espaciotemporal complementarán o darán sentido al plano cognitivo en sus distintas manifestaciones: en el Gato Garay, el distanciamiento; en Elisa y el Ladeado, la amenaza; y en el Bañero, la memoria. Sensaciones que, por lo demás, emanan de su experiencia ante el mundo ficcional.

2.1.3.1. El Gato Garay: distanciamiento

Personaje central de la novela, aparece su "discurso directo" en cuatro de los capítulos de la novela: el segundo, el cuarto y el séptimo. Además, guarda una interesante similitud estilística con el narrador; pues en los tres monólogos existe el mismo patrón que utiliza la voz narrativa en cuanto a la fragmentación, al cambio temporal e incluso en la similitud del orden sintáctico. Como cuando el Ladeado va a dejar al caballo a casa del Gato:

Volverá, dice antes de partir, todos los días, a traerle alimento. Los ojos, reunidos cerca de la nariz, las cejas juntas, el aire sombrío, y, sobre todo, la cabeza entera hundida entre los hombros torcidos, vuelta desde la galería hacia el caballo que tasca tranquilo atestiguan su aprensión: *que no aparezca, súbita, silenciosa, la mano con la pistola y que no se apoye el caño, con suavidad, en la cabeza del caballo. Que no retumbe la explosión.* (Saer 1980: 10)

Ambas voces: la del Gato y la del narrador, narran el temor del Ladeado con una exactitud que no es casual:

... piensa en muchas cosas a la vez salvo en la carga que lleva, en muchas cosas a la vez y sobre todo *en que no se haya, la noche anterior, levantado, despacio, la mano con la pistola, en que no se haya apoyado, con suavidad, en la cabeza amarillenta, en que no haya retumbado, súbita, llegando incluso hasta las islas, la explosión.* (Saer, 1980: 36)

En este ejemplo es interesante observar cómo ambas posturas interpretan de la misma manera el sentimiento del personaje; pareciera que los dos tienen acceso a la conciencia del Ladeado. Además, la construcción de la "frase saeriana" es casi idéntica: bajo la oración que puede sintetizarse así: "El Ladeado piensa en que no retumbe la explosión"; tanto el narrador como el Gato insertan adjetivos: "súbita, silenciosa, despacio"; frases circunstanciales: "con suavidad, en la cabeza"; que retardan la aparición del sintagma principal: "la explosión"; logrando un efecto atemorizante.

Ahora bien, hay que recordar que la "perspectiva" está configurada por la recurrencia de alguno de los puntos de vista, que se dividen en siete planos temáticos: perceptual, ideológico, ético, espaciotemporal, estilístico, cognitivo y afectivo, (Pimentel 2012). Así, al analizar la construcción de la perspectiva figural del Gato, encuentro una interdependencia entre los planos temáticos: estilístico -arriba abordado- espaciotemporal y perceptual, para apuntalar el punto de vista cognitivo en su manifestación de "distanciamiento". A continuación explicaré estos elementos con un ejemplo. En el capítulo cinco, el Gato despierta aún con somnolencia, su cuerpo (espacio perceptivo) recibe la vigilia:

La sábana, retorcida, húmeda, grisácea, me castiga la espalda. También de la vigilia me veo obligado, con un esfuerzo imperceptible, a desembarazarme y paso, parado otra vez sobre las baldosas coloradas, a un estado intermedio, ambiguo, donde todo no es más accesible a la yema de los dedos que un barco en el interior de una botella. Las yemas tocan, a lo sumo, el vidrio pulido sin saber de antemano que estaba ahí y reciben, en lugar de la rugosidad esperada, una lisura insípida, uniforme. El olor del café que preparo, sin apuro, en la cocina, me saca, al principio, de ese delirio sordo, pero también él, después de unos minutos, se instala

y pierde fuerza. Los gritos y las voces de los bañistas, que llegan intermitentes, no modifican, ni siquiera por un momento, ni una sola vez, nada de nada. El fluir de la cosa sin nombre en el interior de la cual deambulo es, aunque transparente, lento y espeso. Los ojos no tienen nada que mirar. Y con la taza de café en la mano [...], llego por fin a la habitación del frente y abriendo la ventana me pongo a contemplar la playita en la que una treintena de bañistas se expone al sol. (Saer, 1980: 27)

El espacio es absorbido por los sentidos del Gato Garay: tacto, "la sábana, húmeda, grisácea, me castiga la espalda"; olfato y gusto, "El olor de café que preparo... "; oído, "Los gritos y las voces de los bañistas... "; y vista, "Los ojos no tienen nada que mirar". Estos sentidos "perceptuales", unidos al plano espaciotemporal que se infiere por ser el cuerpo del Gato quien experimenta estas sensaciones, permiten sortear la realidad a partir de su estado anterior de irrealidad (somnia), aunque casi de inmediato aquella se diluye o al menos es confusa. Prueba de esto es el sentimiento ajeno que experimenta el personaje; de tal modo que el olor del café lo "saca, al principio de ese delirio sordo, pero también él, después de unos minutos, se instala y pierde fuerza"; o cómo los "gritos y voces de los bañistas, que llegan intermitentes, no modifican, ni siquiera por un momento, ni una sola vez, nada de nada". Así, la negatividad del personaje se desplaza hacia la problematización de la experiencia sensorial o empírica como medio para aprehender el mundo; como en el siguiente ejemplo:

... y ahora, en la oscuridad, los ruidos, los murmullos, el canto de las cigarras⁴⁸, el ladrido de un perro en la otra punta del pueblo, comienzan, de un modo gradual, a desempastarse, a separarse, construyendo, en la masa compacta y negra de la noche, niveles, dimensiones, alturas, distancias diferentes, una estructura de ruidos que producen, en la negrura uniforme, un espacio frágil, precario, cuya distribución en la negrura cambia de un modo

⁴⁸ Es importante recalcar el simbolismo del canto de la cigarras en el discurso del Gato; estos insectos, en su etapa joven (o ninfas), caen al suelo y penetran a la tierra alimentándose de la savia de las raíces; se mantienen ahí de 2 a 17 años, después de los cuales, salen a la superficie para aparearse (el canto es un llamado). Inmediatamente después del apareamiento, los adultos machos mueren y las hembras también poco después de poner sus huevos. Por lo tanto, hay un paralelismo entre la cigarra y el Gato; así como el insecto, el personaje se recluye dentro de su casa, también sólo actúa para tener relaciones sexuales; podría decirse que las palabras que repite: "Ahora sí, ahora sí vas a ver.." Funcionan como una especie de canto antes del coito. Finalmente (retomando una interpretación política) sabremos que desaparecerá la pareja, asesinada por la dictadura argentina.

continuo de forma, de duración, y hasta se diría, por decirlo de algún modo, de lugar. (Saer, 1980: 54)

Como puede observarse hay un cierto tono de contención: primero, de la nada (oscuridad), la evidencia sensorial da certidumbre de que algo "real" existe en el exterior: "los ruidos, los murmullos, el canto de las cigarras, el ladrido de un perro"; después, antes de que aterrice en la memoria, esta expectativa se vuelve extraña y termina por deformarse en "niveles, dimensiones, alturas, distancias diferentes"; así, lo que comienza como una construcción, termina por diluirse debido al "espacio frágil, precario, cuya distribución en la negrura cambia de un modo continuo de forma"; y de ahí se abre la pauta para comenzar de nuevo.

Estos fragmentos ilustran el problema que representa el proceso de la experiencia y su adquisición en la memoria del personaje por medio de un vaivén cíclico: certidumbre-deconfianza-certidumbre-desconfianza. El resultado es una postura "distante" con respecto a la percepción de los sentidos como una vía verdadera experiencia de lo real. Y al ser esta desconfianza el rasgo definitivo del personaje, puedo argumentar que la perspectiva del Gato Garay es la de un "distanciamiento", en la que la recurrencia al espacio y sus sensaciones que obtiene de él no son más que una evasiva negatividad de la que nunca -en esta novela- se nos explica su razón.

2.1.3.2. Elisa y el Ladeado: dos aspectos de la amenaza

Estos personajes influyen en la conformación de la pseudotrama: el desconcierto ante los asesinatos de caballos en la zona de Colastiné norte. Sin embargo, ambos mantienen posturas distintas de este hecho. Por lo demás, como veré a continuación, Elisa y el Ladeado configuran la atmósfera de amenaza⁴⁹ que subyace en *Nadie Nada Nunca*. Comenzaré por el segundo.

⁴⁹ Según la RAE, en su segunda acepción, el término "amenazar" es "Dar indicios de estar inminente algo malo o desagradable".

Los actos del Ladeado se reducen a cruzar, desde la isla, el río hacia la casa del Gato Garay con quien encarga el bayo amarillo -que pertenece a su tío Layo- como medida precautoria por la ola de ejecuciones infringida a caballos de la zona:

Alguien se ha puesto, desde hace tiempo, a matar caballos. Llega de noche, aprovechando la oscuridad, cuando todo el mundo duerme, y le pega al animal un tiro en la cabeza. Va por el campo, por las islas, hoy en un punto de la costa, mañana en otro, asesinando inocentes. Es, según el Ladeado, pura maldad. Y ya van nueve. (Saer, 1980:35)

El fragmento, así como todo el capítulo cinco, se narra a partir de una focalización interna fija, en la que el narrador comparte con el Ladeado los puntos de vista espacial, temporal, perceptual y cognitivo; sobre todo este último es importante, puesto que refleja el temor del personaje por el riesgo de muerte de un ser querido. Como puede leerse en el siguiente fragmento que narra la materialización del miedo en lo que imagina que puede pasar:

[El asesino] está cruzando la plaza en diagonal, zonas de sombra, a paso regular. Está cruzando la plaza en diagonal, está cruzando la plaza en diagonal, más o menos visible entre las luces débiles y las zonas de sombra, a paso regular. Ahora lo ve llegar a la esquina opuesta de la plaza, dar un salto rápido por encima de la alcantarilla, cruzar la calle, y volver a desaparecer entre las sombras de la calle lateral. Ahora lo ve llegando a la casa blanca [...]. Ahora ve a la figura borrosa abriendo, en completo silencio, el portón [...]; y ve del otro lado del patio, hacia el fondo, hacia los árboles, la mancha amarillenta que comienza a moverse inquieta [...]. Ahora está casi junto al animal que se mueve, indeciso. La mano despacio, levanta la pistola, apuntando hacia la cabeza del bayo: (Saer, 1980: 38, 39)

En el principio del fragmento el narrador informa el flujo de conciencia del Ladeado mientras da forraje al bayo; después surge una secuencia casi filmica en la que domina una atmósfera de amenaza: el desplazamiento sigiloso del asesino, así como el arma son los indicios que anteceden al posible asesinato del caballo. Es importante destacar también la importancia de la descripción del espacio, en el que calificativos como zonas de sombra, las luces débiles, y las figuras borrosas ayudan al suspenso que experimenta el Ladeado. Así, la perspectiva del personaje es la de la "amenaza" ante el probable asesinato del bayo amarillo.

En Elisa esta atmósfera tiene un matiz más concreto: el político. El capítulo diez de la novela narra sus periplos antes de llegar a la casa del Gato desde la ciudad de Santa Fe. Así, cada uno de los fragmentos justifica la actitud temerosa que hasta entonces se ha visto en ella.

Por ejemplo:

Simone, el encargado de la agencia, charla con la secretaria. Tema: los caballos. A su modo de ver, toda la historia de los caballos no es más que una cortina de humo. Se trata, según Simone, de una maniobra del gobierno destinada a justificar desplazamientos misteriosos del ejército y de la policía. Ha debido haber, sin duda, caballos muertos, por accidente, o en el curso de algún tiroteo, pero toda esa campaña de los diarios, de la radio, de la televisión, según la cual, desde hace meses, y en forma periódica, un asesino de caballos sale de noche a matar, movido por una fuerza irresistible [...], de más está decirlo, un poco novelesca. (Saer, 1980: 89)

Como puede observarse, y en oposición al Ladeado, cuyo temor se funda exclusivamente en los asesinatos de caballos, las sospechas de Elisa se basan en las múltiples versiones que esconde el tema de los caballos. De ahí que las dudas produzcan el temor ante la atmósfera hostil:

-¿Hasta dónde fuiste? -dice Elisa.

-No muy lejos. Por la costa -digo yo.

Elisa sacude la cabeza y se queda en silencio, pensativa.

-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 demuestra su repugnancia y 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 algún caminante para ponerse en evidencia. (Saer, 1980: 50)

Así, la atmósfera de amenaza que experimenta el personaje se configura por la desconfianza generalizada ante los hechos de los asesinatos de caballos; mientras unos piensan que es un acto aislado de maldad o venganza, otros, que tiene un trasfondo político "del gobierno, destinada a justificar desplazamientos sospechosos del ejército y de la policía". Al parecer, esta

segunda postura es la que alimenta el terror de Elisa. Considero, entonces, que la perspectiva del personaje se desarrolla a través del plano cognitivo, siendo la "amenaza" con matiz político el filtro de su postura ante su realidad.

2.1.3.3. El Bañero: memoria

El Bañero es el personaje central de la pseudotrama de *Nadie Nada Nunca*, a través de su perspectiva conocemos la historia de los caballos asesinados, así como su trasfondo político. Mediante una conversación con un personaje cuya identidad permanecerá oculta, nos enteramos de la movilización policiaca por parte del Gobierno y la asignación del caso al comisario, apodado "el Caballo", cuya crueldad responde al estereotipo del policía-torturador.

Ahora bien, el Bañero mantiene una disonancia muy marcada con el Gato Garay; mientras éste es la total ausencia de historia previa y la negación del pasado, para el Bañero el deseo de reivindicar la memoria a través del espacio es una cuestión vital:

... algo en la atmósfera inmóvil y caliente deja entrever la duda de si realmente, en puntos sucesivos del amplio espacio abierto y destellante, unos minutos antes, jinete y caballo han estado licuándolo, de un modo gradual, con sus carnaduras compactas, o bien si esos volúmenes móviles que ya se esfuman [...], no son otra cosa que una ilusión de la memoria, y nunca ha habido nada, nadie, en el gran espacio vacío y precario que, incansable, deteriora la luz. (Saer, 1980:58)

Aquí se describe la impresión de irrealidad que dejó el bayo amarillo y el Ladeado en la memoria del Bañero. Y es que, a pesar de que hay un paralelismo con el Gato, en cuanto a la forma de percibir el espacio, el Bañero trata de desplazar todo el tiempo su experiencia por el filtro de su memoria, al contrario del Gato que borra cualquier recuerdo que los sentidos le produzcan. Nos es raro entonces, que el Bañero sea el único personaje de la novela que muestra su pasado: quince años atrás fue campeón provincial de permanencia en el agua:

Ese recuerdo, en el que ya casi no pensaba, había reaparecido en facetas sucesivas: primero, como en un relámpago, sin ser todavía recuerdo, sino únicamente un llamado de la memoria

que le hacía saber que estaba acordándose de algo sin saber exactamente de qué: después, en una segunda ráfaga, había recordado toda una serie de elementos secundarios a los que no podía individualizar porque carecía del recuerdo principal; en seguida, después de un momento en el que había quedado otra vez como vacío, la memoria había dejado subir el recuerdo, nítido y neutro, un recuerdo entre tantos otros sube a la consciencia sin que nada, en apariencia lo haya llamado, como una diapositiva que se proyecta sobre una pared blanca, de un modo mecánico, y después se borra, y por último, el recuerdo se había apoderado de él, durante unos minutos, encerrándolo en sí mismo... (Saer, 1980: 75)

El engranaje de la memoria es descrito con maestría en este fragmento. El narrador nos introduce en el carácter subjetivo de todo recuerdo, desde su motivación inconsciente -al observar el río-, hasta el "rastreo" dentro de su memoria:

Lo cierto es que todo a su alrededor la superficie del agua se transformó en una serie de puntos luminosos, de número indefinido y quizá infinito, muy próximos unos de otros pero que no se tocaban entre sí como lo probaba el hecho de que a pesar de sus continuas titilaciones podía verse entre uno y otro una línea negra, delgadísima. (Saer, 1980: 73, 74)

La materialización del recuerdo expone la experiencia del personaje de un estado superior de la realidad. A diferencia del Gato Garay, el Bañero consigue aislar y recordar ese instante gracias a la evocación de su pasado. Así, la memoria, en este personaje, funciona como una postura ante el mundo ficcional; no como problematización de la experiencia (Gato Garay), sino como recuperación de la misma.

Durante este apartado he visto cómo la construcción de la perspectiva figural se da a partir de la interdependencia de los distintos puntos de vista: espaciotemporal, perceptivo, estilístico y cognitivo. También he argumentado que los tres primeros planos ayudan a la preponderancia del cuarto, puesto que es el núcleo temático de cada personaje, en el sentido en que cada uno opone su experiencia perceptual ante la insatisfacción de su mundo. Ahora bien, he venido insistiendo en que la recurrencia del espacio incide directamente en el juego de perspectivas mediante un fenómeno, por así decirlo, de refracción óptica. Esto responde a que

“la perspectiva espacial [...], es la primera que sirve de metáfora para todas las demás expresiones de punto de vista. El proceso de la narración va acompañado de una combinación [...] que implica posición, ángulo de apertura y profundidad de campo” (Ricoeur, 2008: 524). De ahí que en *Nadie Nada Nunca* el análisis del espacio como generador de las múltiples perspectivas se proponga como uno de los logros estilísticos de Saer.

Capítulo 3. El espacio percibido

3.1. La recurrencia obsesiva del espacio

Como he visto, la poética de Saer es una exploración sobre la experiencia de la realidad, o en otras palabras, *la aprehensión del mundo por medio de la percepción*. Y, puesto que el mundo es *espacio*, entonces, no es descabellado afirmar que su búsqueda se centra en el contraste que existe entre los personajes y el entorno que los rodea. De ahí surge la necesidad de organizar una y otra vez los elementos constitutivos del espacio. Acerca de esto, Roa Bastos apunta que la necesidad descriptiva, en Saer, "no se da por la función habitual de la descripción de un ambiente [...] sino como un procedimiento que se reabsorbe en el fenómeno mismo de la escritura, [por lo tanto] no hay descripción de ambientes sino elementos de la escritura interna, es una eclosión de un paisaje interior, muy complejo, que se da a través de la escritura y el estilo" (Roa Bastos, 1978: 16:00-17:10). En efecto, esta "eclosión" espacial se transfiere al mismo tejido escritural de la novela. Así, todas las entidades, naturales y artificiales, se ven reducidas a objetos: la casa blanca, el río, la isla, la ciudad; pero también los personajes. Además, esta dispersión de los elementos del espacio afecta directamente a la dimensión temporal. Hay, por así decirlo, una "cosificación del tiempo". La frase "*tan ancho como largo es el tiempo entero*" que aparece varias veces durante *Nadie Nada Nunca*, ilustra perfectamente la tensión que se desprende del estilo saeriano.

Ahora bien, se infiere la existencia de dos aspectos espaciales: el discursivo y el diegético. El primero se impone a través de los procedimientos textuales con los que Saer construye el tejido literario; es decir, cuánto espacio se le dedica a la descripción o narración de cierto acontecimiento o tema descriptivo. El segundo es la construcción acabada del mundo ficcional. Tradicionalmente, hay una proporcionalidad que favorece a la acción: mayor narración en detrimento de la descripción. En *Nadie Nada Nunca* hay una transgresión a la

norma. Surge la necesidad, entonces, de analizar las diferentes transgresiones narrativas y lingüísticas que Saer lleva a cabo.

En este apartado abordaré con mayor profundidad las figuras temporales de *frecuencia* y *tempo*. Ambos procedimientos tienen una estrecha relación en la configuración de los temas descriptivos espaciales. Al final, estos elementos me ayudarán a comprobar cómo se construye, en un nivel de sentido más abstracto, la atmósfera opresiva que cubre y proyecta *Nadie Nada Nunca*.

3.1.1. Frecuencia narrativa: No hay, al principio, nada. Nada

Como ya he explicado en otro momento, la dimensión temporal de cualquier novela es el resultado de la interrelación entre el tiempo del discurso (extensión textual); y el tiempo de la historia (cronología experimentada por los personajes). De esta interacción espaciotemporal surge el aspecto de *frecuencia*. Así, dentro del discurso narrativo existen "acontecimientos" que pertenecen al nivel de la historia, los cuales pueden aparecer n veces. Estos acontecimientos narrados se dividen en tres: contar una vez lo que ocurrió una vez (TD / TH)⁵⁰, o acontecimiento singulativo⁵¹; n veces lo que ha ocurrido una vez (nD / 1H) o suceso repetitivo⁵²; y contar una sola vez lo que ha acontecido n veces (1D / nH), o iterativa⁵³. Por su parte, Pimentel observa que esta clasificación responde a un sistema de concordancias y

⁵⁰ TD: tiempo del discurso; TH: tiempo de la historia; /: relación entre los dos elementos

⁵¹ En una novela como *Nadie Nada Nunca* son mínimos los acontecimientos singulativos, por la gran cantidad de hechos repetitivos y simultáneos; sin embargo, pueden señalarse dos. El primero sería la presentación del sueño del Gato Garay, el lector ve junto con él, el acontecer onírico, lo singular del hecho es que es la única muestra "psicológica" identificable de este personaje. La segunda sería la conversación entre el bañero y el hombre de sombrero de paja, en este segmento nos enteramos de la trama de los asesinatos equinos. La última es durante la lectura del libro *Filosofía del tocador* que Pichón Garay, hermano del Gato, le envió de Francia. Es importante resaltar que la terna de secuencias se presentan en un segundo grado narrativo; este rasgo metadieético permite al lector presenciar acontecimientos sin intermediación alguna.

⁵² Un ejemplo sería el episodio recurrente de la muerte del ciempiés en *La Celosía* de Robbe-Grillet.

⁵³ Es cualquier episodio que narre los acontecimientos de varios años. Se utiliza como preámbulo para los sucesos presentes de la historia. Por ejemplo, en uno de los fragmentos del capítulo VIII se nos informa del pasado del Bañero: "en la época en que todavía era campeón provincial de permanencia en el agua, quince años atrás [...], estaba en el río después de setenta y seis horas" (72). Este acontecimiento iterativo permite comprender la experiencia hipersensorial que el río le provoca al personaje.

discordancias entre el tiempo de la historia y el del discurso (2012: 57). Así, de la concordancia surge el acontecimiento singulativo; y de la discordancia el repetitivo o el iterativo. (Genette, 1989: 172-185).

Ahora bien, Genette enfatiza que los acontecimientos singulativos e iterativos son ampliamente usados por la narrativa tradicional. Esto es porque un suceso que aparece una sola vez permite progresar en la historia; y los iterativos actúan como marco o fondo formativo de las secuencias singulativas. En cambio, los acontecimientos repetitivos son secuencias que estancan el avance diegético, de ahí que algunas novelas experimentales utilicen este procedimiento, pues "las variaciones de la `perspectiva` se usan también para justificar la necesidad de una repetición, el acontecimiento puede ser el mismo, pero cada actor lo contempla desde su propio punto de vista" (Bal, 1990: 86). Los mejores ejemplos de este procedimiento son *Rashomon* y *El ruido y la furia*, ambas obras narran los mismos acontecimientos a través de distintas perspectivas. Indudablemente puede incluirse a *Nadie Nada Nunca* dentro de este bloque. En la novela del argentino se relatan, o mejor dicho, *se miran* los mismos acontecimientos, si bien unidos por una especie de simultaneidad temporal: el cruce del río por el Ladeado y el caballo; el deambular del Bañero por la playa; el arribo de Elisa en su carro negro; el Gato al asomarse por la ventana, etc. Y aún se complica más: estos sucesos están descritos en términos espaciales, es decir, el segmento pareciera dejar de ser narración para convertirse en descripción. Como en la primera secuencia del capítulo II:

No hay, al principio, nada. Nada. El río liso, dorado, sin una sola arruga, y detrás, baja, polvorienta, en pleno sol, su barranca cayendo suave, medio comida por el agua, la isla. Y al asomarme a la ventana, fumando, veo, en el medio del río, viniendo en dirección a la casa, al Ladeado, la cabeza hundida entre los hombros torcidos, sobre el bayo amarillo. El chorro de humo que dejo escapar se disuelve despacio poniendo, entre el día soleado y yo, entre el jinete que avanza dejando atrás el centro del río y la ventana protegida por la sombra, una bruma grisácea, delgadísima, que no acaba nunca de disiparse. El Bayo amarillo sale del agua, atraviesa la playa desierta, las patas finas enredadas en su propia sombra, y después de andar un trecho sobre la extensión del pasto ralo y amarillento que separa la casa de la playa, se

detiene a tres o cuatro metros de la ventana. El Ladeado me mira un momento sin hablar mientras el bayo amarillo sacude, despacio, la cabeza. Después saluda. Su tío Layo, dice, me pide que le guarde por unos días el bayo amarillo en el fondo de la casa. (Saer, 1980: 9)

Las acciones son mínimas: "al asomarme a la ventana, [...] veo [...], fumando, el chorro de humo [...] se disuelve. El jinete que avanza, atraviesa la playa [...] me mira, dice...". La narración es absorbida por la necesidad obsesiva del Gato por ordenar lo que mira como si fuesen simples objetos (necesidad, por lo demás, compartida por todos los personajes, incluso el narrador heterodiegético). Este fragmento representa un excelente ejemplo de la creación del espacio ficcional y del espacio discursivo; ambos surgen de un acontecimiento matriz. Por lo tanto, antes de continuar, hay que identificar este acontecimiento, cuya recurrencia me ayudará a desentrañar su sentido.

En *Nadie Nada Nunca* la *frecuencia* narrativa se encuentra en la repetición de un acontecimiento matriz, al que llamaré "A", y que corresponde a la frase pseudo-ritual: "Al principio no hay nada. Nada. El río liso, sin una sola arruga, y detrás, baja, polvorienta, en pleno sol, su barranca cayendo suave, medio comida por el agua, la isla" (Saer, 1980: 5). Este hecho se narra ocho veces en la novela. A su vez, cada secuencia responde a una perspectiva distinta; por lo tanto hay un desplazamiento en el plano espacial (deixis de referencia) pero no en el temporal, que agrega información, reconfigurando el entorno. Es importante recordar que en la novela se narran los actos (si a esa serie de secuencias descriptivo-narrativas puede llamárselos así) de cuatro personajes durante un fin de semana: cuatro días, de viernes a lunes. Teniendo esto en mente, cinco de las ocho repeticiones del acontecimiento "A", suceden el día viernes; dos en el sábado y una en el domingo.

Esto en cuanto a la recurrencia temporal. Por su parte, la recurrencia espacial obedece a la deixis de referencia o posición desde la que se mira. Es importante la diferencia porque dependiendo del lugar donde se encuentre el personaje serán las sucesivas expansiones

espaciales. Entonces, el acontecimiento "A" representa, literalmente, el principio generador tanto del personaje en cuestión como del acto de escritura; ambos parten de la *Nada* para crear su realidad, textual y ficcional. Hay, como puede suponerse, una analogía intertextual con la Biblia: "En el principio creó Dios los cielos y la tierra" (Moisés, 1977: 1). Los dos acontecimientos presuponen la inexistencia espacial inmediatamente anterior al acto de habla o de escritura, para que surja la descripción del ambiente exterior. La *frecuencia* repetitiva del acontecimiento "A" recurre a una economía de elementos: isla, casa, playa, río y ciudad⁵⁴. La "zona", entonces, se descompone en paradigmas móviles y autónomos en los que se evidencia el trabajo escritural. De este modo, el espacio deja de ser un elemento estático o como mero escenario donde se mueven los personajes dentro de la novela, para transformarse en un verdadero actante cuya función es doble: proyectar la existencia de los personajes (paradójicamente, a través de ellos mismos); y al mismo tiempo observar el acto de escritura. A continuación pongo una tabla con la información sintetizada:

Capít ulos: Acon te cimi ent o "A"	Per spectiv a	Día	Espa cio obse rvado / crea do	Punto es pacial des de donde se mira
I	Gato Gara y	viernes	Isla	cas a
II	Gato Gara y	viernes	is la	cas a
V	Lade ad o	viernes	cas a	is la
VI*	Gato Gara y	sáb ad o	is la	cas a
VIII	Bañ ero	viernes	cas a / río	pl ay a
X	Elis a	viernes	ciud a d	ciud a d

⁵⁴ Acerca de la interpretación de la "zona" saeriana, suele haber dos posturas. Una donde "la región o 'zona' es el espacio que le permite referirse metonímicamente a un conjunto simbólico-social: red de relaciones particular, en un espacio determinado, que a través de historias individuales, da cuenta de la cultura en su totalidad" (Monteleone, 1993: 172). La otra atiende a la proyección espacial de su referente real: "De modo que la experiencia de la ciudad, o de la "zona", como punto de anclaje para una conciencia que funda el mundo, es, al mismo tiempo, el fundamento espacial de la escritura; la experiencia, la conciencia (o el recuerdo) de la experiencia, y, finalmente, la escritura misma con procedimientos, aparecen como una constelación en torno de la figura simbólica de la 'zona'". (Gramuglio, 2010: 42). Mientras la primera se funda en el aspecto sociológico, la otra aboga por un trabajo introspectivo del escritor. En mi lectura, prefiero considerar la zona saeriana en la interpretación de Gramuglio, por apegarse más atinadamente a la voluntad técnica de Saer.

Capítulos: Acontecimiento "A"	Perspectiva	Día	Espacio observado / creado	Punto espacial desde donde se mira
XII	Bañero	sábado	isla	playa

(*) Este es el único capítulo donde el enunciado no aparece al principio del mismo.

Como puede observarse, cada personaje desde sus limitaciones espaciales, temporales, perceptuales y cognitivas, reinicia la historia a partir de la mañana del viernes. En el capítulo I y II, el Gato Garay, asomado por la ventana de la casa blanca, mira al Ladeado montado en el caballo atravesar el río; en el V, el Ladeado mira la casa blanca "con sus ventanas y sus puertas negras" y después una "figura humana, sentada al pie de un árbol, al final de la playa"; en el VIII, se nos informa que esta figura humana es el Bañero, quien repasa una revista de historietas mientras mira cruzar al Ladeado; finalmente, el capítulo X relata, en el mismo lapso, el deambular de Elisa por la ciudad. Por lo tanto, conforme se vuelve a narrar "A", se reitera o renueva la información. Y esta información produce, como en una caja china, otros acontecimientos repetitivos menores: Elisa y el Gato mirando y deambulando por la casa; el Ladeado cruzando el río para llevar forraje al bayo; y el Bañero cuidando a los visitantes. De hecho, estos sucesos rutinarios representan la acción de toda la novela; las pocas variaciones sirven, la mayoría de las veces, para sugerir detalles antes omitidos. Por ejemplo, en cierto momento el Gato va hacia la playa y mira de reojo al Bañero que platica con el hombre de sombrero de paja, lo que conversan queda postergado para el capítulo donde ahora es el Bañero quien saluda al Gato mientras nos enteramos de la misteriosa ola de asesinatos (tema de la conversación). A este procedimiento, llevado a cabo por Saer, es al que se refiere Jorge Monteleone como narración "espiralada", y añade:

Una de sus posibilidades radica en el borramiento del origen, en su doble manifestación: marca de principio en el relato y afirmación de lo genésico. Estos comienzos que luego articulan bloques narrativos, en una secuencia regresivo-progresiva, como `Amanece y ya está con los

ojos abiertos' o 'No hay, al principio, nada. Nada' [...], señalan el relajamiento del orden causal del relato clásico: novelas que 'no comienzan'. (1993: 156)

De este modo, la *frecuencia* repetitiva rompe o transgrede la causalidad en *Nadie Nada Nunca* por medio de las secuencias "regresivo-progresivas" que, en mi lectura, no es exclusivo del enunciado matriz "No hay, al principio...", sino que es un fenómeno que cruza cada uno de los fragmentos de la novela. La reaparición de personajes, lugares, escenas y frases refuerzan la ilusión de simultaneidad en que al parecer nada sucede, y por lo tanto, como en el mito de Sísifo, debe recomenzar la historia.

Ahora bien, he afirmado la existencia de, por así llamarlos, acontecimientos espaciales; éstos pueden definirse como los procedimientos técnicos o las tergiversaciones lingüísticas que se utilizan en el discurso para referirse al quehacer literario y a la construcción de espacio diegético. Es decir, el acto de escritura como acontecimiento espacial, y viceversa. De esta interacción surge el ritmo del relato, que en Saer es la voluntad de unir poesía y narrativa. Como podrá suponerse, entramos en otro nivel de análisis, en el que la figura de *tempo* narrativo me ayudará nuevamente a aclarar el modo en que Saer "eclosiona" el espacio.

3.1.2. *Tempo* ralentizado: descripción exhaustiva

En el apartado "perspectiva del narrador" toqué el tema del *tempo*⁵⁵ narrativo como uno de los elementos configuradores del estilo saeriano. En aquel momento dije que de las cuatro figuras temporales: elipsis, resumen, pausa descriptiva y escena; los dos últimos son los más recurrentes en *Nadie Nada Nunca*. Ahora debo precisar la existencia de un quinto movimiento que ya Genette había concebido teóricamente como el *tempo* dentro del cual el tiempo del

⁵⁵ "La velocidad del relato se definirá por la relación entre una duración -la de la historia- medida en segundos, minutos, horas, días, meses y años, y una longitud -la del texto- medida en líneas y en la página" (Genette, 1989: 145)

relato fuera mayor que el tiempo de la historia (TR<TH), es decir, la narración de secuencias ralentizadas. Por su parte, Pimentel argumenta que dicho *tempo* existe en el "monólogo interior"⁵⁶ porque "es tal la extensión textual que se requiere para dar cuenta de los procesos de conciencia que su despliegue sintagmático deja en el lector la impresión de un tiempo desmesuradamente distendido" (Pimentel, 2012: 53). Sin embargo, considero que estas observaciones de la teórica se cumplen sólo de manera parcial, porque al fin y al cabo no se pierde la ilusión de continuidad en la historia. De hecho, lo que subyace en todas las formas narrativas, no sólo en un monólogo interior, es la interrelación potencial de los distintos "movimientos" (elipsis, resúmenes, escenas y pausas descriptivas). En cambio, el término de *deceleración* propuesto por Mieke Bal se acerca más al presupuesto teórico de Genette, según el cual este *tempo* está en contraste con el "resumen" (narración de un lapso relativamente largo en un reducido espacio textual); incluso coinciden en su escaso uso, sobre todo para crear suspenso. Por mi parte, considero que toda secuencia narrativa en que haya una descripción pormenorizada cumple mejor con este *tempo*. Por ejemplo:

Ahora en el gran espacio abierto no hay más nada, el bañero está estirando la mano, sin seguir con la mirada su ademán, hacia la revista de historietas abierta junto a él, en el suelo. La mano palpa dos o tres veces, aproximándose a la revista, al suelo arenoso, pero la mirada sigue fija en *el gran espacio abierto y vacío en el que la resolana que reverbera de un modo particular contra la fachada de la casa blanca, contra el techo de tejas, pone unas rayas amarillas y blancas que parecen escindir al infinito el espacio entero. El sol arriba, enturbiado, de un modo paradójico, más que haciéndolo relucir, el cielo, y después, hacia abajo, la gran extensión vacía, hasta el semicírculo de árboles en el medio del cual está como incrustada la casa blanca, el río liso, dorado o caramelo, sin una sola arruga, la isla baja, polvorienta, el espacio amarillo de la playa, parecen atravesados por esas rayas blancas y amarillas, verticales, oblicuas, que cambian de un modo continuo de extensión, de ubicación en el conjunto, de lugar, una imagen resquebrajada o descompuesta, más bien, en infinitos fragmentos, no como un rompecabezas sino más bien como una estampa móvil, que va*

⁵⁶ Pimentel pone como ejemplo *Al faro*, de Virginia Woolf. "El centro del relato es la meditación de la madre: de su conciencia, como de un surtidor, brotan todos los tiempos, lugares, actores, relaciones y diálogos de su mundo, haciendo caso omiso del aquí y ahora, extendiendo la temporalidad del relato a otros puntos de la historia". (53)

construyéndose o destruyéndose, sucesivamente o a la vez, ante la mirada que percibe, sin hacerlas conscientes o sin comprender del todo, continuas, las modificaciones. (Saer, 1980:57, 58)

Como puede observarse, el discurso textual dedicado a la configuración del espacio (en cursivas) supera ampliamente a la acción narrada. Se produce la ilusión de estar ante una secuencia en cámara lenta⁵⁷: mientras el Bañero estira la mano y palpa la revista, el narrador reconstruye el espacio sobre el contraste entre creación y destrucción que produce la luz. Ahora bien, esta aglutinación discursiva en detrimento de la acción es producto de un procedimiento imprescindible en este "movimiento": la descripción⁵⁸. Ésta puede definirse como una expansión discursiva donde "los nombres propios y comunes⁵⁹ son [...] los bloques de sentido más elemental en la construcción de un mundo ficcional que se asemeje o que subvierta el mundo real" (Pimentel, 2010: 57). Por lo tanto, implica el procedimiento esencial en la construcción del espacio diegético y también del enunciado discursivo. Esto es así porque, potencialmente, podría describirse cualquier objeto o ambiente de manera indefinida. De ahí la existencia de sistemas descriptivos divididos en modalidades que responden a diferentes niveles de complejidad. Uno de los más importantes es "el modelo binario de espacialidad" propuesto por Pimentel. En él subyacen categorías antónimas como dentro / fuera, frente a /

⁵⁷ La crítica ha señalado con acierto la influencia del cine en la obra de Saer; sobre todo en su etapa experimental, de la que *Nadie Nada Nunca* forma parte. Así procedimientos como: "slow motion, el desmontaje de las acciones, el manejo del flashback, el fuera de campo o el aprovechamiento de los tiempos muertos son técnicas que el escritor aprende del cine y que le sirven para cuestionar la linealidad narrativa y la estética realista. Saer usa técnicas del cine para separarse del relato literario clásico y, en ese movimiento, construye una nueva forma de especificidad literaria". (Oubiña, 2010: 177)

⁵⁸ Es importante diferenciar la función de la descripción en la pausa descriptiva y en este "movimiento" ralentizado. En ambos, la descripción se utiliza para construir el espacio diegético; pero mientras en el primero se antepone un alto total en la historia para proyectar el ambiente en que se sumergen los personajes; en el segundo se prioriza, al mismo tiempo, la exhibición del acto de escritura con la lenta duración de la historia y la configuración del espacio.

⁵⁹ Básicamente, el nombre propio responde a un centro de imantación semántica que se desarrolla por medio de objetos o imágenes visuales. Así, Buenos Aires se convierte en un "referente global imaginario" (Greimas); el cual se consolida por distintos elementos adicionales: mapas, tarjetas, discursos, etc. Por otra parte, el nombre común tiene que ver con la comprensión del objeto-concepto atendiendo al conjunto de rasgos comunes. Así, el lexema "zapato" tiene un horizonte referencial amplio; susceptible, además, de ser adjetivado. (Pimentel, 2010: 33- 49)

detrás a, cercano / lejano, arriba / abajo, pequeño / grande, vertical / horizontal, entre otros.

Como en el siguiente fragmento:

A lo lejos, del otro lado de la playa, los dos sauces se inclinan hacia el agua; no hay nada, nada; el río liso, sin una sola arruga, color caramelo, con, sobre una orilla, la isla baja, polvorienta, y sobre la otra, más allá de la playa amarilla en la pendiente suave de la que es la culminación, la casa blanca. (Saer, 1980: 75)

Sin embargo, estos sistemas por sí solos, no encierran ninguna novedad, pues representan el modo tradicional en que se proyecta el espacio ficcional. La relación con la obra de Saer tiene que ver con la manera en que se subvierte o transgrede la forma habitual de describir⁶⁰. Es aquí donde entra en juego el *tempo* al que me he estado refiriendo, y que en adelante llamaré "ralentizado". Este ritmo produce una clara retardación narrativa gracias a una descripción detallada, condensada o, en términos de Ricardou, "antidiegética". Para él, la descripción es una especie de máquina que infringe las jerarquías convencionales de la narración. Para lo cual ofrece un esquema denominado "árbol de la descripción", donde todo objeto está propenso a ser descrito a través de tres niveles: su situación, sus cualidades y sus elementos. Así, el objeto principal debe inscribirse en una "situación" específica; es decir, un acontecimiento medido a partir del espacio y del tiempo dentro de la historia, en el cual es posible la aparición de nuevos objetos secundarios exteriores. Ahora bien, el objeto principal es en sí un conjunto de "cualidades" o atributos (número, colores, dimensiones, formas), lo cual hace hincapié en sus "elementos" constitutivos que son, de hecho, objetos secundarios interiores, propensos a ser materia descriptiva autónoma⁶¹. Veamos un ejemplo:

⁶⁰ Hamon concede a la descripción un valor independiente y anterior al discurso narrativo, ya que propone la preexistencia de la descripción. De este modo, la trama pasaría a segundo plano y se volvería más morosa. "Los elementos presuntamente 'secundarios' [...] se convierten en los protagonistas indudables" (citado por Zubiaurre, 2000: 52). Aunque Hamon estaba pensando en la novela decimonónica (sus ejemplos son de esa época) parece adelantarse a los postulados del *nouveau roman*.

⁶¹ "L'objet principal fait partie d'un ensemble plus vaste: déterminer sa *situation* dans cet ensemble, par exemple du point de vue de l'espace et du temps, c'est faire surgir de nouveaux objets; nommons-les *objets secondaires extérieurs*, éventuellement matière à description. L'objet principal jouit aussi d'un ensemble de *qualités*; couleurs, dimensions, formes, nombre, etc. En outre, il est le plus souvent composé lui-même d'un ensemble d'*éléments*:"

La esfera multicolor está en el aire, *inmóvil, suspendida contra el cielo azul, habiendo alcanzado el punto máximo, tensa, en el extremo, contra la inmensa cúpula azul, vacía*, y la cabeza del Gato, echada un poco hacia atrás, que ha seguido el movimiento vertical desde la ventana, está también fija, *inerte, los ojos entrecerrados por el esfuerzo, la boca abierta, los codos apoyados contra el marco de la ventana y los antebrazos colgando afuera, las manos como muertas, con los dedos encogidos y separados pendiendo hacia abajo*. La esfera multicolor está en el aire, *inmóvil, suspendida contra el cielo azul. En el aire. Inmóvil. Suspendida. Contra el cielo azul.* (Saer 1980 :20, 21)

En esta secuencia, el objeto principal es la pelota de playa, la cual se inscribe dentro de una "situación" específica: el acontecer de un instante. A su vez, se proyecta al Gato como otro objeto descriptivo. Cada uno de estos temas tiene dentro de sí "cualidades" y "elementos" intrínsecos (en cursivas) que condensan la sintaxis del enunciado. Ricardou llama "paréntesis" a estos paradigmas, porque son secuencias insertadas sobre la "línea de escritura". De este modo, ocurre un estancamiento narrativo por la recurrente intervención de los distintos sistemas descriptivos⁶². Y es que en *Nadie nada nunca* no hay otro procedimiento cuyo uso sea más exhaustivo que la descripción obsesiva del espacio y de los objetos que lo circundan. Los límites de la narración se pasman ante la exaltación por reunir las "astillas de la experiencia":

Tal vez (es una simple suposición) mi insistencia en los detalles proviene de un sentimiento de irrealidad o de vértigo ante el espesor infinito de esas imágenes. Más que con el realismo de la fotografía, creo que el procedimiento se emparenta con el de ciertos pintores que emplean capas sucesivas de pintura de diferente densidad para obtener una superficie rugosa, como si le tuviesen miedo a la extrema delgadez de la superficie plana. (Saer, 2010: 26,27)

Utilizando términos plásticos, Saer justifica el uso de los paréntesis descriptivos para enfrentarse a lo que llama la "selva espesa de lo real". Y lo hace a través de lo que he llamado

nommons-les *objets secondaires intérieurs*, éventuellement matière à descriptions". (Ricardou, 1973: 124, 125) (La traducción es mía)

⁶² Los sistemas descriptivos aparecen como un universo de "paréntesis" en los que cada uno tiene discursos estructurados según uno o varios modelos: lingüísticos (composición semántica que resulta en un modelo potencial de contigüidades obligadas); la lógico-lingüística (categorías espaciales binarias: dentro / fuera) o modelos extratextuales científico-culturales: taxonomías populares, científicas; modelos de organización urbana o artística (arquitectura, pintura música); entre otros. (Pimentel: 2010)

acontecimientos espaciales: la narración del acontecer espacial en el mismo momento en que acontece; lo cual equivale a decir que estamos ante una descripción pormenorizada de los objetos en la composición espacial, que incluye por supuesto, a las acciones:

El pie izquierdo va en el aire, la mano que sostiene el balde ligeramente hacia atrás, la izquierda hacia adelante, el pie izquierdo alzándose ligeramente de modo que tiende a arquearse y a quedar apoyado en la punta, todo el cuerpo inclinado hacia la derecha por el peso del balde colorado. (Saer, 1980: 8)

En esta secuencia descriptivo-narrativa se describen los objetos en movimiento, a la vez que se observa claramente el proceso creativo. Estos acontecimientos espaciales son los contrapuntos en el ritmo saeriano, cuya figura base (los otros son las "pausas descriptivas" y las "escenas") es el *tempo* ralentizado. Como he demostrado, esta figura temporal adquiere un rasgo principalmente espacial debido al uso excesivo de los distintos modelos descriptivos. Surge una especie de vértigo sintáctico que eclosiona los objetos dependiendo de la perspectiva desde la que se reabsorbe el espacio. Si sumamos la *frecuencia* repetitiva a estos elementos, el resultado es un espacio diegético y discursivo que se expande y se contrae conforme avanza la novela. Una vez analizado el conjunto de procedimientos técnicos con los que se configura el entorno, es hora de adentrarme en los significados que proyectan dichos espacios.

3.1.3. La atmósfera opresiva en *Nadie Nada Nunca*

Después de detenerme en las distintas transgresiones técnicas en cuanto a la perspectiva narrativa y el espacio discursivo que subyacen dentro de la novela, ahora arribo al análisis del espacio percibido en *Nadie Nada Nunca*. Como ya he afirmado en el primer capítulo, el espacio ficcional no se reduce a ser el escenario por donde circulan los personajes y sus acciones como si se tratara de una obra teatral, sino que es un tejido complejo que proyecta distintos significados, los cuales generalmente dependen de la voluntad creativa del escritor.

Juan José Saer considera la representación del espacio como un problema crucial de la *mimesis*. Al respecto se enfrentan dos concepciones: por un lado la literatura como copia fiel de la realidad y la literatura que se remite a sí misma. En *Nadie Nada Nunca* dialogan ambas opciones, pues se representa el desconcierto de lo real a través de la ruptura en el uso tradicional de los procedimientos literarios: las distintas perspectivas simultáneas, las modulaciones en el ritmo espaciotemporal y la condensación sintáctica de la frase. En este sentido, el eco de Barthes es importante, en cuanto que el acto de escritura debe explorar profundamente "la irrealidad real del lenguaje"; esta expresión ilustra perfectamente el proyecto espacial saeriano, pues por medio del conjunto de elementos disruptivos se produce una peculiar atmósfera opresiva.

Ahora bien, llamo "atmósfera" al conjunto de elementos espaciales que confluyen durante toda la novela, y cuya finalidad es proyectar un sentido más abstracto, si se los compara con los simbólicos o metafóricos; sentido que, por lo demás, alcanza su justa dimensión en el espacio del lector. Por lo tanto, propongo que la atmósfera de *Nadie Nada Nunca*, y dentro de ella toda la topografía ficcional, rehuye todo mecanismo metonímico⁶³ tradicional, según el cual, la función metonímica del espacio se define por aquellas descripciones de lugares, objetos y cosas que añaden información psicológica sobre algún personaje. Así, el espacio sería una prolongación psicológica de los personajes. Por el contrario, el objetivo del escritor argentino es romper con el "antropomorfismo" espacial y su idea de que el mundo entero está hecho a la medida del hombre. La forma de subversión del espacio, entonces, lo acerca a las posturas teóricas del *nouveau roman* y su descripción antirrealista:

Describir las cosas, en efecto, es colocarse deliberadamente en el exterior, frente a ellas. No se trata ya de apropiárselas, ni de trasladar nada a ellas. Planeadas desde un principio como que no son el hombre, permanecen constantemente fuera del alcance y no son, al final ni

⁶³ La metonimia "es una figura de transferencia semántica fundada por una relación de contigüidad lógica y/o material entre el término literal y el término figurado [...]. La mirada metonímica no es simplemente una manera diferente de describir una realidad objetiva, sino que es, por así decirlo, el juego lingüístico que crea la realidad" (Arduini, 2000:114).

comprendidas en una alianza natural, ni recobradas por un sufrimiento. Limitarse a la descripción, es evidentemente rechazar todos los demás modos de abordar el objeto: la simpatía por idealista, la tragedia por enajenadora, la comprensión por pertenecer exclusivamente al campo de la ciencia. (Robbe-Grillet, 197: 83, 84)

Pero Saer va más allá: si la nueva novela francesa se jacta de eludir la psicología de la novela, él niega que la misma escritura sea un medio confiable para representar el mundo; su ficción se provee de una especie de hiperrealismo donde el moroso descriptivismo de sucesos mínimos, así como el detalle en actos que se repiten o reiteran con otros antes omitidos, conforman una novela que tensa el acontecer mismo de la escritura, de tal modo que el mundo ficcional se oscurece. Por lo tanto, surge un tono opresivo, resultado de un efecto doble: el desconcierto ante el acontecer de lo real y, al mismo tiempo, el intento de apropiación por medio de la escritura misma. A continuación veré la materialización de la atmósfera opresiva atendiendo a los diferentes espacios-primordiales de *Nadie Nada Nunca*, con el fin de comprobar la complejidad con que se construye el espacio en su conjunto.

Según Mieke Bal, los lugares (que pertenecen al nivel de la historia) se vinculan directamente a ciertos puntos de percepción: "Estos lugares, contemplados en relación con su percepción reciben el nombre de *espacio*. El punto de percepción puede ser un personaje, que se sitúa en el espacio. Lo observa y reacciona ante él" (Bal, 1990: 101). En *Nadie Nada Nunca* esta relación es esencial en la proyección de un clima totalizante, sobre todo porque la crítica neerlandesa aborda el análisis del espacio por medio de tres aspectos que son importantes también en nuestra novela: vista, oído y tacto. Como ya hemos visto en otra ocasión, con base en esta terna perceptual todos los personajes e incluso el narrador, constatan el espacio que los circunda.

No hay más que recordar el enunciado pseudorritual "No hay, al principio, nada. Nada, el río liso, dorado, sin una sola arruga... ", ya ahí están los tres espacios primordiales: la casa blanca, el río y la playa. También, ese enunciado iniciático sirve como un tercer significado

metonímico de la manera opresiva de representar el espacio. Así, la forma en que el Gato Garay deambula dentro de la casa, palpando, oyendo y mirando:

Detrás de mí está la puerta negra, y a mi derecha, en la pared lateral, otra puerta negra. También hay una puerta negra enfrente, en la pared blanca, más allá del espacio vacío y del piso cubierto de baldosas coloradas. Girando hacia la puerta lateral, la izquierda, la derecha, la izquierda ahora, la derecha ahora, abro la puerta negra que dejo, detrás de mí, después de atravesar el hueco, entreabierta. El rumor de la playa continúa, ahora más apagado: ningún grito modifica su intensidad. (Saer, 1980: 11)

Niega todo afán de autodefinirse (con todo y que se trate de una narración homodiegética), su voz solo muestra lo percibido, como si de una cámara filmica se tratase. Más adelante, ya cuando Elisa haya llegado, esta frialdad del tono narrativo se expresa en los actos de ella, en su renuencia en hacer el amor; el coito se narra con detalles asombrosos como si fuese con una lupa el instrumento a través del que se describiera:

Los pelos negros dejan lugar a una zona estrechísima, en la que el tajo vertical muestra, entre dos protuberancias, fugazmente, su revés. Pliegues y pliegues, superpuestos, postigos elásticos de ventanas puestas, unas detrás de otras, en el largo corredor rojizo. Pliegues, y pliegues, y después otros pliegues, y más pliegues todavía, parece pensar el Gato, al comenzar a caminar, sin apuro, hacia la cama. Y así al infinito. (Saer, 1980: 27)

Todo suceso que acontece dentro de la casa lleva la impronta de una tensión que gravita en el interior y que afecta la percepción que se tiene de ellos. Otro ejemplo revelador es el libro que le mandó al Gato su hermano Pichón Garay; su contenido aparece en el capítulo XI como una narración en segundo grado (*mise en abyme*); el cual es una recreación libre de *Filosofía del tocador* del Marqués de Sade; cuyo contenido versa sobre la paradoja que supone la monotonía dentro del libertinaje sexual. El libro influye directamente en la manera en que el Gato y el narrador califican al sexo como un acto mecanizado.

Ahora bien, hay que decir que esta "tensión" no es más que una proyección que los objetos provocan en los sentidos de los personajes, lo cual ya he comprobado en los apartados

sobre las perspectivas. En aquel momento afirmé, además, la alienación en la voz narrativa, consecuencia de la frase saeriana y que afecta a todo el espacio ficcional. Por eso no hay motivos fácilmente interpretables en la novela del argentino; la casa no es un lugar reconfortable, seguro o, en términos de Bachelard, un "espacio feliz"; no hay ningún simbolismo, como no sea la negación del mismo.

Tampoco hay polaridades entre el interior y el exterior. La playa, segundo espacio-primordial, tiene las mismas connotaciones metonímicas en cuanto al tono opresivo. Para demostrarlo hay que rememorar la posición desde la que se percibe este espacio: el Bañero junto a su árbol que lo protege del calor de febrero "el mes irreal". Desde ahí, nos enteramos de la violencia que vive la zona, es ahí donde se describe casi con desprecio a las personas que visitan el río, y con falsa modestia a los habitantes de la zona: el Gato y el Ladeado. Además, el dinamismo de los bañistas contrasta con las descripciones ralentizadas. Pero sin duda, los últimos capítulos son aquellos donde se puede observar con mayor claridad esta atmósfera opresiva: "Por alguna razón desconocida, los bañistas dominicales no se han presentado. Nadie se ha extendido sobre las toallas de colores a tomar el sol, nadie se pasea por la playa, nadie se humedece los pies en la orilla, nadie nada" (Saer, 1980:123). El espacio exterior provee una extensión del interior (la Casa Blanca); y se desplaza hacia el tercer lugar primordial: el río.

Es a partir del río donde confluyen las miradas, donde se entrecruzan unas a otras, es el caudal del tiempo en el espacio fluvial. La reminiscencia del río como devenir temporal trae de inmediato la impronta de Heráclito. El segundo epígrafe de la novela conlleva el mismo sentido: "[Este mundo, que es el mismo para todos, no lo hizo ningún dios ni ningún hombre, sino que]... ha sido, es y será un fuego vivo, incesante, que se enciende y se apaga sin desmesura..." (1980: 4); fuego y agua connotan destrucción y creación a la vez, aunque paradójicamente sean lo mismo. "Saer está de acuerdo con que *todos los fuegos son el fuego*, es decir, que la combustión es eje de cambios, aunque, en sí misma, la llama sea idéntica. En

ese sentido, el fuego es similar al río, un caudal acuífero en el que todo fluye irremediadamente, no obstante, en tanto corriente infinita, el río permanece inmutable ante los atisbos del tiempo" (Bravo Morales, 2015: 133). Este rasgo cíclico explica el desconcierto o la extrañeza que experimentan los personajes ante el río.

De ahí, que su presencia provoque en el Gato y el Bañero la plenitud del desconcierto ante la realidad circundante. Las detalladas descripciones del acontecer espacial, que experimentan los personajes dentro del río, se erigen como los ejemplos perfectos del clima de extrañeza que rodea toda la novela:

La masa confusa, tibia, es amarillenta, llena de nervaduras luminosas; hay, 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. Pequeñas convulsiones semisólidas se levantan, por momentos, del fondo, y quedan durante largo rato en suspensión, como si las partículas que los componen estuviesen sometidas a leyes nuevas y rigurosas. Todo parece estar, todo el tiempo, en movimiento y expansión, pero de un modo entrecortado, sin apuro ni violencia. La masa es como elástica, apretada; avanza, por decirlo así, con dificultad. Y cuando irrumpo, ruidoso, con un estruendo líquido, en la superficie, veo, bajo los árboles, a unos metros de la casa, más allá de la franja amarilla de la playa, al bañero y al hombre de camisa blanca y sombrero de paja que conversan, aunque a esta distancia no puedo escuchar sus voces. (1980:10)

La maestría con que se presenta esta descripción solo es comparable con la complejidad del mensaje que quiere proyectar: la relatividad de toda experiencia de la realidad. Toda la serie de sintagmas calificativos contribuyen a la configuración opresiva de la experiencia que subyace en un simple chapuzón. Por su parte, el Bañero experimenta algo parecido, en lo que Beatriz Sarlo ha definido como "la revelación del bañero", cuando después de participar en el campeonato nacional de permanencia en el río quedó sin habla varias semanas, incapaz de "habituarse otra vez a la realidad de todos los días, la de antes de su inmersión, a ver un cuerpo, una cara, un lugar cualquiera, como una entidad constituida y no como una serie infinita de puntos en suspensión, sin otra relación entre sí que la de dos o tres leyes mecánicas" (Saer,

1980: 75). Ambas experiencias hipersensoriales, acaban ofreciendo la misma tensión que en los otros espacios-primordiales; a saber, la sensación que todo el entorno oprime a los personajes a partir de sus propias perspectivas.

Al final, se ensamblan los elementos ficcionales y discursivos para proyectar una atmósfera opresiva. Es decir, el mundo narrado es la proyección de las obsesiones saerianas por representar la realidad. En su intento se erige un clima que cuestiona los límites de la literatura en cuanto a su proclividad mimética. Finalmente, hay un último desplazamiento de esta opresión: el espacio del lector. En el siguiente apartado veré las implicaciones de dicho propósito.

3.2. El lector violentado

Cuando se habla de percepción narrativa, se presupone la elección y restricción en la información de un objeto descrito o de un suceso narrado por los personajes y el narrador; pero debo enfatizar que el lector también percibe, no sólo los personajes: ellos le "comunican" su percepción al lector. Él representa el punto de inflexión en el que se vacían, conjugan y crecen todos los horizontes de sentido que encierra la novela. Pues "los objetos literarios se realizan porque el texto despliega una diversidad de perspectivas que producen progresivamente al objeto y que, al mismo tiempo, lo hacen concreto para la opinión del lector" (Iser, 2008: 104). El papel del lector es reconocer dichas perspectivas y, por así decir, digerirlas a través de su propio punto de vista:

El lector lee entonces en cierto modo "entre líneas" y por medio de una [...] comprensión "supra-explicita" de las oraciones y en especial de los nombres que aparecen en ellas; completa involuntariamente algunas de las partes de las objetividades representadas que no están determinadas por el texto mismo. (Ingarden, 2008: 35)

Nadie Nada Nunca es una novela en la que la perspectiva entre personajes y lector se desplaza a través de un mismo fenómeno: la mirada del espacio, mediante un mecanismo de apropiación;

en palabras de Saer: "El cuerpo es un paradigma del mundo y por decir así, lo contiene [...], si quiero describir lo que veo, el paso por el cuerpo de los elementos de mi visión es ineludible, porque es a través de este pasaje que el cuerpo puede hacerlos descender, transformados por su alquimia" (1999: 197,198). El lector y su cuerpo absorben el "espacio percibido" por las distintas perspectivas esquematizadas. Por lo tanto, en este último capítulo abordaré la perspectiva del receptor a partir de su afectación; esto es, atendiendo a las transgresiones dirigidas a su percepción. Así, la dialéctica entre el texto-lector puede ir más allá de la consideración pasiva que la novela decimonónica retribuyó al receptor al violentar el espacio-cuerpo que lee:

El cuerpo es un instrumento de apropiación de espacio para sí. La conciencia de cuerpo como referencia del universo vela porque ese espacio permanezca inviolado. su perfección es la continuidad de nuestra percepción que va dando congruencia al mundo exterior. La violencia atenta contra esa forma no solo en la medida en la que la interrumpe privándola de su posibilidad de ser aprendida, borrándola como forma, sino también en la medida en la que esa forma se introduce brutalmente en nuestra conciencia con un carácter lesivo, aniquilante de la conciencia de la forma. (Elizondo: 60)

Esta proyección del cuerpo-lector puede ser análoga al receptor que se enfrenta a *Nadie Nada Nunca*, la violencia de la que es víctima es la misma que afecta al Gato, a Elisa, al Bañero y al Ladeado. Todos estos cuerpos oprimidos encuentran su materialización en el lector, el supliciado principal por la estructura novelesca. Esto es así porque Juan José Saer pertenece a esos narradores latinoamericanos que "atacó la estructura misma del universo en que el lector descansaba su mirada, intentando romperle su cosmovisión para desconcertar y confundir y angustiarse [...], y así [destruir] las pautas con las cuales el lector vive" (Dorfman, 1968:41). Y es que su posición frente al lector siempre fue difícil: "Nunca pienso en los lectores cuando escribo, pero sin lectores una obra literaria no es nada". Y más adelante:

Si yo digo que escribo para ustedes es que, en el fondo, es para mí mismo que escribo. Pero el lector podría decirme también: no me juzgue tan generosamente: si yo digo que te leo por

vos es que, en el fondo, es por mí mismo que te leo. Y así sucesivamente. Todos somos víctimas de la "poca realidad". (Saer, 2010: 28)

Porque para Saer lo central en la praxis poética es omitir la complacencia, el escritor no debe conceder nada ni a él ni a sus lectores: ni opiniones coincidentes, ni claridad expositiva, ni buena voluntad, ni pedagogía maquillada. No quiere ni seducir ni convencer pues escribe lo que "se le canta" (Saer, 2010: 22).

Como puede observarse, a Saer no lo impulsa la idea de un lector que participe activamente en la construcción de la obra, pero sí está a favor de acabar con el pasivo, aquel "tipo que no quiere problemas sino soluciones, o falsos problemas ajenos que le permitan sufrir cómodamente sentado en su sillón, sin comprometerse en el drama que también debería ser suyo" (Yurkievich, 2004: 99). Aunque esta postura nunca la asumiera abiertamente, consideraba al lector pasivo como una consecuencia más mercantil que estética. De ahí su férrea discrepancia con el público lector; pues deplora su intromisión en los modelos oficiales del sistema masivo (prisioneros de los estereotipos literarios y rehenes de la demanda y la rentabilidad) como un enfoque valorativo de la obra de arte. Por lo tanto, se comprende que Saer se haya concentrado en la exaltación del objeto artístico desde su estructura misma, desde un programa de lectura complejo, oscuro; ahuyentando así a cualquier lector pasivo.

3.2.1. La perspectiva del lector: el espacio de lectura

En el capítulo XI de *Nadie Nada Nunca* se narra el acto de lectura del Gato Garay: un *mise en abyme* a la forma de *La celosía* de Robbe-Grillet, en que se pone ante los ojos del lector una narración dentro de la narración. Se trata del libro *La filosofía del tocador*, del Marqués de Sade. Sin embargo, no es una reproducción literal sino una recreación libre del relato; entonces lo que se muestra ante nuestros ojos es la interpretación del libro por parte del Gato Garay. Los temas que se expresan ahí como el libertinaje, la sexualidad, la saciedad, la esperanza y la

incapacidad del deseo, son exploraciones del lector-Garay que, al final, "muestran" más de sí mismo que del propio libro del escritor francés. Por si fuera poco, Saer inserta al narrador heterodiegético para problematizar aún más el acto de lectura:

En este punto de su lectura y de sus reflexiones, el Gato alza la cabeza del libro y queda inmóvil, con la vista clavada en la cortina de lona azul que separa la cocina de la galería: de a poco, las imágenes de su lectura van disolviéndose, y la conciencia de estar despierto, solo en la cocina iluminada, sentado frente al libro, junto a su vaso de vino blanco, en la noche de verano, lo gana, gradual, hasta que es consciente de todo, tan consciente que se diría que lo es un poco más de lo que puede soportar, porque si en un primer momento experimenta, durante unos segundos, la sensación de estar entre las cosas, de reconocerlas una a una y de poder palparlas sin mediaciones en su consistencia real, de acceder a su verdadera materia, esa sensación desaparece casi de inmediato y es sustituida por la impresión penosa de estar abandonado en un fragmento cualquiera de un espacio y un tiempo infinitos, sin tener la menor idea del trayecto que ha debido cumplir para llegar hasta allí ni de qué modo deberá comportarse para salir. (Saer, 1980: 107)

Así, el lector es confrontado con un acto paralelo al suyo, pero éste dista de parodiar la posición primordial del lector, en la que su tranquilidad se basa en una lectura inofensiva, sin mayor problema; en su lugar, la inserción del acto de lectura del Gato refracta toda tentativa del lector real o virtual en la que el trabajo de rellenar los vacíos del texto así como actualizar las expectativas de la obra, se impone como una tarea transgresora para los sentidos del receptor.

De este modo, Juan José Saer invita al lector a cuestionarse los límites de la novela a partir de la novela misma; por lo tanto la oposición entre el lector-Garay y el lector-real encuentra su punto de cruce en la activación del texto. En un juego especular se nos ofrece el espacio de lectura del personaje:

El Gato ha de estar, con el vaso de vino blanco al alcance de su mano, inclinado hacia el libro abierto que reposa sobre la mesa de la cocina, mientras el humo de su cigarrillo azul, sube, disgregándose, hacia la lámpara a cuyo alrededor vienen a revolotear las mariposas nocturnas que se destrozan chocando, enceguecidas, contra la mesa o contra las paredes. Ha de estar

ignorando lo que lo rodea, sosteniendo, él solo, en la noche de verano, el libro que sin él, sin su abandono, hubiese sido un objeto más, inerte y mudo, sobre la mesa de luz, olvidado y sin vida entre el ventilador que zumba continuo y la punta incandescente de la espiral. (Saer, 1980: 103)

Aquí se observa la dependencia entre el texto y el lector; la obra literaria sólo alcanza ese estatus cuando se realiza o concretiza en la conciencia del lector, de lo contrario el libro sería "un objeto más, inerte y mudo [...], olvidado y sin vida". Esta contemplación de la obra literaria por el Gato Garay trae consigo una postura propia de la cual emana el significado (siempre parcial) de *La filosofía del tocador*. Por ejemplo, cuando leemos la interpretación del Gato acerca del sentido del libertinaje en la novela del Marqués de Sade:

El Caballero, con toda seguridad, debía preguntarse, ya que los demás le eran exteriores, si lo mismo que le pasaba a él le pasaba a ellos, es decir: que cada vez que los miembros del grupo [...] se acomodaba en una nueva posición que al principio tenía algo de escultórico, y se ponía en marcha el nuevo acto en común, al final experimentaba la sensación de no haber avanzado nada y de encontrarse, como antes del comienzo, en el mismo lugar. (Saer, 1980:104).

Nos encontramos con que su lectura está "contaminada" por sus prejuicios acerca del tema; lo cual es un franco eco de su punto de vista en cuanto a su experiencia del coito:

Me eché sobre ella. Me había parecido que iba a poder, esta tarde, tocar, aunque más no hubiese sido por una vez sola, y durante un momento, fondo, pero no toqué nada. Ahí estábamos moviéndonos, quejándonos, suspirando, uno dentro del otro, como siempre [...] y cuando terminamos, jadeando, echado uno sobre el otro, aplastados, como deshechos, no habíamos avanzado mucho, no: estábamos igual que al principio y el punto máximo que habíamos alcanzado estaba infinitamente más cerca del comienzo que del fin. (Saer, 1980: 33)

Para Saer, en oposición a Sade, el acto sexual marginaría el pensamiento, para dejar al sexo exclusivamente en un asunto de percepción. Debo agregar que la lectura del libro se efectúa un par de hora después de tener relaciones sexuales con Elisa, lo que refuerza el sentido de insatisfacción que orienta su lectura. Además, hay que recordar que a lo largo de mi trabajo he

establecido que la perspectiva que domina en el Gato es la del distanciamiento ante toda experiencia de lo real; la imposibilidad de asir, por ejemplo, el contacto de su mano con el brazo de Elisa como algo perfectamente comprobable, en su lugar está la duda: "Lisa o rugosa, mineral o carnal, el resultado no era más claro ni la penetración más profunda; en algún punto, el horizonte del contacto se volvía, cualquiera fuese el objeto que tocara, liso, uniforme, y sin mayor significación" (48). Esta, por así llamarla, descolocación del personaje ante su realidad se desplaza hacia la interpretación del libro que lee: "los otros le eran exteriores: era difícil percibir con exactitud sus verdaderos deseos, sus verdaderos estados subjetivos, para poder compararlos con los propios determinando de este modo el carácter universal o privado de la propia subjetividad" (107). Así, para Saer, en oposición a Sade, el acto sexual marginaría el pensamiento, para dejar al sexo exclusivamente en un asunto de percepción, en el que la experiencia del coito siempre es y será inconclusa.

Juan José Saer sugiere, entonces, que toda interpretación estética está condicionada por la perspectiva del lector. O en palabras de Pimentel: todo lo que acontece dentro del mundo ficcional se basa en una serie de elecciones, restricciones y combinaciones; es decir, de las perspectivas "en constante convergencia y transformación, [así] como la postura del lector frente a su mundo, su enciclopedia cultural, su horizonte de expectativas; en una palabra, su perspectiva del mundo que lo rodea" (2012: 126). En fin, esto es así porque, siguiendo a Iser, toda novela está estructurada bajo distintos puntos de vista, además del horizonte cultural del autor en el momento de escribir, de tal modo que punto de vista y horizonte se encuentran dentro del texto; de ahí que el lector tenga la posibilidad de tomar el punto de vista que fue dispuesto para él, y así poder constituir el horizonte de referencia de las perspectivas en el texto (2008: 138-140). Pero debo matizar: el lector del que habla Iser es el que denomina como

"lector implícito"⁶⁴; es decir un lector que carece de existencia real "pues representa la totalidad de las representaciones previas que ofrece el texto fictivo a sus posibles lectores [reales] como condiciones de recepción" (39). Esto quiere decir que el lector-real es invitado a representar el papel del lector implícito, a pesar de que difícilmente cubra la totalidad de significados de la obra.

Por lo tanto, y circunscribiéndome a *Nadie Nada Nunca*, la novela ofrece una determinada proposición de roles destinados a sus posibles lectores reales; estos roles están configurados a su vez por dos estructuras. La primera corresponde a la construcción lingüística ideada por Saer: las elecciones y restricciones artísticas (los procedimientos técnicos que he venido analizando durante todo mi trabajo); la otra es la estructura estética que va tomando forma en el acto de lectura donde el receptor actualiza o pone en movimiento el engranaje textual dentro de la novela. A esta última me referiré a continuación.

La perspectiva del lector toma forma en el proceso de lectura, el cual surge de la interrelación entre el texto y el lector. A este acontecimiento se refieren los críticos como la "actualización" del texto literario, proceso en el que el sentido del texto u horizonte de sentido (número finito de interpretaciones) se materializa en la conciencia del lector. Tal es lo que sucede con el Gato Garay y el libro del Marqués de Sade, de cuya, si se me permite, comunión, surge la ulterior interpretación que abarca todo el capítulo XI de la novela.

La complejidad del proceso exige atender las problemáticas del lector durante la lectura. En *Nadie Nada Nunca*, el lector-Gato expone una de las situaciones a las que se

⁶⁴ Es necesaria una sucinta enumeración de las distintas caracterizaciones del individuo "lector" por parte de los críticos. El lector ideal es aquel por el que el autor crea su obra; capaz de abarcar todo el código y por lo tanto de la obra, sin que se interponga su horizonte histórico, llenando así, casi en automático, toda la información narrativa. Por el contrario, el lector contemporáneo es aquel receptor virtual, ajeno al horizonte de sentido; es decir, el lector empírico o real del que se desprende otras caracterizaciones de la figura del lector. Así, el denominado arquitecto de Riffaterre designa a un "grupo de informantes" que determinan las partes cruciales del texto; este público informado evita la inestabilidad subjetiva de las interpretaciones de una obra. Por su parte, el lector "informado" de Fish se preocupa por cumplir con las competencias suficientes para comprender o aprehender la obra (idiolecto, idioma, giros del lenguaje, intertextualidad a través de la auto-observación. Y por último, el lector "pretendido" de Wolff, el cual es la ficción del lector inscrita en el texto, lo cual permite reconstruir al público que el autor lleva en la cabeza al momento de escribir. (Iser, 2008: 121-143)

enfrenta el lector: el tiempo de lectura; así como el lector-virtual, el personaje está atado a los sucesivos desplazamientos entre el tiempo ficcional (en el que cambia de lugar de lectura: la cocina, la galería y la cama) y el tiempo en el que leemos su interpretación. Este *mise en abyme* muestra cómo los desplazamientos temporales actúan como una barrera para la comprensión del texto, pues el receptor guarda en la memoria datos o información relativa a la perspectiva de los personajes o del narrador, pero nunca de manera completa. Así, el lector de *Nadie Nada Nunca* identifica, por ejemplo, que los capítulos I, II, VIII y X, ocurren durante la mañana del día viernes; el III, IV, VI, VII, IX y XII en sábado; el XIII, en domingo; el XV, lunes; y los que abarcan dos días: el V, sábado y domingo; y el XIV, en lunes. Además reconoce que cada capítulo responde a una focalización particular.

Por lo tanto, el lector se ve obligado a asumir un "punto de vista móvil" en el que hay "un constante juego entre la memoria y la expectación, el lector opera estas convergencias parciales que al corregirse, modificarse o transformarse van formando un tejido de extraordinaria densidad" (Pimentel, 2012: 127). Esto es así porque la perspectiva del lector abarca a todas las demás, llena los vacíos de información, los concretiza en cierto momento de su lectura, y después actualiza o hace converger las distintas perspectivas a través de su propio horizonte cultural. Acerca de esto Saer escribió: "Tengo, como cualquier lector, una tradición privada, un universo literario propio, constituido por los más variados autores e idiomas y épocas diferentes, y en el cual unos pocos se convierten en la referencia constante, el patrón con que se mide a todos los otros" (1999: 567 [eBook]). Esto es así porque toda "lectura, incluida la del crítico, posee una dosis de ejercicio conjetural, controlado por el conjunto de presupuestos y conocimientos que el lector maneja. Y toda obra propone, a su vez, su propio código, que en muchos casos entran en conflicto con el del lector, incomodándolo, desajustándonos subrayando la no-identidad" (Gramuglio, 2010: 36). Así, cada lector tiene tras de sí un horizonte de expectativas, una perspectiva propia que activa, la mayoría de las veces,

inconscientemente durante la lectura, lo cual orientará su experiencia hermenéutica⁶⁵; ya sea de encuentro o de tensión frente a la obra.

Ahora bien, retomando la experiencia estética del Gato, dije que su interpretación nos hablaba más del personaje que del libro del Marqués de Sade; es importante destacarlo porque describe magistralmente la activación de la perspectiva del lector. Y así, al hablar de la experiencia interpretativa, entro en el terreno de la subjetividad, tema que abarca toda la novela del argentino y aún su poética estilística:

Una obra literaria, cuya valoración objetiva es problemática, es en el encuentro con sus lectores, y con cierto tipo de lectores, donde adquiere certidumbre. Pero tampoco quiero hacer de una obra literaria una especie de religión, una especie de secta, en la cual solo los muy entendidos, y que tienen una fe particularmente intensa, un tercer ojo, son capaces de valorarla, de vivir en comunión con ella [...]. Una obra de arte es para el que quiera, el que libremente acepta confrontarse a ella. (Diálogo, 1995: 78)

Con su peculiar prosa, Saer dogmatiza la relación obra de arte-lector para poder encontrar el horizonte de sentido pleno del texto. A pesar de que niegue que solo los "entendidos" pueden adquirir certidumbre interpretativa, su negación de hecho reafirma su posición excluyente. A su manera, previene a todo potencial lector de una obra de arte (asumiendo por supuesto su novela como tal) que confrontarse a ella debe ser un camino tortuoso.

El dogmatismo de Saer contra el receptor responde a que sabía la importancia que tiene la perspectiva del lector como colaborador, co-creador, co-partícipe, o cualquier término intermedio, en la captación del horizonte de sentido. Pues en última instancia el lector activa este horizonte con los detalles que pertenecen a su tacto, a sus costumbres de percepción, a su

⁶⁵ Gadamer intuye que para comprender la "situación hermenéutica" se requiere abarcar el horizonte histórico del texto a partir de nuestro propio horizonte. Por lo tanto, para que un lector llegue a interpretar una obra necesita comprender el horizonte histórico en que la obra fue creada y a su vez contrapuntarla con su propio horizonte; esto es, sus referencias culturales, reflexivas e idiosincrasia para configurar sentidos propios (2008: 19- 29). Atendiendo a esta postura, el lector de *Nadie Nada Nunca* necesitaría saber que fue escrita durante la dictadura argentina en la década del setenta; lo cual refuerza la interpretación política de la crítica especializada, que ve en la trama pseudopolicial y en la aparición del ejército, de los guerrilleros así como la sutil alusión a la tortura, sus indicios más claros.

preferencia por ciertas cualidades estilísticas o temáticas, esto es así porque con frecuencia se refiere a sus experiencias anteriores y se imagina el mundo ficcional bajo el aspecto del concepto de mundo que se ha formado en vida (Ingarden, 2008:31-40); tal y como mostré en la lectura del Gato Garay.

Entonces, para contrarrestar la subjetividad interpretativa de su novela, parece aconsejarnos Saer, es imperativo violentar la postura pasiva del lector. Atacarlo constantemente para que no tenga tiempo de pensarse en la obra. Y qué mejor forma de hacerlo que poner la subjetividad como piedra angular de la construcción novelística. De ahí que en *Nadie Nada Nunca*, la ambigüedad perceptual sea el punto de cruce de todas las perspectivas, especialmente la del lector; pues como dijo Saer, "todos somos víctimas de la poca realidad". Por tanto, la violencia ejercida sobre cualquier lector de *Nadie Nada Nunca* está configurada sobre una estructura hermética que descoloca o pervierte toda lectura consensuada.

3.3. El espacio discursivo y diegético como medio opresivo del lector

Antes mencioné que *Nadie Nada Nunca* ofrece distintos roles a sus posibles lectores, uno de ellos fue la actualización del texto por parte del lector, problema tratado en el apartado anterior; en esta ocasión analizaré el otro: la construcción lingüística ideada por Saer para su actualización; es decir, la estructura interna de la novela desde el punto de vista de su transgresión hacia el lector; o lo que es lo mismo, sus programas de lectura. Estas, por así llamarlas, "instrucciones" quedan inscritas en dos niveles, en el primero están las estructuras narrativas y descriptivas; en el segundo, los "blancos" insertos en el texto, cuya función es desorientar las posiciones que toma el lector.

Ahora bien, en *Nadie Nada Nunca*, ambas estructuras están construidas a partir de la obsesión espacial de Saer: la estructura narrativo-descriptiva pertenece a la configuración del espacio ficcional (el río, la casa, la playa, el patio, la galería, la ciudad), mientras que los

"blancos" o "vacíos", al nivel del cuerpo textual (elipsis que fractura la continuidad diegética). De tal forma que, como analicé en el segundo apartado del capítulo dos, vuelve a surgir la división entre espacio diegético y espacio discursivo.

Comenzaré mi análisis con el programa inscrito en el nivel del discurso. Acerca de lo cual escribió Gramuglio:

El espacio textual se convierte en un campo de batalla [...], en un escenario donde se juega el drama de la construcción del relato, de la posibilidad de narrar y de los límites de la representación en la escritura. Se trata, desde una poética que trabaja a partir de la desconfianza y aún de la hostilidad a la representación de instalar una cierta negatividad. (Gramuglio, 2010: 58).

Este programa se sustenta con base en la fragmentación espaciotemporal, controlada sólo por la perspectiva que orienta cada uno de los capítulos. En el primero, el narrador heterodiegético nos informa los actos del Gato durante todo el viernes y parte del sábado: ve llegar al Ladeado y al bayo, comen salami y conversan un poco, aplasta una araña, se da un chapuzón en el río, se ducha, duerme; en la mañana del siguiente día da de beber al caballo, y el Ladeado llega a alimentarlo con forraje; esto en 16 fragmentos. En el siguiente capítulo que consta de 21 fragmentos y que cubre el mismo lapso, el narrador en primera persona confirma la información, repitiéndola, y agrega datos omitidos; hay una especial atención en la sensación experimentada por sumergirse en el río, en observar atentamente el interior de la casa; al final somos testigos del sueño en su acontecer (*mise en abyme*). Durante los XV capítulos hay un movimiento pendular, de contención y distensión que es la constante, es el *tempo* ralentizado que complica la captación de sentido del receptor, pues éste debe retener, inferir y transformar la información que provee el programa. Ya que, por lo general el lector consciente o inconscientemente llena estos vacíos de información con las especulaciones que formula durante su lectura (lo cual es la actividad co-creadora más elemental entre texto y lector).

Ahora bien, estos "blancos" entre los fragmentos yuxtapuestos están contruidos por la figura de la elipsis⁶⁶ narrativa, cuya función principal es la de suprimir información, ya sea para avanzar en la historia o evitar datos triviales. Si bien esta figura narrativa es recurrente en los textos literarios, en *Nadie Nada Nunca* este procedimiento subvierte su función tradicional pues cada fractura en el espacio textual repercute en la comprensión de la historia. Por ejemplo, cuando el lector llega al capítulo VIII advierte que se repiten los hechos del día viernes, esta vez a partir de la perspectiva del Bañero; así, el lector descubre que el salvavidas ha estado en la misma zona desde desde el principio; y aún más, es testigo de una conversación entre éste, el Gato Garay y un pueblerino, justo después del chapuzón del Gato. Conforme la mirada del lector se desplaza por el capítulo, interactúan en su conciencia ambas perspectivas (Gato: I, II con el Bañero: VIII), de tal forma que se le impone el trabajo de reacomodar los acontecimientos de la historia. Las elipsis, entonces, suprimen segmentos espaciotemporales de suma importancia que serán llenados por otra perspectiva ulterior. Entonces, puede argüirse que los blancos violentan la memoria del lector ya que funcionan como una franca invitación para armar los conglomerados temporales y espaciales como si de un rompecabezas se tratase, en el que cada pieza desaparece y aparece continuamente.

Como puede observarse, el lector se adentra así en esta dialéctica entre expectación y memoria de una manera inusual. Las numerosas elipsis crean "puntos de indeterminación"⁶⁷ dentro de la novela, que sin embargo suelen ser de lo más comunes en la construcción del mundo ficcional -ya que es la manera en que el lector interactúa en el llenado de los vacíos por medio de su horizonte de expectativas-, pero cuando los huecos son demasiados, es decir, cuando alcanzan el nivel de esquema central, y se transgreden "de forma tan masiva las ideas

⁶⁶ Movimiento narrativo que nos da una impresión de máxima aceleración. Representa una duración diegética (de la historia) que no tiene "lugar" dentro del discurso narrativo. Es decir, un vacío entre dos segmentos narrativos o descriptivos.

⁶⁷ Ingarden define este término como aquel "aspecto o detalle del objeto representado del que, con base en el texto, no se puede saber con exactitud cómo está determinado el objeto correspondiente". (2008: 33)

del lector [es posible] que produzca reacciones que pueden ir desde cerrar el libro, hasta la disposición para una corrección reflexiva de la opinión propia." (Iser, 2008: 104). Por si fuera poco, si decide seguir las condiciones de sentido, el receptor tiene que percibir las distintas "perspectivas esquematizadas"⁶⁸ que se oponen unas con otras: en la conversación que he aludido del capítulo VIII, en la que se nos informa de la ola de asesinatos de caballos dentro de la zona de Rincón (pseudotrama), el interés del bañero contrasta con el desdén del Gato, quien apenas retoma el tema en sus distintos lapsos narrativos (II, IV, VII, XIV); también puede verse la oposición entre Elisa (miedo político), el Ladeado (miedo irracional) y el bañero (morbo informativo). Si el horizonte de sentido depende de que el lector ate los cabos sueltos producidos por los puntos de indeterminación, en *Nadie Nada Nunca* este trabajo de síntesis de la información se ve frustrado por las múltiples fracturas del discurso que no permiten una adecuada ilación de la historia.

Así, a partir de una estructura "deformada", Saer presiona la conciencia del lector como si quisiera impulsarlo a desconfiar de su propia capacidad lectora. Si en cierto momento concretiza el acto erótico del capítulo IV (monólogo del Gato en día sábado), ¿por qué repetirlo en el VI (el narrador focaliza al Gato y a Elisa en el coito) bajo el mismo léxico negativo? Si las elipsis se ocupan tradicionalmente para eludir información muchas veces innecesaria o trivial, ¿por qué en *Nadie Nada Nunca* los huecos se auto-rellenan, producto del vaivén entre lo implícito y lo explícito? Pareciera que la participación del lector se basa en soportar una estructura que se acumula en su acontecer; sin embargo, mientras más indeterminados sean los acontecimientos representados en la novela, más intensa es la actividad co-realizadora del lector para captar la posible intención de Saer. Porque la estructura está lejos de ser casual, el

⁶⁸ Iser ofrece un ejemplo magnífico de estas perspectivas esquematizadas en el *Ulises* de Joyce, donde las perspectivas ofrecidas chocan unas con otras, lo cual pone la orientación del lector en un predicamento. "Si la novela realista del siglo XIX deseaba transmitir a sus lectores una ilusión de la realidad, la gran cantidad de vacíos en *Ulysses* provoca que todo significado adjudicado a la vida cotidiana se convierta en ilusión. La indeterminación del texto envía al lectores busca del sentido." (Iser, 2008:116)

desorden sólo es aparente; pues, como vi en el capítulo dos de mi tesis, subyace un trabajo exhaustivo, casi teórico, ya que las figuras narrativas como la *frecuencia* espacial y temporal así como el *tempo* ralentizado, denotan un programa de lectura que pretende demostrar la inestabilidad de la percepción del lector.

Ahora bien, es momento de analizar sucintamente el otro nivel inscrito en el programa de lectura; es decir, las estructuras narrativo-descriptivas. La mayoría de los segmentos de la novela son, de hecho, espaciales. En su momento expliqué la utilización del *tempo* ralentizado, como bloques descriptivo-narrativos donde los verdaderos protagonistas son la casa: recámara, sala de estar, la cocina, galería, el patio; el río, la playa, la isla. La zona saeriana les da existencia a los propios personajes, descritos también como objetos:

El espacio que separa su cuerpo de la canoa va estirándose, de un modo gradual: exterior a la exterioridad quieta del conjunto, opaco y rugoso, formando parte de las masas rugosas y opacas -árboles, el bañero, parrillas, la canoa, la casa blanca- diseminadas como al azar y sin orden entre el cielo bajo, color humo, y la tierra amarillenta, en el aire transparente, como por milagro, el cuerpo del Ladeado, a cada movimiento, no queda impreso en ese aire, multiplicándose al infinito en una infinitud de poses inmóviles, a todo lo largo de su trayectoria [...]. El Ladeado pasa junto al coche negro y lo deja atrás: cuando desemboca, rígido, exterior, a paso regular, en el portón, un trueno empieza, remoto, a bajar. (Saer, 1980: 130)

Este fragmento del capítulo XV relata la última incursión del Ladeado en la novela, es la mañana del lunes, el día anterior han asesinado al Caballo Leyva: policía corrupto encargado del caso de los equinos de la zona; este acontecimiento violento, la tormenta que se avecina y la reiteración del entramado espacial, imponen una atmósfera opresiva que se ve reforzada por la morosidad diegética del segmento. El lector tiene ante sí una descripción en focalización externa: el detalle en la disposición espacial así como en los movimientos del personaje son una constante que se complementa magistralmente por la rara construcción sintáctica: el segmento inicia con una oración principal: "El espacio [...] va estirándose" acompañada de un

complemento circunstancial: "de un modo gradual"; los dos puntos marcan la subordinación del resto del párrafo: sintagmas cacofónicos como "exterior a la exterioridad quieta del conjunto", "multiplicándose al infinito en la infinitud de poses inmóviles"; secuencias de adjetivos: "opaco y rugoso", "rugosas y opacas", "color humo", "rígido, exterior", "remoto"; además del uso excesivo de verboides: "estirándose", "formando", "diseminadas", "multiplicándose". Todo esto para describir el cruce del Ladeado de la isla a la playa y de ahí a la casa blanca; las acciones se describen como parte del entramado espacial. En su momento definí a aquella serie de características como la "frase saeriana"⁶⁹, cuya función principal es el reconocimiento de los referentes significantes mediante un largo rodeo de la experiencia que el espacio deja a los sentidos, lo cual provoca la disolución de las imágenes que pretende representar. Así lo demuestra el inicio del último capítulo:

No hay, al principio, nada. Nada. En la luz de tormenta, en la inminencia del aguacero -el primero, después de varios meses-, las cosas ganan realidad, una realidad relativa sin duda, que pertenece más al que las describe o contempla que a las cosas propiamente dichas: la casa blanca, con los árboles enormes que hunden en la sombra su fachada lateral, el espacio abierto de la playa, los árboles ralos río abajo, las parrillas, el declive que sube hacia la vereda, la isla baja cuya barranca, suave, viene, toda comida en el borde, hacia el agua, el río liso, sin una sola arruga, acerado y pulido como una lámina inmóvil que refleja el cielo de acero. (Saer, 1980: 128)

Como puede observarse, el narrador resume todos los temas descriptivos a partir de la inexistencia representada por el verso genésico "No hay, al principio, nada". Desde la nada "las cosas ganan realidad", pero agrega que esa realidad es subjetiva pues pertenece más a quien "las describe o contempla que a las cosas propiamente dichas". Este capítulo, de hecho,

⁶⁹ La frase de Saer "ha llamado muchas veces la atención, los periodos dilatados, la puntuación recurrente, la profusión de predicativos, las reiteraciones, sirven a la disposición de un estilo de tipo reflexivo; el pensamiento pautado como una escritura que, a pesar de su plasticidad, inusualmente desafía la sintaxis" (Chejfec, 1994: 115). Este "estilo reflexivo" se produce, como abordé en el capítulo uno, por la voluntad de Saer de unir poesía y narración; de ahí que cada bloque descriptivo-narrativo invite a leerse con la atención que un lector de poesía tendría. Esto, según Saer, también explicaría por qué una literatura como la suya no puede pertenecer al "gran público" -circunscrito a los *best-sellers* -, sino a aquellos lectores familiarizados con un canon vanguardista.

reúne todas las focalizaciones y sus respectivos espacios primordiales: el Ladeado en el río; el bañero en la playa; el bayo amarillo en el patio; y Elisa con el Gato en la casa blanca. De tal manera que, al final, la proyección del espacio ficcional apela a la competencia descriptiva del lector; pues es él quien tiene que reactualizar una vez más la disposición de la zona; y además recordar los elementos que componen a cada locación. Pero lo que acontece en *Nadie Nada Nunca* es que el objeto descrito se compone y recompone constantemente, aparece y desaparece, se transforma incesantemente; lo que obstruye la percepción, o captación del objeto. Esto es así porque cada bloque descriptivo

determina una perspectiva singular desde la cual cada una de las particularidades descritas se interpone entre la precedente y el lector, y por lo tanto la oculta parcialmente. Este proceso de ocultamiento que suscita el orden sucesivo de los signos explica particularmente por qué si una descripción se arriesga a multiplicar sus caracteres, termina por disolver el objeto mismo que pretendía construir. (Ricardou, 1967: 31)

Estas "particularidades descritas" se reiteran constantemente. Por ejemplo el patio: la hierba reseca, los tambores de aceite acanalados y oxidados, las baterías viejas, cubiertas semienterradas, manchas de barro reseco; al fondo el bayo amarillo debajo de la sombra que proyectan los árboles, la cubeta roja, la bomba de agua, etcétera. Sin embargo, la disposición exacta de los objetos antes citados se diluyen en la consciencia del lector, porque como ya he observado, en *Nadie Nada Nunca*, el espacio abandona su carácter de "escenario" para convertirse en el referente directo de los sentidos de los personajes; de ahí que les otorgue existencia. En este punto, la construcción de la zona saeriana proyecta un masivo ataque a la memoria del lector, pues el horizonte de sentido está íntimamente relacionado con su competencia para que sintetice la información y así configure una interpretación válida. Si a esto se le agrega que la actualización del texto suele interrumpirse por los distintos lapsos de lectura, el panorama del lector es desalentador.

De este modo, el mundo ficcional (diegético) y la forma de representarlo (discursivo) crean una atmósfera opresiva en la perspectiva del lector; ya que las restricciones de sentido impiden un contrato de inteligibilidad entre el texto y el receptor. Principalmente se debe a que ambas estructuras espaciales multiplican los puntos de indeterminación, de ahí que el propio Saer describa como "hermetismo programático" su quehacer literario; es decir, un programa de lectura cuyas instrucciones disuaden al lector de cualquier significado concreto o fácilmente asimilable. Para él, las perspectivas esquematizadas se proponen mostrar "la posición incómoda de la conciencia, en la que ha puesto, o ha venido poniendo, durante siglos, la opresión" (Saer, 1999: 148). Por lo tanto, la exigencia hacia el lector se hace abrumadora porque se enfrenta a una novela cuyo sentido es incierto. De hecho, Saer siempre mostró fascinación por lo indeterminado; por ejemplo, cuando habla de la importancia de *Los adioses*, de Juan Carlos Onetti; *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo y *El silenciero*, de Antonio Di Benedetto, nos dice:

Esa indeterminación de sentido, sin embargo, no empaña su pertinencia ni disminuye en nada su eficacia. Muy por el contrario: las imágenes confusas, inacabadas de esas narraciones, sus alusiones enigmáticas, la brusquedad de sus transiciones, la linealidad (*sic*) constantemente trastornada de los acontecimientos o, por el contrario, su regularidad engañosa engendrada por una lógica que se nos escapa, el mundo hecho pedazos, la existencia singular de sus caracteres resultan, confrontados a nuestra real experiencia humana, mucho más verosímiles que tantos discursos pretendidamente racionales, políticos, económicos, científicos, religiosos, filosóficos que trafican, sibilinos, con la opresión, y se atribuyen la autoridad de su, para quienes lo sustentan desde luego, provechosa certidumbre. (Saer, 1999b: 176, 177 [eBook]).

Así, al comparar su trabajo con el de estas figuras latinoamericanas, justifica la indeterminación de sentido que subyace en su novela. Pero también inflige una crítica hacia los lectores que buscan significados en "tantos discursos pretendidamente racionales", y que para él configuran la noción de público-lector que siempre detestó. Por lo tanto, la ambigüedad en el horizonte de

sentido de la novela también le permite denunciar al "gran público"; asunto que veré con mayor profundidad en el último apartado. Por lo pronto, debo señalar que en *Nadie Nada Nunca* el discurso (espacio textual) y la espacio diegético (mundo ficcional) reflejan una imagen distorsionada que afecta en última instancia a la perspectiva del lector; por lo éste queda enterrado en la ininteligibilidad apelativa de la novela. Paradójicamente, la oscuridad se impone como algo también aparente porque, según la crítica, sólo hay un par de interpretaciones consistentes:

Refinadísima, la novela de Saer puede leerse en dos superficies entrecruzadas: un texto sobre la percepción de lo real, sobre cómo se refracta un rayo de luz sobre el agua, o las reverberaciones del sol sobre la playa y los movimientos de los bañistas; y también un relato de enigma, sobre la sinrazón y la locura de la muerte. El miedo, del que jamás se habla, está allí, como el bayo amarillo que el Gato guarda en el fondo de su casa, galvanizando la narración y, a la vez, ausente, ensimismado, silencioso, salvaje y púdico. (Sarlo, 1987: 57)

Curiosamente pareciera que ambas interpretaciones se complementan. El espacio percibido por los personajes tiene un matiz de opresión que sustentaría el miedo alusivo a la dictadura argentina de los años setenta⁷⁰. De tal modo que la obsesiva recurrencia a componer y descomponer los objetos sería causado por un distanciamiento de los actos terroristas. Sin embargo, considero que el verdadero alcance de la novela está es su acontecer estético, en la experiencia de lectura; en la desesperación producida por las estructuras discursivas y diegéticas; es decir, la violencia ejercida hacia el lector por el programa de lectura inscrito en el texto. Así, la hipertrofia espacial apela principalmente a la desconfianza por lo percibido, a

⁷⁰ La descripción exasperada en *Nadie Nada Nunca* supone "una negativa a la narración de la experiencia dictatorial argentina que no puede leerse como un simple distanciamiento de ella, sino como 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. En contraste con la experiencia [...] Puede leerse en la misma *Nadie Nada Nunca* en todo aquello que no tiene que ver con el Gato y Elisa -que, como sabremos en *Glosa*, desaparecerán en esos mismos momentos secuestrados por el Estado-, hace de ese distanciamiento más una elección experimental con una función específica y particularmente relacionada con un contexto histórico que un programa general de escritura." (Garramuño, 2009:109, 110)

la subjetividad de cada uno de los personajes dentro de la novela, pero también esta incertidumbre se desplaza hacia la perspectiva del lector; en su conciencia confluyen finalmente los cuatro diferentes aspectos de la atmósfera confusa y por lo tanto opresiva. El cierre de la novela es una excelente síntesis en la que Saer reúne a los personajes. La descripción es francamente poética:

Elisa en la galería, se lleva la taza a los labios y toma, saboreándolo, el primer trago de café. Las primeras gotas de lluvia comienzan a atravesar, oblicuas, destellando apagadas y fugaces, la transparencia gris del aire [...]. Elisa contempla, en el fondo del patio, al Gato y al caballo, próximo uno del otro [...]. El Ladeado que, observado, sin advertirlo, desde la punta de la vereda por el bañero que por puro ocio lo ha seguido hasta ahí, acaba de dejar los fardos cúbicos de forraje en el suelo, a los costados de su cuerpo, se incorpora despacio, alzando al mismo tiempo las manos para golpearlas y llamar de ese modo la atención a los ocupantes de la casa [...]. Durante un lapso incalculable, al que ninguna medida se adecuaría, todo permanece, subsiste, aislado y simultáneo, el pelo suave y sudoroso, la mano, la confianza, el alivio, la mirada, el gusto del café, la transparencia gris del aire que envuelve, casi con resplandores a pesar del cielo bajo y negruzco, los cuerpos que laten monótonos y el vacío que los separa, rayado por las gotas intermitentes y oblicuas, cada vez más numerosas, que vienen a estrellarse contra el suelo. Cuando las manos chocan, por fin, una contra otra, resonando, el bañero se da vuelta y comienza a bajar por la playa, el Gato alza la cabeza, mirando hacia el portón, el segundo trago de café se empasta contra el primero en la garganta de Elisa, el bayo amarillo comienza a sacudir la cabeza bajo el chaparrón, y el lapso incalculable, *tan ancho como largo es el tiempo entero*, que hubiese parecido querer, a su manera, persistir, se hunde, al mismo tiempo, paradójico, en el pasado y en el futuro, y naufraga, como el resto, o arrastrándolo consigo, inenarrable, en la nada universal. (Saer, 1980: 135)

El fragmento describe por única y última ocasión el instante en que todos subsisten en el mismo espacio y tiempo. Nada ha pasado, la novela termina con los mismos actos rutinarios de los personajes. El lector queda confundido con un final que no apela a resolver nada: ni los asesinatos de caballos, ni la muerte del policía, ni qué hace el Gato encerrado todo el tiempo; en fin, nada se resuelve. Saer ofrece la última estocada al lector para impulsarlo a buscar dentro de su propia experiencia los significados que, como diría él, "se le canten".

Por lo tanto, considero que una novela como *Nadie Nada Nunca*, que basa su poética en violentar al lector por medio del "espacio percibido", puede leerse a partir de dos perspectivas generales. La primera, desde un punto de vista universal, porque apela a la subjetividad de toda experiencia de lo real, es decir, la dialéctica del espacio interior (cuerpo/conciencia) y el espacio exterior (mundo real). La segunda perspectiva (y me atrevo a decir, la que no le interesaba a Saer), histórica o sociológica, en la que subyace la dictadura argentina como una segunda historia soterrada por la atmósfera opresiva de la novela.

De cualquier manera, ambas interpretaciones presuponen un alto grado de competencia en el lector; de ahí se desprende la reiterada exigencia de Saer para apreciar cualquier obra de arte literaria. La violencia que su novela ejerce en el lector tiene la intención de atacar ese segundo analfabetismo del que habla Ricardou; esto es, aquella noción de lector pasivo, según la cual prefiere novelas fácilmente "digeribles", y que Saer emparenta con el público-lector. Por lo cual, en el siguiente apartado veré el conflicto que siempre mantuvo el escritor argentino con la concepción de "público" como base para medir la calidad de una novela.

3.4. El público lector y su opresión

Juan José Saer fue un escritor que demostraba una firme convicción ética del quehacer literario. Mantuvo una postura intransigente acerca de valorar la obra de arte literaria por medio del gusto del público lector⁷¹. En una entrevista dentro del programa argentino "Los siete locos", Saer dijo: "Odio al público. El público como personas, lo respeto, pero el público como noción, como última instancia crítica, ese reino de la cantidad, es lo que yo llamo pretender que los que tienen la superioridad numérica ganan como en la guerra" (<http://youtu.be/W8xb7haR10U> 8:25 - 9:02). En otra entrevista criticó el papel del mercado editorial:

⁷¹ Aquí puede percibirse una relación con el pensamiento de Adolfo Prieto, quien en su libro *Sociología del público argentino* (1954), sostiene por primera vez en América Latina la problemática entre el público argentino y las obras literarias. Así, mientras éste retoma la importancia de recuperar o configurar un público por parte del trabajo del escritor, Saer antepone la creación artística en detrimento del receptor.

Pienso que vivimos bajo un sistema opresivo y orientado a promover todo lo que es convencional. Por eso yo critico el concepto de "público" y digo que no me interesa. Uno quisiera tener verdaderos lectores, no clientes. "Público" me parece una categoría vacía que sirve para justificar que se publiquen tantos libros de supuestos escritores, que en realidad son unos farsantes y unos impostores. (Abbate, 1995: 43)

Además, como ya he visto, solía jactarse de prescindir del lector: "rara vez pienso en los lectores cuando escribo. Mi tarea como escritor es intentar modificar las formas narrativas y el sistema de representación. Eso supone una cierta dificultad, a veces incluso un cierto hermetismo. Pero es el mismo carácter hermético que tienen los objetos cuando los percibimos. No es el arte sino nuestra percepción, que nunca es del todo satisfactoria, la que nos condena a la incertidumbre" (Abbate, 1995: 42, 43). Por lo tanto, se comprenden las dificultades para crear una presencia pública, lo cual se une a la persistencia de su escritura a una estética que no cede a las presiones externas.

Dichas presiones, como puede suponerse, venían del contexto cultural en que publicó su obra. Durante los años sesenta y setenta, Saer "parecía ilegible o, por lo menos, insatisfactorio para casi todos: la nueva izquierda comprometida, los intelectuales revolucionarios, los entusiastas de la "nueva novela latinoamericana" o del *boom* [...], el renovado mercado del libro [y] la prensa cultural en casi todas sus variantes" (Dalmaroni, 2010: 613). Incluso si se lo compara con los escritores argentinos generacionalmente más próximos: Manuel Puig (1932) y Ricardo Piglia (1940)⁷². Habría que sumar que su auto exilio en Francia y la situación política de Argentina opacaron la recepción de sus textos.

⁷² Durante la segunda mitad de la década del sesenta Piglia ya era "un intelectual reconocido como crítico, pero también como cuentista [...]. Puig se convirtió entre 1968 y 1969, tras la publicación de sus dos primeras novelas, en una figura literaria de igual resonancia tanto en los círculos de la vanguardia crítica como en las páginas culturales de los semanarios de actualidad." (Dalmaroni, 2010: 610). Esto a pesar de que, para esos momentos, la obra de Saer era más extensa: ya había publicado *Responso*, *La vuelta completa*, ambas de 1966; *Unidad de lugar* en 1967; y *Cicatrices* de 1969.

En este tenor versa su artículo "Literatura y crisis argentina" que data de 1982. Ahí Saer expone el problema que representa la literatura oficial para la valoración de la obra de arte literaria; esto es, su sometimiento a las reglas del cómo y qué escribir⁷³ consumados como un sistema preexistente. En contraste, la "verdadera literatura" manifestaría o modificaría los aspectos más oscuros y complejos de la condición humana, "y acaso sobre todo, del mundo como objeto de experiencia y de conocimiento" (114). Bajo esta poética de la negatividad, rechaza a la industria cultural y su concepción de que la obra de arte es un producto industrial que debe aprovechar al "vulgo" como un mercado fértil. Asimismo, su idea de "vulgo" la extiende casi por antonomasia al de los *mass media* y de este término define el de público literario como un grupo de lectores "no especialistas". La industria cultural entonces configura a sus "clientes" a través de tres niveles consecutivos. El primero,

... consiste en suministrar, al círculo de consumidores que va ampliándose, el compendio simplificado de un saber cada vez más cuantioso y más complejo. El segundo paso de la vulgata es difundir masivamente la obra de arte o, mejor dicho, ciertas obras de arte que corresponden a estereotipos determinados. La tercera fase, que invierte completamente la situación, comienza cuando el mercado consumidor fija sus modelos y comienza a exigir la repetición indefinida de los mismos criterios de calidad como ante cualquier producto industrial. (Saer, 1999: 117, 118).

Si bien el público lector es una fracción de los *mass media*, es suficiente para presionar a los receptores. De modo tal que el "lector-cliente", en su "inocencia estética", se ve obligado a consumir la cultura oficial. No es de sorprender entonces que en diversas ocasiones atacara a un escritor comercialmente exitoso como Gabriel García Márquez, remarcando su alienación al mercado editorial después del éxito de *Cien años de soledad*. Así, la senda correcta supone

⁷³ En su apartado "apuntes", incluido en *La narración-objeto*, Saer denuesta aquellas novelas que anteponen la intriga o trama al carácter formal de la obra: "La narración comercial debe rendir tributo a la intriga, transformando el material narrativo en simple soporte de una serie de pautas estructurales: suspenso, pericia, desenlace, etc." (Saer, 1999b: 1562 [eBook]). El escritor debe rebajar sus estándares narrativos para cumplir las exigencias del mercado editorial.

una postura opuesta a la masificación de la narrativa que anteponía la anécdota (política, económica y social de Latinoamérica) a la estructura formal; esto es, una literatura de corte experimental. El contraste es claro: ante la literatura de masas, de fácil acceso al público, debía enfrentarse una literatura hermética, que violente la posición ideal del público-lector.

Entonces, para Juan José Saer toda novela valiosa depende de su grado de complejidad estructural. En su artículo "La narración-objeto", considera a la ficción narrativa como un objeto único, autónomo que se aleja del mero discurso textual y lo acerca a la obra de arte: todo "relato es construcción, no discurso. En el discurso son más bien series de universales las que se suceden, en tanto que en el relato desfila una procesión incesante de figuraciones particulares"⁷⁴ (1999b: 46 [eBook]). De tal modo que entre uno y otro la constante definitiva sea el estilo particular de una obra: mientras más se aleje de los modelos tradicionales más efectiva será como obra de arte. Por lo tanto el camino que el escritor argentino tomó se deduce de sus influencias (Macedonio Fernández, Borges, Di Benedetto, Kafka, Faulkner, Joyce, Proust, Beckett, etc); éstas, como vi en el capítulo uno, se caracterizan por su propensión al desajuste en sus estructuras formales. La novela, parece decirnos, debe ser ante todo, hermética:

Es pertinente preguntarse si esa oscuridad ha de ser involuntaria o programática. El hermetismo involuntario no es un producto de la veleidad del narrador, sino de la dimensión y de las condiciones en que indaga. El lector ha de acomodarse a él. Ese hermetismo transmitirá la oscuridad de la cosa misma que será percibida, en la lectura, más como oscuridad que como cosa [...]. Pero también hay 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 es, en ciertos casos, empobrecimiento planificado y dirigido, y en otros casos *ersatz* [reemplazo] que tiende a escamotear, por la instalación de la

⁷⁴ El tema ya lo había tocado con anterioridad en relación a la prosa y su *funcionalidad* práctica: ser comprendida fácilmente por cualquier receptor. En aquella ocasión demostraba el atraso de la novela como género comparándola con la poesía, en la que autores como Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé habían innovado con la creación del poema en prosa. "La poesía moderna se ha liberado, sacrificando a casi todo sus lectores (según los que juzgan la pertinencia de un texto por la superioridad numérica de sus compradores)." (1999: 483, 488[eBook]). Por lo tanto, el papel del artista sería oponerse a las restricciones de la prosa para liberarse de la sociedad de consumo.

vida en una esfera de falsedad, la angustia, exige un contraste de hermetismo y complejidad.
(Saer, 1999: 157)

Saer contrapone la obra de Macedonio Fernández, reflexiva, teórica y hermética, con la de Vargas Llosa, Cabrera Infante o Puig, a las que califica como alienantes y sociológicas⁷⁵. Por lo tanto, la incapacidad del "gran público" para apreciar los textos de su *canon* o de su propia obra se debe a la esterilidad estética configurada por el mercado editorial.

Entonces, lo que exige una novela como *Nadie Nada Nunca*, parece decirnos el escritor santafecino, no es un público pasivo, sino una especie de lector-ideal que maneje y acepte los procedimientos experimentales de su novela, donde...

el hermetismo puede jugar, en ese sentido un test de autenticidad. Y además, el de una poderosa fuerza de *distracción*: que no se tome esta palabra en su connotación lúdica, sino en su 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 de 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. (Saer, 1999: 158)

Finalmente, el programa de lectura (esencialmente espacial y perceptual) inscrito en la novela, instiga al lector a participar activamente en la creación de la obra a partir del acto de lectura; lo cual representa una dialéctica transgresora entre el texto y el lector. La transgresión narrativa propuesta por Saer en la estructura de su novela violenta a cualquier receptor de la obra. Por lo tanto, su ataque al público debe entenderse como una invitación para erradicar ese segundo analfabetismo del que habla Ricardou, y que produce una lectura mecánica y pasiva de los

⁷⁵ No sorprende que Saer esté en contra de la crítica sociológica, ya que su poética y su figura como escritor fue antisocial. Pensaba que si bien la novela está condicionada por los sucesos histórico-sociales, no incide -o no debería- en la validez estética. Mientras haya más un afán ahistórico más perfecta como objeto artístico. La única concesión que tuvo hacia la sociología es que permite abarcar los contextos de la novela para completar una adecuada recepción de los significados. Por lo tanto, "la búsqueda del artista en el interior de su lenguaje implica una toma gradual de distancia y un extrañamiento respecto de la generalidad [histórica]." (Saer, 1999: 237)

referentes significativos de la novela; de tal modo que se produzca un encuentro fructífero entre los tres espacios primordiales de la literatura: escritor/obra/lector, para que ese "cuerpo [creador], cuyos innumerables signos pueden seguirse en los trazos de lo escrito [obra], se deposita poco a poco, a lo largo de los años, en la obra que es [...], también ella un corpus. Escribir es así una especie de traslado en que lo vivido pasa, a través del tiempo, de un cuerpo a otro" (1999: 298).

Por lo tanto, el lector al que invita Saer a leer su relato es aquel que está dispuesto a sufrir las consecuencias que sus propios personajes padecen: la opresión. Desde la primera página hasta la última parece echar luz sobre el título de la novela, esa sentencia violenta que previene al receptor de que está ante un universo extraño. El lector queda confundido pues al parecer lo que termina de leer destruye toda concepción de una narración tradicional. Saer nos encierra en una trama que se diluye; los personajes quedan aislados unos de otros: a pesar de los encuentros sexuales de Elisa y el Gato, y de la escasa convivencia entre estos dos y el Ladeado, el caballo y el Bañero, es un hecho que todos están encerrados en sí mismos, en sus propias percepciones espaciales y temporales; al mismo tiempo el lector comparte esta extrañeza ante los acontecimientos huecos, sin trascendencia posible. Al final parece que hemos sido presa de una broma, hemos leído una novela en la que queda la impresión de no haber apresado nada. *Nadie Nada Nunca*⁷⁶ se nos revela entonces como una sinécdoque de la imposibilidad de aprehender la realidad (a través del espacio) por la percepción de los personajes y del lector; pues el título alude a la ausencia del sujeto, objeto y tiempo, los tres aspectos narratológicos propios de todo relato de ficción; pero también de la subjetividad que toda percepción supone en nuestra vida diaria; de ahí que Saer impulse la necesidad de

⁷⁶ Según la RAE: **Nadie**. pron. indef. m. sing. Ninguna persona.

Nada. 1. f. Inexistencia total o carencia absoluta de todo.

4. f. Sin ninguna cosa.

Nunca. 1. adv. En ningún tiempo

2. adv. Ninguna vez

considerar a la novela como un objeto artístico cuya lectura provoque la necesidad de "búsqueda" y "desconfianza" de la experiencia estética. Por lo tanto la atmósfera opresiva que impregna el universo de *Nadie Nada Nunca* pretende la colaboración activa y consciente del lector en la creación de la obra por medio de su lectura y así buscar y cuestionar el sentido de su propia vida ya que como diría el escritor argentino: "todos somos víctimas de la poca realidad" (Gramuiglio, 2010: 28). Tal vez esta sea la razón por la que en el último capítulo los personajes terminan como empezaron: aislados unos de otros, sumidos en sus actos monótonos, cercados del mismo espacio geográfico, bajo una tormenta que se aproxima; sin tener la conciencia plena, al igual que el lector, de lo que acaban de vivir/leer en ese fin de semana en una zona rural al lado del río Paraná.

Conclusión

Nadie Nada Nunca pertenece al campo de la novela experimental; no sólo por su estructura transgresora de los modelos tradicionales sino por la poética que se sustenta en los libros teóricos de Juan José Saer, *Concepto de ficción* y *La narración-objeto*. Además, resulta innegable la voluntad vanguardista anunciada desde el mismo título en el que niega toda representación tradicional: no se cuenta la historia de nadie, ni de nada, nunca. Los tres hilos conductores de una fábula (personaje, espacio, tiempo) quedan frustrados desde el principio. Tal como sucede con los títulos de Macedonio Fernández -una de sus grandes influencias-: *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* y sobre todo *Museo de la Novela de la Eterna*.

He ubicado a *Nadie Nada Nunca* dentro de la tradición de ruptura porque comparte la búsqueda de nuevas formas de narrar. Saer consideró que el género novelístico padecía de un carácter anacrónico; por lo tanto, se centró en aquellas obras experimentales que ayudaron a la evolución de las formas narrativas. El libro del argentino Leo Pollmann *La "nueva novela" en Francia e Iberoamérica*, arrojó información útil en cuanto a los movimientos vanguardistas de la primera mitad del siglo XX -Proust, Joyce, Kafka, Faulkner, Wolf, Dos Pasos, Eliot- y del movimiento francés denominado *nouveau roman* (1949-1959) -Robbe-Grillet, Sarraute, Piget, Beckett, Butor, Ricardou. Esta pléyade de escritores influyó en su objeción al realismo y a las obras psicológicas debido a la transgresión del modelo tradicional del género novelístico. Además, sumó a estos movimientos a los escritores en lengua española con los que compartía afinidades estéticas -Vallejo, Neruda, Onetti, Borges, el ya mencionado Macedonio Fernández, Juan L. Ortiz, Rulfo. Por lo tanto, se comprende su férrea oposición al *boom* latinoamericano, por considerarlo una táctica mercantil producida por los grandes sellos editoriales. Estos proyectos (colectivos y personales) buscaron la renovación de la novela por medio de una ruptura con las categorías tradicionales de espacio, tiempo, narrador, personaje y trama. Con

todo, es necesario puntualizar que la configuración de praxis narrativa del santafesino fue gracias a estas influencias.

Como vi en el primer capítulo, *Nadie Nada Nunca* es el resultado de la inserción de otros géneros artísticos, en específico de la poesía y del cine. Su libro de poemas publicado en 1977 -tres años antes de la novela objeto de estudio- *El arte de narrar* supuso la inquietud de escribir una novela en verso. El resultado fue una rara prosa poética en que las construcciones sintácticas se descolocan como si se tratara de un estilo basado en el hipérbaton (desorden sintáctico voluntario), lo que dio como resultado "la frase saeriana". Por otro lado, pero en el mismo sentido, la literatura del *nouveau roman* proveyó a Saer de los procedimientos filmicos en cuanto a un narrador-cámara, técnica que pretendía narrar de la manera más objetiva posible, sin incidencia psicológica, lo cual ayudó a la despersonalización del protagonista, el Gato Garay, al ocultar, por ejemplo, los motivos de su reclusión en la casa de campo. También la dimensión temporal se vio trastocada debido a la yuxtaposición de secuencias narrativas y al uso de conjugaciones en presente, antepresente y gerundios, lo que provocó que los fragmentos aislados interrumpieran la progresión adecuada de la historia. Además, si se piensa en ésta como hilo conductor de la trama, la novela del argentino trastoca la posibilidad de una secuencia coherente pues narra una serie de situaciones intrascendentes: un falso código policial representado por el misterio de los asesinatos de los caballos, que al final queda inconclusa. También está presente la disolución de la voz narrativa debido a la multiplicidad focal. Como pude comprobar, los movimientos vanguardistas del siglo XX tuvieron una importante influencia en la configuración de *Nadie Nada Nunca*, a la vez que puse en claro cómo estas poéticas rupturales ayudaron a *destruir* la manera tradicional de novelar.

Con todo, una de las diferencias más visibles entre los movimientos de vanguardia y la poética saeriana es la ruptura de la dimensión espacial. Si bien ambos proyectos usan la descripción exhaustiva como procedimiento esencial de sus poéticas, las motivaciones son

distintas: si los espacios del *nouveau roman* aparecen libres de psicología y por lo tanto despersonificados con respecto de los personajes, en *Nadie Nada Nunca* subyace una "búsqueda" del sentido de realidad como experiencia perceptiva. Pues como comprobé en el capítulo 2, no hay percepción sin espacio ni espacio sin percepción; de tal modo, cada cuerpo reúne las sensaciones que provienen del exterior, por lo tanto la profusión con que se analizó el aspecto de la perspectiva ayudó a elucidar las implicaciones transgresoras de la multiplicidad de puntos de vista dentro de la novela, lo que produjo una frustración en la experiencia de los personajes debido a la poca información que Saer les otorga; además, se tradujo en un sentimiento opresivo que, al final, se desplazó hacia el espacio del lector.

Finalmente, como vi en el capítulo 3, el "espacio percibido" se configura a partir de una tensa dialéctica entre existencia e inexistencia: los personajes *existen* gracias a la percepción que emana del espacio; pero, al mismo tiempo, el espacio existe debido a las múltiples versiones que de él tiene cada uno de los personajes. Por lo tanto, en *Nadie Nada Nunca* la presencia de la isla, la casa de campo, la playa y el río no pretenden ser entes objetivos como tampoco el Gato, Elisa, el Ladeado ni el Bañero; todos proyectan una subjetividad gracias a la relatividad de sus perspectivas. Parecería entonces que la novela fracasa en su intento de ruptura psicológica, si tomamos en cuenta que las percepciones que se obtienen de los sentidos constituyen un punto de vista con respecto al mundo y por lo tanto denotan una postura introspectiva del entorno.

Desde luego que no pretendo que mi libro represente una realidad particular (la de un determinado tiempo y un determinado lugar, por ejemplo). Más bien se trata de un testimonio de mi percepción de mundo, con todos los errores, las oscuridades, las contradicciones, y proyecciones fantasmáticas de todo individuo tomado por separado. El tema formal del libro sería justamente esta imposibilidad de agotar el significante y por lo tanto la narración, como ocurre por el contrario en la narración clásica⁷⁷. (Saer, 1999: 294)

⁷⁷ Si bien en esta entrevista Saer habla de *El limonero real*, he comprobado que ambas novelas comparten las mismas preocupaciones estéticas; por lo tanto esta reflexión puede extenderse a *Nadie nada nunca* sin ningún problema.

Como puede observarse, su proyecto denota un alto valor introspectivo o psicológico. Sin embargo, también en palabras de Saer: "Si [...] aceptamos que la palabra *psicología* designa de manera general el universo interior del hombre, acepto plenamente la dimensión y trato de incorporar a mis textos y mediante procedimientos que me son propios" (1999: 295). Por lo tanto, lo que hay es una reflexión constante acerca de la subjetividad de toda experiencia, incluso en el nivel interpretativo que se realiza en el acto de lectura.

Con referencia a lo anterior, describí detalladamente el funcionamiento de los procedimientos técnicos, demostrando o *mostrando* el trabajo teórico-práctico llevado a cabo por Saer, para comprobar la complejidad estructural dentro del cuerpo del texto; es decir, el espacio discursivo se convierte en el campo de batalla entre la novela y el lector. En el apartado sobre "el lector violentado", deduje la importancia del acto de lectura, lugar donde se pone a prueba la experiencia estética debido a que se la confronta con un programa de lectura opresivo: fractura temporal, multiplicidad de perspectivas, reiteración descriptiva del espacio, disolución de la voz, frase saeriana, narración en segundo grado (*mise en abyme*), falsa trama, entre otros. Al final, la perspectiva del lector *crea* la obra y activa su significado; arriesgarse a interpretar una novela que lo violenta una y otra vez. Así, buscar los horizontes de sentido en una obra como la de Saer, con un alto grado de indeterminación, supone un acto de frustración constante. Por lo tanto, se cumple la hipótesis que esboqué en la introducción: los procedimientos constitutivos del espacio ficcional y del espacio discursivo transgreden la posición pasiva de cualquier lector que se enfrente a *Nadie Nada Nunca*. Por tal motivo no me interesó esbozar una interpretación personal; consideré más apropiado centrar mi análisis en el fenómeno de interdependencia entre el creador/obra/receptor, aunque ofrecí, en general, las dos posturas interpretativas de la crítica: una universalista y otra sociológico-política. Si bien mi trabajo parece justificar la primera, es decir, la subjetividad de cualquier percepción como fenómeno

universal, esto no exime una lectura en la que, desde luego, esté un trasfondo político. La interpretación dependerá, entonces, de la experiencia estética del lector.

Como demostraré, *Nadie Nada Nunca* es una obra compleja que pertenece a la pléyade de libros inclasificables -*Museo de la Novela de la Eterna*, *Rayuela*, *Aguafuertes porteñas*-; y su valor estético es invaluable para la historia de la literatura, no sólo latinoamericana sino universal. Su creador, un escritor polémico, siempre luchó en contra de aquellas obras que no estuvieran comprometidas con la "evolución de la narrativa". Su oposición a otros proyectos literarios lo llevó a convertirse en un escritor marginal⁷⁸, produciendo su obra a espaldas del *boom* latinoamericano.

A pesar de todo, los estudios académicos sobre la obra de Juan José Saer son pocos en nuestro país, tal vez debido a la escasa difusión por parte de los sellos editoriales; lo cual responde a un desconocimiento unánime de la obra del santafesino. Por ejemplo, en la base de datos de la Biblioteca de la UNAM sólo se registran dos tesis: uno de licenciatura dedicado a *Las nubes*⁷⁹; y otra de maestría sobre *Nadie Nada Nunca*⁸⁰, donde subyace una lectura sociológica y política. Además, en las bibliotecas de la ciudad apenas se pueden encontrar algunos ejemplares de su vasta producción. Y es que si bien la novela se publicó en 1980 en México por la editorial Siglo XXI, pasó desapercibida al igual que el resto de su obra por la crítica literaria mexicana. Incluso en su país de origen su recepción fue paulatina; el consenso llegó alrededor de la revista *Punto de Vista* que contaba con las mejores plumas críticas del país sudamericano: Adolfo Prieto, María Teresa Gramuglio, Beatriz Sarlo, Ricardo Piglia, Noé

⁷⁸ Saer pensaba que solo los escritores marginales dejaban una huella imperecedera en la historia de la literatura: "La tradición está hecha en su mayor parte por marginales, sobre todo en la época moderna, de modo que habría que exigir, cortésmente desde luego, a quienes emplean ese concepto, una descripción un poco más precisa de ese misterioso centro respecto del cual Macedonio sería un escritor marginal. Kafka era un escritor marginal; Sade era un marginal; Faulkner lo fue durante mucho tiempo; Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Lautrémont, Poe, Melville, Svevo, Gadda, Musil, Pessoa, Artaud, Lowry, Felisberto Hernández, Vallejo, Benjamin, Celan, entre muchos otros." (Saer, 1999b: 1592 [eBook])

⁷⁹ María Lebedev Pimentel, "Locura y memoria en *Las nubes*: una aproximación a Juan José Saer", Tesis de Licenciatura, UNAM: 2009

⁸⁰ Víctor Alejandro Bravo Morales, "Huellas en la arena: desaparición y reconstrucción en *Nadie nada nunca* y otros textos", Tesis de Maestría, UNAM: 2015

Jitrik, entre otros. Por lo tanto, es necesario incrementar la presencia de la obra de Juan José Saer en las aulas de la UNAM, pues una poética que aporta elementos experimentales y vanguardistas no debe pasar desapercibida por la máxima casa de estudios. Haría falta, por ejemplo, analizar la influencia de la poética de Saer en general y de la frase saeriana en particular en los escritores emergentes del Cono Sur; incluso en proyectos al parecer tan disímiles como los de César Aira, Sergio Chejfec, Alan Pauls, Rodrigo Fresán o Patricio Pron. Una escritura tan dúctil como la de Saer, insisto, no debe permanecer en el silencio.

Bibliografía

Textos de Juan José Saer

- SAER, JUAN JOSÉ, (1969), *Cicatrices*. Buenos Aires: Sudamericana.
- _____, (1977), *El arte de narrar (Pemas 1960-1975)*. Venezuela: Fundarte.
- _____, (1980), *Nadie nada nunca*. Argentina: Seix Barral.
- _____, (1982), *La mayor*. Buenos Aires: Centro Editor América Latina.
- _____, (1999), *El concepto de ficción*. México: Planeta.
- _____, (1999b), *La narración-objeto*. México: Titivillus. [eBook].
- _____, (2002), *El limonero real*. Buenos Aires: Seix Barral.

Textos consultados

- ABBATE, F., (2016). *Entrevista a Juan José Saer*. Recuperado de http://www.bibliotecavirtual2.unl.edu.ar:8180/colecciones/bitstream/1/7447/1/POETA_27_2008_pag_41_47.pdf
- ARDUIN, S. (2000), *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. España: Universidad de Murcia.
- BACHELARD, G. (1975), *La poética del espacio*. trad. Ernestina de Champourci. México: FCE.
- BAL, M., (1998), *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*. Trad. Javier Franco. Madrid: Cátedra.
- BARTHES, R. (1973), "El mundo-objeto" en *Ensayos críticos*, Barcelona: Seix Barral. 23-33.
- _____, "Literatura Objetiva" en *Ensayos críticos*, Barcelona: Seix Barral. 35-47.

_____, "¿Resumen de Robbe-Grillet?" en *Ensayos críticos*, Barcelona: Seix Barral. 237-245.

BERG, E., (2002), "Juan José Saer: una música imborrable" en *Poéticas en suspenso: migraciones narrativas en Ricardo Piglia, Andrés Rivera, Juan José Saer*. Buenos Aires: Biblos.

BOBES NAVES, M. DEL C., (1993), *La novela*. Madrid: Síntesis.

BOURNEUF, R. (1975), "El Espacio" en *La novela*. Barcelona: Ediciones Ariel.

BRAVO MORALES, V. A. (2015), *Huellas en la arena: desaparición y reconstrucción narrativa en Nadie Nada Nunca y otros textos de Juan José Saer*. Tesis de Maestría no publicada, UNAM, Ciudad de México.

BRUSHWOOD, J., S., (1984), *La novela hispanoamericana del siglo XX: una visita panorámica*. Trad. Raymond I. Williams. México: FCE.

BÜRGER, P. (1987). *Teoría de la vanguardia*. trad. Jorge García. Barcelona: Península.

BUTOR, M., (1967), "El espacio de la novela" en *Sobre literatura II. Estudios y conferencias la 1959-1963*. Barcelona: Seix Barral. 51-75.

CALINESCU, M. (1991), *Cinco caras de la modernidad: Modernismo, vanguardia, decadencia, Kirchner, posmodernismo*, trad. María Teresa Beguiristain. Madrid: Tecnos.

CARPENTIER, A. (1973), *El reino de este mundo*. Bogotá: Círculo de lectores.

CHEJFEC, S., (1994), "La organización de las apariencias" en *Revista Hispanoamérica*. 23 (67). 109-116

- CORBATTA, J. (2005), "Algunas notas sobre la 'praxis poética' de Juan José Saer" en *Juan José Saer: Arte poética y práctica literaria*. Argentina: Ediciones Corregidor.
- _____ (2005), "Para una topografía imaginaria: recurrencia de la zona y del río en la obra de Juan José Saer" en *Juan José Saer: Arte poética y práctica literaria*. Argentina: Ediciones Corregidor. 148-163.
- _____ (2005), "Jorge Luis Borges/Juan José Saer: convergencias y divergencias" en *Juan José Saer: Arte poética y práctica literaria*. Argentina: Ediciones Corregidor. 165-179
- DALMARONI, M. Y MERBILHAÁ, M. (2000), "'Un azar convertido en don' Juan José Saer y el relato de la percepción" en Noé Jitrik (ed.), *Historia crítica de la Argentina. La narración gana la partida*. Argentina: EMECÉ. 321-341.
- _____ (2010). "El largo camino del <<silencio>> al <<consenso>>. La recepción de Saer en la Argentina (1964-1987)", en Saer, Juan José. *Glosa y El entenado*. Julio Premat (coord.) París-Córdoba (Argentina): CRLA-Archivos/Alción. 607-664.
- DORFMAN, A., (1972), "La violencia en la novela hispanoamericana actual" en *Imaginación y violencia en América*. Barcelona: Anagrama. 9-42.
- ELIZONDO, S. (2000), "De la violencia" en *Cuaderno de escritura*. México: FCE. 57-61.
- FERNÁNDEZ, M. (1974), *Teorías*. Buenos Aires: Corregidor.
- FOUCAULT, M., (1968), *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Trad. Elsa Cecilia Frost. México: Siglo XXI.

- GADAMER, H., (1987), "Fundamentos para una teoría de la experiencia hermenéutica" en en Rall, D., *En busca del texto: teoría de la recepción literaria*. Trad. Sandra Franco (et. al.). México: UNAM. 19-27.
- GARRAMUÑO, F. (2009), "La narración de la experiencia" en *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Argentina: FCE. 90-129.
- GENETTE, G., (1967), "La littérature et l'espace" en *Figures II*. París: Seuil. 43-49.
- _____, (1989), *Figuras III*. Trad. Carlos Manzano. Barcelona: Lumen.
- _____, (1989b), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus.
- _____, (1993), *Ficción y dicción*. Trad. Carlos Manzano. Barcelona: Lumen.
- GRAMUGLIO, M. T. (et. al.) (2000), "Literatura, Mercado y crítica. Un debate" en *Punto de vista*, 66. 1-9.
- _____ [1984], (2010), "Razones", en *Crítica cultural*. "Edição espacial: Dossiê Juan José Saer". 5(2), 19-32.
- GREIMAS, A. J., (1994), "Semiótica figurativa y semiótica plástica" en Gabriel Hernández Aguilar (Comp.), *Figuras y estrategias. En torno a una semiótica de lo visual*. México: SigloXXI. 17-42.
- GULLÓN, R., (1974), "Espacios novelescos" en Gullón, Agnes y Germán, *Teoría de la novela. Aproximaciones hispánicas*. Madrid: Taurus. 243-265.
- INGARDEN, R. (1987), "Concretización y reconstrucción" en en Rall, D., *En busca del texto: teoría de la recepción literaria*. Trad. Sandra Franco (et. al.). México: UNAM. 31-55.

- ISER, W. (1987), "La estructura apelativa de los textos" en Rall, D., *En busca del texto: teoría de la recepción literaria*. Trad. Sandra Franco (et. al.). México: UNAM. 99-119
- _____ (1987), "El acto de la lectura. Consideraciones previas sobre una teoría del efecto estético" en Rall, D., *En busca del texto: teoría de la recepción literaria*. Trad. Sandra Franco (et. al.). México: UNAM. 121-143.
- _____ (2009), "La constitución del sujeto lector" en María Satoopen (coord.), *Sujeto y relato: antología de textos teóricos*. México: UNAM. 197-207.
- MONTELEONE, J. (1993), "Eclipse de sentido: De Nadie Nada Nunca a El Entenado de Juan José Saer" en Spiller, Roland (ed.), *La novela Argentina de los años ochenta*. Frankfurt/Main: Vervuert.
- NIEMEYER, K. (2004), *Subway de los sueños, alucinamiento, libro abierto. La novela vanguardista hispanoamericana*. Madrid: Iberoamericana.
- PAZ, O., (1985), *Los hijos del Limo. Vuelta*. Barcelona: Seix Barral.
- R. PIGLIA Y J.J. SAER (1990), *Diálogo Piglia-Saer*. Santa Fe: Centro de Publicaciones de la Universidad del Litoral.
- PIMENTEL, L. A. (2012), *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: Siglo XXI.
- _____ (2010), *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales: La representación del espacio en los textos narrativos*. México: Siglo XXI.
- POLLMANN, L., (1971), *La nueva novela en Francia y en Iberoamérica*. Madrid: Gredos.

- _____, (1998), *La separación de los estilos: para una historia de la conciencia literaria Argentina*. Frankfurt am Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana.
- PREMAT, J. (2000), "Juan José Saer y el relato regresivo. Una lectura de *Cicatrices*" en *Revista Iberoamericana*. 66 (192), 501-509.
- RICARDOU, J. (1973), *Le nouveau roman*. Paris: Éditions du Seuil.
- RICOEUR, P., (2008), *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. Trad. Agustín Neira. México: Siglo XXI.
- RIMMON-KENAN, S. (1983), "Text: focalization" en *Narrative fiction: Contemporary poetics*. New York: NewAcces. 71-85.
- _____, (1983), "Narration: levels and voices" en *Narrative fiction: Contemporary poetics*. New York: NewAcces. 86-105.
- AUGUSTO ROA BASTOS, Julio Cortázar, Juan José Saer, (1978), *Mesa redonda. Cine y literatura*. Universidad de le Miral, Toulouse. Recuperado de <http://youtu.be/jqvW2Q4rTEA>
- ROBBE-GRILLET, A., (1965), "Un camino para la novela futura" en *Por una novela nueva*. Trad. Caridad Martínez. Barcelona: Seix Barral. 21-31.
- _____, (1970), *La celosía*. Trad. Juan Antonio Rero. Barcelona: Barral Editores.
- SARLO, B., "Política y figuración literaria" en Daniel Balderston, David William Foster, Tulio Halperin Donghi (et. al), *Ficción y política. La narrativa Argentina durante el proceso militar*. Madrid: Alianza. 30-59.
- SARRAUTE, N., (1967), *La era del recelo. Ensayos sobre la novela*. Trad. G. Torrente Ballester. Madrid: Guadarrama.

STER, M. E. (1983), "El espacio intertextual en la narrativa de Juan José Saer: instancia productiva, referente y campo de teorización de la escritura" en *Revista Iberoamericana*, 59 (125), 965-966.

ZUBIAURRE, M.T. (2000), "Hacia una metodología del espacio narrativo" en *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas, perspectivas*. México: FCE.