



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

HUELLAS EN LA ARENA: DESAPARICIÓN Y RECONSTRUCCIÓN

NARRATIVA EN *NADIE NADA NUNCA* Y OTROS TEXTOS

DE JUAN JOSÉ SAER

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE

MAESTRO EN LETRAS

(LETRAS LATINOAMERICANAS)

PRESENTA:

VÍCTOR ALEJANDRO BRAVO MORALES

TUTORA: DRA. RAQUEL MOSQUEDA RIVERA  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS, UNAM

MÉXICO D.F., AGOSTO DE 2015



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**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 mis padres, la fuerza primaria de todo.*

## AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, agradezco la generosidad de mi *alma máter*, la Universidad Nacional Autónoma de México, a la que le debo tanto y que, entre otras cosas, me dio la oportunidad de estudiar en la Facultad de Filosofía y Letras, un rincón de inteligencia y humanidad. Asimismo, estoy tan agradecido con la Universidad por haberme permitido conocer a la doctora Raquel Mosqueda Rivera, mi mentora y amiga, cuyo talento y buen gusto estético me han formado como lector y crítico de la literatura iberoamericana. Raquel, gracias por enseñarme tantas cosas —incluido al propio Saer—, pero sobre todo gracias por creer en mí. Sin ello, quizás nunca habría salido adelante. Sabes que te admiro y que te quiero a mi manera, ya sabes, toscamente.

Además, agradezco al Programa de Posgrado en Letras, por haberme aceptado y por facilitarme el acceso a un par de becas: la primera, otorgada por la Secretaría de Educación Pública, durante los semestres 2013-2 y 2014-1, y la segunda por parte del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, en el lapso que cubrieron los semestres 2014-2 y 2015-1. Amplío el agradecimiento a ambas instituciones —SEP y Conacyt— pues sin ese apoyo económico habría sido imposible completar el presente trabajo de investigación.

De igual forma, agradezco a mis sinodales Miguel Rodríguez Lozano, Begoña Pulido Herráez, Ignacio Díaz Ruiz y Armando Velázquez, en primer lugar por haber hecho un espacio en sus atareadas agendas y leerme y, después, por sus atinados comentarios.

A mis brillantes maestros de posgrado, en especial a la doctora Eugenia Revueltas, por publicar los trabajos finales del curso “Análisis semiótico de la novela hispánica contemporánea: del *boom* a nuestros días”, en el libro *Octeto de virtuosos y ocho intérpretes*:

*Aproximaciones literarias en busca de sentidos.* Además, todo mi reconocimiento a la doctora Angélica Tornero, pues sus cátedras maravillosas ayudaron al soporte teórico de la presente investigación.

A Nancy, Lola, Raúl, Alejandra, Armando, Yolanda, León, Kharlo, José Luis, Cinthya, Javier (*El Chino*), compañeros de generación que en todo momento me impresionaron con su agudeza y pasión por las letras.

A Lucero y Lulú, colegas lacayas del Instituto, con quienes he formado una sólida amistad y que, estoy seguro, formarán una exitosa carrera académica. Asimismo, agradezco a mis hermanas soteleñas: Alejandra, Paulina y Marissa, por todas esas veladas llenas de *Game of Thrones*, cigarros y portugués, un idioma que se nos va dando de a poco.

Finalmente, doy las gracias a Lety, Leni, Pipi y Moya, “mi familia, que es pequeña... y está rota”.

Para todos, mi reconocimiento y gratitud.

*Te mostraré lo que es el miedo en un puñado de polvo.*

**T. S. ELLIOT**

*La historia es una pesadilla de la que estoy tratando de despertar.*

**JAMES JOYCE**

*La historia es el único lugar donde consigo aliviarme*

*de esta pesadilla de la que trato de despertar.*

**RICARDO FIGLIA**

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN .....	7
1. TRAS LAS HUELLAS DEL GATO .....	19
1.1. La cuestión del doble en “A medio borrar” .....	24
1.2. <i>Nadie nada nunca</i> y el caudal del presente.....	28
1.3. <i>Glosa</i> : resignificar lo acontecido .....	34
1.4. <i>La pesquisa</i> y <i>La grande</i> : piezas finales de la reconstrucción.....	48
II. PIEZA INFERIDA.....	55
2.1. Prefiguraciones oníricas.....	61
2.2. Salidas en falso .....	71
2.2.1. La pistola de Chéjov.....	73
2.2.2. Ángel Leto y la guerrilla .....	79
2.3. La pareja en la playa .....	83
2.4. Subversivo al azar .....	88
III. ECLIPSE DE ZONA.....	103
3.1. La zona, un espacio heterotópico.....	116
3.2. Un rincón en el desierto .....	128
3.3. El eclipse de la experiencia.....	136
CONSIDERACIONES FINALES .....	151
BIBLIOHEMEROGRAFÍA .....	161

## INTRODUCCIÓN

No es fácil aproximarse a la literatura de Juan José Saer, un universo fragmentario capaz de reconstruirse a lo largo del tiempo y que cuenta con una comunidad apasionada de lectores y críticos. De hecho, el proyecto escritural del santafesino es considerado como uno de los más relevantes en Argentina, cuando menos para la segunda mitad del siglo XX. Ricardo Piglia incluso va más allá: “[...] decir que Juan José Saer es el mejor escritor argentino es una manera de desmerecer su obra. Sería preciso decir, para ser exactos, que Saer 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”.<sup>1</sup> Desde luego, no justificaré con generalizaciones la importancia de Saer para la narrativa. En ese mismo orden de ideas, no me detendré demasiado en los aspectos biográficos del santafesino. Dedicar una extensa investigación al análisis textual de un autor es una manera de reconocer la validez y la importancia de una vida dedicada a las letras.

Pese a todo, sirva esta breve semblanza biográfica, acuñada por el propio escritor, como punto de partida obligado para la presente investigación: “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”.<sup>2</sup> A esa suma escueta de acontecimientos, añadiría su labor

---

<sup>1</sup> Ricardo Piglia, “Sobre Saer”, en José Luis Bobadilla Acevedo (ed.), *Ricardo Piglia y Juan José Saer: Diálogo*, p. 39.

<sup>2</sup> J. J. Saer entr. María Teresa Gramuglio, “Razones”, en *Crítica Cultural (Critic)*, “Edição especial: Dossiê Juan José Saer”, vol. 5, núm. 2, jul./dez., 2010, p. 316. En línea: <http://lup.lub.lu.se/luur/download?func=downloadFile&recordId=2336984&fileId=2336995>, fecha de consulta: 11 de diciembre de 2014.



académica como profesor de historia y crítica estética cinematográfica en la Universidad Nacional del Litoral, y como profesor de estética en la Facultad de Letras de la Universidad de Rennes, donde laboró hasta el 2002. Saer murió a mediados de 2005 en París, a los 67 años, víctima del cáncer de pulmón. Es autor de una nutrida producción literaria, de la cual destaco su labor narrativa: seis libros de argumentos y relatos —*En la zona* (1960), *Palo y hueso* (1965), *Unidad de lugar* (1967), *La mayor* (1976) y *Lugar* (2001)—, así como once novelas: *Responso* (1964), *La vuelta completa* (1966), *Cicatrices* (1969), *El limonero real* (1974), *Nadie nada nunca* (1980), *El entenado* (1983), *Glosa* (1985), *La ocasión* (1986), *Lo imborrable* (1992), *La pesquisa* (1994), *Las nubes* (1997) y *La grande* (2005), esta última publicada de manera póstuma. Buena parte de la crítica literaria considera que *Cicatrices* marca el inicio de su madurez como narrador. Esta novela, alejada del tono costumbrista de sus primeras ficciones, desarrolla tres perspectivas en primera persona sobre una situación histórica específica: la primera etapa del peronismo.

A todo esto, añadiría el comentario de Mirta Stern, quien amplía la mirada hacia su círculo de colaboradores y amigos, con quienes compartió algunas afinidades estéticas:

Nacido en Serodino [...] inicia allí su actividad literaria, vinculándose intelectualmente 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.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup>Mirta Stern, “El espacio intertextual en la narrativa de Juan José Saer, instancia productiva, referente y campo de teorización de la escritura”, *Hispanamérica: Revista de Literatura*, vol. XLIX, Núm. 125, Octubre-Diciembre, 1983, pp. 965-981. También podría mencionar la excelente relación que mantuvo con el poeta santafesino Hugo Gola, a quien le dedica el relato “Bravo”, del cuentario *En la zona* (1961), así como la compilación de ensayos *La narración-objeto*, y con Ricardo Piglia, con quien mantendría a lo largo de varias décadas una serie de diálogos públicos recientemente compilados por José Luis Bobadilla Acevedo para la editorial mexicana Mangos de Hacha, con el título *Diálogo: Ricardo Piglia y Juan José Saer*. Esta excelente compilación fue de gran utilidad para el desarrollo de la presente investigación.

Si bien pienso que no se puede desvincular por completo a un escritor de su producción textual, como afirmaban algunas teorías estructuralistas, por otro lado creo que Saer concibió un proyecto narrativo en donde la biografía del autor se desvanece por la gravedad de la propia obra, acaso como una manera de emular a una de sus mayores referencias. “Faulkner genera esa figura única del escritor que dice: ‘Mi aspiración máxima es que no se sepa nada de mí, que no se conozca nada de mi vida, que todas mis obras parezcan escritas por alguien anónimo’”.<sup>4</sup> Agrego la delimitación efectuada por Julio Premat sobre el nombre de Saer como sinécdoque de una textualidad específica: “[...] el nombre ‘Saer’ no remite a una persona biográfica, sino a una instancia construida por los textos, la del sujeto común de todos los enunciados, la del organizador de las etapas de la obra, la que se perfila [...] responsable de las diferentes elecciones narrativas, la que sirve de denominador común a recurrentes construcciones”.<sup>5</sup>

De manera que el soporte principal de este estudio se centrará en la relación texto-contexto, no tanto en la del escritor con su producción literaria; no obstante, en algunos puntos se considerarán aspectos biográficos, como por ejemplo al analizar la importancia del espacio para la estrategia narrativa. Asimismo, tomaré en cuenta las opiniones de Saer sobre su obra. Estoy al tanto de que las consideraciones de un autor al momento de juzgar su propio trabajo pueden ser tramposas, pues a menudo involucran deseos y fantasías. En contraparte, me parece que su punto de vista puede ser tan válido como el de cualquier otro. No pretendo atribuirle alguna categoría de verdad a sus juicios. El apunte no será el heraldo que revele el sentido final, sino que, como diría Miguel Morey en su espléndida *Lectura de Foucault*,

---

<sup>4</sup> Juan José Saer, “Faulkner”, en *Diálogo*, p. 55.

<sup>5</sup> Julio Premat, *La dicha de Saturno: Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*, p. 21.

algunas hipótesis de trabajo en ocasiones “sintonizan bien con [las] declaraciones del propio [escritor]”.<sup>6</sup> Por tal motivo, las opiniones de Saer servirán para discutir algunas ideas, pero también ayudarán a delimitar la interpretación inherente al proyecto crítico de lectura.

Ahora bien, uno de los aspectos que considero más llamativos de la narrativa saeriana es el siguiente: la mayor parte de los relatos ocurre dentro de un solo espacio, el cual posee nombre propio. La zona se constituye como una locación literaria relacionada con el Condado Yoknapatawpha, de William Faulkner, en tanto que ambas construcciones ficcionales entremezclan cuestiones imaginarias con coordenadas geográficas específicas: Oxford, Mississippi, para el caso de Faulkner, Santa Fe, Argentina, para el caso de Saer. No obstante, la zona es una ciudad literaria escrita con minúsculas, un nombre genérico parecido en ese aspecto a Región, del español Juan Benet, en donde la reaparición de los personajes es, quizá, sólo un pretexto para problematizar estéticamente el paso inexorable del tiempo. Una literatura tautológica, llena de pistas falsas e intrigas irresueltas, pero también con vueltas de tuerca que modifican sorpresivamente el hilo argumental, el cual, por cierto, se mantiene prácticamente en todos los relatos, a la manera de una saga. Por lo anterior, es necesario concebir el universo ficcional de Saer como un conjunto de piezas interrelacionadas y no como unidades inconexas. La continuidad de la trama, generada principalmente por el mantenimiento de un cronotopo, genera la impresión de un solo proyecto narrativo, el cual insiste en dejar cabos sueltos, quizás para que el lector relacione fragmentos dispersos a la manera de un investigador policiaco y, en última instancia, convierta el acto de leer en una forma de escritura.

---

<sup>6</sup> Miguel Morey, *Lectura de Foucault*, p. 376.

En suma, es preciso tomar en cuenta la producción narrativa del argentino como un mosaico que, desde la fragmentariedad y la repetición, permite una recepción en donde se privilegien las unidades de conjunto. En ocasiones, la lectura de un solo libro es insuficiente para desentrañar la complejidad de la escritura. Es el caso de *Nadie nada nunca*, quinta novela del santafesino y piedra angular de la presente investigación. De corte experimental, narra en términos generales la vida de una pareja que pasa un fin de semana en una casa de campo, a orillas del río Paraná. Como se verá más adelante, si se piensa este texto como una entidad autónoma, muy probablemente el resultado de la interpretación adolecerá de elementos cifrados, como el de la representación ficcional de la desaparición forzada de personas, ocurrida a finales de los setenta y principios de los ochenta en Argentina.

Así pues, en *Nadie nada nunca* existen elementos que posibilitan su vinculación con relatos futuros y otros relacionados con narraciones previas. Podría entonces afirmar que la intertextualidad constituye un elemento medular de la estrategia narrativa. Entiendo por intertextualidad “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro”.<sup>7</sup>

Ahora bien, resulta complicado seguir la terminología de Genette en este asunto en particular. Ni la cita, el plagio o la alusión —que el teórico francés identifica como las formas principales del intertexto— sirven para explicar eficientemente este tipo de relaciones textuales. Es necesario acudir a la definición de Michael Riffaterre, analizada por el propio Genette en sus *Palimpsestos*, para ayudar a la delimitación del concepto: “El intertexto es la percepción, por el lector, de relaciones entre una obra y otras que la han precedido o seguido [...] La intertextualidad es [...] el mecanismo propio de la lectura literaria [...] sólo ella

---

<sup>7</sup> Gérard Genette, *Palimpsestos*, p. 10.

produce la significancia, mientras que la lectura lineal, común a los textos [...] no produce más que el sentido”.<sup>8</sup>

El intertexto requiere de una pausa en la lectura para reflexionar sobre el peso específico de la palabra ajena en un discurso estético con nombre propio. Por ende, las asociaciones intertextuales forman parte medular del proceso de recepción. Gracias a este fenómeno, los textos adquieren densidad. De este modo, la intertextualidad dinamiza la lectura al servir como caja de resonancia para los matices discursivos, la perspectiva histórica y el horizonte cultural del relato. No obstante, para Genette los nexos textuales entre escritos de un solo autor no formarían parte de la clasificación intertextual: “Puede ocurrir también que una obra funcione como paratexto de otra: el lector de *Bonheur fou* (1957), al ver en la última página que el retorno de Angelo a Paulina es muy difícil, ¿debe o no acordarse de *Mort d’un personnage* (1949), donde encuentra a sus hijos y nietos, lo que anula *por anticipado* esta sabia incertidumbre?”.<sup>9</sup> Para el francés, las relaciones entre dos novelas de Jean Giono —ocasionada por la prolongación del argumento gracias a la reaparición de un personaje— constituye una especie rara de paratextualidad, aunque páginas atrás describa al paratexto como una relación “generalmente menos explícita y más distante” que la intertextualidad”.<sup>10</sup> Personalmente, no concibo los nexos establecidos al interior de la narrativa saeriana como elementos distantes. Todo lo contrario: debido a su explícita proximidad, es imprescindible concebir cada libro como pieza de una construcción significativa más amplia, especialmente si éstos relatan la vida de un núcleo reducido de personajes a lo largo de un tiempo más o menos secuencial.

---

<sup>8</sup> Michael Riffaterre *apud*. Gérard Genette, *op. cit.*, p. 11.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 11.

Por todo ello, es necesario recurrir a una subcategoría ajena a la narratología genettiana: el intratexto. En términos generales, este tipo de intertextualidad se refiere a la vinculación, por parte del receptor, de elementos desarrollados en uno o más textos escritos por un solo autor. De acuerdo con Akhil Reed Amar, dentro del amplio espectro que abarca la intratextualidad, existe una rama que propone una lectura de conjunto a partir de elementos vinculantes, con el fin de encontrar nuevas significaciones en un texto o en una producción escritural más amplia, como la producción narrativa de un escritor:

Si la intratextualidad filológica es de lo mejor para explicar lo que podría significar una palabra o una frase, otra rama de la intratextualidad pretende mostrar una lectura más adecuada de lo que significa el texto en su conjunto. La intratextualidad permite [al texto] funcionar [...] como una forma singular de concordancia, animando a sus lectores a colocar cláusulas no adyacentes junto a otras para el análisis, en tanto éstas utilizan las mismas palabras y frases (o muy similares). Una vez que aceptamos la invitación a leer disposiciones no contiguas de forma conjunta, podemos ver patrones significativos en el trabajo. [Algunas veces] la palabra-enlace intratextual será el signo visible de una conexión temática mucho más profunda, una vibración empática que revelará una rica armonía en el trabajo escrito.<sup>11</sup>

Hasta el momento, he mencionado algunas relaciones identificables de intratextualidad en el proyecto narrativo de Saer: 1) todos los textos ocurren dentro de una espacialidad ficticia llamada la zona, la cual representa alguna ciudad del Río de la Plata, muy probablemente Santa Fe, Argentina; 2) la mayoría de las historias transcurre en el marco de una temporalidad circunscrita a cuatro décadas: desde los cincuenta hasta fines de los noventa,<sup>12</sup> y 3) la continuidad de una línea argumental es posible gracias a la reaparición de un número reducido de personajes, como Carlos Tomatis, Ángel Leto o los mellizos Garay.

---

<sup>11</sup> Akhil Reed Amar, "Intratextualism", *Harvard Law Review*, vol. 112, núm. 4, 1999, pp. 792-793. La traducción es mía.

<sup>12</sup> Si bien es cierto que en estas décadas ocurren la mayoría de los relatos, es importante mencionar que *Las nubes* transcurre durante el siglo XIX, y *El entenado* (1983) representa una novela sobre las memorias de un grumete español sobreviviente a una expedición fallida al Río de la Plata, en algún momento del siglo XVI.

Solventada esta primera dificultad conceptual, me interesa trabajar una de las “cláusulas textuales no adyacentes” en la narrativa de Juan José Saer. El propósito fundamental es identificar los acontecimientos que transforman a los protagonistas de *Nadie nada nunca* en representaciones ficcionales de las numerosas víctimas que padecieron el terrorismo de Estado durante la dictadura militar. La búsqueda de una situación específica posibilita que la producción textual se establezca como referente inmediato de sí misma: entre más textos se hayan leído, mayores serán las posibilidades de esclarecer sus vínculos, así como de atisbar sus alcances interpretativos. Por todo lo anterior, es necesario dar un recorrido por los fragmentos de varios textos en la obra de Saer en donde se mencione algo sobre el Gato y Elisa. He llamado a este proyecto de lectura reconstrucción narrativa, pues la propia estructura del texto me ha obligado, en tanto receptor de un producto estético, a volver los pasos sobre narraciones revisadas con antelación, *reconstruir* su sentido, por así decirlo, gracias a la continuidad del hilo narrativo y al conocimiento general de la obra. Por ello, considero que el lector desempeña un papel especial en el entramado narrativo, al ser el encargado de reformular constantemente el sentido de cada texto, ya sea estableciendo relaciones intratextuales, mediante conjeturas, o con ayuda de otros estudiosos. Por fortuna, la narrativa saeriana cuenta con una comunidad crítica de primer orden. Es necesario ponderar los estudios de Beatriz Sarlo, Rafael Arce, Julio Premat, Mirta Stern, Jorgelina Corbatta, Mila Cañón, Oscar Brando, entre otros estudiosos. Sus trabajos críticos servirán para establecer puntos de acuerdo, sin dejar por supuesto de lado las diferencias interpretativas o el franco disenso.

Mención aparte merece el estudio de Florencia Garramuño, titulado “Despojos de lo real: *El entonado y Glosa*”, perteneciente al libro *La experiencia opaca: Literatura y*

*desencanto*, un trabajo sorprendente sobre la representación literaria de la experiencia durante las dictaduras militares latinoamericanas —entre 1970 y 1980— tanto en Argentina como en Brasil. Garramuño da la pauta para la elaboración de un proyecto de lectura sobre la narrativa saeriana que tome en cuenta al conjunto al considerar las relaciones intratextuales entre las novelas *Nadie nada nunca*, *El entenado* y *Glosa* a la manera de un “itinerario narrativo”. Además, el estudio se centra en dos cuestiones específicas: 1) el tratamiento estético de lo real como una categoría fragmentaria de la experiencia, y 2) el trauma de vivir, como sociedad, el terrorismo de Estado. Por lo mismo, el trabajo de Garramuño vislumbra el peso fundamental del contexto histórico. Este ensayo excepcional será, en muchos aspectos, un eficiente interlocutor crítico, aunque por desgracia no toma en cuenta textos como *Lo imborrable*, *La pesquisa* y *La grande*, referencias fundamentales para estudiar específicamente el tema de la desaparición del Gato y Elisa.

Con todo, debo mencionar que los estudios académicos sobre Saer distan de ser vastos, al menos en México, quizás debido a su escasa difusión editorial. A pesar de que el santafesino publicó hacia 1980 *Nadie nada nunca* en la editorial Siglo XXI, la novela prácticamente pasó inadvertida para la crítica especializada, al igual que el resto de su obra. El Catálogo de la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM, por ejemplo, sólo consigna una tesis de licenciatura sobre *Las nubes*.<sup>13</sup> Salvo los esfuerzos integrales de Rose Corral, artículos como los de Juan Villoro o Carlos Barriuso, podría decir que el santafesino es un escritor leído principalmente por estudiantes de literatura en bibliotecas o, últimamente, vía digital; no obstante, se estudia poco. Por tal motivo, uno de los objetivos principales de esta

---

<sup>13</sup> Vid. María Lebedev Pimentel, “Locura y memoria en *Las Nubes*: una aproximación a Juan José Saer”, Tesis de Licenciatura, UNAM, 2009, 103 pp.



investigación será contribuir al análisis de esta propuesta estética que representa, sin duda, territorio fértil para el campo de las investigaciones literarias e, incluso, multidisciplinarias.

Así pues, este trabajo elaborará un proyecto crítico de lectura sobre *Nadie nada nunca*, teniendo en cuenta los fragmentos de otros textos en donde se mencione directamente a los protagonistas de la novela en cuestión. El primer apartado justificará de manera teórica la interpretación conjuntiva de la producción saeriana. Para ello, retomaré algunas ideas del reconocido académico Jonathan Culler, aunque el soporte principal recaerá en la estética de la recepción, en concreto las delimitaciones efectuadas por Wolfgang Iser y Roman Ingarden con respecto a los espacios de indeterminación. Además, el recorrido por los fragmentos narrativos permitirá vislumbrar temas importantes para la obra, como el doble, la imposibilidad de representar el paso del tiempo, así como una primera aproximación a la forma en que la narrativa representa la violencia de Estado.

El segundo apartado desarrollará con mayor amplitud el tema de la desaparición, esta vez desde una perspectiva histórica. Con este fin, me apoyaré en dos textos clave: el testimonio de Pilar Calveiro, ex guerrillera torturada en un centro clandestino de reclusión durante la dictadura militar, y escritora de *Poder y desaparición: Los campos de concentración en Argentina*, así como la compilación de Roberto Pittaluga titulada *Pensar la dictadura: terrorismo de Estado en Argentina. Preguntas, respuestas y propuestas para su enseñanza*, un texto pensado para difundirse en estudiantes de escuelas secundarias, entendiendo la esperanza como una forma efectiva de combatir el silencio y la desmemoria. Todos estos aspectos extratextuales servirán para distinguir aquellos episodios de *Nadie nada nunca* en donde la cuestión política argentina se representa de forma elíptica. En última instancia, la relación de acontecimientos históricos con cuestiones ficcionales servirá para

construir una hipótesis global que explique de mejor forma el porqué de la desaparición repentina del Gato y Elisa.

El tercer capítulo se concentrará en puntualizar algunos aspectos específicos de la estrategia narrativa. En primera instancia, está el asunto de la perspectiva como instancia de la construcción topográfica, esto es, la forma en que los narradores relacionan el acto de mirar con el de describir y, al hacerlo, forzosamente inscriben su *texto* dentro de un horizonte histórico.<sup>14</sup> Empezaré señalando algunas apropiaciones discursivas de Saer sobre dos elementos cinematográficos: la variedad de focalizaciones y los índices de falla; los últimos hacen referencia a una forma de composición cinematográfica en donde la acción es revelada ambiguamente o desde un punto ciego. Acto seguido, relacionaré la cuestión del espacio narrativo con la heterotopía de Foucault, así como algunas consideraciones del académico estadounidense Brian McHale en su libro *Postmodernist fiction*, todo con el fin de abreviar la forma en que la perspectiva histórica incide en la construcción ficcional de un emplazamiento. Después, estudiaré dos aspectos de la construcción espacial de *Nadie nada nunca*: el desierto como condición preliminar del discurso, y el río como una forma de pensar espacialmente en el tiempo; por último, abordaré la relación entre experiencia y realidad, con ayuda de dos grandes teóricos que abordan el empobrecimiento de la experiencia tras el advenimiento de las grandes guerras: me refiero a Walter Benjamin y a Giorgio Agamben.

Una consideración final: de alguna manera, es inevitable que, al efectuar un estudio sobre una novela escrita durante un período histórico gobernado por una dictadura militar, se

---

<sup>14</sup> “Describir es construir un texto con ciertas características que le son propias, pero, ante todo, es adoptar una actitud frente al mundo: describir es creer en lo discontinuo y discreto de la realidad, creer, por lo tanto, en su descriptibilidad. Describir, en otras palabras, es creer que las cosas del mundo son susceptibles de ser transcritas, incluso escritas [...] es aspirar a la máxima confusión y, por ende, a la máxima ilusión de realidad” (Luz Aurora Pimentel, *El espacio en la ficción*, pp. 16-17).

reflexione críticamente sobre el poder. En ese sentido, la obra de Michel Foucault será capital para señalar algunos aspectos específicos sobre el estilo de gobernar del autodenominado Proceso de Reorganización Nacional. El primer capítulo discutirá con algunas ideas de *Vigilar y castigar*, en concreto con la llamada humanización de la pena en el marco de una novedosa tecnología del poder que utilizó, en los albores del siglo XIX, la reglamentación jurídica de un aparato burocrático enfocado en la reclusión del infractor y no tanto en el suplicio corporal. El segundo apartado considerará algunos conceptos de *Genealogía del racismo*, transcripción editada de las conferencias dictadas por Foucault en el Collège de France entre 1975 y 1976. Finalmente, al hablar de heterotopía, citaré algunos aspectos de la introducción a *Las palabras y las cosas*, así como su ensayo “Espacios diferentes”, compilado en el libro *Estética, ética y hermenéutica* (1999). Los estudios de Foucault constituirán el soporte teórico principal de este estudio. Revisar sus análisis sobre momentos históricos específicos en donde se modificó el ordenamiento del mundo a través del discurso suscita, en todo momento, la reflexión sobre el ejercicio actual del poder. Y es, en ese sentido, que indagar acerca la desaparición de personas hace más de tres décadas en Argentina adquiere en estos días un sentido específico, es decir una actualidad escalofriante, pues el fenómeno de la desaparición forzada desgraciadamente ha constituido una tecnología de poder empleada no sólo en Argentina, sino prácticamente en el resto de Latinoamérica durante distintos períodos de la historia contemporánea.

## I. TRAS LAS HUELLAS DEL GATO

Parto de la siguiente hipótesis: cada uno de los textos narrativos del santafesino representan una serie de piezas que, al interrelacionarse, conforman un discurso estético sobre una ciudad literaria y sus habitantes. Concibo la serie de novelas y relatos de este extraordinario autor a la manera de un rompecabezas: la obra como un mosaico en donde se entrelazan distintas miradas sobre un mismo espacio. Leer la narrativa saeriana consistiría en unir piezas sueltas con respecto a las historias individuales de los personajes. A la manera de Faulkner, Saer utiliza la reaparición de éstos con el fin de dar continuidad a una sola trama.<sup>1</sup> Por otra parte, pocas veces, la intriga planteada en el relato se resuelve en un solo libro; en ocasiones, nunca se esclarece. Quizás por ello una de las cuestiones que más resalta la crítica es, precisamente, la fragmentariedad: “Creo que la escritura de este autor podría definirse como una literatura que trabaja con restos, con ruinas, con fragmentos. Como si su obra hubiera querido insistir en que no sólo la literatura trabaja con los restos de los real, sino que la vida misma está construida de escombros y ruinas que la experiencia y los acontecimientos depositan sobre la superficie opaca de la existencia”.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Hasta cierto punto, la idea de continuar las historias de los personajes en varios libros inscribe al autor dentro de una tradición bien definida, la cual tiene como referencia principal a Balzac. Según Saer, el legado balzaciano ha forjado una estirpe de narradores del siglo XX ampliamente reconocidos por aportar obras capitales a la cultura: “Respecto a la novela histórica del siglo XIX, Balzac introduce un elemento revolucionario que es la reaparición de personajes [...] El procedimiento es retomado de algún modo por Proust, por Joyce, por Musil, en la medida en que *El hombre sin atributos* está escrito en cuatro volúmenes, que evidentemente suponen una continuidad. Lo supone también *En busca del tiempo perdido*. Y también es el caso de Joyce: en el *Retrato del artista adolescente* y en el *Ulises* aparece el mismo personaje, aunque se trate de dos novelas [...] para no hablar del caso de Faulkner, que es el más balzaciano [...] Todo narrador se inscribe en una tradición balzaciana. Pero yo trato de tomar esa tradición en el punto en el cual la encuentro. Y tomo la reaparición de personajes [...] en un determinado momento de su evolución [...] Para mí la reaparición de los personajes es una manera de negar la progresión de la intriga y de insertar en cualquier instante del flujo espacio-temporal [...] momentos que permitan el desarrollo de determinada estructura narrativa” (Juan José Saer, “Por un relato futuro”, en *Ricardo Piglia y Juan José Saer: Diálogo*, pp. 18-19).

<sup>2</sup> Florencia Garramuño, *La experiencia opaca: Literatura y desencanto*, p. 96.

No obstante, cuando se han leído varios textos de Saer, se percibe cómo dichos “escombros ficcionales de experiencia” literaria se vinculan íntimamente, conformando líneas argumentales que trascienden la noción del libro como espacio cerrado, autónomo, capaz de explicarse por sí mismo. A este respecto, Saer opina: “Yo organizo los textos, toda una serie de textos que están relacionados con un personaje de manera tal que, organizados de otro modo, den una secuencia narrativa diferente [...] Es verdad que hay una concepción del todo como un ‘móvil’ en el cual cada nuevo texto que aparece modifica los anteriores”.<sup>3</sup> Por lo tanto, entiendo la narrativa saeriana como una serie de piezas que, al enlazarse, conforman un solo relato. La propuesta literaria del santafesino parte de una cuestión lúdica (el armado del rompecabezas) para proponer un juego de intrigas y encrucijadas tramposas. Si la obra es un territorio, los personajes serían entonces un mapa de ruta alrededor de dicha demarcación. En consecuencia, no considero que la obra esté inscrita bajo el signo y el sino de lo *inacabado*, como acusa Florencia Garramuño,<sup>4</sup> sino que este “inacabamiento” implica que el receptor debe establecer relaciones intertextuales con el objetivo de dar amplitud a los fragmentos leídos.

Después de revisar varios textos del santafesino, queda clara la correlación entre éstos: uno explica al otro, o al menos lo complementa, como si se tratara de una saga o, a la manera de Carlos Tomatis —uno de los personajes más celebres de este universo ficticio—, un ciclo del cual se desprenden nuevas historias bajo un fondo de aparente inmovilidad:

Si se trata de un texto independiente, el hecho de que intervengan los mismos personajes, dice más o menos Tomatis, hace que su autonomía sea relativa, y que la

---

<sup>3</sup> Juan José Saer, “Secuencia”, en *Ricardo Piglia y Juan José Saer: Diálogo*, p. 33.

<sup>4</sup> “Cuando murió, Juan José Saer se encontraba escribiendo las últimas páginas de la que ahora será su última, póstuma, novela. Por lo tanto, quizás correspondería decir que su obra quedó incompleta. Me pregunto si, en ese mismo carácter de inacabamiento que acosa a su novela póstuma, no reside el significado de toda su obra” (Florencia Garramuño, *op. cit.*, p. 96).

novela siga constituyendo la referencia principal, así que ese texto breve y otros que eventualmente pudiesen existir y fuesen apareciendo, formarían no una saga, para lo cual es necesario que entre los diferentes textos haya una relación cronológica lineal, sino más bien un ciclo, es decir, dice Tomatis con una pizca de pedantería más teatral que verdadera, un conjunto del que van desprendiéndose nuevas historias contra el fondo de cierta inmovilidad general.<sup>5</sup>

No hay entidades separadas, sino lazos que configuran unidades de conjunto. En ese sentido, establecer un proyecto crítico que tome en cuenta el grueso de la producción narrativa se acerca a lo que Jonathan Culler observa como un fenómeno peculiar de los relatos fragmentarios. El estadounidense afirma que en estos textos es muy poco frecuente encontrar un patrón característico al punto de conformar un “todo orgánico”. Estoy de acuerdo: pretender establecer una continuidad lineal a esta narrativa no arrojará más que interpretaciones que supongan un origen y un fin a una historia que se renueva cíclicamente. No se trata de eso, sino de “percibir cómo un elemento del texto puede relacionarse con otros, transformarlos, incluso oponerlos, para crear una estructura de conjunto. Este aspecto de la literatura se pone de manifiesto de manera sorprendente en textos de apariencia fragmentaria que exigen un esfuerzo especial del lector”.<sup>6</sup> Se generan unidades receptoras de conjunto con el fin de otorgar un sentido a la lectura. Ahora bien, con respecto a esta idea, el propio Saer afirma: “Mi propio sistema tiende a constituirse en una serie indefinida de fragmentos que se modifican e interrelacionan mutuamente”.<sup>7</sup>

En todo caso, la fragmentariedad ayudaría a la conjunción de cada libro en su ensamble con otro, una especie de cubo de Rubik donde los colores serían representados por los personajes, y el intento de distribuir una sola tonalidad por cada lado del rompecabezas

---

<sup>5</sup> Juan José Saer, “En línea”, en *Cuentos completos*, p. 25.

<sup>6</sup> Jonathan Culler, “La literaturidad”, en Marc Angenot, Jean Bessière, Douwe Fokkema (et. al., eds.), *Teoría literaria*, p. 44.

<sup>7</sup> Juan José Saer, “Por un relato futuro”, *ed. cit.*, p. 19.

tridimensional sería, propiamente, el acto estético de recepción. De esta forma, gran parte de ese “ensamble de piezas” tiene que ver con lo que Wolfgang Iser denominaba “llenar los espacios de indeterminación”: el receptor debía inferir lo que no se afirmaba tácitamente, mediante su propio conocimiento del mundo o con ayuda de sus experiencias previas de lectura.<sup>8</sup>

Como ejemplo de lo anterior, menciono la intriga irresuelta en *Nadie nada nunca*: tanto el misterioso asesinato de caballos como el magnicidio del comisionado quedan sin resolver, lo cual acerca a la novela al falso policial. La narración termina un día después del asesinato del investigador Leyva, paradójicamente apodado el Caballo. Esta aparente “traición al pacto de lectura” —la de no resolver el misterio planteado en una aparente estructura policíaca— complica las intenciones inherentes del receptor: a saber, buscar la clave de la narración. Dice Iser: “La estructura de un texto está constituida para que el lector, en el proceso de lectura, se dedique constantemente a buscar la clave. Pero no a los aspectos subordinados, sino a la intención central del texto”.<sup>9</sup> Siguiendo a Iser, podría afirmarse que elidir la resolución de la intriga constituye una forma de negar el repertorio con el que está

---

<sup>8</sup> No pretendo conceptualizar en una cita a pie de página un fenómeno tan complejo como el de la indeterminación. Me limito a señalar algunos aspectos que menciona Wolfgang Iser cuando estudia el *Ulises*, de Joyce: “La indeterminación del texto moviliza al lector a la búsqueda de sentido. Para encontrarlo tiene que activar su imagen del mundo. Si ocurre esto, tendrá la oportunidad de hacerse consciente de sus propias disposiciones, al experimentar que sus proyecciones de sentido nunca coinciden plenamente con las posibilidades del texto. Pues toda significación tiene carácter parcial, y todo lo que sabemos se expone, porque lo sabemos, a la probabilidad de ser superado. Cuando, así pues, en los textos modernos, se elimina toda significación representativa, queda garantizada en el proceso de recepción la oportunidad de que el lector, enfrentado a la reflexión, consiga relacionarse con sus propias representaciones” (Wolfgang Iser, “La estructura apelativa de los textos”, en *Estética de la recepción*, José Antonio Mayoral (comp.), p. 146). La indeterminación no sólo es la condición elemental para que el lector interactúe con una obra literaria, es un desafío, una apelación a su destreza lectora. Las distintas indeterminaciones de una obra literaria posibilitan su apropiación del discurso estético. Aunque dicho acceso obligue al lector a actualizar sus propios esquemas, éste no extravía la búsqueda inherente de dar una interpretación a cualquier manifestación artística. Es importante señalar, para las pretensiones de este trabajo, la forma en que Iser insiste en que las significaciones que el lector da a un texto pueden ser superadas, esto es, concretizarse de formas cada vez más amplias en cuanto a la objetivación del mundo ficcional representado por la escritura.

<sup>9</sup> Wolfgang Iser, *op. cit.*, p. 145.

familiarizado el lector, hacerle ver que “la intención central del texto” está en otra parte, quizás en un libro posterior. Además, la narración niega esquemas de recepción bien definidos, como pueden ser las categorías “novela policíaca” o “novela negra”. En pocas palabras, es gracias a los espacios de indeterminación como se establece el ensamblado de piezas de este rompecabezas literario.

En la narrativa saeriana, los espacios vacíos actúan como conmutadores de una obra a otra, posibilitan la concretización del receptor, es decir, la posibilidad de edificar unitariamente la ficción, no sólo vislumbrarla como una serie indefinida de escombros ficcionales de experiencia. Escribe Iser: “La indeterminación funciona como conmutador en la medida en que activa las representaciones del lector para la co-realización de la intencionalidad dispuesta en el texto”.<sup>10</sup> La capacidad de establecer relaciones de un libro a otro podría sea una de las claves para que el lector acceda a la “co-realización de la intencionalidad” dentro del proyecto narrativo. Y la manera más fácil de relacionar estos textos es observando la reaparición de personajes dentro de un cronotopo específico: una zona del litoral santafesino durante la segunda mitad del siglo XX.

El dejar adrede cabos sueltos no implica que esta narrativa esté signada de antemano por el inacabamiento. Pienso que gracias a las indeterminaciones la obra se enriquece, pues otorga al lector la capacidad de completar lo que no se enuncia tácitamente, ya sea con inferencias, pero también con la capacidad de relacionar eventos narrados en otros textos. El reto consistiría en juntar los fragmentos dispersos, elaborando un proceso de reconstrucción en donde se obtenga una secuencia narrativa diferente. Quizás lo anterior sea otra forma de

---

<sup>10</sup> *Loc. cit.*



dar dinamismo a los textos, esto es, que no se agoten tras una lectura, sino que en sí mismos contengan el gen de la resignificación.

Así, la segunda hipótesis de trabajo es la siguiente: uno de los objetivos de este proyecto de escritura consiste en otorgar nuevos sentidos a lo ya escrito. Esto se logra, en gran parte, gracias a la reaparición de personajes. Por motivos de extensión y de tiempo, el presente estudio sólo se centrará en los protagonistas de *Nadie nada nunca*, el Gato Garay y Elisa, dejando como futuro proyecto de investigación el análisis de cada uno de los personajes que habitan la zona, esto es, la reconstrucción global de la trama a partir de las trayectorias temporales de cada uno de sus elementos, todo con el fin de vislumbrar las secuencias narrativas intertextuales de este apasionante constructo literario.

### **1.1. La cuestión del doble en “A medio borrar”**

La primera mención que se tiene del Gato y Elisa es en el cuarto libro de cuentos de Saer (*La mayor*, 1976). “A medio borrar” narra en primera persona los últimos días de Pichón en la ciudad, quien dentro de poco se mudará a París. Asimismo, el relato menciona tangencialmente la historia de su hermano gemelo, el Gato, que mantiene una relación amorosa con Elisa. En una de las primeras escenas, ella experimenta cierto escozor al estar junto al gemelo de su amante.

[...] La hostilidad de Elisa choca todo el tiempo contra mi perfil circunspecto, que a veces gira, delicado, hacia ella, y rebota contra su cara pétrea, ancha. Nadie que no nos conozca bien, que no esté habituado a nuestras particularidades más secretas, e incluso a veces ni en esas condiciones, es capaz de distinguirnos, e incluso a veces nosotros mismos miramos las dos fotografías que están en los cajones de nuestros escritorios y dudamos, nosotros, el Gato y yo, espejo en el que nos contemplamos recíprocamente, idénticos, y ella, que hace por lo menos cinco años que piensa noche

y día en el Gato, que se acuesta con él dos o tres veces por semana desde hace por lo menos dos años, no puede estar a menos de dos metros de distancia de mí sin que empiece a irradiar en seguida repugnancia y hostilidad.<sup>11</sup>

Por otra parte, el texto menciona que Elisa es esposa de Héctor, amigo pintor de Pichón. “Elisa me pregunta si Héctor está conmigo y le respondo que acabamos de separarnos, que no sé dónde ha ido. Con mi marido nunca puede saberse, dice Elisa, aunque uno lo puede imaginar más bien” (23). Es claro que Héctor conoce el amorío de su esposa con el Gato, de ahí los constantes ataques hacia éste: “Mientras, Héctor sigue hablando del Gato. No solamente madurar: al Gato le hace falta también mostrar interés verdadero y constante por alguna actividad seria. Es demasiado variable” (22). O esta otra crítica: “exagerar es un arte. En el que el Gato descuella, dice. Hace todo, dice, demasiado bien, el Gato, y está, todo lo prueba, demasiado dotado, como para que sea capaz, aunque trate, y ya por otra parte lo ha hecho muchas veces, de perseverar en algo [...] El Gato es la peste, dice Raquel” (26).

A pesar de los ataques de sus amigos, el narrador protagonista desea despedirse de su gemelo, pero por múltiples circunstancias el encuentro no se realiza. El Gato, en todo momento, es una presencia ausente. Probablemente la razón por la cual no puedan encontrarse es porque un gemelo, aunque no se desee, es un doble. Y este tipo de doble, quizás más que ninguna otra presencia, debe ubicarse en otra parte, nunca en el mismo espacio o desde la misma perspectiva de su *otro* escindido.

[...] según mi madre, todos tenemos nuestras antípodas, un ser que es exacto a nosotros y que ocupa siempre en el globo un lugar diametralmente opuesto al nuestro (si no, no sería antípoda). Me contaba mi madre que este ser anda, duerme y sufre al mismo tiempo que [uno] porque es nuestro doble y piensa siempre lo mismo que [nosotros] pensamos y al mismo tiempo. Al parecer, en épocas remotas algunos

---

<sup>11</sup> Juan José Saer, “A medio borrar”, en *La mayor*, p. 27. En adelante, todas las citas referentes a este relato se consignarán entre paréntesis. Este mismo procedimiento se realizará con las demás obras, cuando no haya ambigüedad en el marcaje.

aventureros viajaron en busca de su doble, pero nunca llegaron a verlo porque el doble se desplazaba al mismo tiempo que ellos para no perder su posición simétrica en el globo, pero también porque el doble había tenido la misma idea y se había puesto a viajar en busca del otro al mismo tiempo.<sup>12</sup>

La cita anterior no pertenece a Saer sino al escritor español Juan José Millás, sin embargo ilustra a la perfección cómo, a medida que Pichón intenta acercarse al Gato, se aleja de él: “[...] digo que he estado en Rincón para ver al Gato y que el Gato, en cambio ha venido a comer a la ciudad con otros atorrantes. Tomatis se ríe: él le ha sugerido, dice, que yo podía haber ido a Rincón” (39). Pareciera que, en este punto de sus vidas adultas, la voluntad de encontrarse implica el alejamiento simétrico entre uno y otro. “En el *desdoblamiento* no existe más que un solo mundo de ficción. Puede ocurrir que ambas encarnaciones coexistan en un mismo espacio y en un mismo tiempo [...] o puede ser que dichas encarnaciones se excluyan mutuamente, resultando imposible la interacción tanto espacial como verbal”.<sup>13</sup> Quizás por ello, la única interacción posible para estos mellizos se da través de la escritura.<sup>14</sup>

Para Pichón, el Gato es otro *igual a sí mismo*, un doble que no se escinde desde la conciencia, sino carnalmente. Incluso desde el vientre materno, los gemelos, por más *iguales* que se pretendan, nunca ocuparon el mismo espacio. Aquí es conveniente retomar la

---

<sup>12</sup> Juan José Millás, *La soledad era esto*, p. 22.

<sup>13</sup> Juan Bargalló, “Hacia una tipología del *doble*: el doble por fusión, por fisión y por metamorfosis”, en *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*, p. 16.

<sup>14</sup> Primero Pichón es quien escribe, a manera de despedida: “Querido Gato. Iba a pasar por Rincón para verte pero me faltó tiempo. No me queda más que desear que el agua no te haya llegado todavía al cuello. Todo parece indicar que ya te llegará. Espero que hayas tenido noticias de Washington. Mamá no te va a dar mucho trabajo durante mi ausencia: despertala cuando termine la emisión diaria en la tele y decíle que ya puede irse a la cama y regulale de vez en cuando el sonido y la imagen durante las horas de transmisión. Yo estoy como siempre bien y ya te escribiré apenas me instale en París. Esta noche me hacen una despedida en el taller de Héctor (que me dijo que no se te pudo avisar) así que termino aquí porque se me va a hacer tarde. Un abrazo. Pichón” (24). Casi al finalizar la narración, es el mismo Pichón quien encuentra una nota del Gato en la casa de su madre: “No te encontré por ningún lado. No habrás ido a Rincón. Te estuvimos buscando con Tomatis. ¿Qué me contás de las explosiones? Volví pronto que en una de esas no encontrás nada. Mándame tu dirección en seguida, así te escribo. Abrazos. Gato. Otrosí digo: como no nos alcanzaba para pagar la cuenta —comimos en El tropezón— firmé la boleta con tu nombre. No te preocupes que Tomatis va a pasar a pagar apenas cobre. Más abrazos” (38).

dicotomía conceptual establecida por Juan Bargalló: “[Con respecto a] los gemelos se aprecian dos nociones que se mantienen a lo largo de la historia literaria: una, narcisista, por la que cada gemelo se convierte en el espejo del otro, y otra, que consiste en una tendencia al redoblamiento (al paso del «duo» al «quator»)”.<sup>15</sup> En este caso, se trataría de un desdoblamiento narcisista. Su condición de espejos explicaría por qué, en casa de su madre, más allá de que compartan el mismo cuarto, sus camas sean idénticas, aunque tengan un uso inversamente proporcional. “[...] He estado en el dormitorio viendo la cama desarreglada del Gato y la mía intacta” (38). Existiría entonces una trasposición de la personalidad de cada gemelo en los objetos que utilizan: no sólo en el uso de las camas, sino en la disposición de los escritorios —una vez más, duplicados— en el estudio que comparten:

Quando llego al cuarto de trabajo enciendo la luz. Están los dos escritorios vacíos, uno frente a cada ventana, de modo que cuando el Gato y yo nos sentábamos a trabajar nos dábamos la espalda. Desde la ventana del Gato pueden verse las terrazas de baldosas color ladrillo, patios con árboles oscuros, el edificio blanco de la municipalidad, contra un resplandor rojizo en el cielo. La mía da a un patio interior, de mosaicos azules y amarillos y macetas alineadas contra la pared” (24).

Por otro lado, Pichón es consciente de que la ciudad lo irá borrando paulatinamente de sus calles. “Y no son, por otra parte, las calles, las esquinas, los letreros, lo que, mientras camino hacia la estación, va quedando atrás, retrocediendo, sino yo, más bien, lo que se borra, gradual, de esas esquinas, de esas calles” (42). El irse a París se asocia con el borrarse de la zona, lo cual implica desaparecer de la conciencia de sus habitantes al no habitar más el mismo espacio. El borrarse es convertirse únicamente en pasado, estar incapacitado para seguir renovando la imagen propia ante otros en el presente. Es probable que por ello se

---

<sup>15</sup> Juan Bargalló, *op. cit.*, p. 15.

perciba cierto resentimiento de Pichón respecto del Gato, al considerarse el primero como “negativo” del segundo:

Es como si yo fuese el negativo del Gato. Y él va a quedarse: va a seguir despertándose cada mañana frente al río, en la casa de Rincón, va a andar por los bares de la ciudad emborrachándose hasta el amanecer, va a atravesar la puerta de la sala de juego del club Progreso en compañía de Tomatis, va a mirar la municipalidad blanca sentado en su escritorio, sin escribir ni leer nada, va a salir después a la calle a encontrarse con ella, a tenderse desnudo sobre ella, desnuda, en algún hotel, en la casa de Rincón, a la que Héctor sabe que no debe ir sin previo aviso, idéntico a mí, saludando en la esquina de San Martín y Mendoza a algún tipo que le ha dado las buenas tardes confundiendo conmigo, va a estar parado en la esquina en el atardecer, en mangas de camisa, recién bañado, en verano, fumando (26-27).

Dentro de los lamentos y las envidias de Pichón, es evidente la existencia de una prolepsis manifiesta en la historia de su gemelo. De hecho, en *Nadie nada nunca* (1980) el Gato sigue “despertándose cada mañana frente al río” Colastiné, en la casita de playa de la familia, continúa yendo con Tomatis a la “sala de juego del club Progreso” y, por supuesto, sigue tendiéndose desnudo sobre Elisa “en la casa de Rincón, a la que Héctor sabe que no debe ir sin previo aviso”. Pichón *adivina* las costumbres de su hermano de forma radiográfica. Se establece una rivalidad en términos de experiencia entre los gemelos: mientras uno fortalece su presencia dentro de la zona, convirtiéndose en la cara visible del desdoblamiento, otro se *borra* de la misma, hecho que lo hace sentir como el “negativo” de su hermano, aunque eventualmente esta situación cambiará por completo.

## **1.2. *Nadie nada nunca* y el caudal del presente**

Como se vio con antelación, existe una prolepsis manifiesta de “A medio borrar” a *Nadie nada nunca*, no obstante ésta no es la única proyección realizada de una narración a otra. De

igual forma, el tiempo en que se narran ambas historias es el presente. A este respecto, Pichón introduce en el primer relato una idea sobre este tiempo: “No se oye nada. Sin oír nada, se sabe que se está dentro del punto negro del presente, un grano de arena, como quien dice, en la esfera lunar, el punto negro del presente que es tan ancho como largo es el tiempo entero, en la cama de otro”.<sup>16</sup> Pichón esboza una metáfora sobre la búsqueda del Gato a la manera de dos puntos y una línea, cuya trayectoria transcurre en el presente eterno, un tiempo que se renueva de futuro pero que nunca termina por serlo. El personaje concibe el tiempo como un río ancho, un espacio en donde se busca al otro, aunque se perciba a sí mismo como el negativo de alguien más, aquella persona que ocupa “la cama del otro”. En cambio, en *Nadie nada nunca* el Gato asocia la amplitud del presente con el río de Heráclito: el tiempo mantiene al ser en un estado permanente de flotación. En consecuencia, éste no navega en busca de su otro escindido, sino que flota en un espacio temporal hacia la muerte, dentro de una sucesión de instantes escurridizos:

Lo que sigue es un estado extraño, sin nombre, en el que el presente, *que es tan ancho como largo es el tiempo entero*, parece haber subido, no se sabe de dónde, a la superficie de no se sabe qué, y en el que lo que era yo, que no era en sí, de ningún modo, gran cosa, sabe ahora que está aquí, en el presente, lo sabe, sin poder sin embargo ir más lejos en su saber y sin haber buscado, en la fracción de segundo previa a ese estado, bajo ningún concepto, entreverlo. Ahora pasa.<sup>17</sup>

En relación con esta metáfora, Beatriz Sarlo menciona: “El tiempo de relato es el puro presente. Es más: la novela desarrolla una ‘teoría’ del presente, propuesta para representar el movimiento, el suceso, los cambios. Leemos: el presente ‘es tan ancho como largo es el tiempo entero’; y en el presente ‘transcurre un instante en que ningún instante transcurre’”.<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> J. J. Saer, “A medio borrar”, p. 37.

<sup>17</sup> J. J. Saer, *Nadie nada nunca*, p. 62. En adelante, todas las citas de esta novela se consignarán dentro del texto. De igual forma, al referirme a la novela utilizaré la abreviatura *NNN*.

<sup>18</sup> Beatriz Sarlo, “Narrar la percepción”, *Crítica Cultural*, vol. 5, núm. 2, diciembre de 2010, p. 310.

Además de las reflexiones filosóficas en torno del tiempo y la presencia de ese río frente a la casa, *NNN* narra un fin de semana de febrero en la casa de playa de la familia Garay, en Rincón. El narrador remarca varias veces que el mes en que transcurre la obra es febrero; además, le añade un adjetivo en el que nos detendremos más adelante: irreal.<sup>19</sup> En cuanto al conteo de los días, Sarlo menciona: “Construida como un juego de expansiones [...] cuenta la historia de tres días en una casa de la costa del Paraná, donde el Gato Garay vive solo, refugiado, ausente o simplemente misántropo”.<sup>20</sup> Mi lectura suma cuatro días. Para ilustrar de mejor forma lo anterior, haré un breve recuento del anecdótico en la novela: ésta comienza el día viernes, cuando el Gato recibe al Ladeado, quien le da a cuidar a un bayo amarillo. El mellizo acepta de buena gana.

—Pierdan cuidado, que aquí nadie lo va tocar —dice el Gato.  
—Sí, don Gato —dice el Ladeado” (*NNN*, p. 10).

Acto seguido, Garay deambula por la casa, examina un cajón y luego duerme hasta el sábado. “Cerré de nuevo el cajón y fui a echarme en la cama [...] cuando me levanté comprendí que mi sueño de mediodía había sido un poco más largo porque algo, imposible de definir, mostraba que había transcurrido cierto tiempo [...] Salí a la galería y me paré un momento al sol, hasta que llegó el coche negro. Así supe que era sábado” (42). El coche negro pertenece a Elisa, quien ha venido de la ciudad con una serie de objetos que se utilizan en las largas descripciones sensoriales y abstractas de los personajes a lo largo de la narración:

—Hay de todo —dice Elisa, sonriendo y dirigiéndose hacia el coche negro. El Gato señala las dos cajas de cartón acomodadas en el asiento trasero.  
— ¿Más simonías?

---

<sup>19</sup> “Llega, hasta sus oídos, sin estridencias, el rumor de febrero, el mes irreal, concentra como en un grumo, en la siesta” (*NNN*, p. 10). Aquí otra mención, entre muchas otras: “las flores rojas, amarillas, blancas, desperdigadas entre las ramas y entre la maleza que se calcinan a la luz de febrero, el mes irreal” (29). O esta otra, que introduce una ligera variación: “Hora irreal del mes del delirio” (*NNN*, p. 30).

<sup>20</sup> Beatriz Sarlo, *art. cit.* p. 309.

—Sí. Los sobres y la guía telefónica —dice Elisa.

— ¿Y el libro de Pichón? —dice el Gato.

—Está entre los sobres.

—Mucuy bien—dice el Gato, parodiando la entonación de un maestro de escuela que estuviese dirigiéndose a un alumno que ha repetido de un modo correcto su lección.

Lo que va en la heladera —carne, legumbres, frutas a la heladera; el resto queda en la caja de cartón, en un rincón de la cocina, detrás de la puerta que da a la galería (89-90).

El Gato entiende por simonías una serie de encargos de Simone, un amigo que dirige una agencia de publicidad y quien da al mellizo algunos trabajos fuera de oficina.<sup>21</sup> Durante todo el sábado, la pareja come, deambula alrededor de la casa, literalmente observa cómo pasa el tiempo y, después de un lapso considerable, Elisa acepta tener sexo con el protagonista.<sup>22</sup> Tiempo después, él trabaja en lo de Simone mientras ella entra al sanitario. “Cuando Elisa termina de peinarse y abandona a su vez el baño, lo encuentra copiando nombres y direcciones de la guía telefónica en los sobres blancos. ‘Me pregunto qué carajos piensan mandar adentro’, murmura el Gato, oyéndola entrar, sin interrumpir su trabajo” (107). Se ha hecho de noche. Elisa se queda dormida un rato; cuando despierta, lo observa leyendo el libro que le mandó Pichón de París: *Filosofía del tocador*, una especie de indirecta literaria, de crítica a través de un libro: regalarle a su hermano, quien mantiene una relación de adulterio,

---

<sup>21</sup> Narra el Gato: “El trabajo para la agencia consistía [...] en lo siguiente: copiando la guía telefónica por orden alfabético, yo debía escribir las direcciones en los sobres blancos y devolverlos después a la agencia. Ellos se encargarían de meter algo adentro y de distribuir los sobres por correo. La vez anterior, yo debía plegar en cuatro una hoja impresa con la publicidad de un supermercado y meterla en los sobres, y ellos se habían encargado de escribir la dirección en los sobres y de mandarlos” (NNN, p. 42).

<sup>22</sup> “Elisa preparó despacio una ensalada de tomates sobre el fogón; yo aprovechaba, a cada momento, para pegarme contra ella, de modo de ponerla en movimiento, de hacerla empezar a sentir, pero ella me empujaba con suavidad, como siempre, sin decir ni que sí ni que no, sino únicamente: “No llegó todavía el momento”. A la hora de la siesta nos sentamos en la galería, donde ya no daba el sol, y otra vez ella me dijo: “No ha llegado el momento todavía”. Nos quedamos sin hablar mucho tiempo [...] hasta que ella misma, parándose y alisando con las manos a la altura del vientre su vestido blanco, me dijo, entrecerrando los ojos y sin volver la cabeza hacia mí: “Creo que el momento ya llegó”. 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” (*ibid.*, pp. 42-43).



un libro dedicado a los libertinos.<sup>23</sup> En el siguiente fragmento, es Elisa la que da paso del sábado al domingo mediante su sueño entrecortado:

[...] Elisa se queda dormida. Dos horas más tarde —Elisa no sabe que han transcurrido dos horas— se despierta durante unos segundos, se incorpora un poco, y echa una mirada embrutecida a su alrededor: la luz está encendida y el Gato, la espalda apoyada contra la almohada doblada en dos, está echado a su lado en la cama, leyendo. Elisa se olvida, casi en el mismo instante en que la percibe, de la escena que tiene ante sus ojos, y se vuelve a dormir. Un trino enloquecido de pájaros la saca de su sueño: por la ventana entreabierta, la luz de la mañana agrisa la oscuridad del dormitorio. El Gato duerme con la cara aplastada contra la almohada doblada en dos, la boca abierta y torcida, las nalgas, más blancas que el resto del cuerpo, ligeramente combadas, el brazo derecho estirado a lo largo del cuerpo, de modo tal que la mano se apoya en el arranque de la muñeca, con la palma hacia arriba y los dedos encogidos, como una garra. Con suavidad, para no despertarlo, Elisa sale de la cama y se dirige al cuarto de baño. En el mismo momento en que atraviesa el hueco de la puerta, oye el motor de un auto —sin duda el que han oído la noche anterior— que sube lento el declive de la playa y empieza a alejarse en dirección al centro del pueblo (109).

El auto que se aleja al amanecer de la playa será estudiado en el próximo capítulo. Es domingo. Elisa lleva 24 horas con el Gato. A mediodía, uno de los personajes más recurrentes en la narrativa saeriana los visita. Carlos Tomatis “había caído a eso de las once en un Falcon amarillo de *La Región* [el periódico de la zona], con un cigarro largo y fino [...] después de haberse despedido del chofer y del cronista de policiales que pasarían a buscarlo a las cuatro” (125). El periodista les cuenta que está en Rincón a causa de la muerte del Caballo Leyva, el investigador militar encargado de esclarecer el misterioso asesinato de caballos, a quien habían matado unas cuantas horas atrás.<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> En relación con el texto de Sade, Jorgelina Corbatta apunta: “Hay también un juego intertextual/intersexual entre las variaciones de copulación del Gato y Elisa y los modos y maneras descritos en *La filosofía del tocador*, del marqués de Sade, que reitera la repetición cíclica aun en los extremos desafueros del libertinaje” (Jorgelina Corbatta, “Algunas notas sobre la praxis poética de Juan José Saer”, *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 561, 1997, p. 102).

<sup>24</sup> “Casi en seguida [Tomatis] se había puesto a explicar las razones de su presencia en el pueblo. El director lo había llamado a las ocho y media de la mañana [...] para decirle que la primera nota le había parecido una maravilla. Y justo en ese momento, por el otro teléfono, le habían comunicado al director la ejecución del comisario [Leyva]. El director le había pedido entonces que viniese al pueblo con el cronista de policiales para

Después del tradicional asado<sup>25</sup> y de un chapuzón en el río, Tomatis se despide de la pareja, no sin antes invitar al Gato a la ciudad, pues “el lunes a la noche habrá una partida clandestina de punto y banca y [...] si quiere, lo puede acompañar. Él responde que lo decidirá al día siguiente —que irá, sin duda, si hace menos calor y si va con Elisa a la ciudad” (125). El domingo finaliza con la escena del Gato leyendo un fantasioso artículo de Tomatis sobre los caballos en el periódico y a una Elisa que no entiende el porqué de sus carcajadas (cf. p. 126). Todavía se puede saber qué ocurre el lunes con los personajes en el siguiente diálogo, donde se sobreentiende que los protagonistas han llegado a la ciudad en el coche de Elisa:

—Paso primero a ver a mi madre —digo—, y después nos encontramos para cenar juntos. En el bar de la galería, ¿de acuerdo? De todos modos, la partida, según Tomatis, no empieza hasta las once.

—De acuerdo —dice Elisa [...]

— ¿Estás seguro de que Simone va a darte un adelanto? —dice Elisa. Al final de la calle principal pasa, perpendicular, el camino de asfalto. El auto vacila un poco en el terraplén, gana terreno con dificultad y llega al camino. Elisa acelera (132).

La novela termina al día siguiente del asesinato de Leyva. El guardacostas de la playa aladaña a la casa de Garay es quien percibe un aumento en el número de militares, los cuales le impiden pasar a Rincón ese domingo.<sup>26</sup> Pese a todo, *NNN* no resuelve el asesinato de

---

ver qué pasaba. Él sin vacilar un segundo había aceptado, ya que había visto la ocasión de matar dos pájaros de un tiro; por un lado, la nota sobre la ejecución; por el otro, un asadito en lo del Gato” (*NNN*, p.128).

<sup>25</sup> “Si hiciéramos un recorrido por todos los asados que se cuentan en sus libros —o su versión simétrica, las comidas en las parrillas de la costa y en las fondas de la ciudad y los encuentros para beber en los bares— encontraríamos quizá el único núcleo utópico de la obra de Saer. El anuncio de una felicidad, su inminencia — la dicha de los amigos que se reúnen para conversar—, persiste como una luz que titila entre las cenizas de una sociedad desolada. La amistad es el tejido básico de la sociedad que postula la obra de Saer. Su obra, como todos los grandes textos, no refleja una realidad, sino que la imagina y la hace posible —como un llamado a lo que ya existe— en el tiempo incierto de la ficción. El grupo de amigos con su pasado común y sus experiencias compartidas y sus discusiones apasionadas son una visión microscópica de lo social en Saer” (Ricardo Piglia, “El lugar en Saer”, en *Ricardo Piglia y Juan José Saer: Diálogo*, p. 88).

<sup>26</sup> “El día antes [domingo] se había visto obligado a pegar la vuelta desde el camino, a uno o dos kilómetros del pueblo. La entrada al pueblo estaba bloqueada. Unos minutos antes, a la altura de La Guardia, ya había visto, desde la ventanilla del colectivo, varios coches y camiones del ejército pasar a toda velocidad junto al colectivo [...] Al llegar cerca del pueblo, en el colectivo que se había visto obligado a pegar la vuelta desde ahí mismo, el

caballos y, mucho menos, el de su investigador. Sólo se describe un aumento en el número de militares y, por ende, un endurecimiento en las medidas de seguridad. Lo anterior prefigura una escalada de violencia en la región, una espiral que alcanzó a más

### 1.3. *Glosa*: resignificar lo acontecido

Es hasta la aparición de *Glosa*, en 1986, cuando la situación de estos personajes da un vuelco, con un comentario al margen, sin mayor incidencia para la trama de la novela, pero crucial para *NNN*: “[...] en junio, el Gato y Elisa, que estaban viviendo juntos en la casa de Rincón desde que Elisa y Héctor se separaron, han sido secuestrados por el ejército y desde entonces no se tuvo más noticias de ellos”.<sup>27</sup> Por el comentario de *Glosa*, es imprescindible releer *NNN* tomando en cuenta las referencias veladas a la junta militar. De la misma forma, es preciso averiguar si existen indicios en la novela anterior que respondan a la pregunta inevitable: ¿por qué el Gato y Elisa fueron secuestrados por el ejército? Al menos, así piensa Beatriz Sarlo, quien por cierto comenta que no veía ninguna amenaza contra estos personajes.<sup>28</sup> Sin duda, hay algunos elementos que han escapado a la lectura de la crítica y que podrían

---

bañero había reconocido en los camiones que bloqueaban la ruta, rodeados de soldados armados con ametralladoras, algunos de los vehículos que se habían adelantado al colectivo cerca de La Guardia. Los habían hecho volver a la ciudad sin ninguna explicación: él había tratado de decirles que debía hacerse cargo de su trabajo, en la playa, que si había algún accidente con los bañistas la responsabilidad recaería sobre su persona, pero los soldados, bruscos, casi amenazadores, le habían ordenado volverse al colectivo. Únicamente dejaban pasar a los que vivían en el pueblo, palpándolos de armas primero y poniéndolos a esperar en la banquina, cerca de los camiones verde oliva atravesados en el camino. El bañero había comprendido la razón de todo ese despliegue al escuchar por radio el informativo de mediodía: un grupo de guerrilleros había matado al Caballo Leyva esa mañana” (*NNN*, p. 136).

<sup>27</sup> Juan José Saer, *Glosa*, p. 112.

<sup>28</sup> “Si todo parecía amenazarlos [al Gato y a Elisa] (desde la alegoría de los caballos muertos hasta los sueños de una ciudad azolada por la peste, esa amenaza no había terminado de cerrarse sobre ellos en *Nadie nada nunca* [...] Una sola frase de *Glosa* me obliga a releer *Nadie nada nunca* de un modo en que antes no suponía que podía releerlo: para ver qué hubo en ese mes de febrero durante el que transcurre la novela [...]” (Beatriz Sarlo, “La condición mortal”, *Punto de Vista*, núm. 46, agosto de 1993, p. 30).

vincularse de alguna forma con la desaparición de estos personajes, como esta cita, en donde se da a entender que hay algo, una pista, o mejor aún, una evidencia. “La mirada rebota, vuelve a fijarse, y vuelve a rebotar, en el espacio azul de febrero, el mes irreal que adviene para poner, como una cifra del tiempo entero, en el tapete, la evidencia” (58).

Sentado esto, es importante remarcar el aspecto de la temporalidad en los eventos relatados tanto en *Glosa* como en *NNN*. Por un lado, la narrativa saeriana construye una historia lineal en el marco de un espacio bien definido; por otro, los textos entremezclan distintas temporalidades, de ahí su fragmentariedad. De hecho, en *Glosa* se narra el recorrido efectuado por Ángel Leto y el Matemático a lo largo de veintiún cuadras. A todo esto, la caminata ocurre “el 23 de octubre de 1961”.<sup>29</sup> Durante el trayecto, los personajes comentan algunos aspectos de la fiesta de cumpleaños de Washington Noriega, evento al que, por motivos diferentes, no asistieron. La narración da un salto temporal hacia una mañana de 1979 en la cual el Matemático arriba a Estocolmo proveniente de París. Allí ha visto a Pichón Garay junto con un grupo de exiliados argentinos (*cf.*, p. 111). Una vez separados del resto, ambos repasan las vidas de sus conocidos; en ese momento mencionan el asunto de la desaparición, la cual, por cierto, ocurre “el año anterior, en junio” (*cf.*, p. 112).

De esta manera, el secuestro del Gato y Elisa ocurre en junio de 1978. Esto implica que probablemente pasaron cuatro meses desde el fin de *NNN* hasta el secuestro de los personajes mencionado en *Glosa* (recuérdese que en *NNN* se menciona insistentemente febrero como “el mes irreal”). Por lo tanto, queda claro que la trama se circunscribe a una temporalidad que se retoma de un relato a otro. Ejemplo de ello es que, durante esos cuatro meses, Elisa se ha mudado a vivir definitivamente con el Gato, algo que todavía no sucede

---

<sup>29</sup> *Cf.* J. J. Saer, *Glosa*, p. 7.

en *NNN*. Tan importante es el tiempo en las obras de Saer que casi todas hacen alguna alusión al mes, a la estación o incluso al año en que se narra. Menciono esto porque algunas lecturas críticas se han enganchado con el dato de la desaparición, falseando información sobre lo que ocurre en cada obra. Por ejemplo, Isabel Quintana arguye:

*Nadie nada nunca* lleva al extremo de la experimentación saeriana: en ella se narra siete veces, mediante el procedimiento de la acumulación descriptiva de detalles, la desaparición de Elisa y El Gato. A esa estrategia en el arte de narrar se le suma el de la alusión oblicua: los cuerpos de Elisa y El Gato desaparecen pero son las historias sobre caballos las que narran la flagelación de la carne, la mutilación y la sangre en la tortura.<sup>30</sup>

Convendría esclarecer cuáles son esas siete veces en que se narra la desaparición del Gato y Elisa en *NNN* y en qué momento desaparecen los cuerpos de los protagonistas. Considero que la “acumulación descriptiva de detalles” se da para el caso de las percepciones sensoriales y abstractas que experimentan los personajes a lo largo de cuatro días, no en relación con su desaparición por las fuerzas del Estado. No sólo se comete el error de pensar que es inmediatamente después de terminar la novela cuando el Gato y Elisa son secuestrados. Es de llamar la atención el enorme impacto que ha causado el comentario de *Glosa* en la recepción de la obra y el empate que, en ocasiones, se establece entre diégesis y realidad. Dice Ricardo Piglia: “[...] el Gato Garay desaparece secuestrado por la dictadura argentina en *Nadie nada nunca*”.<sup>31</sup> Veamos: el Gato desaparece dentro de la diégesis saeriana hasta *Glosa*, es decir, cuatro meses después de la temporalidad planteada por *NNN*, y es secuestrado por una representación estética de la dictadura militar. A pesar de que la literatura

---

<sup>30</sup> Isabel Quintana, “Cáscaras vacías, un agujero en el orden del *ser*: espectralidad y política en la literatura de Juan José Saer”, *Orbis Tertius: Revista de Teoría y de Crítica Literarias*, núm. 15, 2009, p. 5.

<sup>31</sup> Ricardo Piglia, “El lugar de Saer”, *ed. cit.*, p. 90.

contribuya en gran medida a la formación de la memoria histórica, lo verosímil no convierte lo ficticio en verdadero.

No obstante, es innegable que la literatura —incluso sin proponérselo— está directamente relacionada con la sociedad de su tiempo, sea en la temática, la ideología o en la construcción de la perspectiva espacial. Florencia Garramuño afirma que en esta novela existe “un clima opresivo claramente decodificable en términos históricos y culturales”.<sup>32</sup> Releer *NNN* después del comentario en *Glosa* obliga a poner más atención en la línea de significación texto-contexto, asociando el gobierno marcial que ejerce el poder en la novela, con la dictadura militar argentina, autodenominada Proceso de Reorganización Nacional,<sup>33</sup> sobre todo en lo referente a una de sus prácticas más brutales: la desaparición forzada de miles de ciudadanos por las fuerzas del Estado. A grandes rasgos, este crimen de lesa humanidad fue parte de una política de mano dura encaminada a reprimir, en primera instancia, a las organizaciones de izquierda identificadas con el marxismo, una ideología que

---

<sup>32</sup> Florencia Garramuño, *op. cit.*, p. 105.

<sup>33</sup> La dictadura militar argentina (1976-1983) representa un doloroso período histórico de Argentina. “El 24 de marzo de 1976 las Fuerzas Armadas protagonizaron en la Argentina un nuevo golpe de Estado. Interrumpieron el mandato constitucional de la entonces presidenta María Estela Martínez de Perón [*Isabelita*], quien había asumido en 1974 después del fallecimiento de Juan Domingo Perón, con quien en 1973 había compartido la fórmula en calidad de vicepresidenta. El gobierno de facto, constituido como Junta Militar, estaba formado por los comandantes de las tres armas: el general Jorge Rafael Videla (Ejército), el almirante Emilio Eduardo Massera (Marina) y el brigadier Orlando Ramón Agosti (Aeronáutica). La Junta Militar se erigió como la máxima autoridad del Estado atribuyéndose la capacidad de fijar las directivas generales del gobierno, y designar y reemplazar a la presidenta y a todos los otros funcionarios” (Roberto Pittaluga (ed.), *Pensar la dictadura: terrorismo de Estado en Argentina. Preguntas, respuestas y propuestas para su enseñanza*, p. 21). De inmediato, el golpe se autodenominó Proceso de Reorganización Nacional; sus primeras acciones consistieron en clausurar los parlamentos provinciales así como el federal; de igual forma, dejó sin efecto a los partidos políticos, puso en la clandestinidad a sindicatos laborales y exilió a María Estela Martínez en España. Asimismo, cerró universidades y se apoderó de los medios de comunicación. Por otra parte, introdujo dentro del código penal la pena de muerte y redujo a 16 años la edad de responsabilidad criminal. Además, las personas sospechosas de subversión eran sujetas de detención por tiempo indefinido. Las fuerzas armadas crearon “centros secretos de detención, utilizaron la tortura y el terror como medios de intimidar a la población entera local. Estas técnicas pronto se extendieron a todo el país. La dictadura militar tuvo que dejar el poder en 1983 tras la humillante derrota que sufrió frente a las huestes militares inglesas en las Malvinas, no sin antes declarar una amnistía general para todos aquellos responsables de los crímenes cometidos durante la Guerra Sucia. En octubre de 1983 se llevan a cabo elecciones libres y en diciembre de 1983 la democracia vuelve a Argentina, con el nuevo presidente civil, Raúl Alfonsín” (Jorgelina Corbatta, “Historia y ficción en Argentina después de 1970”, en *Narrativas de la Guerra Sucia en Argentina*. Piglia, Saer, Valenzuela, Puig, pp. 22, 26).

los militares en el poder consideraron la causa oculta tras la desestabilización política y social argentina durante el peronismo. Podría aventurar que la dictadura concibió el ejercicio del poder como una guerra al interior de sus fronteras. Su propósito: homogeneizar, con base en una política de terror, a la sociedad mediante

una discursividad nacionalista, autoritaria, antiliberal, heterofóbica y familiarista, la de la moral cristiana, la tradición y la ‘seguridad nacional’ [la cual] apuntó desde 1976 a sepultar otra discursividad laicizante, libertaria, modernista o marxista, todo aquello que cuestionase la familia argentina, el modo de ser occidental y cristiano, el orden y las jerarquías establecidas.<sup>34</sup>

Debo advertir que se trata de relacionar elementos literarios con un asunto histórico profundamente delicado. La figura del desaparecido no sólo vulnera una existencia, es una alteración irreparable en la vida de otras personas, especialmente en la de sus familiares y seres queridos. Al atentar contra el núcleo social, la política de desapariciones violentó integralmente a toda una comunidad, no sólo a algunos de sus miembros, al decretar *ex profeso* la muerte de estudiantes, maestros, intelectuales, artistas, padres de familia, etcétera. Saer introdujo en su universo imaginario esta terrible tragedia histórica y, al hacerlo, convirtió a un par de personajes en representaciones literarias —esta vez sí— de los desaparecidos por el Proceso de Reorganización Nacional. Por ello, estoy de acuerdo con Quintana en que la desaparición y el asesinato de caballos puede leerse como una alegoría simbólica de la campaña criminal llevada a cabo por el gobierno militar para —supuestamente— combatir a la guerrilla.<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> Mariana Canavese, “El espacio público entre la asfixia y la resistencia: usos de Foucault durante la dictadura argentina”, en *Polis. Revista Latinoamericana*, núm. 31, 2012. En línea: <http://polis.revues.org/3624>, fecha de consulta: 10 de noviembre de 2014.

<sup>35</sup> “Las Fuerzas Armadas llamaron a su campaña contra la subversión como la “Guerra Sucia”. Denominación que describía las tácticas terroristas de la guerrilla: bombardeos, secuestros y asesinatos y que pronto resultó adecuada para su propia actuación en la medida en que ellos mismos hicieron caso omiso de las vías legales en un intento por ganar esa guerra a toda costa. El método más común utilizado por las fuerzas armadas era el de hacer ‘desaparecer’ a una persona. Se tomaba prisionero a alguien, generalmente en forma anónima, y desde

Recuérdese que el enigma de la novela, el cual aporta características de falso policíaco, es el misterioso caso del asesinato de caballos. Tras la serie de inexplicables crímenes, el gobierno decide enviar a un militar torturador, el Caballo Leyva, a resolver la intriga.<sup>36</sup> Este personaje es quien encarna en la obra los métodos coercitivos del sistema. “El hecho de que alguien hubiese confesado durante un interrogatorio con el Caballo Leyva no probaba nada, porque todo el mundo sabía que el Caballo era un especialista en la cuestión, ya que se decía que de vez en cuando le traían de la ciudad —de noche y en secreto— a algún revolucionario para que el Caballo lo hiciera cantar” (*NNN*, p. 73). La instauración del terror —específicamente la fabricación de culpables mediante la tortura con el propósito de ocasionar parálisis social— está cifrada en el inexplicable asesinato de caballos. Saer observa el uso despótico del poder en la respuesta desmedida del Estado, al efectuar juicios sumarios en un intento por castigar cualquier forma de disidencia.

Para la junta militar la forma de ejercer el castigo se contrapuso con ese cambio de ordenamiento a través del discurso que Foucault describe en *Vigilar y castigar*: la modulación de los castigos a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX. Según el filósofo francés, a partir de ese momento la justicia empleará “unos castigos menos inmediatamente físicos, cierta discreción en el arte de hacer sufrir, un juego de dolores más sutiles, más silenciosos, y despojados de su fasto visible”.<sup>37</sup> En ese sentido, este cambio de ordenamiento obedece a una

---

ese momento la persona quedaba sin ningún amparo legal y a merced de sus captores que procedían a su tortura, muerte y desaparición de los restos” [...] la enumeración de la muerte de los caballos [es una] transposición simbólica de una situación histórica real (la Guerra Sucia) y de un imaginario colectivo censurado bajo la represión y el terror” (Jorgelina Corbatta, “Historia y ficción en Argentina después de 1970” *ed. cit.*, pp. 22-23, 75).

<sup>36</sup> “En *El río sin orillas*, Saer se refiere a los seudónimos utilizados por los militares, los más frecuentes de nombres de animales: Astiz/Cuervo y otros eran la víbora, el tiburón, el tigre, el puma, la pantera, que traslucen el fondo de barbarie y la autoconciencia de pertenecer a lo inhumano” (J. J. Saer, *apud.* Jorgelina Corbatta, “Narrativas de la Guerra Sucia en Argentina: Juan José Saer”, *ed. cit.*, p. 97).

<sup>37</sup> Michel Foucault, *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión* p. 17.



legislación de la pena. Se burocratiza el castigo con tal de que los jueces no representen la voluntad despótica del soberano, sino su cordura y clemencia, y con ello se manifiesta el rechazo implícito de convertirse en aquello que castigan.

Puedo asegurar que dicha modificación, la cual va del suplicio al presidio, de la plaza pública al centro de reclusión, y del cuerpo al alma, operó de forma reversible en Latinoamérica durante la década de los setenta y ochenta. Por ejemplo, la dictadura militar argentina no castigó utilizando mecanismos legales. Todo lo contrario: vio en los procedimientos burocráticos legislativos un obstáculo para obtener la información que necesitaba de sus adversarios. De esta forma, generó un complicado sistema legal que amparaba tácitamente sus prácticas criminales.<sup>38</sup>

Se podría decir que el ejercicio del poder en Argentina, al menos de 1976 a 1983, no siguió la idea de humanizar el castigo. Al contrario, radicalizó la pena hasta el extremo con el objetivo de generar una especie de advertencia: eso les pasaría a quienes no respetaran la autoridad y se atrevieran a desafiar al régimen, incluyendo desafíos de tipo cultural. Y esto es porque el modelo de conocimiento que siguió la junta militar —en tanto que poder y saber son dos caras de una misma moneda— no buscó modular la pena; todo lo contrario, usó la ciencia, en este caso la psicología, para deshumanizar al sujeto interrogado y, con ello, llevó la tortura hacia otro nivel. Dicho conocimiento fue adquirido a través de manuales de tortura elaborados por la CIA, como el “Kubark Counterintelligence Interrogation”, un texto que no sólo describe, sino que justifica la aplicación de torturas físicas y psicológicas, como el uso

---

<sup>38</sup> “La dictadura llevó adelante una estrategia binaria —y que vista desde hoy parece absurda— en relación a la legalidad: al mismo tiempo que desarrolló la represión clandestina a través del terrorismo de Estado pretendió crear un nuevo «orden legal» que favoreciera y amparara su accionar represivo, anulando las garantías constitucionales y procediendo a crear nuevos instrumentos jurídicos. La Junta Militar, autoproclamada «Órgano Supremo de la Nación», se erigió por encima de la Constitución Nacional asumiendo en forma permanente u ocasional funciones y atribuciones de carácter constituyente, legislativo, administrativo y judicial” (Roberto Pittaluga, *op. cit.*, p. 28).

de narcóticos, electrochoques, aislamiento sensorial, alteración de la percepción del tiempo y demás prácticas condenadas por cualquier legislación internacional. El objetivo, “destruir la capacidad de resistencia de una fuente no colaboradora”. El “Kubark” fue enseñado a los militares argentinos en cursos intensivos dentro del Instituto del Hemisferio Occidental para la Cooperación en Seguridad, también conocido como Escuela de las Américas, una organización del ejército estadounidense situada hasta 1984 en Panamá y después trasladada a Georgia, Estados Unidos.<sup>39</sup> En aquel momento, la Escuela de las Américas tenía la función de instruir a policías y militares de países latinoamericanos en el combate a organizaciones radicales de izquierda, específicamente aquellas que tuviesen una ideología marxista. Se trataba de una estrategia derivada de la Guerra Fría. La intención era asfixiar cualquier resquicio comunista en territorio americano, especialmente después de la Revolución Cubana. Al respecto, Saer comenta:

Los militares argentinos aplicaron con rigor, como buenos alumnos, la lección; acusaban a los guerrilleros de haber sido adoctrinados en el extranjero pero ellos, durante veinticinco años, habían frecuentado West Point, Washington y Panamá, recibiendo, junto con la doctrina de la Seguridad Nacional, instrucción de lucha antisubversiva, al mismo tiempo que una preparación ideológica constante y no pocas prebendas.<sup>40</sup>

El manual Kubark —fechado en 1963 y desclasificado hasta 1997— se inserta dentro de una lógica de guerra en la cual los experimentos con terapia de *shock*, aislamiento o privación de los sentidos —elaborados en primera instancia por el psiquiatra Ewen Cameron, en un intento cuestionable por reconstruir la personalidad patológica de sus pacientes— fueron insertados dentro de una tecnología del poder empleada con el fin de obtener la mayor cantidad de

---

<sup>39</sup> El listado de algunos militares argentinos graduados en la Escuela de las Américas durante el período histórico que comprende de 1949 a 1996 puede consultarse en el siguiente vínculo: <http://www.derechos.org/soa/ar4996.html>, fecha de consulta: 14 de noviembre de 2014.

<sup>40</sup> Juan José Saer, *El río sin orillas*, p. 191.

información proveniente de las filas enemigas.<sup>41</sup> En otras palabras, en el marco de la Guerra Fría, personal militar de Estados Unidos decidió utilizar investigaciones científicas para castigar ejemplarmente a sus adversarios, no sólo en contra de espías y militares de la URSS, sino principalmente en ciudadanos latinoamericanos simpatizantes con el comunismo. En el siguiente apartado introductorio, el *Kubark* presume los avances de la psicología como fuente de inagotables beneficios para los interrogadores:

Es cierto que los psicólogos estadounidenses han dedicado un poco más de atención a las técnicas de interrogatorio comunistas, particularmente al “lavado de cerebro”, que a las prácticas propias. Sin embargo, se han llevado a cabo investigaciones científicas en muchos temas que están estrechamente relacionadas con el interrogatorio: los efectos de la debilidad y el aislamiento, el polígrafo, las reacciones ante el dolor y el miedo, la hipnosis y sugestionabilidad aumentada, narcosis, etcétera. Este trabajo ha cobrado tanta importancia y relevancia que ya no es posible hablar seriamente del interrogatorio sin referirse a la investigación psicológica llevada a cabo en la última década.<sup>42</sup>

Estas tecnologías no sólo consideraron el cuerpo como blanco específico del castigo, también quebrantaron la voluntad de los interrogados al punto de dismantelar la personalidad de los mismos. Pilar Calveiro, sobreviviente a uno de los centros de reclusión de la dictadura, reafirma la hipótesis de trabajo: la dictadura no dosificó las penurias físicas y espirituales, las incrementó exponencialmente, aunque en todo momento negó la brutalidad de sus prácticas: “Destrozaron los cuerpos, hicieron exhibición de ellos en algunos casos, pero nunca

---

<sup>41</sup> “En 1988, *The New York Times* publicó un valiente reportaje sobre la implicación de los Estados Unidos en la tortura y los asesinatos que habían tenido lugar en Honduras [...] Finalmente, bajo amenaza de una demanda, y nueve años después de la publicación del artículo, la CIA hizo público un manual titulado *Kubark Counterintelligence Information*. Según *The New York Times*, ‘Kubark’ es un criptograma codificado [...] El texto era un manual secreto de 128 páginas de extensión acerca de las técnicas de ‘interrogación’ de fuentes no colaboradoras’ [...] Se adivina la huella de los experimentos de Ewen Cameron y Donald Hebb sobre privación sensorial en todo el documento. Los métodos van desde la consabida privación sensorial hasta posiciones de estrés, capuchas y técnicas para infligir dolor. El manual advierte de entrada que muchas de estas tácticas son ilegales [...]” (Naomi Klein, *La doctrina del shock: El auge del capitalismo del desastre*, pp. 66-67).

<sup>42</sup> Central Intelligence Agency, “Kubark Counterintelligence Interrogation”, July 1963, Part I, p.2. En línea: [http://www.uscrow.org/downloads/Survival%20Public%20Domain/Kubark\\_Counterintelligence\\_Interrogation\\_torture\\_manual1963.pdf](http://www.uscrow.org/downloads/Survival%20Public%20Domain/Kubark_Counterintelligence_Interrogation_torture_manual1963.pdf), fecha de consulta: julio de 2015.

asumieron la responsabilidad de estos actos. El rey vengaba una ofensa a su persona en el cuerpo de los condenados. La Junta Militar castigaba y mataba como un exterminador clandestino, que al decir ‘Yo no fui’, negaba él mismo la legitimidad de sus actos”.<sup>43</sup> Se afirma con los actos la voluntad de un puñado de militares de ser soberanos, aunque discursivamente deslegitimaran su proceder, negando cualquier tipo de responsabilidad. La cita de Calveiro se contrapone con ese cambio de saber implícito que Foucault observa en *Vigilar y castigar*: “En unas cuantas décadas, ha desaparecido el cuerpo supliciado, descuartizado, amputado, marcado simbólicamente en el rostro o en el hombro, expuesto vivo o muerto, ofrecido al espectáculo. Ha desaparecido el cuerpo como blanco mayor de la represión penal”.<sup>44</sup> Pareciera que ése no fue el caso de los regímenes totalitarios a cargo de juntas militares latinoamericanas durante las décadas de los setenta y ochenta. El castigo para este tipo de totalitarismos sí involucraba al cuerpo, pues recurría a la tortura, la mutilación y la muerte, no sólo a la reclusión. Ciertamente, la plaza pública no era el lugar en donde se efectuaban los castigos, sino en cuarteles, prisiones y centros clandestinos de detención. Sin embargo, era imperativo incrementar el riesgo que se corría al apoyar, participar o solapar a grupos rebeldes, o incluso a disentir abiertamente contra el régimen.

Al generalizarse las prácticas criminales de las milicias, se generó un efecto nocivo de inmovilidad social. En *NNN*, dicha parálisis se trasluce en el momento en que todos eliden hablar en público sobre las muertes de caballos:

En el boliche, por ejemplo, nadie se miraba de frente, ni nadie hablaba tampoco de caballos. Y si por casualidad el jeep colorado pasaba frente a la puerta del almacén donde los hombres se reunían a mediodía, después del trabajo, o al atardecer, para tomar una cerveza o un vermut con amargo, nadie volvía a abrir la boca durante un buen rato y lo más probable era que unos minutos más tarde, con un pretexto

---

<sup>43</sup> Pilar Calveiro, *Poder y desaparición: Los campos de concentración en Argentina*, p. 59.

<sup>44</sup> Michel Foucault, *op. cit.*, p.17.

cualquiera, todo el mundo se hubiese vuelto ya para su casa dejando otra vez desierto el mostrador del almacén (75-76).

El terror permea en la sociedad. Existe la posibilidad latente de ser secuestrado y torturado hasta la muerte. Este clima de miedo alcanza su nivel máximo cuando los individuos desconfían de sus pares, pues cualquiera, un vecino, los propios amigos enemigos personales, podrían señalarle como guerrillero, colaborador de la disidencia... el enemigo. “Otra cosa que empezó a menudear fueron las denuncias anónimas y a veces hasta directas. Dos por tres se veía salir a toda velocidad el jeep colorado y volver a la comisaría con algún detenido al que ponían en libertad algunas horas más tarde” (76). Si todos pueden ser el enemigo, sólo queda el sigilo, mirar hacia otro lado para evitar ser señalado: “Cuando dos desconocidos se cruzan, por casualidad, en una calle vacía, los ojos, que se encuentran un momento en intercambio confuso y desolado, recomienzan a errabundear o se clavan en las baldosas grises y no se vuelven a levantar” (22).

Vivir bajo un régimen autoritario provoca una especie de negación entre los habitantes de la zona; negación de admitir que lo observado, ese clima de violencia y brutalidad, en realidad está sucediendo. Quizás por eso, uno de los ritornelos más recurrentes consiste en denominar a febrero como “mes irreal”. Lo anterior cobra relevancia desde el contexto político. Sin *Glosa*, la aposición de febrero como “irreal” podría interpretarse a partir del calor desquiciante que asola al verano argentino. Sin duda, el calor afecta la percepción del mundo, otorga cierta noción de irrealidad, pero no en el sentido en que lo hace vivir en estado de sitio.

Es imposible narrar el horror. No hay palabras para describir el oprobio. Walter Benjamin, en *Infancia y pobreza* (1933), reflexiona sobre la generación que participó en la

Primera Guerra Mundial. De acuerdo con el filósofo alemán, esta generación representa históricamente un punto de quiebre en cuanto a la transmisión de experiencias como una forma tradicional de conocimiento: es en esta generación de hombres en donde se percibe cómo “la cotización de la experiencia ha bajado” significativamente. Ocasionada en gran medida por el trauma de vivir una experiencia bélica motorizada, dicha generación participa de una interrupción en la manera tradicional de transmitir la experiencia de vida: en su mayor parte de forma oral y a partir de relatos contados por los mayores a los más jóvenes. Bien, la conflagración canceló durante largo tiempo la posibilidad de la palabra: “Se pudo constatar que las gentes volvían mudas del campo de batalla. No enriquecidas, sino más pobres en cuanto a experiencia comunicable”.<sup>45</sup> Al no poder expresar sus experiencias, se interrumpe el flujo generacional de los relatos y, por tanto, la difusión del sistema de valores que una sociedad desarrolla a lo largo del tiempo. Abolida la transmisión de la experiencia, inevitablemente se genera una crisis de identidad entre los pueblos.

Desde esta óptica, es dable considerar el progresivo aislamiento del Gato y Elisa como una respuesta natural ante la experiencia traumática. Los personajes tienen problemas para enunciar lo que perciben. A menudo se enfrentan con el hecho de no poder pensar, decir o hacer nada. La no escritura, el aislamiento depresivo, la inacción, pueden ser cuestiones extendidas, de acuerdo con el contexto histórico, entre personas traumatizadas por “las guerras morales [o psicológicas] del tirano”.<sup>46</sup> Como diría Bachelard, ante la adversidad del entorno, la comodidad de la casa: “Mientras más hostiles sean las fuerzas de la naturaleza, la casa será más cálida, más amada y más profundo el placer y la necesidad de residir en dicho

---

<sup>45</sup> Walter Benjamin, “Infancia y pobreza”, en *Discursos interrumpidos I*, p. 168.

<sup>46</sup> *Loc. cit.*

espacio”.<sup>47</sup> En este caso no se trata de la vorágine ocasionada por factores naturales, sino por elementos sociales. No sólo se realiza la reclusión dentro de la casa, sino que los personajes se aíslan en sí mismos, en especial el Gato. Simone, el empleador de Garay, le encomienda a Elisa: “decile que cuando se cure de su agorafobia, a ver si se viene a tomar un cafecito a la oficina”. A lo cual, ésta responde: “Es cierto. Ya casi ni sale” (99).

El Gato se refugia dentro de sí. Ha creado una burbuja desde la cual le es imposible aprehender el mundo. “El mundo estaba fuera de él, dentro de un gran diamante, y no existía ninguna abertura que le permitiese entrar; había que resignarse a tocar con los dedos la pared lisa, había dicho el Gato [...] Ella, en cambio, había dicho Elisa, había momentos en que parecía flotar; no había ni mundo externo, ni mundo interior; no había nada. Pero era únicamente por momentos” (107). De hecho, casi todo el pueblo enfrenta el miedo a salir a la calle: “También los cines están vacíos. En algunos, dos o tres veces, la función ha debido suspenderse por falta de público. Únicamente razones de fuerza mayor, enfermedad o trabajo, inducen a la gente a salir a ciertas horas” (32).

Incluso el aspecto del doble cobra una nueva significación con el comentario en *Glosa*. Si en “A medio borrar” los antípodas nunca se pudieron encontrar —dos cuerpos que trazan trayectorias paralelas sobre el espacio jamás se tocan—, en este caso el ser escindido se desarrolla a partir de la línea de significación dentro-fuera. El Gato vive en carne propia la experiencia traumática de la dictadura, mientras Pichón observa las cosas desde una especie involuntaria de exilio en Europa. “Con una decisión narrativa inteligentísima, Saer duplica al héroe y pone un hermano mellizo —en la línea de los gemelos Bayard y John Sartoris de Faulkner—, el Gato Garay, que es el que se queda en el lugar. A partir de esa

---

<sup>47</sup> Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, p. 71.

decisión de escindir el que se va a París del que sigue ahí, Saer puede contar la experiencia de quien se queda en la zona”.<sup>48</sup>

En cuanto a la decisión de no hablar directamente sobre la dictadura, quizás se deba a que el escritor santafesino se proponía llevar a cabo una protesta estética contra el sistema, efectuando transformaciones fundamentales en el orden tradicional de la narración, como la fragmentariedad, la negación progresiva de la trama, o la relatividad del punto final:

Prosa: instrumento de Estado. El Estado, según Hegel, encarna lo racional, la prosa, que es el modo de expresión de lo racional, es el instrumento por excelencia del Estado. ¿Acaso los políticos hablan en verso? El de la prosa es el reino de lo comunicable [...] Todo lo que ya es conocido y se quiere hacer saber a otros, todo lo que es preciso y útil se escribe en prosa [...] La prosa es también el instrumento de la novela —es decir, de la narración en la época moderna— y que, pretendiendo establecer, en sus principios, la función de la prosa, trasladan pragmatismo e inteligibilidad al dominio de la novela, atentando de esa manera contra una de nuestras escasas libertades. Para que su trabajo no se ponga al servicio del Estado, el narrador debe entonces organizar su estrategia, que consiste ya sea en prescindir de la prosa, ya sea en modificar su función.<sup>49</sup>

Lo inenarrable no sería el tiempo presente en *NNN*, como apunta el Gato al final de la novela.<sup>50</sup> Lo que en verdad es inenarrable es el horror o, mejor aún, narrar desde el horror. Ante una experiencia traumática, como vivir bajo el yugo del autoritarismo, a esta sociedad no le queda más que sublimar la experiencia, contemplando a la manera de un espectador cómo suceden las cosas. Este fenómeno ha sido explicado por algunos críticos como un eclipse que nubla el entendimiento, concepto que desarrollaré en el último capítulo. Por lo pronto, es necesario remarcar que algunas relaciones intratextuales establecidas entre *NNN* y

---

<sup>48</sup> Ricardo Piglia, “El lugar de Saer”, en *Ricardo Piglia y Juan José Saer: Diálogo*, ed. cit., pp. 89-90.

<sup>49</sup> Juan José Saer, “La cuestión de la prosa”, en *La narración objeto*, pp. 57-61.

<sup>50</sup> “[...] 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” (*NNN*, p. 211).



*Glosa* evidencian la imposibilidad de representar, en términos de escritura, la experiencia traumática de vivir en un Estado militar.

#### **1.4. *La pesquisa* y *La grande*: piezas finales de la reconstrucción**

Queda claro que *Glosa* ha modificado la recepción de *NNN*, pues obliga a ejercer una relectura que tome en cuenta al contexto. Es preciso detenerse en aspectos que, de otra forma, pasarían desaparecidos. Al tanto de que sus narraciones se modifican e interrelacionan, Saer comenta con Piglia las reacciones de algunos de sus amigos a quienes les dio a leer *Glosa* antes de su publicación y que se mostraron perplejos debido al destino trágico de varios personajes.<sup>51</sup>

Justamente hace tres o cuatro días, algunos amigos que leyeron el manuscrito de mi última novela, me dijeron que estaban muy cariacontecidos y perplejos, porque había matado tres personajes en una página. En una sola frase mueren tres o cuatro de los personajes que habitualmente aparecen en mis libros. Y yo les dije que en ningún momento pensaba en el hecho de que esos personajes desaparezcán de mi narrativa. Al contrario, yo podría tomarlos en otro momento, anterior o posterior al momento de su muerte, como personajes de mis ficciones.<sup>52</sup>

En efecto, la historia del Gato y Elisa aparece en un par de novelas posteriores a *Glosa*. Los personajes fueron desaparecidos por el ejército, no por el proyecto narrativo. Han dejado un

---

<sup>51</sup> Para una mayor comprensión del siguiente comentario, conviene citar completa la famosa frase sobre la desaparición del Gato y Elisa, ya que hasta el momento sólo había sido consignada parcialmente: “El año anterior, en mayo, Washington ha muerto de un cáncer de próstata; en junio, el Gato y Elisa, que estaban viviendo juntos en la casa de Rincón desde que Elisa y Héctor se separaron, han sido secuestrados por el ejército y desde entonces no se tuvo más noticias de ellos. Y para los mismos días, aunque se haya sabido un poco más tarde, Leto, Ángel Leto, ¿no?, que desde hacía años vivía en la clandestinidad, se ha visto obligado, a causa de una emboscada tendida por la policía, a morder por fin la pastillita de veneno que, por razones de seguridad, los jefes de su movimiento distribuyen a la tropa para que, si los sorprende, como dicen, el enemigo, no comprometan, durante las sesiones de tortura, el conjunto de la organización (Juan José Saer, *Glosa*, p. 97).

<sup>52</sup> Juan José Saer, “Por un relato futuro”, *ed. cit.*, p. 19.

rastro, abierto un mundo de lecturas. Gracias a las posibilidades de la escritura, los personajes han dejado sus huellas, las cuales son el símbolo oculto de *NNN*. “Tomatis se acuclilla y se pone a observar la franja de tierra húmeda y blanda que separa la playa del agua. ‘Miren’, dice. ‘Huellas’ [...] en la franja lisa y húmeda un pajarito ha dejado, nítida, repetida varias veces en una línea irregular, la huella de sus patas: un ángulo agudo dividido por una bisectriz, un esqueletito frágil de abanico, un signo” (198).

La desaparición del Gato y Elisa representa una marca significativa en la escritura de Saer. De hecho, este signo reaparece en *La pesquisa* (1994) y *La grande* (2008). En ambas, se cuenta lo que pasó después de la desaparición de los personajes. Primeramente, en *La pesquisa*, la voz narrativa focalizada en Pichón Garay utiliza una breve analepsis para describir la historia de estos personajes, la cual es introducida en el relato cuando el mellizo contempla, desde un bote, la casa de Rincón utilizada como escenario principal en *NNN*. Dicha analepsis es útil para todos los lectores que no conozcan el periplo de estos personajes. “De esa casa habían desaparecido varios años antes, sin dejar literalmente rastro, el Gato y Elisa. Fueron, como tenían la costumbre de hacerlo desde hacía años, a pasar un par de días juntos, y nunca nadie más volvió a verlos. La casa de Rincón había sido desde siempre para ellos el recinto sacrosanto donde repetían periódicamente el ritual del adulterio”.<sup>53</sup>

Asimismo, en *La pesquisa* se menciona quién es el primero en darse cuenta del secuestro:

Simone, un amigo del Gato que tenía una agencia publicitaria para la que éste hacía algún trabajo a domicilio de tanto en tanto, extrañado porque el Gato, que era muy puntual, demoraba en entregarle un trabajito que estaba haciendo, decidió ir hasta Rincón a ver qué pasaba, porque la casa no tenía teléfono. Simone dice que cuando llegó, todo parecía normal: el coche negro de Elisa estaba ante la puerta, recubierto de polvo arenoso, la casa estaba en silencio, y el portón, cerrado. Simone abrió el portón, golpeó las manos varias veces, cruzó el patio trasero, la galería y, abriendo la puerta de tela metálica de la cocina, golpeó contra la puerta propiamente dicha. Como nadie

---

<sup>53</sup> Juan José Saer, *La pesquisa*, p. 28.

contestó estuvo a punto de irse, pero al probar el picaporte comprobó que la puerta estaba abierta y una vez dentro de la cocina, un olor nauseabundo lo hizo vacilar y estuvo a punto de retirarse, pero vio que sobre el fogón había un pedazo de carne cruda, descompuesta sobre una tabla de madera. [...] Después Simone recorrió la casa, pieza por pieza, inspeccionó el baño y, cerrando la doble puerta de la cocina, recorrió el patio trasero con lentitud dubitativa hasta que de golpe, tomando conciencia de lo que podía haber sucedido, salió a la calle y después de comprobar que estaba desierta subió al auto y se volvió a la ciudad. Se encerró en su casa varias horas sin saber qué hacer, y volviendo a la agencia llamó por teléfono a Tomatis.<sup>54</sup>

Debido a que en *La pesquisa* la focalización narrativa se centra en Pichón Garay, quien lleva años viviendo en París, lo que se sabe sobre la desaparición del Gato y Elisa es hasta cierto punto muy escueto. En cambio, *La grande* abunda en el asunto del secuestro, pues el relato focaliza la perspectiva de Tomatis, quien dentro de la zona se juega hasta la última carta con tal de salvar a sus amigos. Ésa es la razón por la cual en *La pesquisa* la relación de amistad entre Pichón y Tomatis se muestre fracturada. Para el periodista de *La Región*, es inaceptable que el hermano gemelo del Gato se haya desentendido de él. “En la época de la desaparición del Gato y Elisa, Héctor y Tomatis se ocuparon de hacer lo necesario para tratar de ubicarlos, sin ningún resultado por otra parte, pero Pichón se negó a venir, argumentando que de todos modos no reaparecerían, y que él tenía ahora otra familia en Europa que dependía de él, y de la que él dependía, y que no estaba dispuesto a separarse de ella”.<sup>55</sup>

*La grande* describe todos los intentos del periodista cultural por interceder en favor de sus amigos. En compañía de Héctor, el ex esposo de Elisa, preguntan a los vecinos si habían visto algo extraño, pero nadie supo decirles nada, por lo que interponen varias denuncias sobre su desaparición en la comisaría, la policía, los tribunales... Ambos personajes intuyen que la búsqueda de sus amigos en esas instancias podría ser algo inútil e incluso un riesgo: si

---

<sup>54</sup> J. J. Saer, *La grande*, pp. 236-237.

<sup>55</sup> J. J. Saer, *La pesquisa*, pp. 45-46.

las fuerzas del Estado eran responsables del secuestro, entonces cualquier denuncia sólo los pondría a ellos en la misma situación.

Hicieron todo lo que pudieron, y como Héctor había tenido un incidente verbal con un oficial del ejército, por miedo de que el oficial lo arrestara o algo peor todavía —en esos tiempos todo era posible—, Tomatis lo calmó, lo acompañó hasta su casa y le pidió que no volviese a intervenir, ya que a él se le estaba ocurriendo un recurso posible para averiguar algo o, si habían sido secuestrados por el ejército, obtener la liberación de Elisa y del Gato. Héctor aceptó porque, de todas maneras, ya no les quedaba más nada por hacer (239-240).

De esta forma, los personajes recorren el calvario de los familiares y amigos de los miles de desaparecidos, quienes “exploraron todos los canales y procedimientos institucionales oficiales y extra-oficiales en búsqueda de información sobre sus seres queridos”.<sup>56</sup> Como nadie les daba información, generalmente recurrían a personas influyentes o familiares de personas relacionadas con la milicia.<sup>57</sup> En la diégesis saeriana, Tomatis pide audiencia con la única persona a quien conocía con relaciones de parentesco en los altos mandos militares: Mario Brando, el líder de un movimiento literario de la zona conocido como “el precisionismo”.

El recurso en el que pensaba Tomatis era ir a hablar con Mario Brando, del que sabía que estaba casado con la hija de un general y que su cuñado era el general Ponce, el brazo derecho del general Negri, jefe del distrito militar y del que nadie ignoraba que, en la región, era el responsable directo de todas las actuaciones clandestinas de represión, secuestros, asesinatos, atentados y confiscaciones. De Negri se decía incluso que le gustaba participar personalmente en los actos más innobles y sangrientos «por solidaridad con la tropa», rumor del que acostumbraba jactarse (240).

---

<sup>56</sup> Mercedes María Barros, “El silencio bajo la última dictadura militar en la Argentina”, *Pensamiento Plural | Pelotas*, núm. 5, julho/dezembro 2009, pp. 94-95.

<sup>57</sup> “Individualmente [los familiares de desaparecidos] contactaron y mantuvieron reuniones y entrevistas con miembros del gobierno, con militares y policías de alto rango, con figuras políticas y dirigentes sindicales, con personas influyentes de la cultura y de los medios. Excepto en muy pocas ocasiones, la mayoría de estas reuniones, entrevistas y contactos personales tuvieron resultados negativos: nada podía hacerse y no existía información disponible y fehaciente del destino de las víctimas” (*loc. cit.*).

Sutilmente, el narrador desliza el nombre del responsable directo del secuestro del Gato y Elisa: el general Negri. En *Lo imborrable*, Tomatis hace una anotación respecto de los comandos al mando de este personaje que realizaban secuestros exprés en la zona:

El color cereza del auto me tranquiliza: es en coches del mismo modelo, de color verde oliva, que los hombres del general Negri suelen pasearse por la ciudad y parándose de tanto en tanto ante alguna casa [...] sin detener el motor, bajan armados y meten a los golpes en el asiento trasero a algún paseante desprevenido, del que nunca más se vuelven a tener noticias, a menos que no aparezcan sus restos mutilados —los testículos en la boca y los senos cortados al ras revelan el estilo del general Negri.<sup>58</sup>

En el plano de las inferencias, no es gratuito imaginar que alguno de estos comandos fuese el encargado de ejecutar el secuestro del Gato y Elisa. Por el *modus operandi* descrito en *Lo imborrable*, aunado a la cita de *La grande*, que advierte la pérdida de espectacularidad en cuanto a la ejecución de los secuestros en el tiempo en que desaparecen estos personajes. Además, se encuentra el señalamiento de Tomatis de que el general Negri era “el responsable directo de todas las actuaciones clandestinas de represión, secuestros, asesinatos, atentados y confiscaciones” de la zona, incluido Rincón. Por estas razones, no es disparatado suponer que un comando a cargo de este general raptara a los personajes en cuestión, sobre todo porque, como se ha visto a lo largo de este trabajo, las obras de Saer tejen nexos invisibles que en ocasiones es necesario desentrañar.

Volviendo a la última novela de Saer, en ese momento Tomatis no sabe que Negri podría ser el responsable directo de lo que le sucedió a sus amigos, muestra de que el personaje no está pensando con claridad.<sup>59</sup> Desesperado, el periodista cultural de *La Región*

---

<sup>58</sup> Juan José Saer, *Lo imborrable*, p. 87-88.

<sup>59</sup> “Así que Tomatis, jugando, como se dice, la última carta, decidió ir a verlo. La tentativa era incierta y también, reflexionaba Tomatis, un poco peligrosa. Eran los años más desdichados de su vida: el mundo se hacía pedazos a su alrededor, su matrimonio naufragaba y, cada noche, él le oponía a su naufragio, abyección y furor. Todavía tenía fuerzas para ir a trabajar al diario, pero más tarde dejaría de hacerlo; primero por un tiempo, hasta que al fin no iría más” (*La grande*, p. 241).

le pide al director del periódico que arregle una cita con Brando, de quien le separa un mundo de diferencias.<sup>60</sup> Después de algunas diligencias, éste accede a recibirlo en su casa. Tragándose su orgullo, Tomatis asiste a y sin preámbulos “empezó a contarle lo que había pasado con Elisa y el Gato, todas las búsquedas infructuosas y las denuncias oficiales que habían hecho, agregando que Elisa y el Gato eran completamente inofensivos y apolíticos, vivían en un mundo propio que podía parecer extraño visto desde afuera, y ser interpretado de modo erróneo por una mentalidad dogmática y recelosa” (*La grande*, p. 243). Brando le brinda una mirada amenazante y un largo silencio. Tomatis vuelve a suplicar por las vidas de sus amigos. Éste continúa inmutable hasta que lo invita a mirar la luna por el telescopio. Tomatis se retira en el acto y se refugia en la primera cantina que encuentra, sin olvidar esa mirada que le lanza el jefe del movimiento precisionista y que ejemplifica la enorme distancia que existía entre los sectores conservadores y liberales de la intelectualidad argentina de los setenta y ochenta:

La mirada que, intacta aunque los ojos que la lanzaron sean ya polvo irreconocible desde hace años, sigue diciendo todavía en la memoria del que la recibió: *Te atreviste a venir a verme para hacerme creer que tus amigos desaparecidos son inocentes, pero como yo te conozco y conozco a todos los de tu banda, sé que son subversivos desde siempre, y más aún, que ustedes, con sus aires falsamente campechanos que no alcanzan para disimular la arrogancia de sus conductas y de sus opiniones, son la semilla misma de la subversión. Yo tengo una obra, he dirigido revistas, he sido diplomático y ministro, y además tengo uno de los estudios jurídicos más fuertes de la provincia, y ustedes, lo sé muy bien, ignoran mi poesía y se burlan de ella, estoy seguro, cuando están reunidos, emborrachándose con sus mujeres divorciadas, y ocupándose de hijos ajenos. El verso libre les sirve de pretexto, a ustedes, para esconder que son incapaces de medir un endecasílabo y de utilizar correctamente una rima. Si a tus amigos se los llevaron, por algo será; no vengas a contarme cuentos sobre su inocencia. Y, en cuanto a vos, andá con cuidado: todavía no he decidido nada, pero las ganas no me faltan de levantar el teléfono para contarle esta visita incalificable a cierta gente que no tendría ninguna dificultad, una noche*

---

<sup>60</sup> “Brando y Tomatis hacía años que se detestaban, pero sus relaciones distantes mantenían una apariencia de urbanidad. Brando odiaba a Washington y a todos sus amigos, entre los que Tomatis era uno de los más cercanos con las instituciones, los amigos o los enemigos, literarios o políticos [...] vivían en mundos diferentes: tenían lectores diferentes, comportamientos diferentes; y aunque frecuentaban medios diferentes y su manera de concebir y ejercer el trabajo literario eran opuestas, había una serie de espacios comunes —el diario *La Región*, por ejemplo— en el que inevitablemente, por más que se ignorasen la mayor parte del tiempo [...] se cruzaban” (*ibid.*, p. 241).

*de éstas, en ir a buscarte a tu casa para darte de una vez por todas tu merecido (246-247).*

*La grande* no sólo explica algunas cosas de *NNN* —como el responsable directo de la desaparición del Gato y Elisa— sino que aporta más datos sobre la tensa relación entre Tomatis y Pichón en *La pesquisa*. Mientras el primero se jugó la vida por salvar al Gato, su mellizo permaneció en París. Esto confirma por qué uno de los temas principales de *La pesquisa* es la traición.<sup>61</sup> En este caso, no sólo fue entre hermanos, sino la traición a toda una comunidad de amigos y ya se sabe lo que significa la amistad en Saer: una de las pocas utopías que se cultivan a lo largo del tiempo.

A lo largo de este capítulo se ha podido constatar cómo libro a libro se construyó una historia: la del Gato y Elisa. Este ir ensamblando piezas permitió contemplar cómo la temporalidad de la historia se mantiene y, gracias a ello, se puede utilizar a los personajes como mapas de ruta para explorar este vasto universo imaginario. No obstante, la imagen no está completa. Si bien se sabe quién secuestró a los personajes, cómo se dieron cuenta los demás de su desaparición, y cuándo fue, no se sabe el porqué. Lo esencial se deja para la interpretación de los lectores; son ellos los encargados de llenar con su imaginación ese hueco. Sin embargo, ¿será posible que *NNN* contenga las claves de ese por qué? El capítulo II se propone estudiar esta cuestión.

---

<sup>61</sup> “En definitiva, la historia que nos cuenta *La pesquisa* es la del silencio de un amigo y la puesta en evidencia de ese silencio que ha dejado cicatrices en la relación. El homenaje a Chandler es, como habitualmente sucede en la narrativa saeriana, un efecto retardado, consecuencia de una larga vuelta, y al mismo tiempo un punto de partida cristalino, evidente, literal: la historia de base es, después de todo, la de una conversación cargada de reproches, de cuentas pendientes, de resentimientos. *El largo adiós* (la novela policial favorita de Saer) y *La pesquisa* hablan, al fin y al cabo, de lo mismo: de la amistad” (Rafael Arce, “Bestiario, bovarismo, perversión y parodia en *La pesquisa* de Saer, *Orbis Tertius: Revista de Teoría y Crítica Literaria*, núm. 16, 2010, p. 5).

## II. PIEZA INFERIDA

El apartado anterior estableció un proyecto de lectura sobre la obra de Juan José Saer: asociar partes de algunos libros en torno a un par de personajes. De antemano, había que imaginar el constructo narrativo como fragmentos que conforman un discurso estético alrededor de una ciudad literaria y sus habitantes. Podría afirmarse que dicho discurso sólo es interrumpido por los puntos finales de cada publicación. La obra no bajo el signo y el sino de lo *inacabado*, sino como un solo texto con la capacidad de amoldarse a múltiples lecturas, dada la enorme cantidad de espacios de indeterminación que contiene. Ejemplo de lo anterior es la intriga irresuelta no sólo en *NNN*, sino en *La pesquisa* o *La grande*, esta última inconclusa por la repentina muerte del autor.

De igual forma, el apartado anterior trazó una breve justificación sobre por qué elaborar una lectura de tipo contextual a la novela, a pesar de que existe un intento deliberado por difuminar la presencia de la dictadura. Ésta aparece de forma oblicua, se la niega y, sin embargo, la atmósfera opresiva es evidente. Asimismo, el año de su publicación (1980) potencia el análisis de una novela aparentemente policíaca desde una perspectiva política, sobre todo cuando se ponderan algunas consideraciones del propio autor sobre la escritura en general y sobre el largo proceso que constituyó la realización de *NNN*.<sup>1</sup> Podría afirmarse que

---

<sup>1</sup> Cito un par de comentarios del propio santafesino, en los cuales se perciben algunas impresiones sobre su vida al momento de escribir la novela, así como algunas ideas teóricas sobre la prosa y la narrativa en general: “*Los peores años fueron entre 1974 y 1980, fue muy duro para mí. Yo estaba escribiendo Nadie nada nunca, una de mis novelas más experimentales. Me llevó cuatro años de trabajo, en un aislamiento completo. Se juntaron muchas cosas: la influencia de estar en el extranjero, mis vicisitudes personales, y al mismo tiempo el sentimiento de que no tenía más un país, que no tenía más un lugar mío*” (Juan José Saer *apud*. Hugo Gola, *Las vueltas del río: Juan L. Ortiz y Juan José Saer*, pp. 37-38). El siguiente comentario forma parte de “La cuestión de la prosa”, texto fechado en 1979, aunque publicado hasta el 99: “La narración [...] arrastra todavía el lastre que supone la confusión de géneros, es decir la atribución del pragmatismo de la prosa, de gran utilidad para los productos de consumo, a la actividad narrativa en su conjunto. Demás está decir que esta atribución es



la indeterminación de la novela da pie a la búsqueda de significaciones fuera del propio texto, inscribiéndolo dentro de un horizonte histórico específico. “En la narrativa de Saer se despliegan [...] un conjunto de *índices*, huellas, que tienen como referencia el contexto de enunciación de la novela, la **historia** (sic) reciente: índices que son, las más de las veces, *exteriores* a la novela”.<sup>2</sup>

En cuanto a la inscripción del texto dentro de un presente de enunciación específico, podría mencionar lo siguiente: la junta militar que gobernó Argentina de 1976 a 1983 utilizó como pretexto la inestabilidad social tras la muerte de Perón. Dicha inestabilidad fue adjudicada a las pugnas entre las alas derechistas e izquierdistas del peronismo, las cuales escalaron la violencia hasta límites insospechados.<sup>3</sup> La dictadura combatió específicamente a las organizaciones izquierdistas, las cuales fueron presentadas discursivamente como el “enemigo comunista”. A partir de dicho estereotipo, generalizado durante la Guerra Fría en América Latina, el régimen reprimió a amplios sectores de la sociedad, no sólo a los

---

abusiva, por no decir autoritaria. La tarea *principal* de todo narrador consiste, por lo tanto, en invalidarla con sus textos: la prosa no es el medio obligatorio para ello y, si la utiliza, el narrador debe tomarse la libertad de transgredir, cuando lo crea necesario, sus dictados” (J. J. Saer, “La cuestión de la prosa”, en *La narración-objeto*, p. 61).

<sup>2</sup> Emilio Alonso, “J. J. Saer: ‘Negarse a representar escribiendo’ (esa mancha, esa araña, algo)”, VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria *Orbis Tertius*, 7 al 9 de mayo de 2012, La Plata. Espacios de diversión. En línea: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.1561/ev.1561.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1561/ev.1561.pdf), p. 2. Fecha de consulta: 1 de febrero de 2014.

<sup>3</sup> “La táctica irresponsable de estimular todas las tendencias alcanzó el paroxismo a principios de los años setenta, en que la extrema derecha y la extrema izquierda endurecieron sus posiciones; en tanto que los grupos de izquierda recibían [el] beneplácito [de Perón] y su ayuda financiera (cuando no era lo contrario) [el] secretario privado [del general], José López Rega, personaje siniestro, astrólogo, oscurantista notorio y mentor de la mujer del general, Isabel Perón, ex bailarina folklórica, creaba la Alianza Anticomunista Argentina [AAA], un grupo terrorista parapolicial especializado en secuestros, exacciones, asesinatos políticos y toda clase de delitos comunes” (J. J. Saer, *El río sin orillas*, pp. 182-183). Respecto de la Alianza Anticomunista Argentina (triple A), Pilar Calveiro los responsabiliza de generalizar la práctica de la desaparición de personas en Argentina, aunque reconoce que dicha táctica existía desde el golpe de Estado de 1976: “A partir de la muerte de Perón, desatada la pugna por la ‘sucesión política’ dentro del peronismo, [el] accionar [de la AAA] se aceleró. Entre julio y agosto de 1974 se contabilizó un asesinato de la AAA cada 19 horas. Para septiembre de 1974 habían muerto, en atentados de esa organización, alrededor de 200 personas. Se inició entonces la práctica de la desaparición de personas. Cuando se produjo el golpe de 1976 [...] la política de desapariciones de la AAA tornó el carácter de modalidad represiva oficial, abriendo una nueva época en la lucha contrainsurgente” (Pilar Calveiro, *op. cit.*, p. 18).

implicados con organizaciones clandestinas. En *NNN*, este estereotipo aparece en uno de tantos comentarios sarcásticos de Tomatis, a propósito de la muerte de Leyva: “Ellos, Elisa y el Gato, ¿no habían visto por casualidad a un grupo de individuos, vestidos como Fidel Castro, con una ametralladora en la mano? Si los llegaban a ver, no debían dejar de avisar lo más pronto posible al Comando Operativo” (*NNN*, p 185).

Para legitimarse, el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional construyó discursivamente a un enemigo público: las distintas organizaciones guerrilleras que operaban desde la década de los sesenta en el país sudamericano, presentándolos como indeseables terroristas que atentaban contra todo sistema instaurado por el capitalismo cristiano occidental. Una las agrupaciones político-militares más perseguidas fue Montoneros, cuyas decisiones directivas, según Saer, condenaron a muchos de sus militantes a la muerte o a años de suplicios y vejaciones.<sup>4</sup>

La dictadura utilizó la retórica de la seguridad nacional para justificar el combate a las estructuras radicales de izquierda, con el fin de dar “tranquilidad y progreso” a una representación de la “familia argentina”, pretendidamente cristiana, disciplinada, apolítica y profundamente conservadora. El combate a la guerrilla era un imperativo para la nación.

---

<sup>4</sup> “Los grupos de izquierda, en particular los famosos *Montoneros*, que pretendían ser los ‘representantes del pueblo y de la clase obrera’, habían reclutado sus dirigentes de los medios nacionalistas y burgueses, o de clase media y pequeña burguesía, y los obreros eran rarísimos en sus filas [...] La ideología de estos justicieros era de lo más brumosa: muchos venían del nacionalismo de derecha, como el grupo Tacuara, nacionalista, ultracatólico, antisemita y pro nazi, otros eran tráfugas de los partidos de izquierda tradicional, a los que reprochaban su tibieza, otros procedían del trotskismo, o reivindicaban las teorías revolucionarias del Che Guevara (quien, a diferencia de estos nuevos ricos, las pagó con su vida) o del castrismo oficial. La ola mundial de movimientos de liberación, la guerra de Vietnam, el soplido revolucionario de finales de los años 60, y el auge de la guerrilla en Latinoamérica fueron el caldo de cultivo de la lucha armada en Argentina. Pero, a diferencia de los auténticos movimientos campesinos de América Latina o de la guerra popular en Vietnam, la ideología de los Montoneros era una mezcla incoherente de catolicismo, marxismo, militarismo y gangsterismo que, cabalgando sobre una serie de reivindicaciones aún hoy legítimas de “los condenados de la tierra”, frente al egoísmo dominador de los países industrializados, echó displicentemente por la borda toda reflexión genuina sobre la violencia y sus límites, sobre la justicia y los métodos válidos para instaurarla” (J. J. Saer, *El río sin orillas*, pp. 183-184).

Había que vencerla a cualquier precio, incluso con métodos fuera de las convenciones internacionales. La amenaza marxista-leninista atentaba contra las buenas costumbres de la civilización occidental. Era inevitable emprender una guerra interna, cuyos mecanismos *sucios* permanecieran ocultos a la opinión pública internacional. El uso de la violencia por parte del Estado estaba *justificado*, aunque no lo suficiente como para ser aceptado públicamente. El término “cirugía”, vil eufemismo de la guerra sucia, se presentaba como el remedio invasivo hacia un cuerpo social enfermo por el cáncer del comunismo.

La guerra sucia consistió en legalizar de facto tácticas criminales que se convirtieron en secreto de Estado, un secreto a voces entre la población, aunque nunca reconocido por el discurso oficial. Historias de brutalidad militar eran difundidas en el interior del país con el fin de ocasionar temor y parálisis, aunque las violaciones sistemáticas a los derechos humanos nunca se aceptaron públicamente. No sólo eso, el régimen manipuló la opinión pública argentina gracias a su supuesta cruzada en defensa del cristianismo, ganándose la simpatía y el apoyo de una institución tan poderosa como la iglesia católica.<sup>5</sup> Por este apoyo, el régimen negó oficialmente fenómenos tan inquietantes como la desaparición de personas, haciendo oídos sordos a las voces cada vez más numerosas de familiares y amigos de

---

<sup>5</sup> “Como había sucedido en otras dimensiones de la sociedad argentina, el proceso de radicalización social y política que había comenzado en los años sesenta había afectado considerablemente a la Iglesia. Grupos reformistas dentro de esta institución habían avanzado notoriamente y logrado alto grado de influencia sobre los niveles medios y bajos, generando divisiones [...] Este avance e influencia fue percibido como una amenaza para la institución católica: ideologías populistas, marxistas, ponían en peligro la estabilidad y unión de la Iglesia. Esta percepción generalizada gradualmente provocó que la jerarquía eclesiástica adoptase posiciones cada vez más nacionalistas y conservadoras y que se acercase de esta forma al discurso de las fuerzas armadas y sus demandas por orden, por la forma de vida de los argentinos, por los valores cristianos y occidentales [...] Sería justamente esta percepción la que finalmente subyacería detrás del apoyo o al menos de la tolerancia de la Iglesia hacia la campaña represiva del Proceso. Este apoyo que [...] se materializó en algunas ocasiones en activa participación, fue acompañado por omisiones intencionales y por un silencio generalizado acerca de todo lo referido a la guerra contra la subversión. Sólo unos pocos se atrevieron a romper el silencio, pero estas interrupciones no fueron más que consecuencias de acciones privadas e individuales que no reflejaban la posición oficial y dominante de la iglesia católica” (Mercedes María Barros, *art. cit.*, pp. 89-90).

desaparecidos —víctimas asimismo de una política de Estado criminal—, doblemente violentadas no sólo por la incertidumbre ante la pérdida, sino por el silencio y las amenazas nada veladas del régimen. A la junta militar no le preocupaba cometer delitos de lesa humanidad, simplemente quería evitar la condena del Vaticano, misma que echaría por tierra su pretendida cruzada en defensa del cristianismo. “Como el General Díaz Bessone reconoció en una entrevista [...] con la periodista francesa Marie-Monique Rubin, ‘el régimen militar hizo desaparecer a 7,000 personas y no los ejecutó públicamente por el temor a la condena papal’”.<sup>6</sup>

Con todo y que la política de Estado se concibió con la precisión de una cirugía, el proceso para seleccionar a los desaparecidos fue todo, menos infalible. Las desapariciones eran efectuadas por comandos policiales y militares mejor conocidos como *patotas*.<sup>7</sup> La lógica paranoide y la impunidad con la que se dejó operar a las *patotas* condenaron a un sinnúmero de gente inocente. Cualquier persona, no sólo los que tuviesen relaciones de cualquier tipo con la guerrilla, sino quien fuera denunciado por alguien o incluso aquél que atestiguase algún secuestro, corría el peligro de ser considerado *sedicioso*.<sup>8</sup> Pienso que los elementos históricos expuestos servirán para *construir* la pieza faltante del rompecabezas literario. El destino del Gato y Elisa, como el de la mayoría de los desaparecidos durante este

---

<sup>6</sup> Ramón Genaro Díaz Bessone *apud*. Mercedes María Barros, *art. cit.*, p. 81.

<sup>7</sup> “La *patota* era el grupo operativo que ‘chupaba’ es decir que realizaba la operación de secuestro de los prisioneros, ya fuera en la calle, en su domicilio o en su lugar de trabajo. Por lo regular, el ‘blanco’ llegaba definido, de manera que el grupo operativo sólo recibía una orden que indicaba a quién debía secuestrar y dónde. Se limitaba entonces a planificar y ejecutar una acción militar corriendo el menor riesgo posible. Como podía ser que el ‘blanco’ estuviera armado y se defendiera, ante cualquier situación dudosa, la *patota* disparaba ‘en defensa propia’ [...] por lo general realizaba tristes secuestros en los que entre cuatro, seis u ocho hombres armados reducían a uno, rodeándolo sin posibilidad de defensa y apaleándolo de inmediato para evitar todo riesgo, al más puro estilo de una auténtica *patota*” (Pilar Calveiro, *op. cit.*, pp. 34-35).

<sup>8</sup> “Los límites borrosos de la guerra [sucia] resultaron en una proliferación de enemigos y en una definición de la subversión crecientemente ambigua y laxa. De esta manera, la condición de subversivo podía aplicar a cualquier persona en cualquier lugar y eran los militares los que en última instancia podían identificar a los elementos subversivos y terminar con aquella amenaza” (Mercedes María Barros, *art. cit.*, p. 83).

período, no se esclarece. Su final bien puede representarse con el ícono que subyace a quienes padecieron tal situación: el signo de interrogación, símbolo nefasto con el cual el propio dictador Videla caracterizaría a sus víctimas.<sup>9</sup> Los últimos momentos en la vida de muchas personas desaparecidas hace más de treinta años aún son una incógnita, y este par de personajes no escapan a tal cuestión.

En el capítulo anterior, al detenerme en los fragmentos que tocaban al Gato y Elisa —tanto en el relato “A medio borrar”, como en las novelas *NNN*, *Glosa*, *La pesquisa* y *La grande*—, se estableció cuándo los secuestraron; de igual modo, se tuvieron elementos para saber quién dio la orden y cómo pudo pasar, esto último con ayuda de *Lo imborrable*. Sin embargo, la pregunta principal —por qué les sucedió tal cuestión— quedó en el aire. No está claro el motivo, sólo es posible inferir o relacionar elementos dispersos a lo largo de los libros, *dibujar*, por así decirlo, fuera de la hoja, sobreinterpretar si se quiere, o hacer una lectura retrospectiva de *NNN* a partir del correlato: “El Gato y Elisa fueron desaparecidos por las fuerzas del Estado”. Se trata de buscar un indicio, algo que explique cuál fue la razón que los puso en peligro mortal.

El punto de arranque de este capítulo es la posibilidad de interpretar ese fin de semana de febrero en que transcurre *NNN* como clave del secuestro, que éste sea la evidencia, a la que tanto hace referencia el narrador, de los motivos ocultos tras su secuestro. Tomando como base el asunto de la desaparición, mi lectura halló cuatro indicios que, quizás, puedan explicar de mejor forma el porqué de su desenlace: 1) el sueño del Gato, narrado casi al inicio

---

<sup>9</sup> “En 1979, en una entrevista periodística, el dictador Jorge Rafael Videla dijo una frase que con el tiempo se volvió tristemente célebre: ‘Le diré que frente al desaparecido en tanto esté como tal, es una incógnita, mientras sea desaparecido no puede tener tratamiento especial, porque no tiene entidad. No está muerto ni vivo... Está desaparecido’” (J. R. Videla *apud*. Robert Pittaluga, *ed. cit.*, p. 30).

de la novela; 2) la pistola que guarda el protagonista en la gaveta; 3) sus relaciones con un miembro de la guerrilla, y 4) la misteriosa pareja en la playa. A manera de un inventario de pistas, expondré cada una de éstas por separado; después, todos estos elementos servirán para generar una hipótesis global.

## 2.1. Prefiguraciones oníricas

Es natural que una obra interesada en el registro de las percepciones trabaje con el material de los sueños. Sin embargo, llama la atención el sentido que la narrativa saeriana le asigna a lo onírico: una forma simbólica y constreñida de contemplar el porvenir. En *Cicatrices*, por ejemplo, la hija de Luis Fiore sabía previamente que su padre mataría a su madre. La forma en que Lucía Fiore no sólo obtiene la revelación de lo acontecido, sino la entereza para aceptarlo y seguir adelante, es mediante una ensoñación predictiva, según le comenta la niña al juez López Garay, quien a todo esto es el narrador de la siguiente escena:

¿Qué pensaste cuanto tu papá y tu mamá te dijeron que iban a devolver la camioneta?”, digo yo. “Qué mi papá la iba a matar”, dice la nena [...] “¿Cómo lo sabías?”, digo. “Porque lo había soñado esa noche. Había soñado que volvíamos de Colastiné con mi mamá y mi papá y que ellos decían que iban a devolver la camioneta, pero iban al almacén del turco Jozami y mi papá le pegaba dos tiros en la cara a mi mamá. Yo había soñado todo tal como pasó. Por eso, cuando me dijeron que iban a devolver la camioneta, yo sabía que él iba a matarla”, “¿Y por qué no dijiste nada, cuando viste que él iba a matarla?”, digo yo. “Porque así tenía que pasar” [...] “¿Soñaste todo, tal como ocurrió?”, digo yo. “Todo”, dice la nena.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> J. J. Saer, *Cicatrices*, p. 135.

La actitud de Lucía es digna de un personaje trágico. Para ella, el destino de una vida representa una escritura dictada por alguien más, y el sueño, una lectura desinteresada del futuro. No se puede luchar contra lo prescrito. Los designios del porvenir sólo pueden conocerse, jamás revertirse. Por el contrario, el Gato y Elisa no comparten el fatalismo de este personaje. Si a la hija del uxoricida se le mostró todo “tal como ocurrió” mientras dormía, en *NNN* el sueño del Gato es más una alegoría de las cosas a su alrededor que una radiografía del futuro. A pesar de ello, sigue presente la idea de que el sueño tiene cualidades proféticas, idea que, de acuerdo con Freud, proviene de la incipiente época clásica: “En las ideas que los pueblos de la Antigüedad clásica tenían sobre el sueño [...] estaban convencidos de que [éstos] contenían un mensaje importante para quien los soñaba: por regla general le anunciaban el porvenir”.<sup>11</sup>

Ahora bien, citaré brevemente algunas partes del sueño del Gato, sólo los aspectos que más interesan a este estudio, pues éste versa sobre una amplia variedad de temas, como la madre de Garay, su hermano, la sexualidad, o el asunto del juego, otra constante en el autor que estudiaré más adelante. Al principio del sueño, participa Tomatis, quien llega montando un caballo a la casa del Gato para invitarlo a jugar a la ruleta en la ciudad:

Tomatis me dice, riéndose, de un lugar clandestino donde se juega a la ruleta. Ha venido a casa a caballo: está vestido con ropa de montar [...] Yo encuentro su vestimenta un poco ridícula y se lo digo: me responde que en la sala de juego hay que mostrar que se es gente de *cualidad* [...] Le respondo que él tiene necesidad de tanto despliegue *vestimentario* (cuando pronuncio la palabra Tomatis se echa a reír de la incorrección que cometo y sacudiendo la cabeza repite dos veces ¡*vestimentario*, *vestimentario*!) porque su origen social es dudoso, pero que en cambio a mí todo el mundo me conoce: nuestra familia, ya se sabe, desciende del fundador de la ciudad. “Vamos, vamos, si nadie ignora que tu papito fue carnicero”, dice Tomatis (22-23).

---

<sup>11</sup> Sigmund Freud, *La interpretación de los sueños*, p. 30.

Es interesante cómo la estrategia narrativa le atribuye a la representación onírica de este personaje una idea central para la novela: los que detentan el poder son *carniceros*, no contemplan la humanidad de su víctima, sino que animalizan la condición del otro. De cierta forma, el narrador identifica al poder con la posibilidad de dar muerte, cometer asesinatos que legitimen su fuerza. En ese mismo tenor, Saer menciona en *El río sin orillas* que la matanza de reses a gran escala ocasionó, al menos en la sociedad argentina, que la gente no sólo se hiciera diestra en el uso del cuchillo, sino que se acostumbrara a con-vivir con amplios niveles de violencia.<sup>12</sup> Quizás por lo anterior, la crueldad no sólo fue un elemento de la vida cotidiana, sino moneda de cambio en la disputa por el poder.

El comentario irónico de Tomatis insinúa que el padre del Gato, fundador de la ciudad, no necesariamente era un ganadero. En la narrativa argentina, la asociación de los mataderos de animales con las prácticas tiránicas de las dictaduras puede rastrearse en uno de los relatos más célebres de Esteban Echeverría: “El primer cuento de nuestra literatura se llama ‘*El matadero*’. Imagen simbólica de la dictadura de Rosas (1829-1852), narra el suplicio de un joven intelectual que es torturado, violado y asesinado por un grupo de gauchos salvajes, partidarios del dictador”.<sup>13</sup> La Argentina como un rastro en donde el poder liquida a sus ciudadanos. En ese sentido, *NNN* se inscribe dentro de las narrativas latinoamericanas que ofrecen una mirada crítica sobre el ejercicio del poder.

---

<sup>12</sup> “El uso frecuente del cuchillo en las tareas del campo y la familiaridad con el ganado le dan un tinte particular a esa violencia [...] La operación de degüello, ya se tratase de un hombre o de un animal, se realizaba con un solo movimiento que duraba unos segundos: un desplazamiento certero del brazo, y las cabeza rodaba, separada del cuerpo sacudido todavía por los últimos reflejos previos a la rigidez mortal, entre los pastos de la pampa [...] Desde los primeros tiempos de la explotación ganadera, el exterminio masivo de animales cobra el aspecto de una verdadera hecatombe [...] Esta intimidad con la masacre fue convirtiéndose poco a poco, en un elemento constitutivo de la imaginación local [...] En el plano imaginario, y también en el práctico, se pasó a considerar la violencia como un mero entretenimiento y aun a promover su exaltación” (Saer, *El río sin orillas*, pp. 171-173).

<sup>13</sup> *Ibid.* p. 171.



Pero volvamos al sueño. Después de reír por el comentario de Tomatis, se preguntan cómo harán para llegar a la ciudad desde la casa de la familia Garay, en Rincón, a orillas del río Colastiné. El Gato se rehúsa a ir en el mismo caballo que Tomatis. Para solucionar las cosas, el Gato trae a colación el bayo amarillo que le ha dejado el Ladeado. Al acercarse al animal, notan que tiene una erección. A continuación, aparece la aseveración de Tomatis de que el caballo en celo es el símbolo de vida y, por lo tanto, no es conveniente montarlo.<sup>14</sup>

El Gato Garay y Carlos Tomatis acuerdan que el primero irá en canoa a la ciudad y, ya en el salón de juegos, dirá el nombre del segundo para que lo dejen entrar, pero antes de jugar hará algunas cosas en la ciudad.<sup>15</sup> Aquí es donde surgen los elementos que prefigurarán su posterior roce con la autoridad. El Gato arriba a la ciudad y comete su “primera torpeza”: “cuando voy a la carnicería, advierto que me he metido en una carnicería donde venden únicamente carne de caballo: me doy cuenta (por suerte el carnicero no está) porque los grandes costillares expuestos en los ganchos son amarillentos y transparentes” (24). Es necesario detenerse en el simbolismo onírico de entrar en una carnicería de caballos: en primer lugar, existe una asociación directa con el plano de la vigilia —se están asesinando caballos—; de igual forma, hay una referencia mediata con el plano anterior del sueño, en donde Tomatis divaga sobre los caballos en celo. Si el asesinato de caballos probablemente prefigura la brutalidad padecida durante la dictadura militar, la vergüenza de entrar en una carnicería quizás obedezca al miedo inconsciente de ser sospechoso, lo cual es representado

---

<sup>14</sup> “Tomatis dice con voz grave que los caballos no soportan jinete cuando están en celo, que se vuelven salvajes y que él conoce dos o tres casos de jinetes matados por caballos en celo, y después agrega, muy emocionado y haciendo gestos un poco teatrales, que no únicamente por miedo sino también por respeto no deben montarse los caballos en celo, que los caballos en celo simbolizan la vida” (*NNN*, p. 23).

<sup>15</sup> “El viaje es angustioso, y tengo todo el tiempo una fuerte sensación de inseguridad, en primer lugar porque la canoa es demasiado chica, en segundo lugar porque debo ir parado ya que no cuento más que con un solo remo que apenas si sé manejar, y en tercer lugar porque, o bien debido a mi torpeza o bien al hecho de que el agua, aunque yo no lo advierta, está muy agitada, lo cierto es que la canoa oscila de un modo continuo y bastante violento (*Ibid.* pp. 23-24).

oníricamente por el carnicero ausente, esto es, el asesino de caballos. Por esta razón, Garay experimenta el miedo a no ser señalado como subversivo. Después, el Gato deambula por la ciudad. Ahí observa cómo una buena parte de sus habitantes comentan los asesinatos de equinos. Entonces comete su “segunda torpeza”:

En la ciudad se nota que el despliegue policial para atrapar al asesino de caballos es muy grande: a cada momento parten contingentes hacia el camino de la costa. Me pregunto, cruzándome con uno de esos contingentes, si pasarán por la casa. De todos modos, la encontrarán cerrada. Para mostrar, por las dudas, mi inocencia —segundo error—le digo a un oficial que encuentro en el bar de la galería que trate de avisar de que no vale la pena ir a casa, si es que piensan pasar para interrogarme, como supongo que han de hacer con todos los habitantes de la zona, porque yo pasaré dos o tres días en la ciudad y la casa de Rincón estará vacía. Me he atrevido a dirigirle la palabra al oficial porque es un conocido de mamá. El oficial considera, a juzgar por su expresión, que he cometido no sé qué infracción: “Déjese de *chiquilinadas*, amigo”, me dice. La palabra *chiquilinadas*, particularmente, me llena de perplejidad. ¿El oficial considera como una *chiquilinada* el hecho de haber abandonado la casa de Rincón —a causa del bayo amarillo—, o bien el de haberle dirigido la palabra para advertírselo? (24-25).

El error del Gato estriba en “mostrar su inocencia” a un oficial de la policía, desaconsejándole ir a buscarlo a su casa en Rincón porque “no valía la pena”. Decirle a un miembro de las fuerzas represivas lo que tenía que hacer, supongo, no era algo recomendable. Como se había visto antes, la impunidad con la que operaron las fuerzas del orden dio pie a una violación generalizada de los derechos civiles que abarcó a capas cada vez más amplias de la sociedad. Muchas víctimas de la desaparición sufrieron tan sólo por estar en lugar equivocado. Aunado a esto, si tomamos en cuenta la desconfianza inherente entre los pueblos latinoamericanos respecto de sus instituciones policiales, la acción de abordar a un policía para anunciar que estará fuera de casa unos días resulta, cuando menos, peculiar. En tales casos, la gente evitaba problemas mirando hacia otra parte, escondiéndose de las fuerzas del orden, no encarándolos.

Al oficializar los juicios sumarios, la tortura y el secuestro, el régimen impuso una distancia infranqueable entre militares y civiles. Los primeros, censores, los otros, vigilados. Entre ambas esferas de la sociedad se instauró la barrera del miedo, la cual obligaba a unos a la parálisis o a la franca colaboración, mientras otros se encargaban de postergarla a partir del terror. Acercarse a un miembro de las fuerzas policiales y decirle que no vaya a su casa era una invitación implícita para que hicieran lo contrario.<sup>16</sup> El Gato se atreve a dirigirle la palabra al oficial porque era un conocido de su madre. De alguna manera, el impulso procede de la relación personal entre éste y uno de sus seres queridos, motivo por el cual el Gato evita “ser interrogado” en la comisaría. El policía únicamente le llama la atención utilizando el coloquialismo “chiquilindas”, absolutamente ajeno a su condición onírica de represor. La cita anterior quizás sea una marca de escritura para mostrar que lo narrado pertenece a la naturaleza de los sueños. De cualquier modo, estas dos “torpezas”, que el propio Gato asume como tales,<sup>17</sup> indican que el comportamiento excéntrico del personaje será uno de los motivos que lo convertirán en objetivo de la política de exterminio.

En resumen, los dos aspectos que destaco del sueño son: 1) el miedo a ser visto en una carnicería de caballos, y 2) decirle a la policía que “no vaya a buscarlo a su casa en Rincón”. En el punto 2.4 se verá por qué considero que algunas escenas del sueño pueden funcionar como admoniciones. Por el momento, deseo subrayar el peso otorgado en términos narrativos a la vigilia como potenciadora simbólica de las imágenes oníricas, como bien

---

<sup>16</sup> Si bien podrá objetarse que los comandos encargados de la desaparición de personas eran principalmente militares, como apunta Pilar Calveiro, lo que se buscaba era repartir las culpas para que todos fuesen cómplices y asegurar así el silencio ante el crimen: “En síntesis, la *máquina de torturar, extraer información, aterrorizar y matar*, con más o menos eficiencia, funcionó y cumplió inexorablemente su ciclo en el Ejército, la Marina, la Aeronáutica, las policías. No hubo diferencias sustanciales en los procedimientos de unos y otros [...] se buscó intencionalmente una intensa participación de los cuadros en los trabajos represivos para ensuciar las manos de todos de alguna manera y *comprometer personalmente al conjunto* con la política institucional” (*ibid.*, pp. 32-33).

<sup>17</sup> “En la ciudad [cometí] dos o tres torpezas [...]” (*NNN*, p. 24).

apunta Freud en su *Interpretación de los sueños*, quien, a todo esto, es mencionado en el sueño del Gato.<sup>18</sup> El célebre psicoanalista austríaco comentaba en su estudio que lo onírico no se puede separar por completo de la realidad percibida.<sup>19</sup> En *NNN* el primer elemento que se traslapa al sueño es la matanza de caballos. El segundo en colarse es el bayo amarillo, aunque su excitación sexual lo convierte más en una imagen que en una presencia activa dentro del mismo. En cambio, otras cuestiones esenciales en el sueño son: 1) la fuerte presencia militar en la zona, y 2) la zozobra de los habitantes. Siguiendo el pensamiento de Freud, ambas cuestiones parecerían huellas mnémicas:

La teoría psicoanalítica de las neurosis supone una atención particular a la manera en que los acontecimientos vividos por el sujeto, acontecimientos eventualmente traumáticos [...] pueden subsistir en él [...] De ahí la necesidad de concebir lo que sucede con las huellas mnémicas, inscripciones de los acontecimientos que pueden subsistir en el preconsciente o el inconsciente y ser reactivadas desde el momento en que son investidas. En cuanto a lo reprimido propiamente dicho, es necesario que subsista bajo forma de huella mnémica puesto que retorna en el sueño o en el síntoma. A pesar de algunas formulaciones ambiguas de Freud, la huella mnémica no es una imagen de la cosa sino un simple signo, que no tiene una cualidad sensorial particular y que puede ser comparado por lo tanto con un elemento de un sistema de escritura, con una letra.<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup> “En la puerta de la casa de juego —que está bastante oscura— me encuentro con Elisa. Tomatis le ha dado la dirección. Elisa quiere impedirme entrar porque tiene el presentimiento de que voy a perder. Me recomienda sobre todo que no juegue el número tres [...] ‘¿Te da miedo de que me quede sin número tres?’, le digo, malicioso, sin dejarle entender que estoy pensando en que Freud designa con el número tres los órganos genitales, y después, poniéndole la mano en la vagina por encima del vestido sedoso que lleva puesto, le digo, riendo: ‘El número tres es para el bosquecito’. Pero Elisa no abandona su expresión de tristeza y preocupación” (*ibid.*, p. 26).

<sup>19</sup> “En todo lo que el sueño ofrece, toma el material para ello de la realidad y de la vida mental que se despliega en esa realidad [...] Por extraordinario que sea su trámite, nunca podrá separarse verdaderamente del mundo real, y todas sus creaciones, las más sublimes o las más ridículas, siempre tienen que tomar prestada su tela de aquello que se ha presentado a nuestra vista en el mundo de los sentidos, o de lo que ya ha encontrado lugar en la marcha de nuestros pensamientos de vigilia; con otras palabras: de aquello que ya hemos vivenciado en el mundo exterior o en el mundo interior” (Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 37).

<sup>20</sup> Cf. *Diccionario de psicología*, “Estudio del psicoanálisis y psicología” (blog). En línea: [http://psicopsi.com/Diccionario\\_de\\_Psicologia\\_letra\\_H-Huella-mnemica.asp](http://psicopsi.com/Diccionario_de_Psicologia_letra_H-Huella-mnemica.asp), fecha de consulta: 20/01/2014.

Es claro que las políticas criminales del régimen tuvieron un efecto terrible en la población. En *NNN*, tanto el trauma de vivir en un régimen de terror como los asesinatos de caballos perduran en el Gato a la manera de huellas mnémicas, esto es, como “inscripciones de los acontecimientos” que subsisten en el inconsciente. En el sueño, el miedo a ser involucrado se pone de manifiesto como un signo traumático de la violencia. Por tal motivo, las dos percepciones oníricas del Gato —el incremento en las medidas de seguridad, así como un clima represivo que perturba a la población— pueden interpretarse como “huellas mnémicas”, si se considera el trauma que implica vivir en estado de sitio. El miedo aflora en el cuerpo, es el lienzo en donde se escribe el signo de la violencia, pero también ésta puede quedar grabada en el subconsciente. Y en el sueño, punto de fuga del mismo, la brutalidad se manifiesta como un signo que representa la zozobra y el escozor del personaje.

Todo esto explicaría de mejor forma la creciente agorafobia del protagonista (véase punto 1.3). Vivir bajo asedio repercute en la conducta neurótica de Garay. Solitario, subsistiendo de muy poco, alejado cada vez más de sus amigos y familiares, el retraimiento es una respuesta ante la hostilidad de lo exterior. Ese mismo terror brota, junto con el sudor de su sueño, en el cuerpo del personaje, es una fuerza inesperada que lo impulsa a levantarse, incluso sin haber dejado de dormir: “Está saliendo, despertando, de un horror difuso, espeso, ignorado, y cuando advierte que ya está casi despierto, desnudo, parado al lado de la cama, el horror envía, todavía, como el ventilador, ráfagas. Vuelve a echarse, boca abajo” (29). La peculiaridad del ensueño se manifiesta en la reacción corporal del personaje. Parado junto a la cama, el protagonista por fin despierta, aunque no parece sorprendido de su sonambulismo. Previo a ello, la narración fluctúa en la duermevela del Gato; ahí se combina la noción de estar consciente de soñar, el lúcido deambular inquieto sobre la cama, y algunas imágenes

oníricas. El relato se deja llevar por el vaivén de la conciencia. Para ello, se relata la intermitencia entre la realidad onírica y la vigilia, un desdoblamiento extraño en el plano de la conciencia, aspecto que permite al mellizo estar al tanto de su *ser en el sueño*:

Estoy en la cama acabando de despertar, pensando en el retrato borroso de San Enrico Imperatore, echado de espaldas contra la sábana húmeda, oyendo de un modo vago el zumbido del ventilador y *soñando*. Soñando que estoy en la cama acabando de despertar, pensando en el retrato borroso de San Enrico Imperatore, echado de espaldas contra la sábana húmeda y oyendo de un modo vago el zumbido del ventilador. Pego, como para arrancarme del sueño, un salto (*NNN*, p. 28-29).

El narrador-protagonista se instala dentro de una dimensión onírica y, al mismo tiempo, se percata de su “realidad” gracias al cuerpo. Mientras la conciencia corporal del Gato le indica que yace en su cuarto, intentando conciliar el sueño, la “lucidez onírica” le remite a San Enrico Imperatore. Ahora bien, la ambigüedad entre la oración coordinada “Estoy pensando y soñando” y “Soñando que estoy pensando” da cuenta de la con-fusión entre los planos antagónicos de la duermevela. Gracias a ello se representa la ilusión peculiar de soñar con estar despierto. El Gato percibe que está en la cama a punto de abrir los ojos. El retruécano no se da entre los planos antagónicos más obvios, el sueño y la vigilia, sino en la conciencia misma del soñador, la cual es burlada por su propia capacidad de desdoblamiento dentro de espacios oníricos. El sueño duplica la percepción del soñador: el que está consciente de que está soñando con San Enrico Imperatore y despertando, en realidad sigue hipnotizado por *Somnos*. Para deshacerse del sopor, el Gato “pega un salto”. Aquí, el acto físico de *levantarse* no es sinónimo de *despertar*. El hecho de que el Gato se ponga de pie no lo saca por completo del adormecimiento. Ello explica por qué permanecía de pie cuando literalmente abre los

ojos, experimentando un sentimiento inusitado de terror, situación que es narrada un par de veces de forma idéntica en dos momentos distintos de la novela.<sup>21</sup>

No obstante, el Gato no es el único que experimenta terror en sus sueños, Elisa y el Bañero también despiertan con ese sentimiento inquietante, sin duda una huella mnémica que se imprime de manera indeleble en los sueños de una colectividad traumatizada. El siguiente episodio focaliza las percepciones oníricas de Elisa: “Durante unos minutos se adormece, con un sueño rápido, superficial, que más que un sueño es una especie de incertidumbre un poco más aguda que lo ordinario acerca de su estado —acerca de la vigilia engañosa y del *sueño turbador*— y del que despierta, o al que deja atrás, más bien, con la boca pastosa y un poco embrutecida” (*NNN*, pp. 158-159. El subrayado es mío). En cambio, cuando el narrador en tercera persona focaliza la conciencia del Bañero, la huella mnémica adquiere otro matiz, pues describe el miedo del personaje a ser descuartizado:

El bañero no quiere que transcurra [ese instante] porque sabe que cuando el devenir alcance el punto inmóvil, él comenzará a deslizarse, a la vez, y de un modo paradójico, hacia arriba y hacia abajo, hacia adelante y hacia atrás, hacia la derecha y hacia la izquierda, descuartizado. Al mismo tiempo en los dos sentidos opuestos: no en uno o en otro, sino en los dos a la vez. El terror oscuro da paso, casi en seguida, a la maravilla: el bañero, ahora, percibe que se hunde, pero ¿cómo es posible? [...] De un modo brusco, el bañero alza la cabeza, sobresaltado, y abre los ojos [...] la somnolencia que lo asalta de un modo invariable después de comer, se ha convertido en un sueño rápido, livianísimo, del que ha salido casi en el momento mismo en que cayó (180).

Por último, me gustaría recordar la estructura temporal de *NNN*, estudiada en el primer capítulo, sólo para remarcar lo inusitado de la experiencia onírica. De acuerdo con lo

---

<sup>21</sup> Cf. Saer, *NNN*, pp. 13-14 y p. 28.

establecido, el sueño del Gato duró toda la tarde del viernes y se prolongó hasta la mañana del sábado.<sup>22</sup>

Garay no advierte que haya transcurrido tanto. Se trata de un sueño profundo en donde la percepción temporal del individuo se alteró drásticamente. Mientras el Gato considera que fue una siesta corta, la llegada de Elisa en el coche negro le advierte que ha transcurrido casi un día. Si, como dice Douglas Hofstadter, quizás los sueños sean “esos vagabundeos arbitrarios por nuestra mente”,<sup>23</sup> el del Gato representaría entonces un merodeo minucioso por la interioridad del protagonista. Para representar el sueño del Gato, la estrategia narrativa pone de relieve los aspectos que más le llamaban la atención al personaje en ese mes clave de febrero, entre ellos, el clima de desasosiego o la militarización cada vez más amenazante de su entorno.

## 2.2. Salidas en falso

A veces, al establecer un proyecto crítico de investigación, se relacionan a priori algunos elementos de forma precipitada y, por qué no, arbitraria. En mi caso, el estudio por momentos se desplazó hacia el camino de la sobreinterpretación. Hizo falta ampliar la lectura de la obra saeriana para aceptar que un indicio, por sí solo, no explicaba el porqué del secuestro, sino que, para ofrecer una interpretación general, haría falta relacionar no sólo uno, sino varios

---

<sup>22</sup> Me adormecí, despertándome casi de inmediato. Me pareció por lo menos que había sido casi de inmediato, pero cuando me levanté comprendí que mi sueño de mediodía había sido un poco más largo porque algo, imposible de definir, mostraba que había transcurrido cierto tiempo. Una hora quizás, o media, tal vez, o cuarenta y cinco minutos, u hora y cuarto, u hora y media quizás. Salí a la galería y me paré un momento al sol, hasta que llegó el coche negro. Así supe que era sábado (*NNN*, p. 31).

<sup>23</sup> Douglas R. Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach. Un Eterno y Grácil Bucle*, p. 423.



elementos, teniendo en cuenta que jamás será suficiente la inferencia para resolver un asunto tan intrigante como la desaparición. Si bien algunas cuestiones confirmaron mis sospechas, al adentrarme en otros libros, ciertos elementos dieron al traste con mis incipientes interpretaciones. Es por ello que llamo a éstas hipótesis “salidas en falso”. Utilizo el término de Scott Fitzgerald respecto de las salidas en falso a la hora de escribir un cuento.<sup>24</sup> Aquí, se trata más de pistas que conducen a callejones sin salida. Las mías son salidas en falso pues pretendían ofrecer una explicación unívoca sobre la intriga de la desaparición, aunque en realidad sólo aportasen algunas líneas de estudio.

Si la lectura de la obra saeriana puede ser una forma de escritura, el primer yerro de esta lecto-escritura tiene que ver con una pistola en espera de ser disparada. Se trata del revólver que guarda el Gato en una gaveta. Podría decirse que la primera salida en falso fue provocada por escuchar un disparo que nunca ocurrió. La segunda, si bien implica disparos, está más ligada con el contexto político y social de la época. Para este apartado indagué acerca de las relaciones que los protagonistas mantenían con un miembro de la guerrilla. Pese a que ambas tesis fallan al pretender explicar individualmente la intriga irresuelta, en cambio sí son elementos que servirán para generar, en el punto 2.4, una hipótesis general sobre la desaparición.

---

<sup>24</sup> “¡Crack! Suena la pistola y comienza esta entrada. A veces él la capta perfectamente; con frecuencia se adelanta a la pistola. En estos casos, si bien le va, corre nada más unas doce yardas, mira a su alrededor y se regresa con el rabo entre las patas al punto de partida. Pero con mucha frecuencia recorre todo el circuito con la impresión de ir a la cabeza y llega al final para descubrir que nadie lo siguió. La carrera debe repetirse desde el principio. Un poco más de entrenamiento, hacer caminaras largas, retirarse de la almohada, nada de carne en la cena y dejar de preocuparse por la política. Ésta es la entrevista con uno de los campeones de la salida en falso en la profesión de escritor: yo” (Francis Scott Fitzgerald, “Cien salidas en falso”, en Lauro Zavala (ed.), *Teorías del cuento II. La escritura del cuento*, p. 13).

### 2.2.1. La pistola de Chéjov

Una forma apasionante de adentrarse en los libros saerianos es a través del estudio de los distintos grados de intertextualidad. La obra como un espacio no sólo de creación, sino de reflexión y diálogo con otras escrituras. Por un lado, se encuentran escritores aludidos directamente, como el marqués de Sade en *NNN*, cuya *Filosofía del tocador* conforma una especie de contrapunto con las descripciones detalladas de los encuentros sexuales entre el Gato y Elisa. Asimismo, el intertexto introduce una teoría sobre el *sadismo* como ejercicio del poder totalitario: el placer del asesinato es ajeno al disfrute corpóreo. La satisfacción obtenida por estas prácticas se basa en la deshumanización del supliciado, con el fin de liberar la carga moral de la tortura o el asesinato. No se lastima seres, sino números, de ahí que la tortura sea una racionalización de la barbarie infligida a todas esas personas que, por decreto, fueron convertidas en objetos de placer.<sup>25</sup>

Por otra parte, existe un diálogo velado con otras escrituras. Jorgelina Corbatta, Myrna Solotorevsky y Graciela Villanueva han identificado un elemento intertextual de *NNN*

---

<sup>25</sup> “La cosificación del supuesto sujeto ejecutor de la violencia explica por qué su perversión consiste en un disfrute despojado de todo placer corporal y dependiente, aunque parezca contradictorio, de la entronización absoluta de la razón instrumental [...] De ahí que el Gato en *Nadie nada nunca* parezca no comprender las consecuencias que se desprenden de la filosofía política del libro de Sade que está leyendo [...] la falta de placer de los libertinos es justamente el placer del que puede prescindir fríamente de todo *pathos* y disfrutar de la distancia perversa que permite el puro goce racional de la violencia. Si Adorno y Horkheimer tienen razón y la utopía sadiana encuentra su realización acabada en la sociedad totalitaria del fascismo y, más acá, en la sociedad totalizada de la industria cultural, la perplejidad del Gato anticipa el goce sin *pathos* que terminará destruyéndolo” (Rafael Arce: “Violencia metonímica: la historia y la política en la narrativa de Juan José Saer”, *HeLix, Dossiers zur romanischen Literaturwissenschaft*, núm. 5, 2012, p. 58). Desde esta misma óptica, Jorgelina Corbatta apunta que la utilización intertextual de Sade sirve como mecanismo para representar a la dictadura: “El Gato se pierde en su lectura que es [...] una *mise en abîme* que sirve de espejo al texto en que se inserta [...] El asesinato aparece como la exacerbación de todos los placeres. Metáfora de la tortura ejercida como una perversidad superior del refinamiento sexual, a semejanza del último film de Pier Paolo Pasolini, *Saló o Los 120 días de Sodoma* (1975). Pasolini usa a Sade para alegorizar la presencia del fascismo en [Italia]; Saer usa a Sade para alegorizar la presencia de la dictadura militar en Argentina” (Jorgelina Corbatta, *op. cit.*, p. 77).

en relación con *La celosía*, de Robbe Grillet: la escena en que el Gato pisa a una araña de la que salen muchas arañitas es relacionada con un pasaje de la novela del francés en donde un personaje aplasta a un ciempiés.<sup>26</sup> En ese mismo sentido, Rafael Arce encuentra en *La pesquisa* un “homenaje retardado” a *El largo adiós*, de Raymond Chandler,<sup>27</sup> más allá de la referencia establecida entre la novela de Saer y el cuento homónimo de Paul Groussac.<sup>28</sup> Utilizo esta pequeña muestra sobre las múltiples referencias literarias en la narrativa saeriana para mostrar hasta qué punto la intertextualidad es parte constitutiva de la ficción. La zona es un punto donde se rinden homenajes o se parodian escritores, como su célebre burla a los mecanismos sensoriales de la memoria en la obra cumbre de Proust.<sup>29</sup>

Así, la intertextualidad posee diversos matices. Algunas referencias son muy transparentes; otras, en cambio, son tan oscuras que permanecen a la espera de algún lector

---

<sup>26</sup> Cf. *ibid.*, p. 72 y Myrna Solotorevsky, “Connotadores de escrituralidad en textos de Reinaldo Arenas, Juan José Saer y Juan (Carlos) Martini”, en Juan Villegas (Coord.), *Actas Irvine [Actas de XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas]*, vol. 4, *Encuentros y desencuentros de culturas: siglos XIX y XX*, 1992, pp. 268-277; además, Graciela Villanueva, “Un narrador sobre el caballo de la calesita. Estudio genético de los incipits y los excipits en la narrativa de Juan José Saer”, *Cuadernos LIRICO*, núm. 6, 2011, pp. 93-113. En línea: <http://lirico.revues.org/211>, fecha de consulta: 1 de diciembre de 2014.

<sup>27</sup> Cf. Nota 59 del capítulo I.

<sup>28</sup> “*La pesquisa* rinde homenaje a uno de los primeros relatos policiales argentinos, escrito en 1887 por Paul Groussac, quien ya utilizaba el recurso de la *mise en abîme* y cuestionaba la fidelidad del relato policial” (Cristina Guiñazú, “Los múltiples laberintos en *La pesquisa* de Juan José Saer”, *Ciberletras: Revista de Crítica Literaria y de Cultura*, núm. 21, 2009. En línea: <http://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v21/guinazu.htm>, fecha de consulta: 26/01/14).

<sup>29</sup> “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, masticaban despacio y estaban, de golpe ahora, fuera de sí, en otro lugar, conservado mientras hubiese, en primer lugar, la lengua, la galletita, el té que humea, los años: mojaban, en la cocina, en invierno, la galletita en la taza de té, y sabían, inmediatamente, al probar, que estaban llenos, dentro de algo y trayendo, dentro, algo, que habían, en otros años, porque había años, dejado, fuera, en el mundo, algo, que se podía, de una u otra manera, por decir así, recuperar, y que había, por lo tanto, en alguna parte, lo que llamaban o lo que creían que debía ser, ¿no es cierto?, un mundo. Y yo ahora, me llevo a la boca, por segunda vez, la galletita empapada en el té y no saco, al probarla, nada, lo que se dice nada. Sopo la galletita en la taza de té, en la cocina, en invierno, y alzo, rápido, la mano, hacia la boca, dejo la pasta azucarada, tibia, en la punta de la lengua, por un momento, y empiezo a masticar, despacio, y ahora que trago, ahora que no queda ni rastro de sabor, sé, decididamente, que no saco nada, pero nada, lo que se dice nada. Ahora no hay nada, ni rastro, ni recuerdo, de sabor: nada (J. J. Saer, “La mayor”, en *Cuentos completos*, p. 125).

erudito. Dicho esto, la intención de la presente investigación no es encontrar un elemento en común con alguna otra obra literaria, como la araña y el ciempiés, y luego hacer un estudio comparatista entre ambos, sino vislumbrar una herramienta de composición en *NNN*: la famosa pistola de Chéjov. Si bien la frase del narrador ruso es muy famosa,<sup>30</sup> resulta difícil rastrear la fuente original de la sentencia, por lo cual existen divergencias entre el objeto en cuestión: si rifle, pistola o un clavo en la pared. A pesar de ello, el sentido de la frase no varía. La pistola de Chéjov es un consejo elemental para la composición de cualquier trama: hay que utilizar todos los elementos en escena con el fin de mantener una economía expresiva, así como disfrazar el desenlace con la presencia sutil de objetos que resultarán, en algún momento, claves para la narración. Al releer *NNN* noté que la pistola era un motivo que recorría la novela, sobre todo por la plegaria del Ladeado: “que no aparezca, súbita, silenciosa, la mano con la pistola y que no apoye el caño, con suavidad, en la cabeza del caballo” (*NNN*, p. 16). Además, el Gato cuenta con un revólver en una gaveta:

Atravieso el hueco que deja, abierta de par en par, la puerta negra, y entro en la habitación principal. Abro el cajón de la cómoda. En el interior, bajo los papeles, los lápices, el sacacorchos, mis dedos tropiezan, sin querer, con el revólver. La caja de balas, de la que faltan algunas, abierta, ha dejado caer dos o tres que están diseminadas en el fondo del cajón. Cierro de nuevo el cajón (52).

Este fragmento da cuenta de la pistola dentro de una gaveta y de una “caja de balas, de la que faltan algunas”. Lo anterior pasaría desapercibido, como casi todo lo importante en Saer, de no ser por la llegada del Caballo Leyva. A causa de la inquietud cada vez más generalizada entre la población por la matanza de equinos, la estrategia del esbirro es fabricar un culpable

---

<sup>30</sup> “Si hay un rifle en el primer acto, en el segundo o tercero debería desaparecer. Si no va a ser disparado no debería de estar colgado ahí’, según las memorias de S. Shchukin” (Chéjov, *apud.* Diego Cuevas, “Mecanismos: Chéjov cogió su pistola”, en *Jot Down Magazine*. En línea: <http://www.jotdown.es/2012/10/mecanismos-chejov-cogio-su-pistola/>, fecha de consulta: 28/01/14).

inmediato con el fin de ganar tiempo, asignarle un rostro específico al misterioso asesino, pues los crímenes de animales continuaban. La sola posibilidad de que la gente dudase de la eficacia de la junta militar era grave. Si el poder muestra una cara por ocultar otra, precisamente el rostro que deseaba exhibir era el rigor y la seriedad con que las milicias afrontaban el “restablecimiento del orden”. Cualquier percepción de debilidad sería peligrosa para la dictadura. Quizás, con suerte, el implicado resultara ser en verdad el asesino de caballos. De lo contrario, Leyva esperaba sembrar miedo entre los agresores, una invitación explícita para que desistiesen de sus actos. El chivo expiatorio elegido fue, en este caso, el miembro más excéntrico de una familia conocida en Región:

A uno de los Salas —el hijo de Jesús— que según dice se quiso desacatar, [el Caballo] le puso un ojo negro y se lo trajo para la comisaría. Al parecer le encontraron un revólver entre el catre y el colchón, y una caja de balas de la que faltaba por lo menos una docena. Lo tuvieron tres o cuatro días en la comisaría de Rincón y después, una noche, parece, lo sacaron y se lo llevaron a la ciudad. Uno que lo vio de casualidad cuando lo sacaban por la puerta de atrás dice que en esos tres o cuatro días lo habían puesto a la miseria y que según parece Salas había confesado. Pero esos rumores no convencían a nadie (101).

Poseer una pistola y tener una caja de balas en la que hubiese faltantes era motivo de arresto y desaparición, aunque el asunto de la matanza de caballos había alcanzado tal notoriedad pública, que la sustracción de la identidad no era factible. El objetivo era asignarle un rostro público al enemigo, no ocultarlo tras la espesa niebla de la desaparición. Aun así, Salas fue torturado. A final de cuentas, la notoriedad pública del Caballo en esta práctica desacreditó al supuesto culpable. Nadie creía que el responsable fuese él. Sin embargo, la narración traza sutilmente la alienación de la opinión pública. Y es que, contextualmente, mucha gente cometió el error de asociar en automático la figura del desaparecido con la del revolucionario. Si se lo llevaron, se decía, era porque “andaba en algo” o porque era atípico: “Si bien Salas

era un hombre raro que vivía solo en su rancho de la costa y que prácticamente no se codeaba con nadie, ni siquiera con su familia que era bastante numerosa, nunca había tenido ningún problema con sus vecinos, y aunque la gente murmuraba que tenía un cable pelado nadie podía quejarse de que Salas le hubiese faltado una sola vez” (101). Por los comentarios acerca de la excentricidad de Salas, se puede intuir el deseo entre la población de justificar, con prejuicios o generalidades, los atropellos de la Junta. De esta manera, una parte de la sociedad validó los mecanismos represivos del régimen, censurando los comportamientos ajenos con base en un estricto código de prácticas y valores conservadores.

Incluso cuando el miedo estuviera generalizado y la construcción del enemigo se realizara a partir de estereotipos, la población de Rincón se mostró escéptica ante el presunto asesino de equinos. No bastaba con la extravagancia del sospechoso. Para el militar, la táctica de construir un chivo expiatorio generó un resultado efímero. El Caballo logró que las ejecuciones se detuviesen durante un tiempo, hasta las festividades de fin de año: “Alrededor de tres meses después del último crimen, la noche de Navidad, otro caballo fue asesinado: el zaino del propio Leyva, en el que salía a pasearse a veces por el pueblo, cuando estaba fuera de servicio, y que guardaba en el patio de atrás de la comisaría para alimentarlo a costa de la comuna” (103).

Desde mi lectura, el que la fabricación de pruebas incluyera aspectos tan irrelevantes, como poseer un revólver o contar con una caja de balas, representó una especie de respuesta. Al saber que el Gato y Elisa fueron secuestrados por el ejército, inferí que las fuerzas de seguridad, al hacer una revisión aleatoria en el domicilio de Garay, se habían topado con la pistola. Sin embargo, por lo relatado en *La grande*, es evidente que los militares no catearon el domicilio, sino que los *chuparon* fuera de la casa:

Héctor y Tomatis volvieron a la casa de Rincón y registraron todo: la cocina, el baño, las habitaciones, el patio, sin encontrar ningún indicio de violencia, de sorpresa, de fuga precipitada, nada [...] Tomatis y Héctor imaginaron que, a eso de las ocho [...] mientras el Gato seguía trabajando un rato más con los textos publicitarios [...] de pronto algo ocurrió en cierto momento —probablemente justo cuando Elisa depositó la tabla con la carne y el cuchillo sobre el fogón [...] Es probable que el Gato se haya levantado sin la menor inquietud, porque la silla estaba colocada en posición normal contra la mesa, aunque algún otro podía haberla acomodado más tarde [...] Tal vez alguien golpeó las manos en el patio trasero, y Elisa, dejando el cuchillo y la carne sobre el fogón, salió a ver quién era [...] Como se demoraba, el Gato, extrañado de no oír más nada, habrá puesto la birome roja en el pote de cerámica y salido al patio trasero. Todo eso Héctor y Tomatis podían representárselo sin dificultad; el resto, inaferrable, se les escapaba. Algo había pasado en la oscuridad de la calle, en las inmediaciones de la playa, que los privaba de Elisa y del Gato para siempre.<sup>31</sup>

Me fascinaba la imagen de la pistola del Gato en la gaveta disparando la imaginación del lector, justo en el momento en que éste se entera que los protagonistas de *NNN* fueron secuestrados por el ejército. Me parecía un uso magistral de la pistola de Chéjov. La obra del santafesino contenía mecanismos narrativos receptivos de efecto retardado, cierto, pero éste era único. Sólo después del leer *La grande* me di cuenta que la pistola en la gaveta nunca se usó. Su presencia no sirve para explicar el asunto del secuestro, sino para generar una falsa expectativa en el lector: el revólver en la gaveta permite especular con la posibilidad de que el Gato sea el asesino de caballos. A diferencia del narrador ruso, Saer no escribía cuentos independientes, sino un solo texto interrumpido, el cual se enriquece tanto progresiva como retrospectivamente. Sin duda, la pistola de Chéjov brinda una salida fácil a una obra que dista de serlo. El revólver del Gato se utiliza para enredar aún más el enigma sobre la desaparición, invirtiendo la utilización clásica de este recurso: ser factor sorpresa en algún momento de la obra, sobre todo cerca del final.

---

<sup>31</sup> J. J. Saer, *La grande*, pp. 237-239.

### 2.2.2. Ángel Leto y la guerrilla

La siguiente salida en falso obedece a otro correlato externo de *NNN*. En *Glosa*, uno de los personajes principales es Ángel Leto, el joven primer narrador de *Cicatrices*. Este personaje será quien represente a las organizaciones clandestinas de izquierda en la zona. En los años setenta, se explica en *El río sin orillas*, era muy común que la gente tuviese relación con algún militante revolucionario. “Quien más, quien menos, se jactaba de tener algún amigo guerrillero —privilegio del que no me excluyo: el poeta Francisco Urondo, por ejemplo, uno de mis más viejos amigos, siguió siéndolo después de hacerse Montonero y entrar en la clandestinidad, y nunca dejábamos de vernos cuando pasaba por París”.<sup>32</sup> Dentro de la comunidad de amigos alrededor de la cual gira la narrativa saeriana, Leto será quien viva a salto de mata por el paso de las organizaciones peronistas de izquierda a la clandestinidad. Recuérdese que en *Glosa*, las oraciones que suceden al enunciado sobre el secuestro del Gato y Elisa describen la muerte de Leto:

Y para los mismos días, aunque se haya sabido un poco más tarde, Leto, Ángel Leto, ¿no?, que desde hacía años vivía en la clandestinidad, se ha visto obligado, a causa de una emboscada tendida por la policía, a morder por fin la pastillita de veneno que, por razones de seguridad, los jefes de su movimiento distribuyen a la tropa para que, si los sorprende, como dicen, el enemigo, no comprometan, durante las sesiones de tortura, el conjunto de la organización. Y Leto ha mordido la pastilla.<sup>33</sup>

Históricamente, el suicidio como única salida ante la desaparición fue una de las tácticas de adiestramiento que empleó la organización Montoneros para protegerse en esos años aciagos. Las agrupaciones radicales, desgastadas tras años de combate, se enfrentaron con un enemigo

---

<sup>32</sup> J. J. Saer, *El río sin orillas*, p. 185.

<sup>33</sup> J. J. Saer, *Glosa*, p. 97.



fortalecido por el respaldo de Estados Unidos, país que instruyó militarmente a sus élites bélicas y estimuló con recursos económicos la prolongación de la dictadura. Como advierte Lars Schoultz: “La ayuda de Estados Unidos tiende a fluir desproporcionadamente hacia los gobiernos de países latinoamericanos que torturan a sus ciudadanos”.<sup>34</sup> Es indudable que el adiestramiento militar estadounidense se centró en el combate sistemático a los movimientos revolucionarios. Quizás por ello, a pesar de tragar la pastilla, algunos Montoneros no murieron porque las milicias “encontraron” una forma de revertir el efecto mortal del veneno. “Muchos prisioneros de la Escuela de Mecánica de la Armada sobrevivieron a la ingestión de la pastilla de cianuro que portaban los militantes montoneros, gracias a un cuidadoso procedimiento que descubrieron los marinos para *arrancarlos rápidamente de la muerte*”.<sup>35</sup> Se le salvaba la vida al prisionero no por razones humanitarias, sino para extraerle información mediante la tortura. Pilar Calveiro afirma que la pastilla de cianuro enfurecía a los militares, quienes veían en el suicidio una afrenta a su poder. El veneno no sólo eliminaba la posibilidad de confesión, sino la pretensión megalómana, por parte de los interrogadores, de sentirse dioses.<sup>36</sup>

Quizás surja la pregunta: ¿y todo eso qué relación tiene con el Gato y Elisa? La amistad que unía al guerrillero Leto con Garay, cuyo vínculo no se perderá a pesar de que el primero, en *NNN* y *Glosa*, sea perseguido judicialmente. “Poco a poco Leto irá dejando su trabajo, cada vez más implicado en la militancia política, en grupos cada vez más

---

<sup>34</sup> Lars Schoultz *apud*. Noam Chomsky, *Lo que realmente quiere el tío Sam*, p. 34.

<sup>35</sup> Pilar Calveiro, *op. cit.*, pp. 54-55.

<sup>36</sup> “La existencia de la pastilla de cianuro entre los montoneros era concebida por [los militares] como una abominación, no por un supuesto código moral cristiano que se funda en el hecho de que sólo Dios tiene la autoridad para dar y quitar la vida, sino porque precisamente *el suicidio como un último acto de la voluntad*, les arrebatava la posibilidad de manifestar ese derecho de muerte que los convertía en ‘dioses’. En este caso la muerte representaba la limitación y el fin de su poder” (*ibid.*, p. 55).

radicalizados, hasta que pasará a la clandestinidad, y del Leto habitual, salvo dos o tres reapariciones fugaces, no quedará ningún rastro, excepto para algunos amigos íntimos como Tomatis, Barco, el Gato Garay, a los que irá a visitar de tanto en tanto, siempre de un modo inesperado y fugaz”.<sup>37</sup>

Una vez más en el plano de las especulaciones, es posible que las fuerzas de seguridad ya tuviesen identificados los movimientos del guerrillero y que éste haya visitado al Gato días antes de su secuestro. La suposición adquiere verosimilitud cuando se recuerda el comentario previo de *Glosa*: tanto la muerte de Leto como el secuestro del Gato y Elisa ocurrieron con unos días de diferencia. De ahí que sea factible lo siguiente: puede que la desaparición de la pareja se deba a que el domicilio de Garay apareció en la libreta de direcciones del guerrillero. Como apunta el mismo Saer en su tratado imaginario sobre Argentina: “Bastaba figurar en alguna libreta de direcciones, haber sido nombrado en el delirio de una sesión de tortura, haber reconocido sin quererlo al miembro de algún comando, encontrarse en el lugar de algún secuestro, para pasar inmediatamente a la categoría de víctima”.<sup>38</sup>

De cualquier modo, el gran defecto de esta hipótesis es que dibuja demasiado por fuera de la hoja, elide el estudio de *NNN* y traiciona la intención principal de este capítulo: leer ese fin de semana de febrero como clave de la desaparición. Empero, esta hipótesis introduce una pregunta válida para el texto: ¿existe la presencia de grupos guerrilleros dentro de *NNN*? La respuesta es sí, pero su existencia se encuentra una vez más cifrada por una marca de época. Dado que en, su mayoría, los militantes revolucionarios eran jóvenes, la

---

<sup>37</sup> Juan José Saer, *Glosa*, p. 169.

<sup>38</sup> J. J. Saer, *El río sin orillas*, p. 193.

población se refería a ellos con el apelativo de “los muchachos”. “Una especie de legitimidad mágica se apoderó de la opinión: cada vez que los muchachos, como llamaban afectuosamente a los guerrilleros, realizaban algún secuestro, algún asesinato o atentado espectacular, la opinión lo celebraba como si se tratase de una hazaña deportiva”.<sup>39</sup> Los muchachos no sólo aparecen dentro de *NNN*, sino que forman parte constitutiva de la trama al ser ellos quienes ultiman a Leyva.

El trabajo del Caballo, había dicho Tomatis, consistía en hacer cantar [...] Era un profesional, un técnico, incapaz sin duda de determinar el justo valor de las informaciones que obtenía. Casi un artista, un *naif*, había dicho Tomatis, capaz de extraer los sonidos más inaccesibles de un instrumento, pero privado de la facultad de insertarlos en un sistema. Se decía, incluso, que había una salita equipada en la comisaría, una sala de conciertos, a prueba de filtraciones, dotada de los últimos adelantos técnicos [...] Por el momento, había dicho Tomatis, había que despedirse de esa modernización: esa mañana, los muchachos le habían encajado nueve chumbos, tres de los cuales en el melón (185).

Hasta cierto punto, el asesinato de militares sólo contribuyó a generar más represión en contra de los movimientos revolucionarios, aunque la lógica paranoide de los verdugos afectó a la población en general, a la cual protegían al menos en el discurso.<sup>40</sup> Cuando la violencia encuentra un interlocutor, traza espirales que involucran progresivamente a más capas de la sociedad. La guerrilla, desgastada tras años de combate, si bien tuvo el respaldo de ciertos sectores, otros, después de resistir lustros a los embates del ejército y la policía, *compraron* la oferta de la dictadura: el “restablecimiento del orden”. Para las épocas de la dictadura, los militares se enfrentaron a un movimiento debilitado tanto en el número de sus efectivos como por la base social que simpatizaba con ellos, misma que les había servido como red de

---

<sup>39</sup> *Ibid.* p. 185.

<sup>40</sup> “Todo convergía a la hecatombe, a la desagregación, al caos. Los militares habituados a intervenir con mayor frecuencia en la vida política, tenían ahora razones propias que les servían de justificativo: en los últimos años habían sufrido humillaciones y pérdidas reales en vidas humanas, sobre todo entre la oficialidad políticamente representativa, y esperaban la revancha” (Saer, *El río sin orillas*, p. 185).

protección. En poco tiempo, el único panorama que vislumbraron los revolucionarios fue el de la derrota: “La guerrilla había llegado a un punto en que sabía más cómo morir que cómo vivir o sobrevivir, aunque estas posibilidades fueran cada vez mis inciertas”.<sup>41</sup>

Las agrupaciones armadas de izquierda aparecen dentro de la novela, aunque sólo dibujadas por unos cuantos trazos. Como se verá en el siguiente punto, quizás la presencia de “los muchachos” en Región sea el eslabón perdido de la intriga.

### **2.3. La pareja en la playa**

Si bien en *MNV* existe un clima incierto que amenaza en todo momento a los protagonistas, probablemente el aspecto que más los ponga en riesgo sea la presencia de la guerrilla en la costa, justo al lado de la casa de Garay, el día que asesinan a Leyva. Al anochecer, los protagonistas escuchan cómo se estaciona un auto en la playa: “Desde algún punto de la noche ha parecido, en algún momento, venir, hasta el oído, una serie de ruidos producidos al parecer por un auto que se aproximaba desde el centro del pueblo y que se detenía por fin en la entrada de la playa, por un hombre y una mujer que bajaban golpeando las puertas y

---

<sup>41</sup> P. Calveiro, *op. cit.*, p. 21.

dejando oír sus voces y sus risas discretas” (126-127). Inmediatamente, los ruidos alimentan la imaginación de los protagonistas:

El Gato se representa la pareja que sale del coche, el hombre por la puerta del volante, la mujer por la del otro lado, las caras vueltas hacia el agua, en la playa negra, hasta que la imagen se borra y el tenedor baja hacia el plato. También Elisa, al oír el ruido de las puertas y de las voces, se ha representado, durante una fracción de segundo, a la pareja que ha de estar avanzando, con pasos trabajosos, por la arena en declive, hacia la playa” (124).

La extrañeza de los personajes sobre gente caminando en la playa, de noche, entrevé el toque de queda establecido históricamente por el régimen marcial de la época.<sup>42</sup> Cualquier paseo nocturno sería considerado subversivo, por ello les llama la atención que alguien deambule a esas horas en la costa. Sin embargo, es tan pesado el universo interior de los personajes, que la conciencia de haber oído a una pareja en la playa por momentos los sorprende,<sup>43</sup> para después poner en tela de juicio la veracidad de los sonidos que escucharon.<sup>44</sup> Así pues, la presencia de dichos sujetos es ambigua y sólo se comprueba cuando Elisa se levanta en la madrugada del domingo para ir al baño:

En el mismo momento en que atraviesa el hueco de la puerta, oye el motor de un auto —sin duda el que han oído la noche anterior— que sube lento el declive de la playa y empieza a alejarse en dirección al centro del pueblo. Elisa se contempla, durante unos segundos, de un modo mecánico, en el espejo, y después se sienta a defecar [...] Como ya se ha habituado al trino excitado que mandan los pájaros desde los árboles de la vereda, ha dejado de oírlo. También se ha olvidado del motor del automóvil que podría oír sin embargo si prestara atención, llegando desde un punto impreciso del

---

<sup>42</sup> “Se recomienda a la población abstenerse de transitar por la vía pública durante las horas de la noche, a los efectos de mantener los niveles de seguridad general necesarios, cooperando de este modo con el cumplimiento de las tareas que las fuerzas en operaciones intensificarán a partir de dicha oportunidad” (“Comunicado núm. 24 de la Junta Militar”, 24 de marzo de 1976, en Robert Pittaluga (ed.), p. 36).

<sup>43</sup> “Durante la comida se distraen oyendo, imaginando, el ruido de un motor de auto que va aproximándose desde el centro del pueblo hacia la costa, y que se detiene en la playa; oyen las voces y las risas de una pareja que baja del auto y se esfuma en la oscuridad y en el silencio de la playa” (*NNN*, pp. 162-163).

<sup>44</sup> “El ruido del motor aproximándose y maniobrando al desembocar en la playa, las voces y las risas del hombre y la mujer, las puertas al abrirse y al cerrarse: considerando, con serenidad, la pobreza del material, es posible, sin extravagancia, preguntarse si hay razón de esperar todavía, de la playa, algún signo de vida [...]” (*ibid.*, p. 126).

pueblo. Las detonaciones que siguen suenan demasiado lejos como para sobresaltarla: tiros aislados de revólver o de carabina y tableteos de ametralladora. Duran varios segundos, entrecortadas de silencios, nítidas y vagas a la vez, como si, debido al espacio que han recorrido para llegar hasta sus oídos, se hubiesen transformado en sombra de detonaciones, o como si hubiesen sonado en la imaginación o en el recuerdo (164-165).

De la misma forma que la novela elide representar a la Junta Militar, los enfrentamientos sanguinarios entre las organizaciones guerrilleras y las milicias se escuchan a la distancia, como si se tratara de eventos imaginarios o circunstancias de la memoria. Por cierto, la violencia no desenfoca el encuadre narrativo: a saber, examinar fijamente la interioridad de los protagonistas. Cuando se percibe con más fuerza la descomposición del tejido social, los personajes están dormidos, en la duermevela, o acabando de despertar. La indiferencia del Gato y Elisa hacia el mundo exterior ocasionará que ignoren el peligro cada vez mayor que los va cercando y, quizás por esta razón, se muestren incapaces de ponerse a salvo.

Aun así, Elisa estuvo despierta cuando ocurrió el atentado. Ella es una testigo tangencial de lo ocurrido. Ser un testigo constituye una acción involuntaria, se es a fuerza de la cercanía. Es el acto de presenciar un acontecimiento que repercutirá en la vida de otros. Para ella, el asesinato del militar se conforma de una serie de sonidos inconexos, de los cuales se podría especular algo: la pareja que pernoctó en la playa probablemente estuvo involucrada en algún tiroteo con la policía. Si bien Elisa y el Gato están ensimismados, por lo menos poseen la sensibilidad de entrever que algo sucede. Mientras todos duermen, Elisa, quizás no del todo alerta, está al tanto de algo que cambiará por completo a Rincón, incluyendo sus propias vidas, aunque no sepa exactamente qué.

A la mañana siguiente, tanto Garay como Elisa no saben que mataron a Leyva. Sólo advierten que algo está mal porque no ven gente en la playa, ni siquiera al guardacostas. Es

hasta la llegada de Tomatis, comisionado por el diario para cubrir el asesinato del militar, cuando los protagonistas averiguan quiénes eran los que pasaron la noche a unos metros de su casa:

Al parecer, un grupo había pasado la noche en la playa. El otro había venido desde el Norte; desde Leyes, tal vez. Por medio de *walkies-talkies* habían ido dándose las posiciones respectivas. El Caballo que, como buen funcionario, llegaba todos los días puntual a su trabajo, no había tenido ni siquiera tiempo de entrar en la comisaría; había bajado del jeep colorado, había subido la alcantarilla de cemento que da acceso a la vereda, pero no había tenido tiempo de entrar en la comisaría. El Falcon blanco de la playa había llegado despacio, sin apuro, y, casi sin detener la marcha, había procedido, con toda calma, a la ejecución. Había habido un tiroteo rápido con dos agentes —uno de los cuales había recibido una bala en la pierna— y, después, todo había vuelto a la tranquilidad. Los coches parecían haber desaparecido de la costra terrestre. La tesis de los militares, había dicho Tomatis, era que, tal vez, como el dios de Patmos, estaban cerca pero eran difíciles de asir. Por eso rastrellaban meticulosos la región: casa por casa, cuadra por cuadra, manzana por manzana (186).

Enterado de los últimos acontecimientos, el Gato elude confirmar a éste, uno de sus amigos más cercanos, sus suposiciones: “Los del coche claro que han pasado la noche en la playa — Tomatis no lo sabe— han llevado a cabo el atentado. ¿Los otros han quizá dirigido la operación con *walkies-talkies*, han informado a los ejecutantes de los desplazamientos del Caballo, han ido adelante para ir guiando al coche claro en su retirada? Es difícil asegurarlo” (197). Lo que no advierte es que el sólo hecho de buscar a los guerrilleros “casa por casa” auguraba épocas todavía más oscuras para todos los habitantes de esa región, sobre todo para ellos, que vivían al lado del lugar en donde supuestamente pernoctó el comando. En ese sentido, la apuesta de la guerrilla contribuyó a que la dictadura se ensañara aún más en contra de la población civil. De ahí que se pueda asegurar lo siguiente: la sociedad argentina sirvió como escudo entre ambas fuerzas y, por esta razón, absorbió la mayoría de los impactos.

Justo después del comentario de Tomatis, arriba un grupo de militares a la casa de Garay. “Los soldados, con las ametralladoras en la mano, habían mirado con desconfianza el coche negro estacionado en la cuneta [...] Al verlos llegar, Tomatis se había parado y les había salido al encuentro; al parecer, conocía al oficial y después de dos o tres minutos de conversación jovial lo había hecho desistir de registrar la casa” (186-187). Gracias a la presencia del periodista, los protagonistas evitan la revisión de la casa, en la que, entre otras cosas, habrían encontrado la pistola en la gaveta. Respecto del auto negro de Elisa, al que los militares miraron “con desconfianza”, el propio texto resuelve en favor de la pareja: el grupo de gatilleros apostados en la playa se habría transportado en un auto blanco, no negro. “El oficial no había parecido tampoco loco de entusiasmo ante la posibilidad de un examen minucioso; debía tener sin duda su propia teoría relativa a los autos que buscaban; o tal vez mucho calor, lo cual se justificaba, porque ahí estaba, en traje de fajina, sosteniendo su ametralladora, en el sol que subía hacia el cénit” (*NNN*, p. 187). Al volver con el Gato y Elisa, Carlos Tomatis les comenta su relación con el militar: “El oficial ese venía siempre al diario a pedir favores, porque formaba parte de la comisión de un club de remo y le gustaba la publicidad. Lo había encontrado un rato antes en la comisaría y el oficial, llamándolo aparte, a dos metros del cuerpo del Caballo, le había [dicho] que la semana siguiente iría a verlo para que Tomatis hiciese publicar dos o tres artículos sobre las actividades de su club” (187).

En *NNN*, Tomatis salva al Gato y a Elisa de la brutalidad disfrazada de “justicia”, al menos momentáneamente. Desde la perspectiva de Garay, quien observa el diálogo de su amigo con el oficial, “el militar parecía chico y débil, a pesar de su ametralladora y de su contingente de soldados armados, comparado con el civil voluminoso y semidesnudo que fumaba su cigarrillo orondo y desenvuelto” (187). No es desde luego la corpulencia de



“Carlitos” el motivo por el cual un civil haya disuadido al personal bélico de una revisión exhaustiva, ni la edad de uno en comparación con la de otros, sino su carácter de periodista, trabajo que le da la oportunidad de conocer a diferentes personajes de la sociedad argentina, entre ellos, al militar encargado de la revisión “casa por casa”. Esta cercanía le evita a la pareja un roce innecesario con las fuerzas institucionales. Sin embargo, la línea de investigación tuvo que seguir abierta. Lo más probable es que, tras la primera “revisión casa por casa”, no hayan obtenido nada. El mismo Tomatis lo auguraba: los muchachos ya debían estar lejos. Si bien el joven oficial no consideró como sospechosos, al menos en un primer momento, a los habitantes de la casa contigua a la playa —curiosamente una pareja con un auto—, es probable que otros, como el general Negri, no hayan dejado pasar tales coincidencias.

#### **2.4. Subversivo al azar**

Expuestos los indicios que, de acuerdo con mi lectura, traslucen el peligro en que se encontraban los protagonistas de *NNN*, sólo queda relacionarlos con el propósito de ofrecer una hipótesis general. Primeramente, está el asunto de los múltiples asesinatos de caballos, los cuales, pienso, implican una prefiguración alegórica de la situación política y social en Argentina. Como Simone —el publicista que encarga trabajos esporádicos al Gato— lo advierte: las misteriosas ejecuciones sólo son un pretexto para militarizar la zona. “A su modo de ver, toda la historia de los caballos no es más que una cortina de humo. Se trata [...] de una maniobra del gobierno destinada a justificar desplazamientos misteriosos del ejército y de la policía” (141). Más adelante, el mismo Simone aventura que quizás algunas muertes

habrían sido por balas perdidas en algún tiroteo, pero que la campaña mediática, sin duda, era una vil excusa para justificar el incremento de la violencia y, por ende, de los efectivos militares en las calles. Quizás las muertes de equinos podrían explicarse con esta teoría, salvo por el último caballo —el zaino del propio Leyva—, crimen previo a la muerte del torturador. Ahí entra el otro elemento que contribuye a la descomposición del tejido social: la respuesta igualmente violenta de las organizaciones radicales de izquierda, misma que sólo intensificó los mecanismos represivos de la guerra sucia.

Desde esta óptica, era de esperarse que tras el magnicidio del Caballo Leyva los militares desearan vengar la muerte de su compañero, buscando a los responsables sin importar los “daños colaterales”. Así, se establece un nuevo paralelismo entre los caballos sobrevivientes a las matanzas, con la población argentina:

Los otros caballos miraban la cosa de lejos, y parecía como que no se querían acercar. Estaban asustados. Durante un buen rato, y eso que eran animales mansos, no querían que nadie se les aproximara. Quizás el asesino los había maltratado un poco. Imposible saberlo: lo único cierto era que estaban asustados, aterrorizados más bien, como si hubiesen visto algo esa noche, algo inesperado, terrible, que los hubiese sacado para siempre de su inocencia” (83).

Los caballos “salen de su inocencia” cuando asumen que todos están en peligro, una cuestión instintiva e intuitiva. Estos equinos generan un clima de miedo que contagia a todos los demás, incluyendo al bayo amarillo. El asesinato de congéneres perturba más que la muerte de cualquier otra especie; es la sangre en el suelo del semejante lo que inaugura un punto de quiebre dentro de un orden establecido. Por más normalizada que se pretenda la violencia, ésta paraliza a cualquiera que la sienta cerca. Además, como explica Chevalier, el caballo no es un animal como cualquier otro, debido a la relación íntima que mantiene con el hombre, para quien representa su “montura, el vehículo, el navío”. El destino de los caballos,

especialmente para la gente de campo, se convierte en “inseparable del humano. Entre ambos interviene una dialéctica particular, fuente de paz. O conflicto, que es la de lo psíquico y lo mental [...] Cuando hay conflicto entre ambos, la carrera emprendida puede conducir a la locura y la muerte”.<sup>45</sup> Basta recordar el primer acercamiento entre el Gato y el bayo, a partir del cual ambos entablan un vínculo de hostilidad,<sup>46</sup> para comprender hasta qué punto esta relación tensa prefigura el final del primero. Pareciera entendible la reacción inicial del caballo hacia alguien que no es su dueño, una medida precautoria ocasionada por el ambiente de tensión que se *respiraba*. Había que tomar distancia, ser huraño, pues en cualquier momento podría acechar el asesino, actitud con la cual reaccionaba la propia gente: ser precavido y alejarse de todos con el fin de evitar problemas. En el plano histórico, las desapariciones y los asesinatos se contabilizan por miles.<sup>47</sup> La dictadura convirtió la muerte en decreto de Estado y su puesta en marcha representó una cruel espada de Damocles para la sociedad civil.

---

<sup>45</sup> Jean Chevalier, *op. cit.*, p. 209.

<sup>46</sup> “Durante medio minuto, o más, no nos movemos: y ahora oscilo, aproximándome, con los brazos abiertos, flexionados, los dedos separados, buscando el modo, la manera, mientras el bayo comienza a sacudirse, inquieto, hasta que por fin ahora salto y me cuelgo de su cuello, tirando hacia abajo, sintiendo el cuerpo del caballo que se sacude, las patas que repican contra el suelo de tierra, dos o tres relinchos débiles que se elevan por encima del zumbido de los mosquitos y del estridor de las cigarras. Luchamos por un momento, en equilibrio, mi cuerpo entero, colgado del cuello, tirando hacia abajo, los músculos del bayo, en tensión extrema, esforzándose hacia arriba, el pataleo inquieto y el cerebro confuso todavía sin entender, el cerebro que recibe un murmullo de órdenes o de proyectos inacabados, rápidos, sin dirección. El pelo húmedo, caliente, se pega a mi mejilla y puedo sentir, no únicamente su respiración, sino también su aliento. No cedemos: tensos, en el abrazo, el cuello sudoroso haciendo fuerza hacia arriba, los brazos entrecruzados alrededor que tiran hacia abajo, las patas libres repicando contra el suelo de tierra, las piernas firmes medio flexionadas. Ahora, jadeando, tosiendo, abandonando el gran cuerpo amarillento que todavía se mueve, inquieto y sin comprender, salto hacia atrás” (Saer, *NNN*, p. 21).

<sup>47</sup> “No parece descabellado, por lo tanto, hablar de 15 o 20 mil víctimas a nivel nacional y durante todo el periodo. Algunas entidades de defensa de los derechos humanos, como las Madres de Plaza de Mayo, se refieren a una cifra total de 30 mil desaparecidos. Diez, veinte, treinta mil torturados, muertos, desaparecidos... En estos rangos las cifras dejan de tener una significación humana. En medio de los grandes volúmenes los hombres se transforman en números constitutivos de una cantidad, es entonces cuando se pierde la noción de que se está hablando de individuos. La misma masificación del fenómeno actúa deshumanizándolo, convirtiéndolo en una cuestión estadística, en un problema de registro. Como lo señala Todorov, ‘un muerto es una tristeza, un millón de muertos es una información’” (Pilar Calveiro, *op. cit.*, pp. 29-30).

En resumen, la muerte de caballos es una forma estética de representar la precaria situación social vivida en Argentina durante la dictadura militar. Por ello, la caracterización del verdugo de caballos tiene que ver con algo que Saer explica en *El río sin orillas*: la transformación de muchos miembros de las fuerzas armadas en psicópatas.

La vocación proliferante y repetitiva de la llanura se manifestó otra vez, con un producto inesperado: el *serial killer*. Durante dos o tres años, el mismo esquema de secuestro, suplicio, muerte, desaparición, se aplicaba todos los días, varias veces por día. El mismo perfil forjado por la pretensión quirúrgica y la obsesión demente a los asesinatos, pero también del azar, designaba a las víctimas.<sup>48</sup>

En principio, el asesino de caballos opera azarosamente. De alguna manera, los primeros caballos son asesinados porque el verdugo tenía la voluntad de hacerlo. Después, cuando sus acciones adquieren notoriedad, éstas se tornan selectivas, no tanto en la víctima, sino en cuanto a la búsqueda de un lugar adecuado: un rancho habitado por personas mayores, una propiedad donde los dueños estuviesen de viaje o que el guardián fuera sordo, etcétera. Como ya se explicó en el primer capítulo, la lógica de los secuestros funcionó de manera similar. *La grande* narra cómo en un primer momento los operativos se conformaban por grandes contingentes sin embargo, para las épocas del secuestro de los personajes, todo se efectuaba de noche y con un pequeño escuadrón. Lo que se buscaba era reducir la espectacularidad de las sustracciones.

Por lo antes dicho, esta violencia altera definitivamente la experiencia de vida del Gato, incluyendo su *ser-en-el-sueño*. De ahí que los animales se traslapen de la realidad diegética al espacio onírico. Como se había afirmado páginas atrás, algunos elementos del ensueño constituyen escenarios muy parecidos de lo que ocurrirá en la vigilia. Por ejemplo,

---

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 193.

Tomatis “ha venido a casa a caballo”, mientras que en el plano de “lo real”, el mismo personaje arriba a Rincón por el asesinato del Caballo. Podría decirse que no vino en caballo sino por el Caballo. Otra cuestión que prefigura el espacio onírico es que *Carlitos* invita al Gato a “un lugar clandestino donde se juega la ruleta”. En la vigilia, Tomatis aprovecha su visita de trabajo para hacer un asado con el Gato y Elisa. Allí, el periodista de *La Región* “mastica los primeros bocados de carne gorda con rapidez, llevándoselos uno tras otro a la boca, hablando sin parar: es tal vez ahora que le dice que el lunes a la noche habrá una partida clandestina de punto y banca y que, si quiere, lo puede acompañar” (190-191). Casi se trata de la misma proposición, sólo varía el juego: se pasa de la ruleta al punto y banca. En términos generales, este juego de casino consiste en combinar dos o tres cartas para lograr nueve puntos, o la cifra más cercana a dicha cantidad. La dinámica, además de las combinaciones de números, estriba en apostar antes de la partida en contra del que reparte las cartas (punto) o en favor de él (banca). Sergio Escalante, el personaje ludópata de *Cicatrices*, esboza una teoría sobre el juego en cuestión; en dicha teoría, *juega* un papel preponderante la noción de temporalidad.<sup>49</sup> Pienso que este juego forma parte constitutiva del entramado intratextual. Al igual que en la escritura, en esta actividad es obligatorio contar con una estrategia definida, una técnica y un estilo; asimismo, en ambas se deben combinar elementos externos —como el azar— con la inteligencia, la cual debe inferir lo que ocultan sus contrapartes. La escritura, desde ahí, sería ese juego del entendimiento entre autor y lector en donde la casualidad

---

<sup>49</sup> “Jugaba especialmente al punto y banca, porque allí tenía a mi disposición un pasado hecho [...] En el punto y banca, mis ojos seguían minuciosamente los movimientos de los empleados que mezclaban las cartas, guardándolas después en el sabó [...] Desde el punto de vista objetivo, las cartas guardadas en el sabó son en realidad un pasado. Para mí, que desconocía su ordenación, iban haciéndose presente y después pasado a medida que aparecían los pases, de dos en dos. Eran por lo tanto un futuro. Y las decisiones del jugador de punto al recibir cinco, y pedir o abstenerse, lo modificaban, ya sea como futuro, o como pasado. Pero era necesario el presente para que esa modificación pudiese tener efecto [...] Cada pase era un presente, pero con el sabó puesto allí delante, en el centro de la mesa, también el pasado y el futuro estaban presentes. Coexistían los tres. Estaban los tres juntos sobre la mesa” (J. J. Saer, *Cicatrices*, pp. 62-63).

atañería a todas aquellas situaciones imprevistas para quien tiene la pluma en la *mano*, como, en este caso, la espiral de violencia trazada durante las dictaduras militares en casi toda Latinoamérica durante la segunda mitad del siglo XX. En consecuencia, cada libro sería un pase de cartas, “una especie de puente, una encrucijada por la que pasaban, entrecruzándose, los distintos pasados y futuros, y en cuyo centro se condensaban también todos los presentes”.<sup>50</sup> Cada *juego* o libro previo introduciría elementos a desarrollarse en un futuro, aunque este último sea pura probabilidad, *ergo*, azar. Ello explicaría por qué la mayoría de los relatos se narran en presente. Si la escritura es un juego de póker, los personajes serían las cartas: algunas dan la cara, otras permanecen ocultas, en espera de ser ocupadas por una partida futura. Por lo tanto, el Gato y Elisa atraviesan esa encrucijada que es *NNN* provistos de una serie de presentes tautológicos. La obra como un espacio que introduce un *impasse* en las vidas de un par de sujetos que se juegan la vida unos meses antes de desaparecer. Novela puente entre el horror y la irrealidad, *NNN* entrecruza el pasado de los protagonistas —descrito en el relato “A medio borrar”—, con su futuro inexorable: el anuncio de su desaparición en *Glosa*. Unos meses antes de que se “borre” de la zona —como su gemelo Pichón en “A medio borrar”—, el Gato Garay presume una vida interior plena, al mismo tiempo que su encierro voluntario en la casa, reclusión sobre sí mismo ante todo, alerta sobre su creciente agorafobia.

Después de que Tomatis invita al Gato a la partida clandestina, éste responde que le preguntará a Elisa si lo puede llevar en carro a la ciudad. *Carlitos* revira, con su sarcasmo habitual: “‘Si Elisa no te lleva’, dice, ‘podés ir a caballo mañana a la noche’” (199-200). Una vez más, la cita anterior se relaciona con el sueño, ya que en éste “Tomatis pretende que

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 63.

vayamos los dos en su caballo; la idea me parece absurda y un tanto maliciosa: se ve bien que quiere, de algún modo, humillarme o ponerme en ridículo, porque es evidente que será él quien llevará las riendas” (23). De alguna manera, es significativa la posición de ambos personajes en la espacialidad onírica. Tomatis está por encima del caballo, puede dominarlo; en cambio, el Gato se encuentra a ras de suelo, incapacitado para desplazarse con la agilidad de su amigo. Incluso cuando Garay piense en el bayo, no puede montarlo debido al celo del animal. El Gato no domina a ningún caballo, incluso en la vigila. Ahora bien, en el plano diegético de “lo real”, Tomatis es quien literalmente “toma las riendas” al encarar a los militares cuando éstos llegan a la casa de Rincón por el homicidio de Leyva. Ya sea porque conocía al comandante o porque quizás pensó que podía manejar mejor el interrogatorio con los militares, el hecho es que Tomatis salva a los personajes de una revisión exhaustiva. Además, ya desaparecidos, Carlos será el único que se juegue hasta la *última carta* por el Gato y Elisa. En *La grande*, más allá del gemelo del primero o del esposo de la segunda, Tomatis será el que lleve a cabo los inútiles escauceos con las gendarmerías, jueces, familiares de militares, etcétera. De alguna manera, que el periodista monte al símbolo de la vitalidad social implica sobrevivir al matadero, estar por encima de esa situación. Además, el intento de Tomatis por llevar al Gato en su propio caballo no se debe a que éste desee ponerlo en ridículo, al contrario, podría ser una manera de protegerlo. Tomatis se responsabiliza en última instancia de ellos, corre riesgos por salvar a sus amigos. De este modo, las representaciones oníricas quizás no sean una copia fiel de lo ocurrido en la vigilia, no obstante sirven como prefiguraciones de lo que está a punto de acontecer, una especie de realidad paralela. Como último ejemplo de este paralelismo, lo que salva al Gato de su “segunda torpeza” —decirle a un policía que no vaya a su casa—, es que el oficial “conocía a su madre”. Es la relación con un ser querido lo que *protege* al Gato. Dentro de lo “real”, es

el amigo quien cumple esa función. En resumidas cuentas, Tomatis guardará una relación fundamental para el Gato tanto en el sueño como en la vigilia.

Ahora bien, con respecto al asunto de la pistola y la presencia de la guerrilla (puntos 2.2.1 y 2.2.2), se esbozó un tema fundamental para la construcción imaginaria de la pieza faltante: la fabricación de culpables, justificada por la construcción discursiva del enemigo. Y es que, dentro de la lógica homicida de la dictadura, no bastaba con eliminar al activista, se trataba de acabar con cualquier tipo de apoyo social. En mayo de 1977, el general Saint Jean, gobernador de la Provincia de Buenos Aires, advirtió: “Primero mataremos a todos los subversivos, luego mataremos a sus colaboradores, después... a sus simpatizantes, enseguida... a aquéllos que permanecen indiferentes, y finalmente mataremos a los tímidos”.<sup>51</sup> La cita anterior otorga validez al comentario de Saer en *El río sin orillas*: el uso despótico del poder transformó a algunos miembros de la clase dominante en verdaderos sociópatas. No sólo intentaron eliminar cualquier resquicio de rebeldía, sino de indiferencia y timidez en la población, cualquier cosa que ello haya significado.

Es probable que detrás de esta declaración se encuentren algunos elementos que podrían asociarse con la conceptualización foucaultiana del racismo: “el modo en que, en el ámbito de la vida que el poder tomó bajo su gestión, se introduce una separación, la que se da entre lo que debe vivir y lo que debe morir”.<sup>52</sup> En cuanto a la idea misma del racismo como parte de los proyectos contrarrevolucionarios, en *Genealogía del racismo* Foucault afirma que Marx fue quien elaboró, después de Thiers, una sustitución en el orden del discurso sobre la lucha de razas, al concebir el enfrentamiento desde la perspectiva

---

<sup>51</sup> Ibérico Saint Jean, *apud.* Robert Pittaluga, *op. cit.*, p. 38.

<sup>52</sup> Michel Foucault, *Genealogía del racismo*, p. 206.



económica, esto es, en términos de la lucha de clases.<sup>53</sup> Asimismo, el teórico francés afirma que la conversión revolucionaria de lucha de razas en lucha de clases motivó, en otras naciones, la idea de efectuar una guerra con el fin de preservar “la pureza de la raza”. La lucha por la superioridad y la pureza representa una especie de contrarrevolución, una vuelta de tuerca a la lucha de las razas, sólo que esta guerra se da, al menos en un primer momento, al interior de los pueblos. Por lo tanto, para Foucault el racismo conforma una especie de reacción a la sustitución revolucionaria de Marx, es decir, a proponer la guerra como una lucha entre la burguesía y el proletariado:

Justamente cuando se venía realizando la conversión de la lucha de razas en lucha de clases, era natural que —en otra vertiente— se intentara, pero asumiendo la noción de raza en un sentido biológico y médico, recodificar la antigua contrahistoria en términos de lucha de razas [...] Aparecerá de este modo el racismo, que retoma y reconvierte, aunque desviándolos, la forma, el objetivo, la función misma del discurso de la lucha de razas [...] He aquí, entonces, cómo emergerá la idea de los extraños que están infiltrados o el tema de los desviados como subproducto de esta sociedad [...] El racismo, entonces, no está ligado de modo accidental con el discurso y con la política contrarrevolucionarios de Occidente; no es simplemente una construcción ideológica adicional aparecida en cierta época dentro de un gran proyecto contrarrevolucionario. En el momento en que el discurso de la lucha de razas se transformó en un discurso revolucionario, el racismo fue el pensamiento invertido, el proyecto invertido, el profetismo invertido de los revolucionarios. Pero la raíz de la cual se parte es la misma: el discurso de la lucha de razas. El racismo representa, literalmente, el discurso revolucionario, pero lo representa invertido.<sup>54</sup>

De esta forma, es natural que existieran elementos racistas en el proyecto contrarrevolucionario efectuado por la dictadura argentina, especialmente en lo referente a “la idea de los extraños que están infiltrados”. La espiral de violencia que traza

---

<sup>53</sup> “No hay que olvidar, después de todo, que Marx, hacia el final de su vida, en 1882, recordaba a Engels el lugar donde habían encontrado la lucha de clases: en los historiadores franceses que relataban la lucha de razas. La historia del proyecto y de la práctica revolucionarios no es, creo, disociable de la de esa contrahistoria que rompió con la forma indoeuropea de la práctica histórica ligada con el ejercicio de la soberanía; no es disociable de la aparición de la historia de las razas y de las funciones que sus enfrentamientos han tenido en Occidente” (*Ibid.*, p. 71).

<sup>54</sup> *Ibid.*, pp. 71-72.

discursivamente el ex gobernador de Buenos Aires alcanza a prácticamente cualquiera, pues ¿qué significa exactamente ser tímido o indiferente?, ¿bajo qué parámetros pueden medirse tales cuestiones? Más bien pareciera una amenaza de muerte para cualquier forma de disidencia, afrenta legitimada por la idea de que la guerrilla era una red poderosa, con miembros extranjeros infiltrados, un asunto que transgredía la soberanía, pero sobre todo la seguridad y el porvenir de la familia argentina. Esta construcción discursiva de “la familia argentina” pretendía diferenciar a una población “buena y vulnerable”, atenta al resguardo de los valores judeocristianos, de otro sector siniestro, enfermo hasta la médula por el cáncer del marxismo-leninismo. Una y otra vez, la Junta afirmó tener conocimiento de las relaciones entre los grupos guerrilleros argentinos con el comunismo internacional. De igual forma, se refirió a la guerra sucia como un proceso quirúrgico en el cual se extirparían aquellas partes enfermas por una ideología nociva y por la presencia de infiltrados. Parte del cuerpo social estaba gravemente enfermo y era necesario someterla urgentemente a un procedimiento invasivo de extirpación. En otras palabras, el proceso de Reorganización Nacional utilizaba analogías científicas para llevar a cabo un proceso de exterminio que generaba arbitrariamente una subdivisión social, la cual condenó a un sector de la población a penurias inenarrables y, muchas veces, a la muerte. Se buscaba dividir a la sociedad en polos antagónicos, asunto que se relaciona con la segunda función del racismo descrita por Foucault: “establecer una cesura que se presenta como un ámbito biológico. Es esto, a grandes rasgos, lo que permitirá al poder [...] subdividir la especie en subgrupos que, en rigor, forman las razas. Son éstas las primeras funciones del racismo: fragmentar (desequilibrar) [e] introducir cesuras [...] El racismo representa la condición con la cual se

puede ejercer el derecho de matar”.<sup>55</sup>

La justificación para realizar una limpieza ideológica—presentada en términos de raza a partir de la construcción discursiva de la protección y el resguardo de “la familia argentina”—era, más o menos, la siguiente: este sector poblacional necesitaba ser protegido del fantasma del comunismo, una amenaza que no se podía contemplar a simple vista, y menos, comprender, pero que germinaba secretamente en un amplio sector de la sociedad, principalmente entre intelectuales, artistas, escritores, académicos y estudiantes, a quienes se criminalizó por sus simpatías ideológicas, por su posición crítica frente al ejercicio del poder, o incluso por sus “lecturas subversivas”.<sup>56</sup> También, este fantasma *perturbaba* a activistas sociales, abogados, defensores de derechos humanos, políticos identificados con la izquierda o la social democracia, e incluso clérigos practicantes de la teología de la liberación. Ahora, ¿cómo se protegería a la sociedad de un fantasma? Atacando principalmente a los sectores académicos e intelectuales simpatizantes con esa ideología, pero también a personas por su aspecto. De esta forma, las milicias juzgaban a los ciudadanos por las apariencias, por más arbitrario y prejuicioso que se escuche tal “instrumento” separatista. Al respecto, Calveiro menciona lo siguiente:

El racismo, como concepción binaria, ofrece muestras variadas de la construcción arbitraria, amenazante y, a la vez, denigrante del Otro. Rasgos tan poco significativos como la barba, pueden llegar a identificar al Otro. El general Auel, haciendo gala de su liberalidad, les dijo a dos periodistas que no tenía problemas para ‘hablar con personas de pensamiento diferente al mío. Incluso —acotó— yo los recibo a ustedes sin ninguna dificultad, aunque tengan barba’. Es digna de señalar la sorprendente

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, pp. 206-207.

<sup>56</sup> “La crisis actual de la humanidad se debe a tres hombres. Hacia fines del siglo XIX, Marx publicó tres tomos de *El Capital* y puso en duda con ellos la intangibilidad de la propiedad privada; a principios del siglo XX, es atacada la sagrada esfera íntima del ser humano por Freud, en su libro *La interpretación de los sueños*, y como si fuera poco para problematizar el sistema de los valores positivos de la sociedad, Einstein, en 1905, hace conocer la teoría de la relatividad, donde pone en duda la estructura estática y muerta de la materia” (Almirante Emilio Massera, *apud*. Pittaluga, p. 38).

relación entre una forma de pensamiento y la posesión de la barba.<sup>57</sup>

La locura y la impunidad para llevar a cabo esta política de limpieza se justificaban a partir de aspectos superficiales. Ante todo, de lo que se trataba era de castigar todo aquello que pareciera diferente: “El pensamiento autoritario y totalizador entiende que *lo diferente constituye un peligro* inminente o latente que es preciso conjurar”.<sup>58</sup> La mayor parte de este odio a la diversidad, el otro como un enemigo que amenaza el orden establecido, fue una fantasía distorsionada por el poder, la cual se difundió principalmente por los medios de comunicación, cada vez más bajo la amenaza de la censura y el castigo. La amenaza latente del fantasma era alimentada por una ilusión mediática, cuyas caracterizaciones ocultaban en el fondo prejuicios clasistas, calumnias y, por supuesto, racismo. La manipulación grosera potenció, entre la sociedad, la idea de que lo desconocido o poco convencional era sujeto de castigo y, por lo tanto, todos los que dieran muestras de ser diferentes serían considerados como subversivos.

Lo anterior permite explicar de mejor forma el destino de los protagonistas. Excéntricos, sumergidos de lleno en su mundo interior, con amigos guerrilleros y gente relacionada con la escritura y las artes, es obvio que fuesen considerados como “*rojos*”. Para colmo, el Gato y Elisa habitaban la casa más cercana a la playa de la que, según esto, habría pernoctado el comando que ultimó al Caballo Leyva. Todo esto, más el siguiente comentario de *La grande*, da cuenta de que la pareja protagonista de *NNN* se condenó por el delito de ser diferente: “Alguien, en broma, había dicho una vez que los secuestraron porque no tenían

---

<sup>57</sup> Pilar Calveiro, op. cit., p. 90.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 88.

televisión”.<sup>59</sup>

También en el universo saeriano la presencia invasiva del discurso audiovisual representa un factor de alienación para la opinión pública, cuestión a la cual escapa el Gato, pero que perturbará a su amigo Tomatis en *Lo imborrable*, novela que relata una de las etapas más difíciles en la vida del periodista cultural: el personaje se muestra deprimido por la muerte de su mujer y por haberse enterado que su mujer era informante del régimen; esto aunado a la reciente desaparición de sus amigos, a un alcoholismo cada vez más arraigado que lo hará renunciar a su trabajo y, por supuesto, a la presencia sofocante de la dictadura militar. En esta novela, una de las mentes más elocuentes de la saga saeriana se idiotiza contemplando el televisor: “en Navidad por ejemplo, o en enero y febrero en que, aparte de somníferos y tranquilizantes podía tomar cuatro o cinco litros de vino por día, y en que pasaba el tiempo entero de la vigilia sentado frente al televisor mientras ella iba muriéndose de a poco en la habitación de al lado”.<sup>60</sup> Cercados por la censura, tentados asimismo por los beneficios de acotarse a una línea editorial oficialista, los medios de comunicación *jugaron* un papel fundamental en la postergación del régimen criminal: “A poco tiempo de instaurado el PRN, los medios se habían transformado en un espacio homogéneo, poco crítico y deferente hacia el régimen militar que facilitó enormemente el control de la información respecto a todo lo relacionado con la guerra contra la subversión”.<sup>61</sup>

Por otro lado, al llevar a la práctica una política de Estado criminal, el destino de miles se convirtió en un juego de azar en el casino de la locura. A cualquiera *le podía tocar*: nadie ganaba, ni siquiera la casa, lo más probable era que más de uno perdiera cada noche. “Donde

---

<sup>59</sup> J. J. Saer, *La grande*, pp. 236.

<sup>60</sup> J. J. Saer, *Lo imborrable*, p. 15.

<sup>61</sup> Marcos Novaro y Vicente Palermo *apud*. Mercedes María Barros, *art. cit.*, p. 91.

reina la opresión, las víctimas son siempre sospechosas”.<sup>62</sup> Vivir era una apuesta, debido a que apostar implica ponerse en peligro, jugarse el futuro en cada decisión, esto es, labrárselo a partir del azar. Es la necesidad de superarse, inspirada por una representación imaginaria del yo dentro de un porvenir triunfalista. Quizás, por lo mismo, apostar también es una guerra contra la adversidad, una forma de ganarle a la lógica del acto y efecto. Si jugar es una guerra, este precepto se llevó hasta el extremo durante la dictadura. “Desde la concepción militar, la Argentina estaba en guerra; una guerra contra la subversión que se libraba dentro y fuera de las fronteras nacionales. Los militares se habían apresurado a declararla y la guerrilla recogió el guante”.<sup>63</sup>

Pareciera que los personajes desaparecen porque en esos momentos la lógica de “perseguir subversivos” degeneró en seleccionar a los subversivos al azar, sea por su aspecto, suposiciones, puritanismos hipócritas o franca locura.<sup>64</sup> Para ponerlo en términos saerianos, la Junta Militar decidió ser banca y la guerrilla punto en una partida donde las reglas del juego se suspendieron. Por lo tanto, se entiende que había mano negra en favor de la banca, es decir, un *juego sucio*. Si el ajedrez es la metáfora de la guerra, el punto y la banca representa una metáfora de la sociedad argentina alienada por un agente autoritario de poder. Nadie apostaría a quien se sabe de antemano que va a perder, en este caso, la guerrilla, más preparada para la muerte que para la resistencia. Pero no sólo ella: el resto de la sociedad se

---

<sup>62</sup> J. J. Saer, *La grande*, p. 56.

<sup>63</sup> Pilar Calveiro, *op. cit.*, p. 88.

<sup>64</sup> “En esos campos crecía el número de víctimas casuales [por ejemplo] secuestraron y torturaron a un levantador de quiniela y, en mayo de 1977, buscando a un militante, ‘la patota’ se equivocó de dirección y registró los cuartos de una pensión. En uno de ellos encontraron fotos que consideraron pornográficas, en las que se veía a menores, por lo que dedujeron que la persona que allí habitaba era un perverso sexual. Así que procedieron a esperar su llegada y a secuestrar a aquel hombre. Así lo hicieron, lo llevaron hasta la Mansión Seré y allí lo torturaron hasta su muerte, que se produjo esa misma noche. Habían consumado un acto de ‘purificación’. Cruzados del ‘bien y la moralidad’, castigaban el mal, entre rezos, risas y vejámenes [...] La locura y lo ilimitado [...] se manifiestan hasta el absurdo en [...] el hecho de secuestrar a un loro e ingresarlo a La Perla con el número de prisionero 428” (*Ibid.*, 67-68, 85).

jugaba diariamente la vida, pues en cualquier momento *le podía tocar perder*. En el texto, en el sueño del Gato la partida clandestina a la que acude es vigilada por militares. Ya instalado en la mesa, el Gato reflexiona sobre el segundo sentido de la palabra partida —acto de marcharse—, pues se percata que no se juega con fichas, sino que literalmente en la mesa se están jugando la carne:

El empleado hace una especie de saludo militar, con la bolita de la ruleta en la mano, y dice “Partida”. Yo no sé si interpretar eso en el sentido de que va a jugarse una partida, de si es el comienzo (la partida) de la partida, o de si se trata lisa y llanamente de que estamos por partir. En lugar de fichas tengo ante mí, entre las manos, un montón de pedacitos de carne cruda (27).

Llama la atención que el Gato reflexione, justo antes de empezar esa partida, “si se trata lisa y llanamente de que estamos por partir”. Pareciera que esta reflexión apunta hacia su destino final, pues el punto y banca no era el juego definitivo. Sus perdedores eran obligados a participar en el macabro círculo de la ruleta rusa. Un juego, dos disparos, tres vidas... Mil entierros más dentro de esa infame fosa que es el silencio.

### III. ECLIPSE DE ZONA

El presente estudio ha considerado como punto nodal de interpretación la relación texto-contexto, pero no como dos aspectos separados simétricamente que se complementan e interrelacionan. Lo contextual se ha visto como una cuestión inherente a la narración, algo que emerge si se efectúa una lectura cuidadosa, no un aspecto que envuelve al texto y que por momentos se convierte en algo imposible de delimitar. Como afirma Fredric Jameson, la interpretación “es la reescritura o reestructuración de un *subtexto* histórico o ideológico previo, entendiéndose siempre que el ‘subtexto’ no está presente allí mismo como tal, no es una realidad externa de sentido común, sino que debe *reconstruírselo* a partir del dato”.<sup>1</sup>

En el caso de *NNN*, la reconstrucción narrativa procede del comentario de *Glosa*, pero también de lo relatado en *La pesquisa* y *La grande*. Los fragmentos de todos estos libros permiten reconstruir el “dato” a partir del cual es posible sustraer al menos un subtexto histórico: la desaparición de personas a manos de las fuerzas del Estado. Al introducir la práctica abominable de la desaparición, Juan José Saer sorprendió a sus lectores: convirtió al Gato Garay y a Elisa en representaciones ficcionales de vidas destruidas por el terrorismo de Estado, personas apartadas violentamente de sus seres queridos, ya sea por convicciones políticas, su apariencia física o sencillamente por estar en el momento equivocado. Al menos durante el período histórico que va de 1976 a 1983, la política gubernamental argentina decretó el exterminio de miles; para ello, habría que eliminarlos silenciosamente, convertirlos en incógnitas ocultas bajo el silencio oficial. Quizás ése sea el motivo por el cual la

---

<sup>1</sup> Fredric Jameson *apud.* Fernando O. Reati, *Nombrar lo innombrable. Violencia política y novela argentina: 1975-1985*, p. 17. El subrayado de la cita es mío.



desaparición de los protagonistas de *NNN* nunca se esclarece. El destino final de estos personajes apunta hacia una herida abierta para la memoria histórica del pueblo argentino que, a más de treinta años de concluido el Proceso de Reorganización Nacional, aún cuenta con episodios por resolver.<sup>2</sup>

Ahora bien, resulta inesperado el secuestro de estos personajes; cuando menos en *NNN* no se aprecia una amenaza tan delicada. El lector percibe, eso sí, un enrarecimiento del tejido social tras el asesinato de Leyva. No obstante, había algo que mantenía a los protagonistas encerrados en esa casa de campo, aparte del calor veraniego, un indicio, quizás, sobre su destino final.<sup>3</sup> La atmósfera es intimidante, un peligro inexplicable acecha, aunque las referencias a las dictaduras distan de ser obvias. Observo en todo lo anterior una apropiación discursiva de elementos cinematográficos. En primer lugar, podría mencionar que tanto la conciencia de los personajes como su entorno inmediato se describen con “foco nítido”, mientras que la dictadura militar se representa mediante “foco suave”.<sup>4</sup> Por otro lado, se encuentra el asunto de los indicios diseminados a lo largo de la obra, eso que Beatriz Sarlo

---

<sup>2</sup> Como una pequeña muestra de lo anterior, menciono la reciente identificación sanguínea del nieto de Estela de Carlotto, presidenta de la organización Abuelas de Plaza de Mayo. *Vid.*: Afp y Ap, “Hallan a nieto de la fundadora de las Abuelas de Plaza de Mayo”, *La Jornada*, 5 de agosto de 2014. En línea: <http://www.jornada.unam.mx/ultimas/2014/08/05/hallan-a-nieto-de-titular-de-abuelas-de-plaza-de-mayo-robado-hace-35-anos-1639.html>, fecha de consulta: 2 de septiembre de 2014.

<sup>3</sup> Al respecto, Beatriz Sarlo comenta: “La desaparición no estaba inscrita en los actos del Gato y Elisa que conocí en *Nadie nada nunca*: pasaban cosas extrañas a su alrededor, cifras de hechos que transcurrían muy cerca, pero ellos estaban allí en la casa sobre la costa del río que todavía era un lugar solamente rodeado, no penetrado, por la violencia. Lo que supe del Gato y Elisa era, leyendo *Glosa* me doy cuenta, muy poco. Lo que ahora sé, después de *Glosa*, es casi tan poco como antes pero lo desaparición lo ilumina de modo definitivo” (Sarlo, “La condición mortal”, *art. cit.*, p. 30-31). En esa misma óptica, Rafael Arce apunta: “En esta novela, la Historia y la historia están separadas no por el tiempo, sino por la organización espacial del relato: el pequeño círculo en que los personajes parecen recluirse, replegarse en un movimiento que rezuma menos temor que indiferencia, parece ajeno a la violencia, que acontece allá afuera. Sin embargo, la amenaza se va cerniendo sobre ellos” (Rafael Arce, “Violencia metonímica: la historia y la política en la narrativa de Juan José Saer”, *art. cit.*, pp. 50-51).

<sup>4</sup> La tercera acepción de “foco” del *Diccionario Técnico Akal de Cine* establece: “Grado de nitidez y definición de la imagen. Cuando una imagen parece tener el mayor grado de nitidez y definición se dice que está en ‘foco nítido’; cuando la imagen aparece, de forma no intencionada, ligeramente borrosa, se dice que está en ‘foco suave’” (Ira Konigsberg, *op. cit.*, p. 229).

entiende por “cifras de hechos” (véase la nota 3 del presente capítulo). Dichas pistas podrían entenderse de mejor forma si se comparan con el concepto deleuziano de *índices*: una forma de composición cinematográfica en donde “es la acción la que revela la situación, un pedazo o un aspecto de la situación, [la] cual desencadena una nueva acción. La acción avanza a ciegas, y la situación se revela en la oscuridad o en la ambigüedad [...] El signo de composición de esta nueva imagen-acción es el índice”<sup>5</sup>.

Siguiendo al filósofo francés, el presente trabajo fue, en primera instancia, en busca de “índices de falta”, ya que “una acción (o un equivalente de acción, un simple gesto) revela una situación que no está dada”.<sup>6</sup> Es cierto que la desaparición no está inscrita dentro *NNN*. Para los fines estrictos de la reconstrucción interpretativa, fue necesario detenerse en los gestos más nimios, sobre todo observar más allá del encuadre narrativo. Entiendo por encuadre narrativo la focalización más recurrente que emplea uno o más enunciadores para contar un relato de orden ficcional. En *NNN*, todos los personajes, incluido el Bañero o el Ladeado, son vistos detalladamente por el narrador omnisciente —quien por cierto narra once de los quince capítulos de la novela—, mientras que la situación política se difumina. La focalización narrativa se concentra tanto en la conciencia de los personajes como en el espacio inmediato; la mayoría de las veces se trata de la casa del Gato, la playa o el río. Raras veces se describe el ámbito político, sólo se habla de miedo en las calles, de un sentimiento inexplicable de irrealidad. El Caballo Leyva —por quien conocemos la brutalidad de la Junta Militar— aparece hasta que el asesinato de equinos se convierte en una afrenta directa a la

---

<sup>5</sup> Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento*, p. 227.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 228.

filosofía maniquea del régimen: combatir la maldad que amenazaba a la *familia* argentina y salvaguardar la seguridad nacional.<sup>7</sup>

Como se vio en el punto 2.1, incluso el sentimiento de pánico en la población es abordado mucho más en espacios oníricos que en la vigilia. Podríamos decir entonces que el foco narrativo se concentra en una pareja que pasa un fin de semana en una casa de campo. Añadiría que el foco utilizado generalmente por el encuadre narrativo es uno “sin profundidad”: “Una imagen de este tipo permite al director centrar la atención del espectador sobre un personaje o acción determinada, sin que otros planos del fotograma produzcan distracción”.<sup>8</sup> Se trataría, por tanto, de fijar la mirada en la conciencia de una pareja durante eventos existenciales cotidianos, como bañarse, preparar agua de limón, cortar carne para hacer un guisado, deambular alrededor de la casa, o permanecer en silencio, uno frente a otro, hasta que la mujer decida cuándo es “la hora adecuada” para tener sexo. No obstante, existen ciertos elementos desenfocados que quizás no distraigan al lector, aunque sí lo inquietan. Saer narra los intersticios de un personaje que por lo general se eliden; en cambio, omite los

---

<sup>7</sup> En relación con el maniqueísmo de la dictadura, Fernando O Reati rastrea esta peculiaridad discursiva prácticamente en el resto de toda Latinoamérica, y no sólo en los regímenes marciales de la década de los setenta. El maniqueísmo, según O Reati, constituye una herencia colonial: “[...] En toda América Latina existe una conformación social que conduce a enfrentamientos maniqueos y a políticas de exclusión del oponente desde la Colonia misma. Según indica Sergio Buffano, a partir de la cultura heredada en España, con su gran intolerancia hacia el adversario en política así como en religión, y sus relaciones jerárquicas entre españoles e indios, ‘el síndrome de la violencia, cierta euforia del dolor, reaparece como una patología que envilece las relaciones sociales y las carga de un rencor que persiste desde la Conquista’. Por ello, la forma que adopta el conflicto político en el continente es la destrucción del adversario más que su doblegamiento. Una tradición sustentada en un fuerte dogmatismo religioso y un sentimiento mesiánico pronunciado, que se remonta a la Reconquista y a la Inquisición, constituye una parte considerable de la cultura autoritaria, y se traslada a nuestros días como fundamento moral de prácticas violentas [...] A partir del golpe militar de 1976, la visión maniquea se intensifica y adquiere visos de paranoia en un régimen que se encuentra abocado en la destrucción total de la oposición. Por una parte, se elimina físicamente los cuerpos disidentes porque a través de ellos se vehiculiza el Mal, y de allí la política de desapariciones; por la otra, se continua en el plano cultural lo emprendido en el de la represión física debido a que el régimen cree hallarse en una guerra por el control de las conciencias” (Fernando O. Reati, *op. cit.*, pp. 38, 43).

<sup>8</sup> Ira Konigsberg, *op. cit.*, 231.

eventos que más explotarían otras narrativas, como el momento en que son *chupados* por un comando armado afuera de su casa.

Análogamente, el asesinato del Caballo Leyva es narrado en primera instancia con “foco suave”. El foco nítido se concentra en Elisa cuando, durante la madrugada del domingo, va a orinar al baño y allí escucha, primero, el ruido de un automóvil partir a toda velocidad de la playa contigua a la casa del Gato y, después, detonaciones. Es hasta la llegada de Tomatis, el domingo por la mañana, cuando los protagonistas se enteran de la muerte del esbirro. Durante la escena descrita de Elisa en el baño, el asesinato de Leyva es una situación que se deduce “de la acción por inferencia [...] o por razonamiento complejo. Puesto que la situación no se da por sí misma, el índice es aquí índice de falta, implica un agujero en el relato y corresponde al primer sentido de la palabra ‘elipse’”,<sup>9</sup> a saber, una figura de construcción gramatical que omite palabras o situaciones, ya sea en una oración o en un texto, incluyendo desde luego uno de corte narrativo. La elipsis suscita cambios en la significación de un relato de forma implícita. Tanto en el primero como en el segundo capítulo del presente estudio, estos “agujeros en el relato” se entendieron desde la estética de la recepción.

Así pues, como primera hipótesis del apartado, considero que las novelas de Juan José Saer están llenas de índices de falla; ello es debido a que su propuesta estética detesta el pragmatismo al que se pretende obligar a un escritor a ejercer su trabajo.

Debemos entender por pragmatismo una especie de concepción económica de la prosa, fundada en la noción de *cantidad* y *calidad*, que un texto debe suministrar, del mismo modo que la *rapidez* con que lo suministra. Más *económica* —es decir más rentable— es una prosa cuando mayor es la cantidad de sentido que suministra, mayor la calidad de su sentido en lo que atañe a su *claridad*, y mayor la rapidez con que ese sentido es aprehendido por el lector.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 228.

<sup>10</sup> Juan José Saer, “La cuestión de la prosa, en *La narración objeto*, pp. 60-61.

Según Saer, con el paso de los años el mercado ha delineado los parámetros para escribir en prosa. Una vida acelerada, donde literalmente no hay tiempo para nada, exige una lectura breve y compendiosa. De esta manera, un texto prosaico se considerará de mayor calidad a medida que sea sucinto. En cambio, el estilo narrativo de Juan José Saer ralentiza los acontecimientos, éstos se narran recursivamente desde múltiples perspectivas. Quizás los distintos puntos de vista no se presenten secuencialmente, no obstante, esta peculiaridad otorga dinamismo a una propuesta literaria empeñada en detener un racimo de instantes para analizarlos con detenimiento. En palabras de Mila Cañón, la estrategia narrativa se empeña en *fixar* instantes que subsisten con el fin de construir una “red intertextual”:

En la producción del escritor santafesino persisten, entonces, mecanismos en la narración tales como la fragmentación temporal, la repetición o los juegos con el recuerdo, y la dupla discurso narrativo/discurso poético. Observamos de este modo cómo se extienden los tentáculos de la red intertextual que marca sus textos, más allá de la reiterada notación de personajes y paisaje, de los cuales Saer elige fijar, a veces unos u otro. *Fixar* constituye una impronta para determinar una de las intenciones más marcadas en el proyecto de escritura saeriano, por un lado, la descripción, las imágenes que evidencian un trabajo o una jerarquización de la actividad perceptual, por el otro, la reflexión acerca de ello en los textos que profundiza el “espacio” de la duda, la relación ser/parecer, y la imposibilidad —obvia—, de no producir/encontrar el sentido definitivo, o el tono nostálgico de no poseer la verdad, el todo, sino una parte, una versión.<sup>11</sup>

Por lo tanto, una narrativa fragmentaria —la cual ofrece sólo “una versión” de lo acontecido— no administra en pocas líneas la “mayor cantidad de sentido”, como lo dicta la pragmática de la escritura. De acuerdo con Cañón, este proyecto estético no “encuentra el sentido definitivo”, ni aspira a una verdad unívoca que otorgue a sus lectores la facultad de conocer más allá que sus personajes. Asimismo, los relatos no se constriñen a oraciones

---

<sup>11</sup> Mila Cañón, “Juan José Saer, la construcción de una poética propia”, *Espéculo*, núm. 21, 2002. En línea: [www.ucm.es/info/especulo/numero21/saer.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero21/saer.html), fecha de consulta: 3 de noviembre de 2014.

breves y coordinadas. La narrativa saeriana utiliza largas oraciones en las cuales la filigrana de la subordinación hace aún más lento el proceso estético de recepción, contradiciendo de plano un asunto clave para la pragmática de la escritura: la rapidez. Si bien Ítalo Calvino, cuando habla de rapidez en sus *Seis propuestas para el próximo milenio*, no “pretende excluir el valor contrario” ni “negar los placeres de la dilación”, sí propone constreñir la pluma lo más posible: “En los tiempos cada vez más congestionados que nos aguardan, la necesidad de literatura deberá apuntar a la máxima concentración de la poesía y del pensamiento”.<sup>12</sup> Calvino sugiere a los nuevos escritores utilizar la rapidez —una velocidad más bien mental relacionada con la agilidad de estilo— no en términos de mercado, sino en cuanto a eficacia comunicativa. Aun así, es indudable que el escritor italiano consideraba las ficciones breves como mejor adaptadas a su contemporaneidad, sobre todo a “los tiempos congestionados que nos aguardan”.

Dentro de la narrativa saeriana, algunas oraciones exigen ser leídas en voz alta, no sólo para captar el sentido intrincado, sino para apreciar la belleza poética de su enunciación. De manera que el estilo del argentino pareciera ir en contra de la pragmática de la escritura en dos aspectos: Saer está en contra de utilizar la economía expresiva para ajustarse al “congestionamiento” de su contemporaneidad; en cambio, prefiere fusionar el estilo poético con *el arte de narrar*.<sup>13</sup> La escritura ralentiza el proceso estético de recepción en aras de hacer reversible la “intervinculación de los textos”; como se ha visto, la lectura de un libro publicado posteriormente puede modificar la lectura de uno previo.

---

<sup>12</sup> Ítalo Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio*, p. 59.

<sup>13</sup> Recuérdese que el único libro de poesía publicado por Juan José Saer lleva el título de *El arte de narrar*.

Aunado a lo anterior, Saer no sólo critica la forma en la cual la prosa se escribe bajo la imposición de una fórmula, sino que la acusa de ser el principal vehículo de difusión del Estado: “Si el Estado, según Hegel, encarna lo racional, la prosa, que es el modo de expresión de lo racional, es el instrumento por excelencia del Estado [...] Para que su trabajo no se ponga al servicio del Estado, el narrador debe entonces organizar su estrategia, que consiste ya sea en prescindir de la prosa, ya sea en modificar su función”.<sup>14</sup> ¿Cuál sería entonces la estrategia narrativa de Saer para no servir a los intereses del Estado y, en cambio, “modificar la función de la prosa”? Difuminar la presencia de la dictadura, desenfocando la violencia desenfrenada de sus prácticas. El régimen es más una atmósfera que una presencia latente. No se elide representar del todo a la Junta, se resta protagonismo a la brutalidad de sus acciones; en cambio, se fija la mirada en la interioridad de quienes viven en estado de *shock*. Sólo así es posible exhibir el suplicio de vivir bajo un régimen de terror. Desde esta óptica, adquiere coherencia la frase de Marcel Schwob consignada como primer epígrafe de la novela: “Habían dado al día el nombre de *tortura*; e inversamente, la tortura era el día” (*NNN*, p. 8).

A medida que transcurre la novela, el asesinato de caballos transforma a los ciudadanos en sospechosos. La población empieza a sobre-vivir con miedo de los otros, incluyendo a sus propios vecinos. Existe algo más que el texto-versión omite deliberadamente: la represión masiva y la parálisis social, razones que explicarían de mejor forma el aislamiento de los protagonistas. El endurecimiento de las políticas represivas, cuestión importante para el proceso de recepción en *NNN*, es un índice de falla, por lo cual se vuelve importante la deducción, la inferencia y, sobre todo, la lectura atenta de sus

---

<sup>14</sup> Juan José Saer, “La cuestión de la prosa”, *ed. cit.*, pp. 57-58.

receptores. Al mismo tiempo, el correlato de la desaparición del Gato y Elisa mencionado en *Glosa* puede funcionar como índice de falla de *NNN*. El receptor necesita efectuar una relectura para completar lo que no se enuncia con respecto al secuestro, llenar el hueco con sus propias experiencias de lectura, con suposiciones o, como se efectuó en el capítulo anterior, utilizando el conocimiento que otorga la lectura de otros textos, uniendo los fragmentos que corresponden a cada personaje como piezas de un rompecabezas. Más aún: es necesario pensar la desaparición no sólo como un índice de falla. No considero necesario ajustar a rajatabla un fenómeno estético a un concepto crítico; por esta razón, encontré elementos de la desaparición que también podrían ajustarse a los “índices de equivocidad”. Este tipo de índices representan

[...] un mundo de detalles, un tipo diferente [...] que nos hace vacilar; y no a causa de algo que falta o que no está dado, sino en virtud de una equivocidad que pertenece de lleno al índice [...] Es como si una acción, un comportamiento, encubriera una pequeña diferencia que basta empero para remitirlo simultáneamente a dos situaciones absolutamente distantes, absolutamente alejadas [...] Las dos situaciones pueden ser tales que una sola sea real y la otra aparente o engañosa; pero también pueden ser reales las dos.<sup>15</sup>

En relación con lo anterior, puedo mencionar el apartado 2.2.1 de este trabajo, donde un revólver oculto en la casa de Garay generó una serie de falsas expectativas, las cuales incluían, entre otras, la posibilidad de que el Gato fuese el asesino de caballos o, incluso, la causa escondida tras su secuestro. Si el Caballo Leyva consideraba motivo de culpabilidad el contar con una pistola y una caja de balas con faltantes, era de suponerse que tras su asesinato, en una revisión aleatoria a la casa del protagonista, los militares habrían encontrado la pistola y, quizás por ello, habrían aprehendido a la pareja. La aparición de elementos que, se piensa,

---

<sup>15</sup> Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 229.



deben usarse y a final de cuentas no terminan por cumplir una función específica ocasiona falsas expectativas y, por ende, suposiciones erróneas.

Sean índices de falta o de equivocidad, el proceso de recepción muchas veces se propone interpretar cuestiones no dichas. Como afirma Julio Premat: “Leer la presencia de la dictadura y de la represión en [NNN] supone dedicarse a un trabajo de *reconstitución*, de identificación de *indicios*, de repeticiones y redes semánticas y por lo tanto llevar a cabo un trabajo de detective, como en una novela policial hermética en la cual no sólo se ignoraría la identidad del asesino sino que se ocultaría el crimen en sí”.<sup>16</sup> Coincido con Premat: *NNN* exige la presencia activa del lector, si es que éste desea saber un poco más no sólo de la representación de la Junta Militar, sino de la desaparición de sus protagonistas unos meses después del fin de semana descrito en la novela. Conuerdo en otro aspecto con el crítico: adentrarse en la narrativa saeriana implica un trabajo parecido al de un detective en busca de pistas, uniendo piezas que, de tanto en tanto, otorgan nuevas líneas de investigación. En el caso concreto de este estudio, no soy el único receptor a quien le ha perturbado la desaparición de estos personajes y ha tenido que esbozar, al menos, un plan de lectura. He citado con anterioridad la recepción de Beatriz Sarlo (véase nota 3 del presente capítulo), una notable mujer de letras que acompañó la producción literaria de Saer con excepcionales textos críticos. Ahora, transcribo la reacción de Oscar Brando sobre la materia:

Me resulta estimulante e inevitable hacerme preguntas imposibles, inútiles, inherentes y a la vez incoherentes con el proyecto de Saer y con lo que quiero entender de él [...] ¿cuánto, cómo anticipa *Nadie nada nunca* la desaparición de Elisa y el Gato? ¿Sabía Saer (sí, estoy diciendo Saer, hijo del *Nouveau roman*, del extrañamiento, de la muerte del autor) que el guerrillero Leto iba a morder la pastilla de cianuro, que el Gato Garay y Elisa iban a engrosar la lista de desaparecidos? Estoy intentando ver en las fisuras, en las incertidumbres o hesitaciones del proyecto de Saer la posibilidad de

---

<sup>16</sup> Julio Premat, *La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*, pp. 390-391. El subrayado es mío.

que la Historia se filtre, de que la historia sea filtrada y estalle en nuevas imágenes. Esto habla del carácter del proyecto literario de Saer, un modelo siempre incompleto, inconcluso que hace posible la modificación de una historia con las imprevisibilidades de la Historia.<sup>17</sup>

En principio, estoy de acuerdo con Brando: la narrativa saeriana contiene la posibilidad de encontrar elementos históricos que modifican su significación a tal punto que los textos “estallan en nuevas imágenes” interpretativas. De hecho, el presente estudio se ha propuesto reconstituir con elementos contextuales una narrativa que se muestra fragmentada, incluso incompleta. No sólo coincido en esto con Brando, sino en la necesidad de efectuar relecturas cada vez más puntuales sobre libros leídos con antelación. En contraparte, no considero que las preguntas surgidas tras la desaparición sean incoherentes o inútiles, tan sólo conforman un elemento más del proyecto escritural, acaso una ambición secreta por producir textos que contengan en sí mismos el germen de la transformación.

Hasta aquí, he recargado el análisis en el contexto histórico-temporal. Para ampliar la mirada y examinar otros aspectos del texto, sin dejar necesariamente de lado el enfoque nodal de interpretación, convendría recordar el doble sentido que Leon Battista Alberti da al término *historia*:

Por una parte, la *historia* como tema, como argumento, por otra, la *historia* como vista atrás y recuperación del pasado [...] En cuanto a lo primero, la definición de la historia supone que la acción que se representa define el espacio (Alberti se refiere al espacio perspectivo); en cuanto a lo segundo [...] la acción ha de tener una significación eterna, más precisamente, histórica. Desde el momento en que perspectiva e historia [...] son inseparables, el tiempo está, como el espacio, en la

---

<sup>17</sup> Oscar Brando, “Conciencia del tiempo, repetición y duelo: Saer, Piglia y Barthes”, en “La Mémoire et ses représentations esthétiques en Amérique latine /2. Memories et urgences textuelles”, *Amerika*, LIRA-Université de Rennes, núm. 3, 2010, p. 20. En línea: <http://amerika.revues.org/1605>, fecha de consulta: 22 de noviembre de 2014.

esencia de la perspectiva, pues, así como la perspectiva es una mirada a través del espacio, la historia es una mirada a través del tiempo.<sup>18</sup>

He utilizado el discurso académico y testimonial para justificar una interpretación crítica sobre un texto literario con un alto *índice* de indeterminaciones. En ese sentido, la perspectiva histórica ha fortalecido el proceso de reconstrucción narrativa al indagar sobre un fenómeno tan delicado como la desaparición de personas ocurrida a finales de los setenta y principios de los ochenta en Argentina. Empero, pienso que el análisis de esta novela necesita reparar en el doble sentido albertiano de la *historia*; mejor dicho, no sólo observar una obra literaria únicamente en relación con su tiempo, sino ponderar las distintas perspectivas que configuran la espacialidad en la novela, pues la forma de articular un *locus* literario implica adoptar una posición desde la cual mirar al mundo y esta posición siempre es histórica, aunque se recreen tiempos pasados, se imaginen emplazamientos humanos futuros o se conciban lugares inexistentes. Por añadidura, la construcción literaria de una locación —al ser la palabra medio de expresión y vaso comunicante— necesita de un discurso descriptivo, el cual contendrá inevitablemente las *huellas* del tiempo en que fue escrito. Dice Luz Aurora Pimentel, “la forma discursiva privilegiada para generar la ilusión del espacio es la descripción, que definiremos, [...] como el despliegue sintagmático de los atributos y partes constitutivas de un objeto nombrado, así como de las relaciones que guarda con otros objetos en el espacio y el tiempo”.<sup>19</sup> Siguiendo la conceptualización de Pimentel, me he detenido en la relación de los personajes con su temporalidad, anclada en la vida de una comunidad intelectual que padece las calamidades de un sistema represor; por lo mismo, no he

---

<sup>18</sup> Leon Battista Alberti *apud*. Javier Navarro de Zubillaga, *Mirando a través: La perspectiva en las artes*, p. 54.

<sup>19</sup> Luz Aurora Pimentel, *El espacio en la ficción*, pp. 7-8.

considerado con suficiencia la construcción descriptiva del espacio y la relación de los personajes con los objetos a su alrededor. Es necesario esbozar un estudio sobre la perspectiva espacial, sin perder del todo la mirada a través del tiempo. De ahí que este último apartado considerará en primer lugar la edificación ficcional del *locus* en la producción narrativa de Juan José Saer. La escritura del santafesino no sólo es peculiar por la reaparición de personajes, sino por construirse en torno de un emplazamiento fictivo con nombre propio. Para ello, me valdré del término foucaultiano “heterotopía” y de las consideraciones espaciales del académico estadounidense Brin McHale sobre esta cuestión.

Asimismo, estudiaré dos aspectos de la construcción espacial de *NNN*: el desierto como condición preliminar del discurso, y el río como una forma de pensar espacialmente al tiempo; por último, abordaré la relación entre experiencia y realidad, con ayuda del cronotopo establecido en la obra, pero también con algunas teorías sobre el empobrecimiento de la experiencia de Walter Benjamin y Giorgio Agamben, todo con el objetivo de vislumbrar la forma en la cual opera la relación experiencia-realidad en la perspectiva de los personajes. Algunos críticos han denominado a este fenómeno moderno de la experiencia “eclipse del sentido”. Retomaré dicha denominación para estudiar el asunto del *shock* en la novela. Para ilustrar mejor esta situación, me detendré al final en un episodio a escena de *NNN* que provisionalmente denominaré como “la experiencia del bañero”.

### 3.1. La zona, un espacio heterotópico

La construcción fictiva del espacio saeriano podría vincularse con algunos aspectos teóricos propuestos por Brian McHale en *Postmodernist Fiction*. Por principio de cuentas, el académico estadounidense considera la cuestión del espacio en narraciones breves de la segunda parte del siglo XX a partir del concepto foucaultiano “heterotopía”, término que, para los objetivos de este trabajo, convendría puntualizar de mejor forma, pues McHale sólo hace referencia a un pequeño párrafo introductorio de *Las palabras y las cosas*.<sup>20</sup>

La heterotopía construye un *locus* opuesto a la irrealidad en que se aglutinan las utopías, mismas que “se desarrollan en un espacio maravilloso y liso”.<sup>21</sup> Ajenas a las “amplias avenidas”, los “jardines bien dispuestos” y las “comarcas fáciles”, las heterotopías trastocan espacialmente la relación entre las palabras y las cosas. Si las utopías son emplazamientos que mantienen una relación general de analogía con el espacio del cual surgen, las heterotopías se localizan “en la misma institución de la sociedad”, son “una especie de contraemplazamientos, una especie de utopías efectivamente realizadas en las que los emplazamientos reales [...] están a la vez representados, impugnados e invertidos”.<sup>22</sup>

Según Foucault, las heterotopías pueden clasificarse en “dos grandes tipos”: heterotopías de crisis o de desviación. Las primeras hacen referencia a sociedades primitivas que conciben espacialmente la división entre lo sagrado y lo profano. Foucault define estos lugares como “heterotopías de crisis”, emplazamientos reservados “a los individuos que, en

---

<sup>20</sup> Cf. Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, p. 44.

<sup>21</sup> Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, p. 3.

<sup>22</sup> Michel Foucault, “Espacios diferentes”, en *Estética, ética y hermenéutica*, pp. 435-436.

relación con la sociedad y con el medio humano en cuyo interior viven, se encuentran en estado de crisis. Los adolescentes, las mujeres en la época del período, las mujeres de parto, los viejos”.<sup>23</sup> En cambio, para las sociedades modernas, estos contraemplazamientos son remplazados, en su mayoría, por heterotopías de desviación, las cuales comprenden espacios herméticos que recluyen de diversas maneras a individuos considerados como “enfermos”, o cuyas conductas se desvían de la norma, sujetos a quienes por una u otra razón es necesario apartar del resto. Encerrados en un mismo sitio y agrupados más o menos según su diferencia, se genera un espacio de inclusión en el interior de una sociedad que los excluye; no obstante, al interior de dicho espacio también se emplean mecanismos selectivos de aceptación y, por lo tanto, sofisticados métodos de exclusión.

Paralelamente, un contraemplazamiento heterotópico de desviación comprende lugares en donde se efectúan prácticas culturales que, de alguna u otra manera, implican la posibilidad de criticar el ejercicio del poder, una actividad considerada como subversiva y que es preciso aislar, pero sobre todo institucionalizar. En ese sentido no sólo los manicomios, los campos de concentración, hospicios, geriátricos o presidios conformarían heterotopías de desviación, sino los museos, las bibliotecas, las organizaciones no gubernamentales, sedes de defensorías de derechos humanos, o incluso la academia misma. Todos estos emplazamientos son heterotopías de desviación porque funcionan con un “sistema de apertura y de cerrazón que, a la vez, las aísla y las vuelve penetrables [...] No se puede entrar [...] si no es con cierto permiso y una vez realizados cierto número de gestos”.<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 436.

<sup>24</sup> *Loc. cit.*

Las locaciones en donde se representan prácticas culturales potencialmente subversivas conforman contraemplazamientos heterotópicos de desviación ya sea por la praxis de mecanismos institucionales que defiendan a la ciudadanía de abusos del poder o por la simple discusión y propagación de ideas críticas hacia el sistema. Allí, una serie de individuos se aparta en diversos grados y de distintas formas de su medio humano y, por lo mismo, de la norma. Estos sujetos, al ser confinados en una heterotopía de desviación, se convierten en una élite replegada sobre sí misma que genera, mediante la institucionalización de sus prácticas, la posibilidad de canalizar su potencial energía subversiva en la implementación de ritos y gestos para aceptar/rechazar a nuevos integrantes de la élite emplazada en un contraemplazamiento heterotópico.

Ahora bien, es a partir de la heterotopía foucaultiana como McHale entiende la compleja construcción espacial de, por ejemplo, *Las ciudades invisibles*, toda vez que “la heterotopía tiene el poder de yuxtaponer en un solo lugar [...] varios espacios, varios emplazamientos que por sí mismos son incompatibles”.<sup>25</sup> Como una especie de antítesis, el teórico estadounidense considera la posición de Umberto Eco respecto de esta clase de “espacialidades alternas”, las cuales yuxtaponen la noción de mundo con estructuras que resultan incompatibles para tal concepto:

Umberto Eco podría negarse a considerar esto como un “mundo” en absoluto, ya que no respeta las reglas básicas para la construcción del mundo. Por respeto a esta perspectiva, podríamos tratar de evitar el uso del término ‘mundo’ en ese sentido, y en su lugar seguir con la práctica de una serie de escritores posmodernos que han encontrado un nombre diferente para este tipo de espacio heterotópico. Lo llaman “la zona”.<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, pp. 437-438.

<sup>26</sup> Brian McHale, *op. cit.*, p. 44.

Como ya se había mencionado, los textos de Juan José Saer construyen una ciudad ficticia llamada la zona, un constructo espacial relacionado con la Yoknapatawpha de Faulkner, en tanto ambas locaciones ficcionales conjuntan aspectos imaginarios con coordenadas geográficas específicas.<sup>27</sup> La zona es similar en ese sentido a Macondo de García Márquez, espacio literario relacionado con Aracataca, Colombia, o la Comala de Rulfo, poblado que converge, tanto por las descripciones geográficas como por las prácticas culturales, con los Altos de Jalisco más que con la ciudad homónima de Colima. Todas estas ciudades ficcionales focalizan puntos específicos de la geografía latinoamericana con elementos personales e imaginarios. Incluso podría mencionar la Santa María, de Onetti, esta última diferenciada del resto en cuanto a la yuxtaposición de dos ciudades: Buenos Aires, Argentina, y Montevideo, Uruguay.

Se trata, sin duda, de la apropiación narrativa de un elemento total para la literatura faulkneriana: la construcción paradójica de un espacio con nombre propio que sea al mismo tiempo referencial y ficticio, la traslación cartográfica de una ciudad en un territorio personal. Ahora bien, ¿cuál sería el sentido de nombrar un territorio de distinta manera a su correspondiente geográfico, vinculado en muchas cuestiones con la tierra natal del escritor? Es posible aventurar una respuesta: por la explosión de posibilidades formales que el lenguaje alcanzó con las vanguardias y la consecuente reapropiación de estas exploraciones creativas en Faulkner y algunos escritores hispanoamericanos. Después de los movimientos de ruptura,

---

<sup>27</sup> Mila Cañón define al espacio saeriano como “Zona de escritura, el Litoral, Santa Fe, metáfora, geografía, región, regionalismo, centro, periferia, texto, contexto... hay una red múltiple de sentidos que se enlazan a la hora de hablar de espacio, pero a su vez no es una problemática fácil de eludir al leer los textos de Saer. Construir por el lenguaje un lugar, no remplazarlo, representarlo, es una operatoria que adquiere significación en el proyecto de escritura del escritor que posee como él mismo lo ha dicho, ‘la voluntad de construir una obra personal, un discurso único, retomado sin cesar para ser enriquecido, afinado, individualizado’” (Mila Cañón, *art. cit.*).



numerosas narrativas de ficción perdieron su transparencia semántica, acercándose irremediablemente a la opacidad de la poesía. No es posible confiar en los significados inmediatos, en lo literal. Hay que escudriñar el sonido de los significantes, buscar segundos sentidos, analizar las relaciones intertextuales con otro tipo de tradiciones, etcétera.

Al escribir sobre un territorio latinoamericano, específicamente argentino, la zona saeriana se vincula con el primero de los dos mecanismos que Brian McHale identifica como la “reinención de Latinoamérica como heterotopía”:

El primer mecanismo consiste en la conceptualización de América Latina como *opuesta* al mundo europeo (incluyendo Anglo-América), el otro de Europa, su doble extraño. Este dualismo, Europa *versus* América Latina, por supuesto que circula al interior de la cultura latinoamericana; incluso recorre la experiencia personal de muchos escritores del “boom”, algunos de ellos —Cortázar, García Márquez o Fuentes— son o han sido expatriados de sus tierras de origen.<sup>28</sup>

Considero que la zona saeriana está vinculada con este mecanismo de construcción heterotópica por dos razones. En primera instancia se encuentra la experiencia personal del escritor: Saer escribió la mayor parte de su producción narrativa en Francia, país en donde se instaló definitivamente a finales de 1968. Si bien el santafesino no fue un exiliado político, es probable que haya elegido permanecer en el extranjero debido al recrudecimiento de la violencia en Argentina durante la década de los setenta y principios de los ochenta, en concreto con el ensañamiento del régimen hacia los sectores culturales, periodísticos y académicos en que se movía el autor de *La pesquisa*.<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> Brian McHale, *op. cit.*, p. 51.

<sup>29</sup> “La represión se abalanzó con saña sobre las letras: en 1974 una bomba quemó 25 mil ejemplares del *Marxismo* de Henri Lefebvre; ese mismo año, una comisión formada por la Cámara Argentina del Libro, la Cámara Argentina de Editores de Libros y la Sociedad Argentina de Escritores, entre otros, hizo manifiesto que el conjunto de leyes y decretos vigentes perjudicaba a más de 500 libros de autores argentinos y extranjeros y a 237 empresas editoriales nacionales y del exterior; para la segunda mitad de la década, dentro de los objetivos de represión cultural del Ministerio del Interior entraban desde la sexualidad hasta Nietzsche, pasando por libros

De manera que Saer escribe desde Europa acerca de un espacio profundamente argentino. En *El río sin orillas* —quizás su libro más personal—, el narrador relata un viaje en avión de Francia a Argentina. En algún momento, el piloto sugiere a los pasajeros contemplar por las ventanillas “el punto en que confluyen el río Paraná y el río Uruguay”. El narrador-escritor es consciente de que el paisaje podría parecer “el más austero, el más pobre del mundo”, sin embargo

[...] ese lugar chato y abandonado era para mí, mientras lo contemplaba, más mágico que Babilonia, más hirviente de hechos significativos que Roma o que Atenas [...] Era mi lugar: en él, muerte y delicia me eran inevitablemente propias. Habiéndolo dejado por primera vez a los treinta y un años, después de más de quince de ausencia, el placer melancólico, no exento ni de euforia, ni de cólera ni de amargura era un estado específico [...] que ningún otro lugar del mundo podría darme [...] el sabor del mundo, dulce o amargo, lo experimenté primero en esas regiones, que son mi referencia empírica y le dan a todo lo vivido después de haber ido de ellas, la mundanidad de un tanteo comparativo.<sup>30</sup>

Es probable que la estadía en el extranjero brinde una perspectiva diferente acerca del territorio natal, no obstante Saer —junto con otros escritores latinoamericanos— escribe principalmente sobre la tierra donde creció. Por más insípido o antiestético que se pretenda, el delta del Río de la Plata es el territorio que dispara la imaginación y el recuerdo del narrador. Mirar el Río de la Plata desde las alturas fue una especie de revelación: ése era su lugar, *la zona* a partir de la cual percibía el mundo. Se narra sobre un espacio interior, profundamente santafesino, hacia un mundo otro, incluso hacia esos otros que, también en Latinoamérica, contemplan la vida desde un *rincón* diferente del espacio.

---

como estructuralismo y psicoanálisis de Nueva Visión” (Mariana Canavese, “El espacio público entre la asfixia y la resistencia: usos de Foucault durante la dictadura argentina”, en *Polis. Revista Latinoamericana*, “Lo público, un espacio en disputa”, núm. 31, 2012. En línea: <http://polis.revues.org/3624>, fecha de consulta: 9 de junio de 2014, p. 2).

<sup>30</sup> Juan José Saer, *El río sin orillas*, p. 17.

Pese a producir la mayor parte de sus textos en Francia, éstos nunca dejaron de construir perspectivas alrededor de una zona rioplatense. “Signo, modo, cicatriz, lo arrastro y lo arrastraré conmigo dondequiera que vaya. Más todavía, aunque trate de sacudírmelo como a una carga demasiado pesada, en un desplante espectacular, o poco a poco y subrepticamente, en cualquier esquina del mundo [...] me estará esperando”.<sup>31</sup> He ahí el dualismo latinoamericano del que habla McHale. Se sabe que lo latinoamericano es distinto a Europa, su doble extraño a la manera de *Rayuela*. Europa será entonces “el lado de allá”, un territorio que, sin importar los años de estadía, se percibirá ajeno en todo momento.<sup>32</sup> En cambio, a la vuelta de la esquina, el escritor quizás se encuentre con algún rasgo que, inevitablemente, suscitará el regreso inexorable a la patria imaginaria, a la ventana desde la cual contempla el mundo, al menos en cuanto a memoria y escritura se refiere.

Para abreviar, considero que el espacio saeriano se asume como parte de una heterotopía latinoamericana de desviación debido a la experiencia vital de Juan José Saer. Una segunda razón podría esbozarse en la idea que circundó a muchos escritores e intelectuales latinoamericanos, al menos durante la primera mitad del siglo XX: la construcción de una identidad nacional a través de narrativas ficcionales. Podría aventurar que la búsqueda de una “identidad latinoamericana” en este período se estableció como una de las temáticas más recurrentes no sólo de la narrativa, sino del arte y la cultura en general. Pero para encontrar un aspecto propio, primero se tendrían que observar los lazos que unen lo latinoamericano con Europa.<sup>33</sup> Para colmo, el Viejo Continente fue el espejo mediante la

---

<sup>31</sup> *Loc. cit.*

<sup>32</sup> “A pesar de su superioridad cultural, económica y técnica, después de veintidós años Europa sigue siendo para mí un continente vagamente irreal, del que se me escapan un poco tanto los actos como las intenciones que los dirigen” (*Loc. cit.*).

<sup>33</sup> Escribe Borges en 1953: “[...] he observado que en nuestro país, precisamente por ser un país nuevo, hay un gran sentido del tiempo. Todo lo que ha ocurrido en Europa, los dramáticos acontecimientos de los últimos años

cual no sólo los pueblos latinoamericanos se miraron durante buena parte de los siglos XIX y XX, sino que muchas veces la cultura europea se estableció como modelo aspiracional de civilidad.<sup>34</sup> Europa se construyó discursivamente como el centro occidental desde donde se trazaron las *periferias*, una de ellas, Latinoamérica, aspiró a la imitación de sus tendencias culturales, a la asunción y desarrollo de vanguardias artísticas que produjeran resultados distintos a los producidos desde “el centro”, no en cuanto a la disminución de su calidad, sino con respecto a la inusitada mezcla de elementos de la tradición eurocentrista con las prácticas culturales y lingüísticas de una comunidad distante y, por ende, distinta.

En relación con la narrativa saeriana, ésta se constituye como un contraemplazamiento heterotópico de desviación por narrar episodios fragmentarios de una comunidad de intelectuales, los cuales discuten desde la periferia rioplatense temas que incumben al arte y la cultura occidental. Como ya se ha dicho, casi todos los personajes están relacionados con la escritura, una práctica que a lo largo del tiempo ha sido considerada como una actividad subversiva, y que la dictadura militar concibió como caldo de cultivo de la revolución comunista:

El régimen considera que la guerra es tanto ‘cultural’ como militar. El enemigo más peligroso, sostienen una y otra vez los gobernantes militares, no es el guerrillero sino aquél que en lugar de armas de fuego tiene a su disposición armas intelectuales: ‘no solamente es considerado como agresor el que agrede a través de la bomba, del

---

en Europa, han resonado profundamente aquí. El hecho de que una persona fuera partidaria de los franquistas o de los republicanos durante la guerra civil española, o fuera partidaria de los nazis o de los aliados, ha determinado en muchos casos peleas y distanciamientos muy graves. Esto no ocurriría si estuviéramos desvinculados de Europa” (Jorge Luis Borges, “El escritor argentino y la tradición”, en *Prosa completa*, vol. I, p. 221).

<sup>34</sup> Como ejemplo de lo anterior, retomo a Samuel Ramos, quien menciona un elemento fundamental para la cultura mexicana: la autodenigración. “México se ha alimentado durante toda su existencia de cultura europea, y ha sentido tal interés y aprecio por su valor, que al hacerse independiente en el siglo XIX la minoría más ilustrada, en su empleo de hacerse culta a la europea, se aproxima al descastamiento [...] De esta actitud mental equivocada se originó ya hace más de un siglo la ‘autodenigración’ mexicana, cuyos efectos en la orientación de nuestra historia han sido graves. ‘Los pueblos latinoamericanos —dice Carlos Pereyra en su *Historia de América*— han sufrido las consecuencias de la tesis autodenigratoria sostenida constantemente durante un siglo [...]” (Samuel Ramos, *El perfil del hombre y la cultura en México*, p. 21).

disparo o del secuestro, sino también aquél que en el plano de las ideas quiere cambiar nuestro sistema de vida...’, dirá el general Videla” [...] Y el general Acdel Vilas lo resumirá en palabras esclarecedoras: ‘la cultura era verdaderamente motriz. La guerra a la cual nos veíamos enfrentados era una guerra eminentemente cultural’.<sup>35</sup>

Recuérdese que en la zona saeriana habita una comunidad de artistas e intelectuales relacionados de alguna u otra manera con la escritura. “La clave para Saer es que el territorio, el rincón, la zona provinciana, es el lugar donde se localiza y circula toda la tradición cultural. De modo que la zona es una posición, un punto del mapa desde donde se lee y se discute el conjunto de la cultura”.<sup>36</sup> La cultura literaria es un signo que distingue a esta comunidad de amigos, la cual, por sus mismas inclinaciones intelectuales, se hace vulnerable a la represión del Estado.

Es importante remarcar la separación que establece esta comunidad respecto de la sociedad que la rodea. La escritura saeriana narra la vida de una microsociedad liberal en el seno de una colectividad conservadora. Tal división se aprecia en *NNN* en el momento en que el Caballo Leyva apresa a su primer chivo expiatorio y la gente empieza a “justificar” el atropello, señalando las prácticas extravagantes del inculpado (véase punto 2.2.2). Asimismo, *La grande* describe la distancia infranqueable entre los personajes saerianos con los intelectuales de derecha en la breve entrevista que Brando le concede a Tomatis, justo cuando éste intenta desesperadamente salvar al Gato y a Elisa de los centros clandestinos de detención. Además, la distancia de esta comunidad de amigos con su entorno social puede apreciarse en la siguiente escena de “Nochero”, relato perteneciente a *Lugar* (2001): el Gato

---

<sup>35</sup> Videla y Vila *apud*. Fernando O. Reati, *op. cit.*, p. 43.

<sup>36</sup> Ricardo Piglia, “El lugar de Saer”, en *Diálogo*, p. 83

Garay observa cómo un desconocido acecha a una niña solitaria en una plaza pública, quien a su vez contempla los dulces tras una vitrina de confitería:

En realidad, los ojos del hombre no miran las golosinas de la vidriera, sino el perfil de la nena que está casi pegado al vidrio. La nena, que por alguna razón se ha demorado a la salida de la escuela, ya que el delantal blanco se le divisa por debajo del ruedo del tapadito y lleva un portafolios de tela en la mano, tiene nueve o diez años y su mirada recorre, más como si estuviese haciendo un inventario imparcial que con verdadera avidez, el orden rococó que se despliega ante ella, detrás del vidrio.<sup>37</sup>

A pesar de que hay varias personas a su alrededor, únicamente el Gato, sentado frente a la niña en la mesa de un bar, es quien presta atención a la escena. “Dentro de pocos minutos los negocios empezarán a cerrar, de tal manera que las escasas personas que se han visto obligadas a salir a la calle se apresuran con el fin de llegar lo antes posible a sus casas para comer algo rápido antes de que empiecen los primeros programas nocturnos en la televisión”.<sup>38</sup> El texto establece una dicotomía marcada entre el protagonista y los demás: mientras otros se apresuran a encender el televisor y alejarse de la plaza pública, el Gato considera una escena de su realidad en donde podría ocurrir algo terrible. Si nadie, a su vez, repara en la conducta sospechosa del hombre, mucho menos les llama la atención que una niña merodee solitaria una plaza pública de noche, aun cuando queda constancia de que esas personas se “han visto obligadas a salir a la calle”. En otras palabras, la colectividad reconoce que salir de sus casas es peligroso, sobre todo de noche, probablemente por el toque de queda. Así que, mientras los “demás” se apresuran a llegar a casa y encender su televisor, “el Gato observa lo que está pasando junto a la confitería mientras su mano, distraída, hace girar sobre la mesa el vaso de aperitivo rojizo del que ya se ha tomado más de la mitad”.<sup>39</sup> Acto seguido,

---

<sup>37</sup> Juan José Saer, “Nochero”, en *Lugar, Cuentos completos (1957-2000)*, p. 70.

<sup>38</sup> *Loc. cit.*

<sup>39</sup> *Ibid.*, pp. 70-71.

el tipo parece seducir a la menor comprándole bombones, a pesar de que ésta ofrezca una tímida resistencia. Después, ambos salen de la confitería y se pierden en una calle.

Lo que podría aparentar ser un acto de pederastia, queda en entredicho cuando poco tiempo después el Gato contempla al mismo sujeto regresar, “marchando a paso rápido por la vereda de la confitería y desaparecer otra vez doblando la esquina sin darse vuelta, y uno o dos minutos más tarde [ve] a la nena en compañía de una mujer que visiblemente es su madre y que, entrando en la confitería, empieza a interrogar con vehemencia a las empleadas. El Gato se desentiende de la acción”.<sup>40</sup> Aquí, la ambigüedad de la historia obedece una vez más a la intriga irresuelta. No queda claro si se trata de un tipo con buenas intenciones, un pedófilo o un padre obligado, por diversos factores, a permanecer lejos de sus seres queridos. Incluso podría interpretarse a ese hombre como algún revolucionario despidiéndose de su hija, o viéndola a hurtadillas, pues las personas involucradas en actividades clandestinas casi siempre tenían que poner distancia con sus seres queridos para no someterlos a toda clase de penurias. Tanto Faulkner como Saer eligen una zona periférica desde la cual describen eventos históricos capitales para sus respectivas historias nacionales: la vida de terror durante la dictadura militar argentina, para el caso de Saer, o la complicada reestructuración del tejido social tras la derrota de los Estados Confederados en la Guerra de Secesión, en Faulkner.

Ahora bien, en relación con *NNN*, a lo largo de esta investigación ha quedado claro el aislamiento y la vulnerabilidad de estos personajes por una serie de causas no del todo definidas, pero detrás de las cuales se puede observar cierta parálisis social, ocasionada sobre todo por el asesinato de caballos, pero también por la violenta situación política, misma que es asociada por los pobladores con un sentimiento indescriptible de irrealidad y que en todo

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 72.

momento se elide mencionar. Como medida precautoria, el Gato y Elisa se recluyen en una casa de campo, una respuesta ante un entorno opresivo. Sin embargo, esta actitud sólo ocasiona más sospechas. Retomo un comentario de *La grande*, mismo que describe la personalidad del Gato y Elisa, así como el ambiente hostil que los rodeaba, justo antes de desaparecer:

El Gato vivía de casi nada, de los trabajitos que le daban algunos amigos, para asegurarse algo de comer, de tomar y de fumar. Cada vez salía menos del pueblo; era rarísimo verlo en la ciudad. Cuando Elisa venía a visitarlo, el coche negro en el que llegaba quedaba días enteros inmóvil cubriéndose de polvo arenoso. De tanto en tanto salían a caminar por el pueblo, y a hacer las compras al almacén o a la carnicería; si no, estaban todo el día en el interior de la casa blanca, que estaba empezando a venirse un poco abajo, o en el patio trasero, que hubiese merecido ser limpiado con más frecuencia. Eran atípicos, corteses, pero poco efusivos, y en esos años, cuando se era un poco diferente de los demás, se estaba en peligro de muerte.<sup>41</sup>

En resumen, la zona se presenta como un espacio heterotópico de desviación porque narra la vida de un puñado de intelectuales provincianos que, a medida que aumentan las medidas represivas y de censura por parte del régimen, mayor es su aislamiento. El refugio inclusivo natural de esta pareja es el hogar, pero también esa microsociedad intelectual que cuenta, entre sus miembros, con un guerrillero. De manera que la zona presenta la crónica de un par de argentinos que, por una serie de circunstancias ajenas, se convierten en víctimas de una política criminal. Por todo ello, es importante considerar la construcción heterotópica de la zona en el caso concreto de *NNN*, abordar de mejor forma el primer emplazamiento inclusivo de sus protagonistas: la casa del Gato en Rincón.

---

<sup>41</sup> J. J. Saer, *La grande*, pp. 235-236.



### 3.2. Un rincón en el desierto

No dudo que un estudio detallado sobre la espacialidad en *NNN* implicaría otro extenso trabajo de investigación. A riesgo de parecer esquemático, sólo estudiaré dos aspectos de la construcción ficcional en la novela: la cuestión del espacio vacío como una condicionante para la enunciación de los alrededores, y la conceptualización del río como una forma espacial de concebir el tiempo. Recordemos que las primeras oraciones del texto son: “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” (*NNN*, p. 9). Estos enunciados, con algunas variantes, servirán como punto de arranque para siete capítulos de la novela.

De entrada, la oración inaugural asume que el principio es ante todo una ausencia. Pareciera que el vértigo provocado por la nada dispara la imaginación de los personajes, al menos los incita a enunciar lo que perciben. Sin embargo, es probable que al nivel de la estrategia narrativa el que no haya “al principio nada” se refiera a un elemento reproducido en otras poéticas de la misma tradición. Tal y como se afirmó en el apartado anterior, la zona se construye como una heterotopía latinoamericana, muy probablemente situada en el Río de la Plata. Por lo tanto, la inquietante primera oración de varios capítulos bien puede referirse a un aspecto recurrente de la literatura argentina: el desierto, la llanura monótona e interminable que incita a sus pobladores a reinventarse en todo momento mediante la palabra y la escritura. “Se trate de proyectar un país, fundar una tradición, trazar límites, hacer fortuna, ir a la guerra, huir de la justicia, soñar con otra vida o imaginar ficciones, salir al desierto ha sido un paso que viajeros argentinos y extranjeros, hombres de negocios, de

armas, de letras, de trabajo o de ciencia no han dejado de dar”.<sup>42</sup> Desde esa óptica, la enunciación de la nada se refiere a una problematización estética del desierto: no sólo es el ansia de generar un relato que concretese en términos del lenguaje ese vacío extenso, la enunciación como una forma de recorrer el laberinto de arena; también se trata de canalizar narrativamente las potencialidades de la mirada.

En *NNN*, la palabra emana luego de contemplar el desierto, acaso como una forma sonora de habitar su silencio. Dice Tomatis: “Aquí, desde luego, todo es desierto, pero no hay lugares desiertos. Nadie ha visto nunca un lugar vacío. Cuando uno lo mira, ya no está vacío —uno mismo es el que mira, la mirada, el lugar. Sin uno, no hay mirada ni tampoco lugar” (201). Tomatis invierte el sentido de los emplazamientos: cualquier lugar necesita de la perspectiva de un individuo para constituirse como espacio. En ese sentido el desierto, como cualquier otro lugar, no tiene una esencia, por lo que necesita del lenguaje humano para convertirse en realidad, pues uno, el hombre, “es la mirada, el lugar”. Lo mismo podría decirse del espacio literario. La lectura sería la mirada ajena que reformularía cíclicamente la *tierra baldía* de sus páginas cerradas. Si “al principio no hay nada” es porque no hay quién contemple el desierto, mas cuando alguien arriba al lugar, esa nada se desvanece gracias a las propiedades de la palabra. La mirada posibilita, en todo caso, que el paisaje desierto se torne descripción, *ergo*, que el vacío se *llene* con la experiencia del lenguaje. Por lo tanto, la mirada redefine el desierto al atender significativamente contra su silencio. “La escritura es visión, quien escribe ve por medio de la palabra al mundo. Hay que realizar un acto individual, poetizar, para constatar la totalidad, el mundo”.<sup>43</sup> En todo caso, la conversión del

---

<sup>42</sup> Fermín A. Rodríguez, *Un desierto para la nación. La escritura del vacío*, p. 13.

<sup>43</sup> Marcela del Pilar Tafur Cárdenas, “El mono gramático de Octavio Paz. Lenguaje y lenguaje poético”. Tesis de licenciatura. Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Literatura, Bogotá, 2008, p. 18.

páramo en lenguaje responde, antes que nada, a una necesidad humana: la de poblar el vacío. Así, la mirada convierte el entorno en una conceptualización polisémica. El yermo, sinécdoque del paisaje; además, síntesis de la complicada dialéctica entre percepción y realidad: “El desierto implica dos sentidos simbólicos esenciales: es la indiferenciación principal, o es la extensión superficial, estéril, bajo la cual debe ser buscada la Realidad”.<sup>44</sup>

En consecuencia, el sentido de lo real podría rastrearse, al menos en *NNN*, vía la perspectiva espacial de los personajes, aunque éstos sospechen que la realidad es tan sólo un fragmento disperso, una pieza inconexa que no produce por sí misma un significado universal. Incluso la realidad se concibe como un espacio vacío. Como se analizará en el siguiente apartado, los personajes no perciben la realidad como base del conocimiento, “si por ‘realidad’ entendemos en este caso la efectiva impresión visual en el sujeto”.<sup>45</sup> Los personajes saben que perciben la vida mediante el filtro del lenguaje, que la mirada humana también está mediada por éste y que, muy probablemente, no se pueda mirar sin describir, esto es, sin traducir la visión en texto. El desierto correspondería entonces a un campo de búsqueda de una realidad problemática y su esterilidad sería la posibilidad manifiesta de tomar la palabra y poblar su vacío. “El desierto como una suerte de artefacto discursivo que provee las imágenes en torno a las cuales se hace, se deshace y se rehace el sentido vacío de lo argentino”.<sup>46</sup>

En la narrativa de Saer, los personajes no enuncian sentencias grandilocuentes, ni ofrecen soluciones unívocas a problemas morales o históricos. El relato vislumbra pequeños descubrimientos efectuados a partir de la observación fija de los objetos. Los personajes

---

<sup>44</sup> Jean Chevalier, *op. cit.*, p. 410.

<sup>45</sup> Erwin Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica*, p. 13.

<sup>46</sup> Fermín A. Rodríguez, *op. cit.*, pp. 13-14.

modifican su percepción de lo real de acuerdo con la posición que ocupan en el espacio y es gracias a esta localización espacial como encuentran un sentido al transcurrir fragmentario de la vida. Por lo tanto, realidad es ante todo un asunto de perspectiva, la cual es definida brevemente por Erwin Panofsky como “mirar a través”, o por Javier Navarro de Zubillaga como “una mirada a través del espacio”.<sup>47</sup>

Desde el punto de vista narrativo, la mirada de cada personaje representa una interpretación del entorno, una forma diferente de nombrar la pampa y de entender lo percibido. En pocas palabras, para los personajes saerianos lo real es ante todo un texto en permanente construcción. Así pues, la primera serie de enunciados de *NNN*, mismos que se repetirán íntegramente tanto en el primero como en el segundo capítulo, describen la perspectiva del Gato quien, desde la ventana de una casa a orillas del río Paraná, está por contemplar el momento en que un personaje apodado el Ladeado atravesará el río a lomos de un bayo amarillo, en dirección a su casa. La única diferencia entre ambos capítulos consiste en la voz narrativa: el primero es relatado en tercera persona, mientras que en el segundo narra el Gato (*cf.* pp. 9 y 15). Asimismo, en el segundo apartado nos enteramos que el Ladeado ha llegado a casa del Gato por orden de su tío Layo, ambos personajes de la novela anterior a *NNN: El limonero real*. El hecho de que aparezcan, al principio de la novela, estos personajes da una especie de continuidad a la trama de ambos textos, aun cuando éstos relaten situaciones temporales diferentes. De nueva cuenta, el proceso de interconexión entre dichas ficciones es parte integral del proyecto narrativo. Además, en *NNN* el Ladeado enunciará una especie de plegaria que suplicará por que nadie le dispare al bayo, oración que, como tantas otras, se repite a lo largo del texto. Ahora bien, en relación con las frases sobre la nada como

---

<sup>47</sup> *Cf.* Erwin Panofsky, *op. cit.*, p. 11 y Javier Navarro de Zubillaga, *op. cit.*, p. 54.

principio y el río liso, dorado, en el capítulo V el narrador omnisciente focaliza la perspectiva del Ladeado, quien desde la cima de la barranca, al otro lado del río, observa la casa del Gato:

No hay, al principio, nada. Nada. 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. Sofrenando 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 (55).

Por lo pronto, se trata de dos perspectivas en torno de un mismo espacio: la del Gato, quien desde su casa contempla el río y detrás de éste una barranca, y la perspectiva del Ladeado que, situado en la cima de dicha barranca, contempla el mismo paisaje, sólo que desde el otro lado del río. La mirada del Ladeado percibe, primero, el caudal acuífero, más allá una playa y detrás, la casa de Garay. Dos miradas que se contraponen de acuerdo con la posición que ocupan en el espacio. Existe una tercera perspectiva sobre ese mismo instante, al comienzo del octavo capítulo. Esta vez se trata del bañero, el cual observa la escena inicial desde la playa continua a la casa:

No hay, al principio, nada. Nada. De un lado el río liso, dorado, sin una sola arruga, la isla con su barranca que cae, en declive lento, hacia el agua, la vegetación enana y polvorienta, del otro las dos ventanas y la puerta negra, el techo de tejas, la casa blanca, y en el medio la extensión vacía de la playa amarilla, en declive casi imperceptible hacia el río, sobre la que la luz solar, como una enorme combustión amarilla atravesada de filamentos blancos, fluye, rebota y reverbera (*NNN*, p. 87).

Pareciera que cada personaje sólo puede ofrecer una mirada sesgada sobre el espacio. Si la narración desea sustraer más elementos de un instante, debe trascender la parcialidad que proporciona un solo punto de vista. Es preciso escuchar varias voces que, desde diferentes posiciones espaciales, otorguen mayor realidad al entorno no sólo por el poder de la mirada, sino principalmente por las pequeñas variaciones narrativas de su perspectiva espacial. Una

sola voz, ni siquiera la del narrador en tercera persona, es capaz de ofrecer más allá de una “versión de los hechos”. Si el relato aspira, en su unidad fragmentaria, a presentar distintos encuadres narrativos en torno de un mismo momento, es porque esta serie de frases no sólo puede constreñirse a la mera descripción del paisaje. La vuelta constante sobre las mismas frases (“no hay al principio nada” y “el río liso, dorado, sin una sola arruga”) en boca de distintos enunciadores y de distintas perspectivas quizás indica que tanto el desierto como el río deben considerarse a partir de sus alcances simbólicos, no como meras denominaciones descriptivas del emplazamiento. Ya he hablado de que la condición necesaria para tomar la palabra tiene que ver con el desierto, la nada como principio imaginario de la percepción, ahora me detendré en el segundo elemento recursivo: se trata del río, mismo que contemplan en primer plano los tres personajes y que, a la manera de Heráclito, sirve como una alegoría del tiempo. Recuérdese que el segundo epígrafe de la novela hace referencia al efesio, empero la referencia tiene que ver con su *arje*: “... ha sido es y será un fuego vivo, incesante que se enciende y se apaga sin desmesura” (cf. *NNN*, p. 8). El fuego, luz del conocimiento pero también amenaza destructiva, representa un factor de cambio a su alrededor. Paradójicamente, el fuego pareciera ser siempre el mismo. Saer está de acuerdo en 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 irremediabilmente, no obstante, en tanto corriente infinita, el río permanece inmutable ante los atisbos del tiempo. Ambos conceptos —fuego y río— son medios de vida, pero también amenazas de muerte, elementos de transformación continua que, sin embargo, permanecen.

[Karl Reinhardt] rechaza enérgicamente la representación tradicional que deriva de Platón, quien designa a Heráclito como filósofo del devenir. “La doctrina del flujo,

como doctrina de Heráclito (escribe Reinhardt) es tan sólo un malentendido que proviene del siempre recurrente parangón del río. La idea fundamental de Heráclito constituye, en cambio, la más decidida oposición que pueda pensarse contra la doctrina del flujo, esto es, la permanencia en el cambio.<sup>48</sup>

He ahí la fusión paradójica de los contrarios que tanto fascina al pensamiento heraclíteo: por un lado el río se renueva en todo momento, la sustancia que transporta necesita de la fluidez y el devenir, empero, como espacio físico, perdura. Sólo el río permanece inmóvil, aunque sus componentes se renueven cíclicamente. Por poner un ejemplo: el Río de la Plata quizás haya variado su extensión a lo largo del tiempo, cada uno de los organismos que lo componen, pero no su localización geográfica. En el río todo es devenir, menos él mismo. Como muchos otros aspectos de la vida, los ríos necesitan de la muerte de sus componentes para permanecer: ésa es su condición, la del tránsito continuo. Desde esta óptica podría pensarse el río como una metáfora espacial del tiempo. Al igual que el caudal en que todo fluye, el tiempo es la magnitud física que transforma todo a su paso; en todo caso, constituye el parámetro con el que se mide a una persona del nacimiento hasta su muerte. El río, al igual que el tiempo, es un lugar de tránsito, un caudal que inexorablemente desemboca en el océano de la muerte. Saer, al igual que Borges, piensa el tiempo desde el río heraclíteo y por ello su presencia en *NNN* es algo más que el escenario de algunos episodios. “Zona y exterioridad proyectan en el espacio lo discontinuo, que halla también su representación metafórica en el río, el cual, por otra parte, connota la temporalidad. Precisamente el río —que en *Nadie nada nunca* es el espacio en el que el bañero capta el tiempo discontinuo y la no formatividad de la conciencia— es el punto de contacto entre los espacios diversos”.<sup>49</sup> Me referiré al episodio

---

<sup>48</sup> Karl Reinhardt *apud*. Rodolfo Mondolfo, *Heráclito: textos y problemas de su interpretación*, p. 109.

<sup>49</sup> Jorge Monteleone, “Eclipse de sentido: de *Nadie nada nunca* a *El entenado* de Juan José Saer”, en Roland Spiller (ed), *La novela argentina de los años 80*, p. 173.

del Bañero en el siguiente apartado, por lo pronto es interesante remarcar la representación metafórica de la temporalidad a través del río, un espacio físico en el cual los personajes sienten que a cada instante han dejado de ser para transformarse en algo más. Narra el Gato: “Sé que estamos hundiéndonos, imperceptibles, para renacer, en un intervalo que sería ridículo llamar tiempo porque sé que no tiene nombre y no podría responder a ninguno” (50). Si el Gato siente que se hunde inexorablemente en el presente, que es “tan ancho como largo es el tiempo entero”, en cambio para Elisa “había momentos en que parecía flotar: No había ni mundo externo, ni mundo interior, no había nada” (155). El estado de flotación, en todo caso, es un estado anormal para el hombre. Como animal terrestre, sumergirse en el río constituye la suspensión momentánea de algunos mecanismos corpóreos para relacionarse con su entorno, como el desplazamiento a través del espacio. Flotar es ir a la deriva, un estado momentáneo que de ninguna forma puede establecerse como una forma perdurable de vida. Porque no se puede fincar un hogar en el agua, el estado de flotación precisa ser momentáneo, cualquier postergación implica el naufragio. Ahora bien, la experiencia de todos los habitantes de la zona varía tras el asesinato de caballos. “Flotaba un ambiente de desconfianza general” (*NNN*, p. 105), se lee por ahí, es decir que había una suspensión de la normalidad, y ese caudal en apariencia manso del presente, inevitablemente los conducirá hacia una cascada vertiginosa.

El río como espacio metafórico del tiempo sufre una transformación radical tras el asesinato de Leyva. El domingo por la mañana, el Gato se asoma a contemplar la playa, con su “río liso, dorado, sin una sola arruga”, y se sorprende al no ver a nadie. “Como en un planeta desierto, como en un desierto, no se oye nada. La playa está vacía. Por alguna razón desconocida, los bañistas dominicales no se han presentado. Nadie se ha extendido sobre



toallas de colores a tomar sol, nadie se pasea por la playa, nadie se humedece los pies en la orilla, nadie nada” (194). A pesar del endurecimiento en las medidas de seguridad, del miedo en las calles y del sentimiento de irrealidad, hasta ese domingo la playa a un costado de la casa del Gato había servido como un espacio de recreación en donde los habitantes —los más jóvenes en su mayoría— pasaban las tardes, alejados de esa violencia inexplicable que había trastocado la vida en la zona. Sólo unas páginas antes de terminar el texto, queda claro el sentido ambiguo del título: a partir de ahora “nadie nada nunca en el río”. La violencia política ha privado a los habitantes del único espacio en donde la tensión social se distendía un poco. Después del asesinato del esbirro, ese río se convierte tan sólo en un rincón del desierto.

### 3.3. El eclipse de la experiencia

Si por un lado, *NNN* describe un clima de violencia e incertidumbre, lo cierto es que el primer plano se concentra en un núcleo reducido de personajes alrededor de un río, su playa, y una casa frente a la misma. Al tanto de esta ambivalencia —eventos políticos cifrados en el interior de una escritura obsesionada con la contemplación de múltiples perspectivas—, Beatriz Sarlo identifica dos “superficies entrecruzadas” en *NNN*:

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 en 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.<sup>50</sup>

---

<sup>50</sup> Beatriz Sarlo, “Política, ideología y figuración literaria”, en Daniel Balderston, David William Foster, Tulio Halperin Donghi (et. al.), *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, p. 57.

Eso que Sarlo describe como “la percepción de lo real” correspondería a la perspectiva espacial de los personajes. Desde tal óptica, narrar “la percepción de lo real” tendría que ver con la forma en que éstos construyen discursivamente un sentido visual del mundo, ya sea al contemplar las refracciones de la luz en el agua, al ver la llegada de un hombre que atraviesa el río a lomos de un bayo amarillo, o la manera en que se reflejan, por las ventanas de una calle, los destellos de la televisión al anochecer. De manera similar, el aspecto del relato que la reconocida crítica bonaerense denomina “enigma de la sinrazón y la locura”, correspondería al aspecto histórico y político del texto. En pocas palabras, Sarlo identifica una dualidad de *NNN*: la construcción de la perspectiva espacial y la reconstrucción ficcional del momento histórico.

Coincido en primera instancia con la ensayista: existen dos, quizás más, formas de leer la obra; *NNN* podría interpretarse asimismo como un estudio detallado sobre la perspectiva que, al detenerse en aspectos específicos, “cifra” el pasado a la manera de una historia secreta, pero también es un estudio detallado sobre la corporalidad y el deseo, o incluso un análisis sobre la artificialidad narrativa del movimiento, entre muchas otras posibilidades interpretativas. Desde la reconstrucción narrativa que propone esta investigación, podría hablar de una historia narrada detrás del “estudio detallado de las percepciones”: el relato de un par de víctimas del terrorismo de Estado que pasa un fin de semana cuatro meses antes de desaparecer. En cuanto al asesinato de equinos, creo que una explicación podría encontrarse en el artículo dominical de Tomatis publicado en *La Región* y que el Gato lee a carcajadas casi al final del texto: “según Tomatis, ciertas tribus nihilistas de Oceanía se ponen a matar, en ciertas épocas del año, un número indefinido de animales de una misma especie, para figurar de un modo simbólico el exterminio general de todas las

especies vivientes. [...] una sinécdoque ritual” (192). De modo que el asesinato de caballos representa una alegoría del exterminio generalizado de “todas las especies vivientes”, una muestra de cómo Argentina, durante la dictadura militar, utilizó una política de terror que, de acuerdo con Naomi Klein, allanó el camino para la implementación de una serie de reformas económicas decretadas desde Estados Unidos y que tuvieron consecuencias aún más desastrosas para esa nación: “En la Argentina de los años setenta, la sistemática política de ‘desapariciones’ que la Junta llevó a cabo, eliminando a más de treinta mil personas [...] fue parte esencial de la reforma de la economía que sufrió el país, con la imposición de las recetas de la Escuela de Chicago”.<sup>51</sup> Quizás, la matanza de caballos cifre buena parte de la violencia de Estado en la novela; aun así, la incidencia de la opresión se puede rastrear más allá, por ejemplo, en un análisis somero sobre la perspectiva espacial, como el efectuado en el apartado anterior.

Así pues, concuerdo con Beatriz Sarlo en lo siguiente: *NNN* puede leerse como “un relato de enigma”. No obstante, difiero en cuanto a la disposición jerárquica de la ambivalencia textual. No concibo la mirada histórica y la perspectiva espacial como dos “superficies entrecruzadas”. Me parece que el contexto de producción de la obra incide directamente en la actitud de los personajes, sobre todo en la forma en la que éstos ven el mundo y se relacionan —o no— con él. Por lo tanto, la hipótesis de este último apartado es la siguiente: el peso de la violencia de Estado también afecta la configuración de la perspectiva espacial, ya que los personajes asumen la voz narrativa para describir su entorno; de manera análoga, el narrador omnisciente se concentra en la interioridad de los mismos y en los objetos inmediatos a su alrededor, una perspectiva bastante cercana a la del personaje.

---

<sup>51</sup> Naomi Klein, *op. cit.*, pp. 31-32.

En vista de lo anterior, no concuerdo con la interpretación que constriñe el aspecto histórico únicamente al relato de enigma. Páginas atrás afirmé que mientras los personajes y su entorno están descritos con foco nítido, aspectos como lo social, lo político o lo histórico se encuentran “desenfocados” o “con foco suave”. Hasta aquí, no había considerado la posibilidad de que incluso la voz narrativa estuviese afectada por el trauma de vivir bajo un régimen totalitario. Aquí convendría puntualizar dos términos lacanianos, los cuales servirán para problematizar la hipótesis de trabajo: la *tyche* y el trauma. Explica Lacan: “[...] la *tyche*, tomada [...] del vocabulario de Aristóteles [...] la hemos traducido por *el encuentro con lo real* [...] La función de la *tyche*, de lo real como encuentro —el encuentro en tanto que puede ser fallido— se presentó primero en la historia del psicoanálisis bajo una forma que ya basta por sí sola para despertar la atención, la del trauma”.<sup>52</sup> A este respecto, Hal Foster lleva el asunto del trauma laciano al terreno del arte moderno, en concreto al arte pop:

En cuanto fallido, lo real no puede ser representado; únicamente puede ser repetido, de hecho *debe* ser repetido [...] la repetición sirve para *tamizar* lo real entendido como traumático [La repetición] es una ruptura no tanto en el mundo como en el sujeto, entre la percepción y la conciencia de un sujeto *tocado* por una imagen [...] es una confusión del sujeto y el mundo, del dentro y el fuera. Es un aspecto del trauma; de hecho, quizás sea esta confusión lo que *es* traumático.<sup>53</sup>

Un acto de brutalidad orquestado desde el poder incide no sólo en la forma de actuar de un individuo, sino en la manera de relacionarse con la sociedad y el entorno que lo rodea. El trauma, encuentro frustrado con lo real, no encuentra otro camino que el de la repetición de esa imagen humillante en, por ejemplo, escenarios oníricos. Desde este orden de ideas, la repetición forma parte de la estrategia narrativa saeriana, no sólo de algunas escenas, sino de

---

<sup>52</sup> Jacques Lacan, “*Tyche y Automaton*”, en Jacques Lacan, *El seminario 11. Los Cuatro Conceptos Fundamentales del Psicoanálisis*, pp. 62-63.

<sup>53</sup> Hal Foster *El retorno de lo real*, p. 136.

frases que dan a la novela una continuidad cíclica. La repetición es un mecanismo que mantiene la ilusión de fijeza, el artificio literario de producir inmovilidad, pues el decreto tácito de la dictadura fue que, a partir del asesinato de Leyva, *nadie nadará nunca* en el río. A medida que haya más violencia de Estado, mayor será el miedo a ser supliciado y, por lo tanto, aumentará la resistencia a expresar públicamente cualquier clase de inconformidad; progresivamente, ese miedo no sólo incidirá en la desconfianza a externar cualquier tipo de indignación, sino incluso a salir a la calle, a ser visto en lugares públicos.

Florencia Garramuño, al hablar del “itinerario narrativo que va de *NNN* a *Glosa*”, estudia un texto intermedio entre los *extremos* del periplo: se trata de *El entenado*, novela breve que se aparta singularmente de la temporalidad mantenida por los demás relatos. Contada en primera persona, *El entenado* relata, a manera de memorias, la vida de un grumete español que, en 1526, es adoptado durante diez años por una tribu de indios antropófagos, quienes previamente devoraron a sus compañeros de tripulación. Hacia el final de la novela aparece un aspecto que identifiqué como una imagen poética del momento histórico en que se escribe dicho “itinerario narrativo”. Se trata del recuerdo de una noche en que, todavía junto a los indios colastiné, el protagonista atestigua un eclipse lunar. Lo relevante, más allá de que éste sea el final de la narración, es el significado simbólico otorgado al fenómeno:

Nada podría darle un nombre, en los minutos que siguieron, a esa negrura [...] Al fin podíamos percibir el color justo de nuestra patria, desembarazado de la variedad engañosa y sin espesor conferidas a las cosas por esa fiebre que nos consume desde que empieza a clarear y no cede hasta que no nos hemos hundido bien en el centro de la noche. Al fin palpábamos, en lo exterior, la pulpa brumosa de lo indistinto, de la que habíamos creído, hasta ese momento, que era nuestro propio desvarío [...] Al fin llegábamos, después de tantos presentimientos a nuestra cama anónima.<sup>54</sup>

---

<sup>54</sup> J. J. Saer, *El entenado*, pp. 200-201.

Hasta aquí el narrador asume la voz colectiva y enuncia en primera persona del plural. Antes de ello, la estrategia narrativa había manejado un discurso que excluía al narrador protagonista del resto, en especial de la comunidad indígena. Bajo una dinámica *yo versus* los otros, el relato se había construido en torno de una perspectiva individualista. El entenado observa a los demás personajes sin sentirse parte del colectivo, ni siquiera de la embarcación que lo condujo a ese rincón del espacio. Sorprende que, bajo la compañía de una tribu de aborígenes americanos, localizados en lo que hoy se conoce como Colastiné (Santa Fe, Argentina), el narrador concluya sus memorias pensando el eclipse lunar como símbolo de la mirada sobre la patria. Pienso que el llamado a la patria nada tiene que ver con la nacionalidad del protagonista, sino que éste asume afectivamente la tierra adoptiva como lugar para mirar comparativamente su mundo, ahora trastocado por la perspectiva del otro. El lugar en que pronuncia la palabra patria coincide con el emplazamiento imaginario moderno de Saer, la zona. Dice Jorge Monteleone: “La zona es un modo de conciencia, concebido como lugar móvil, que establece cierto campo y produce un sentido; al mismo tiempo, marca un límite”.<sup>55</sup>

La patria no indica que el entenado asuma una posición *argentina* para contemplar la vida. La zona puede ser un espacio vinculado geográficamente con el Río de la Plata, pero antes que nada es un espacio literario. De ahí que el protagonista asuma como verdadera patria la escritura. Es la mirada sobre el espacio ficticio lo que potencia la comprensión del eclipse, no la contemplación directa del fenómeno, pues el entenado escribe sus memorias en tiempo pasado, es decir, con un margen de años suficiente como para mirar su vida en perspectiva. Para el entenado, los claroscuros de la ocultación efímera pueden ser el símbolo

---

<sup>55</sup> Jorge Monteleone, *art. cit.*, p. 172.

de su conciencia, la cual por momentos se muestra confusa ante una realidad que se va abriendo de a poco, a medida que comprende la palabra ajena. La observación no alcanza para generar por sí misma una experiencia del lenguaje, en parte por el desconocimiento, en parte por su filtro cultural. La mirada de ese hombre occidental no aspira a la objetivación de la tribu como fenómeno de la conciencia, sino a asir un racimo de instantes para conformar la ficción de su memoria. “El final marcado del texto de Saer indica el eclipse del sentido, no tanto como imposibilidad significante, sino como reserva del proceso de significación. Es decir, como vacío constituyente, hiato, espacio de indeterminación. El eclipse del sentido podría leerse como perspectiva final de la virtualidad semántica”.<sup>56</sup> Por consiguiente, el eclipse funciona como índice de falla de la estrategia narrativa. En tanto fenómeno de la mirada, el eclipse indica no sólo la interposición transitoria de un cuerpo, sino la desaparición momentánea de un elemento vital. A final de cuentas, es imposible llenar esa ausencia, esa *desaparición*, con ficciones.

Ahora bien, Jorge Monteleone, Florencia Garramuño y Carlos Barriuso han estudiado el eclipse como un fenómeno perceptivo de la conciencia en *El entenado*.<sup>57</sup> Es de llamar la atención que, aunque todos tomen en cuenta *NNN*, ninguno relacione esta novela con el fenómeno natural, como si éste sólo pudiera constreñirse a un solo texto y no vincularse con el resto de la obra. Desde mi punto de vista, considero que “el color justo de la patria”, es

---

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 175.

<sup>57</sup> Carlos Barriuso señala: “El eclipse muestra que la noche es un espacio epistemológico de conocimiento. El eclipse emite una fría luz que no difiere de las hogueras. Un espacio en llamas y otro oscuro: la luz ilumina nuestro desconocimiento del mundo [...] El eclipse es cósmico y humano al mismo tiempo [...] El eclipse trae lo innominado” (Carlos Barriuso, “Escritura y percepción en la narrativa de Juan José Saer: *El entenado* como sistema de representación especular”, *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, núm. 15, 2003, p. 24).

decir el de la zona de escritura, puede servir como un elemento más para la reconstrucción narrativa de *NNN*.

Garramuño trae a colación a Giorgio Agamben para estudiar el tema del eclipse. En *Infancia y pobreza*, el filósofo italiano analiza por principio de cuentas el déficit de la experiencia comunicable a partir de la tesis benjaminiana anteriormente estudiada (véase punto 1.3); no obstante, Agamben rastrea el fenómeno más allá de la generación que combatió en las trincheras. Para el italiano, la depauperación de la experiencia es una condición que padecen las poblaciones urbanas, no sólo una respuesta masiva ante las vivencias traumáticas. “Hoy sabemos que para efectuar la destrucción de la experiencia no se necesita en absoluto de una catástrofe [...] para ello basta perfectamente con la pacífica existencia cotidiana en una gran ciudad. Pues la jornada del hombre contemporáneo ya casi no contiene nada que todavía pueda traducirse en experiencia”.<sup>58</sup> Anclado a la rutina, a las aglomeraciones que no derivan necesariamente en interacciones humanas y a muchas otras cuestiones inhóspitas, el hombre contemporáneo no puede trasladar esas vivencias al vaso comunicante del lenguaje, esto es, se muestra incapacitado para “traducir” los eventos que atestigua en experiencia.

Desde luego, Agamben comprende muy bien la relación entre experiencia, palabra y poder: “La experiencia no tiene su correlato necesario en el conocimiento, sino en la autoridad, es decir, en la palabra y el relato”.<sup>59</sup> El filósofo italiano expone aquí un asunto total para la narrativa saeriana: la desconfianza, incluso rechazo, de la experiencia como base de conocimiento, la idea de que anclar la mirada en cualquier punto del espacio

---

<sup>58</sup> Giorgio Agamben, *Infancia y pobreza*, p. 8.

<sup>59</sup> *Ibid*, p. 9.



inexorablemente producirá algún tipo de episteme. Dice Garramuño: “[Los] textos [de Saer] logran reformular la noción de la relación entre arte y experiencia, para la cual la experiencia ya no es concebida como lugar de conocimiento, sino como sitio del desconocimiento y del trauma”.<sup>60</sup> Garramuño lee la experiencia en la narrativa de Saer como algo incierto y peligroso. Siguiendo este razonamiento, narrar con foco suave la presencia del régimen en *NNN* indicaría que existe un impedimento para mirar de otra forma la violencia. De hecho, la mirada de todos los personajes se muestra *eclipsada*, pues vivir en un estado totalitario incide en la experiencia del lenguaje, genera incertidumbre, espacios de indeterminación. Prácticamente todos los personajes de la novela narran episodios en donde no pasa nada, momentos en que no piensan o hacen nada, instantes en que el color del eclipse es la tónica principal de la narración.<sup>61</sup> No es tanto que la voz narrativa elida representar el terrorismo de Estado, sino que es imposible convertir en experiencia de lenguaje un evento que arrebatara las palabras.<sup>62</sup> Y es que, para Agamben, la experiencia necesariamente está relacionada con el poder de la palabra o, mejor aún, con la palabra como poder regulador de la experiencia, no tanto con la traslación automática de la experiencia en saber. No toda experiencia produce conocimiento, de la misma manera que no todas las vivencias generan una experiencia

---

<sup>60</sup> Florencia Garramuño, *op. cit.*, p. 118.

<sup>61</sup> Sólo citaré un ejemplo, aunque el texto está poblado de estos momentos en donde literalmente no pasa nada. Se trata de un episodio en donde se focaliza al Bañero: “[...] alza la cabeza y permanece durante uno o dos minutos con la vista fija en el vacío, sin ningún pensamiento preciso [...] Su cuerpo, fofo y laxo, como si estuviese hecho de arena o algodón, no parece menos abandonado o caído, más bien, en ese vacío. Ni siquiera pestañea: los ojos, abiertos, que no ven nada, no parecen reflejar tampoco ningún pensamiento. Está completamente vacío, y sus facultades, en suspensión, o sin ninguna tensión, más bien, parecen haberlo dejado en ese olvido” (*NNN*, pp. 113-114).

<sup>62</sup> “El instante en el que la violencia se produce es aquel en el que el habla cesa y el hecho es inexpresable. La violencia es la negación del habla y no hay violencia verbal porque aun la injuria sólo tiene un carácter mágico o formal; sólo hay mudez, insignificación de cuerpos que realizan su discontinuidad” (Salvador Elizondo, “De la violencia”, en *Cuaderno de escritura*, p. 58).

comunicable. Es un poco más adelante cuando Agamben relaciona el tema del eclipse con la ausencia de experiencias en la modernidad:

En Baudelaire, un hombre al que se le ha expropiado la experiencia se expone sin ninguna defensa a la recepción de los *shocks*. A la expropiación de la experiencia, la poesía responde transformando esa expropiación en una razón de supervivencia y haciendo de lo inexperimentable su condición normal. En esta perspectiva, la búsqueda de lo “nuevo” no aparece como la búsqueda de un nuevo objeto de la experiencia, sino que implica por el contrario un eclipse y una suspensión de la experiencia. Nuevo es algo con lo que no se puede hacer experiencia, porque yace “en el fondo de lo desconocido”.<sup>63</sup>

Agamben coloca al eclipse como símbolo de la poesía moderna en tanto ésta asume como condición normal “la expropiación de la experiencia”. Asimismo, para el italiano esta abyección del lenguaje obedece al congestionamiento de la metrópoli, al establecimiento ordinario de rutinas inenarrables. Por lo tanto, pienso que el eclipse agambeniano está más en sintonía con la época moderna descrita por el resto de la saga saeriana, que con la temporalidad extraordinaria de *El entenado*. Por otro lado, está el paralelismo entre la situación del sujeto descrito por Baudelaire al principio de la cita, con lo experimentado por los protagonistas de *NNN*. Baudelaire describe a un sujeto a quien, por una serie de causas indefinidas, le han despojado de experiencia comunicable y quien se somete voluntariamente a una terapia de *shock*. Siguiendo a Agamben, la vida citadina ha empobrecido la experiencia al punto de convertir las vidas de miles en anodinas repeticiones de un mismo esquema. Por lo tanto, la modernidad capitalista empobrece la vida de las personas. El estilo mecanizado de vida podría ser eso que, previamente, expropia la “experiencia comunicable del hombre”. Una vez que el individuo ha perdido la capacidad de tomar la palabra, entonces puede ser violentado al punto de la terapia de *shock*, pues la capacidad de articular una experiencia

---

<sup>63</sup> Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 55.

constituye la primera forma de resistencia. En esa tónica, Klein explica que Argentina — junto con otros pueblos en Latinoamérica— fue sometida a una doctrina de *shock*, esto es, a políticas criminales que allanaron el camino para una serie de reformas económicas que tenían la intención de dismantelar el llamado “Estado de bienestar”:

Así funciona la doctrina del *shock*: el desastre original —llámese golpe [de Estado], ataque terrorista, colapso del mercado, guerra, *tsunami* o huracán— lleva a la población de un país a un estado de *shock* colectivo. Las bombas, los estallidos de terror [...] preparan el terreno para quebrar la voluntad de las sociedades tanto como la música a toda potencia y las lluvias de golpes someten a los prisioneros en sus celdas. Como el aterrorizado preso que confiesa los nombres de sus camaradas y reniega de su fe, las sociedades en estado de *shock* a menudo renuncian a valores que de otro modo defenderían con entereza.<sup>64</sup>

En *NNN* es evidente que el cuerpo social se ha sometido a una terapia de *shock*, lo cual ocasiona un trauma, es decir, un encuentro frustrado con lo real, mismo que suspende la experiencia comunicable de los personajes, quienes se muestran incapaces de pensar o hacer algo. Asimismo, el terror puede ser rastreado en los reparos que muestra Elisa para ir a caminar a solas por el campo. La protagonista muestra reservas porque piensa que, al adentrarse más allá de las casas, probablemente se encontrará con algún cuerpo mutilado:

Si un asesino, argumenta, quisiera desembarazarse de un cuerpo, ¿adónde se le ocurriría hacerlo desaparecer? En el campo [...] El hombre de la ciudad enterrará la evidencia en el campo, de noche, entre los yuyos, creyendo de ese modo librarse para siempre de ella [...] al otro día, no va que vienen los perros de las inmediaciones, descubren la tierra removida y comienzan a escarbar hasta que sacan, a la luz del día, la evidencia. No, si ella lo sabe bien: más vale no aventurarse por el campo, para que no sea a una a quien le toque, en nombre de todos, anoticiarse del horror (81).<sup>65</sup>

---

<sup>64</sup> Naomi Klein, *op. cit.*, p. 41.

<sup>65</sup> A este respecto, Naomi Klein menciona: “La Junta argentina era particularmente chapucera al deshacerse de sus víctimas. Un paseo por el campo podía acabar siendo una pesadilla porque las fosas comunes apenas estaban escondidas. Aparecían cuerpos en cubos de basura, sin dedos ni dientes [...] o, después de uno de los ‘vuelos de la muerte’ de la Junta, aparecían cadáveres flotando en la orilla del Río de la Plata, a veces hasta una docena a la vez. En algunos casos hasta llovían desde helicópteros y caían en el campo de un granjero (*ibid.*, p. 128).

Replegados en una casa de campo, los personajes se aíslan como una respuesta inmediata al horror y perciben, en su encierro, los claroscuros del eclipse. El eclipse como índice de falla de la percepción, pero también como epítome del sujeto a quien están por someter a una terapia de *shock*. En este punto, es conveniente retomar el comentario de Saer con respecto a la incidencia del terrorismo de Estado en la sociedad argentina durante el período de tiempo estudiado: “En los abominables años setenta, [los militares en el poder] sembraron no únicamente la ruina, el crimen, el oprobio, sino también *una especie de suspensión de lo real*; no quiero decir que las atrocidades que cometieron no lo fuesen, sino que, durante unos años, la mayoría de los argentinos ni podíamos forjarnos una representación exacta de nosotros mismos”.<sup>66</sup> Eso que Saer describe como “la suspensión de lo real” aparece en *NNN*, aunque en términos narrativos: “La sensación de irrealidad es tan grande que la luz, sobre las veredas blancas, empieza a fluir rápida, a despedazarse [...] Únicamente razones de fuerza mayor, enfermedad o trabajo, inducen a la gente a salir a ciertas horas [...] Muchos se preguntan, bromeando (pero ya se sabe lo que las bromas pueden llegar a significar), si no se trata lisa y llanamente del fin del mundo” (36-37). Entre la evasión y el delirio apocalíptico, los personajes se mueven en la frontera de la negación y la locura. El sentimiento de irrealidad indicaría la imposibilidad de “forjarse una representación exacta de sí mismos”. De esta forma, su relación con el entorno se muestra eclipsada por el peso de la represión. “Tomatis y su socio vitalicio, Horacio Barco, argumentaban, dos o tres noches atrás, en el bar de la galería, que el escepticismo ante la posibilidad del fin del mundo se basa exclusivamente en el concepto de experiencia; porque no hubo fin del mundo hasta ayer, ni hasta esta mañana, no lo habrá en este momento, ni mañana a la mañana” (38).

---

<sup>66</sup> Juan José Saer, *El río sin orillas: tratado imaginario*, p. 192.

Vivir un encuentro fallido con lo real, es decir un trauma, sólo puede observarse, al menos durante un tiempo, comparativamente. Masacre generalizada, atmósfera opresiva, sentimiento de irrealidad, todas esas cuestiones bien pueden asociarse con el “fin del mundo”, sobre todo en un cuerpo social judeocristiano a quien aplican terapia de *shock*. “El *shock* hace que la experiencia no pueda ser experimentada: las cosas ocurren, pero sólo las podemos experimentar de forma postrera”.<sup>67</sup> Tomatis y Barco se muestran escépticos ante la posibilidad del fin del mundo, aduciendo una cuestión de experiencia: si el día de ayer no se destruyó el mundo, en este momento tampoco, lo más probable es que tampoco mañana sea el fin. A pesar de ello, ambos personajes están al tanto de que una buena parte de la sociedad experimenta la sensación de vivir algo irreal, una negación existencial de la experiencia humana, en pocas palabras, un eclipse.

La estrategia narrativa se muestra eclipsada cuando pretende enfocar la violencia del régimen. Más que una imposibilidad, quizás el mejor modo de representar este tipo de violencia sea relatando el empobrecimiento de la experiencia en un par de víctimas del terrorismo de Estado.

A mi modo de ver, la escena de *NNN* que mejor ejemplifica el eclipse del sentido es cuando se relata la experiencia límite del Bañero, quien pasa setenta y seis horas dentro del río, cuando “era todavía campeón provincial de permanencia en el agua, quince años atrás” (114). La escena viene a su memoria “sin razón aparente”, aunque el lector sabe que éste ha revisado en el periódico la noticia sobre la última muerte de un caballo al que él, por cierto, conocía. Así que el horror dispara la memoria del personaje en busca de aquel lejano acontecimiento. Sabiéndose ganador del raid y absolutamente fatigado, el Bañero contempla

---

<sup>67</sup> Florencia Garramuño, *op. cit.*, p. 122.

su tercer amanecer bajo el agua. Justo cuando el sol comienza a elevarse, el Bañero observa una serie de puntos luminosos de la reverberación solar que forman una raya prácticamente fija dentro del río:

Sin duda también el agua lo iba llevando, plácida, hacia el sur. Pero también se llevaba al reflejo, de manera que la distancia que los separaba se mantenía constante, del mismo modo que su ángulo de visión, lo que daba la ilusión de una inmovilidad perfecta [...] el bañero contemplaba la raya viéndola pasar de lo uno a lo múltiple y de lo múltiple a lo uno, de un milésimo de segundo a otro, sin dejar de mecerse continua en ese movimiento ondulatorio que se transformaba en una especie de torbellino de titilaciones cuando la raya se cortaba, y que lo adormecía. Y en un determinado momento —el bañero en su recuerdo no podía decir cuándo—, la raya no se volvió a unir (116).

A partir de ese momento, el Bañero pierde de vista la continuidad inmanente de las cosas. Fatigada la retina ocular por tantas horas de vigilia, el Bañero sólo percibe cómo un puñado de puntos inconexos flota sobre una masa viscosa. Momentos después, cuando está a punto de ser sacado del agua por una lancha que se aproxima “se preguntaba cómo diablos podía progresar en ese medio inconexo, cambiante, precario, que flotaba a la deriva en el vacío” (NNN, p. 113). El personaje ha llevado al límite sus capacidades físicas y, al hacerlo, ha asistido a un espectáculo visual único: el de la percepción de lo inconexo, la sustracción de la corporalidad de las cosas a su simple des-composición luminosa, puntos de luz flotando en medio de una sustancia “última y sin significado”. La mirada ha llegado al cenit de su eclipse. A partir de ese momento, el Bañero enmudece, pero no por fatiga, sino por la imposibilidad de llevar al terreno del lenguaje esa perspectiva insólita, inconexa: “sabía muy bien en su fuero interno que no estaba exhausto ni nada, sino que lo que había visto era difícil de explicar y que por eso prefería quedarse callado y como adormecido” (113). El personaje prefiere perder la capacidad del habla antes de esforzarse por trasladar un evento exclusivo de la mirada. En otras palabras, la perspectiva única que le ocasionó la situación límite eclipsa

su experiencia de lenguaje. Esta actitud es parecida a la de buena parte de la sociedad argentina, la cual prefirió callar lo que sabía. Dice Klein: “todos los argentinos fueron de alguna forma reclutados como testigos de la erradicación de sus conciudadanos, y aun así la mayoría afirmaba no saber qué sucedía. Hay una frase que los argentinos utilizaban para explicar la paradoja del haber visto cosas pero cerrar los ojos ante el terror, que era el estado mental predominante en aquellos años: ‘No sabíamos lo que nadie podía negar’”.<sup>68</sup> En efecto, la autocensura es un eclipse de la experiencia. De manera que *NNN* retrata dos clases de eclipses: el del sentido, al presentar las perspectivas fragmentarias, incluso caóticas, de sus personajes, y el eclipse de toda una comunidad, a la cual someten desde el poder a una terapia de *shock*, un eclipse de zona que nubla deliberadamente la voluntad de sus habitantes, convirtiéndolos en cómplices taciturnos de su propia destrucción.

---

<sup>68</sup> Naomi Klein, *op. cit.*, p. 128.

## CONSIDERACIONES FINALES

A lo largo de esta investigación he concebido los textos de Juan José Saer como piezas de un rompecabezas, y el grueso de su producción literaria a la manera de una saga, en la cual es posible estructurar unidades interpretativas de conjunto, ya que la obra cuenta con amplios espacios de indeterminación. De cierta forma, la indeterminación posibilita que su lectura también sea una escritura; en otras palabras, el lector puede reformular la secuencia narrativa de los textos si se concentra en la trayectoria de vida de los personajes. Desde ahí, la intención de la presente lecto-escritura fue trazar un mapa de ruta alrededor de una demarcación estética, *reconstruyendo* las historias individuales de dos personajes. El objetivo final: saber algo más sobre la misteriosa sustracción del Gato y Elisa por fuerzas del Estado.

Llamé a este proyecto reconstrucción narrativa, entendiendo la interpretación a la manera de Fredric Jameson: la rescritura de un subtexto que, en cierta medida, nunca está presente, sino que es necesario *reconstruir* mediante un sustrato de tipo histórico o ideológico. El dato, en este caso, fue el fenómeno de la desaparición forzada de personas en Argentina durante la época de la dictadura militar. Además, la obra de Juan José Saer me obligó, en tanto receptor de una obra estética, a re-construir el hilo argumental de *Nadie nada nunca*, relacionando los fragmentos de otros libros que mencionaran algo sobre Elisa y el Gato Garay. Así, pude resignificar el texto como la crónica del fin de semana en que sus vidas cambiarán por completo. Pienso que el asesinato del Caballo Leyva es un evento que incide directamente en sus vidas. Es la evidencia —a la que tanto hace referencia la voz narrativa en tercera persona—, el signo inequívoco de su transformación en víctimas de una política gubernamental terrorista. No es posible pasar por alto el hecho de que un comando



guerrillero pernoctó en la playa contigua a la casa del Gato antes de acribillar al esbirro. Este incidente cobra relevancia cuando el lector ha terminado *Glosa*, es decir, una vez que reconoce su condición de desaparecidos, pero también cuando el lector está en posibilidad de sustraer episodios de *Lo imborrable*, *La pesquisa* y *La grande*, todos relacionados de alguna u otra manera con la representación literaria de este período negro de la historia.

Gracias al ensamble de los fragmentos mencionados, puedo inferir lo siguiente: 1) El Gato Garay y Elisa fueron secuestrados por el ejército en mayo de 1978, cuatro meses después del fin de semana en que transcurre *NNN*; 2) la persona encargada de ordenar la sustracción de personas en esa área era el general Negri, conocido como “el carnicero del Paraná”,<sup>1</sup> por lo cual es posible considerar a este personaje como el responsable de investigar el homicidio de Leyva y de ordenar, a la larga, la detención de Elisa y Garay, asociándolos con la pareja de guerrilleros que participó en el tiroteo; 3) el primero en advertir su desaparición es Simone, el empleador publicista del Gato, quien va a la casa de Rincón a recoger un trabajo atrasado; 4) es factible suponer que el comando encargado de realizar la operación arribara en el transcurso de la noche y secuestrara a la pareja fuera del domicilio en un breve lapso, puesto que la casa no fue inspeccionada ni la puerta tenía señas de haber sido forzada; además, esto coincide con el *modus operandi* de los comandos a cargo de Negri.

Por lo anterior, se puede saber cuándo los secuestraron, quién dio la orden e incluso aventurar cómo los raptaron. Falta saber por qué, un asunto en apariencia incomprensible dado que esta pareja se mostraba más bien ajena a cualquier tipo de activismo. Fue necesario re-construir esta pieza, efectuando una relectura retrospectiva de *Nadie nada nunca* que tomara en cuenta el correlato externo de la desaparición. Se trató de buscar un indicio, algo

---

<sup>1</sup> Cf. J. J. Saer, *Lo imborrable*, p. 74.

que llevara a inferir aquello que los puso definitivamente en peligro mortal. Encontré algunos elementos, como el sueño del Gato; la pistola que éste guarda en la gaveta; sus relaciones con un miembro de la guerrilla, así como la trascendencia de ésta en cuanto al argumento narrativo. Ya he mencionado algunas cuestiones referentes al último punto. Acerca de la ensoñación del Gato, me centré en dos cuestiones: 1) las huellas mnémicas y 2) las prefiguraciones oníricas. Las primeras constituyen una alegoría cifrada del subconsciente para representar, en el plano del sueño, distintos eventos traumáticos. Podría pensarse en ellas como cicatrices de la memoria, imágenes oníricas que se repiten a cada tanto, las cuales le recuerdan a alguien el momento en que padeció alguna forma de violencia. Las huellas mnémicas constituyen una marca indeleble en la conciencia del individuo que frustran en todo momento su capacidad para relacionarse con su entorno. En *NNN*, el estigma onírico de la violencia surge a partir del asesinato de caballos, pero también por la fuerte represión de la Junta.

En lo que concierne a las prefiguraciones oníricas, me concentré principalmente en la invitación hecha por Carlos Tomatis al Gato para participar en apuestas clandestinas, un episodio que aparece tanto en el sueño como en la vigilia. Únicamente varía el tipo de juego: ruleta para el primero, punto y banca para la segunda. Aquí fue necesario considerar el intertexto entre *NNN* y *Cicatrices*, novela en la cual el narrador ludópata Sergio Escalante elabora una teoría específica sobre el punto y la banca: no se juega con probabilidades numéricas sino con la posibilidad azarosa de sincronizar armónicamente el paso del tiempo. La teoría de Escalante —el juego como un asunto de la temporalidad— sirve para explicar el estilo fragmentario de la escritura: cada libro constituye un pase de cartas en donde constantemente se entrecruzan distintos pasados y futuros y en cuyo centro se focaliza un

presente transitorio; de otra manera, los textos constituyen una intersección ficcional que permite acompañar la expectativa del porvenir con la certeza de lo acontecido. La escritura es vista entonces como la posibilidad lúdica de construir artísticamente distintos órdenes del tiempo y el juego de cartas se transforma entonces en una manera efectiva de trastocar el futuro en pasado a través de la encrucijada porosa del presente.

Además, el asunto de la pistola del Gato oculta en la gaveta dio pie para reflexionar sobre el peso de la palabra ajena en el discurso saeriano. Se establecieron brevemente tres tipos de relaciones intertextuales: 1) la cita, o más bien, la paráfrasis de *Filosofía del tocador*, escrita por el Marqués de Sade; 2) la alusión a *La celosía* de Robbe Grillet con relación a la escena en que Garay aplasta una araña, y 3) el uso novedoso de la pistola de Chéjov. Los dos primeros elementos se mencionaron de manera somera pues han sido estudiados por otros críticos. En el caso de la pistola de Chéjov, es importante recordar que representa una herramienta de composición dramática, la cual exige utilizar todos los elementos dispuestos en escena no sólo con el fin de mantener una economía expresiva, sino para ocultar a plena vista el objeto que, hacia el final, dará un vuelco a la intriga.

En *NNN*, la pistola de Chéjov no sirve como factor sorpresa, sino que genera falsas expectativas en el lector: la posibilidad de que Garay sea el asesino de caballos, o la razón oculta tras su desaparición, pues las fuerzas del orden consideraban motivo de arresto la posesión de armas de fuego y este personaje guardaba un revólver y una caja de balas con faltantes. Si bien a partir de los elementos referidos se establecieron sobreinterpretaciones, éstos son útiles para vislumbrar la alineación de la opinión pública en la sociedad argentina con respecto a las desapariciones, ese error de asociar en automático la figura del

desaparecido con la del guerrillero; en un plano estructural, dichos elementos ofrecen una salida en falso hacia el problema de la desaparición.

En otro orden de ideas, las agrupaciones radicales de izquierda incrementaron la escalada de violencia en el país, sobre todo al pasar a la clandestinidad durante los últimos años del peronismo. Organizaciones como Montoneros combatieron al ejército y a los oficiales de policía aliados a la Alianza Anticomunista Argentina, mejor conocida como triple A, la cual según Pilar Calveiro es una de las agrupaciones pioneras en emplear la desaparición forzada de personas como un mecanismo efectivo de desestabilización. Con la llegada de la dictadura, las agrupaciones revolucionarias se encontraban desgastadas por años de combate y su base social resistía penosamente los efectos de una guerra sucia. En contraparte, el ejército y la policía se mostraban fortalecidos. Llevaban años adiestrándose en cursos intensivos en la Escuela de las Américas, una especie de academia del ejército estadounidense ubicada en Panamá en la que se enseñaban técnicas de contrainsurgencia, parte sin duda de una estrategia regional para combatir, en el marco de la Guerra Fría, el “fantasma del comunismo”. Los militares estaban ansiosos por llevar a la práctica lo aprendido: sofisticados mecanismos de tortura física y psicológica, uso de narcóticos, electrochoques, privación de cualquier tipo de estimulación sensorial, etcétera. Así que, tras su arribo, la junta castrense magnificó cualquier atentado en su contra sólo para pregonar discursivamente la necesidad de *erradicar* a las organizaciones radicales de izquierda y, de paso, ensañarse contra la sociedad en general, pues el objetivo también consistía en efectuar una limpieza ideológica de la “familia argentina” que, entre otras cosas, tenía algunos elementos que coinciden con el racismo foucaultiano. Dentro de la diégesis saeriana, el asesinato del Caballo Leyva ocasiona un incremento en las medidas de seguridad y la llegada

del general Negri, un homicida todavía más despiadado que Leyva, que gustaba de mutilar los genitales de sus víctimas: “los testículos en la boca y los senos cortados al ras revelan el estilo del general Negri”.<sup>2</sup> De esta forma, el atentado contra el esbirro fue el pretexto ideal para militarizar la zona y ocasionar, a la postre, la desaparición del Gato y Elisa, sujetos ajenos al conflicto que, sin proponérselo, se vieron envueltos en la espiral ascendente de la violencia que involucró, entre otras cosas, la represión hacia amplios sectores intelectuales y artísticos.

El último capítulo estudió la manera en que la violencia de Estado permea en la actitud de los personajes con respecto a la percepción de su entorno y, por tanto, en la configuración de la perspectiva espacial. De entrada, fue necesario estudiar la apropiación de elementos cinematográficos dentro de un discurso literario. En primer lugar, se encuentra el uso de distintos encuadres narrativos, esto es, la forma en que se construye una historia literaria a partir de múltiples perspectivas. Vislumbré dos tipos de enfoques: uno de tipo suave, en donde la imagen aparece de forma no intencionada, una presencia desvanecida, como la representación del ambiente político y social en *NNN*, y una focalización nítida, como el entorno inmediato de los personajes y los continuos monólogos interiores de sus protagonistas, los cuales se construyen a partir de distintas perspectivas, pero principalmente mediante descripciones elaboradas sobre los mismos instantes. De cierta forma, la gravedad mental del Gato y Elisa se encuentra superpuesta al entorno político y social opresivo, que los va cercandando de a poco, orillándolos al último refugio: su mundo interior. El segundo elemento de apropiación discursiva lo constituye el índice *deleuziano* de falla, en donde la resolución de la intriga se da de forma ambigua, una acción que avanza a ciegas y que se

---

<sup>2</sup> Cf. *Lo imborrable*, p. 220.

manifiesta tan sólo por algún gesto nimio, como esa escena de la novela en donde Elisa escucha, en el sanitario, la muerte del Caballo Leyva a través de una serie de disparos a la distancia; en otras palabras, el índice de falla es aquél que revela una situación fundamental de la trama a través de un mínimo gesto narrativo.

Por otro lado, fue necesario detenerse en la manera en que los personajes describen su entorno, pues la construcción de un *locus* implica, en todo momento, adoptar una posición desde la cual mirar al mundo y, por supuesto, dicha posición siempre es temporal. En primera instancia, relacioné el emplazamiento ficcional saeriano con el término foucaultiano heterotopía. La zona se conforma como un emplazamiento heterotópico por narrar la vida de una comunidad de intelectuales liberales, la mayoría relacionados con la práctica de la escritura, quienes discuten desde una provincia argentina temas que incumben al arte y a la cultura occidental. La cultura ilustrada es un rasgo que distingue a esta comunidad de amigos, la cual analiza libros considerados como subversivos por la dictadura; en ese sentido, los personajes saerianos continuamente realizan actividades subversivas. Este hecho los convierte en agentes vulnerables de la represión. Por lo tanto, la cultura literaria se establece como un rasgo distintivo de exclusión de una comunidad, pues no se trata de intelectuales aliados al poder, sino de críticos al mismo que se ganan la vida de forma modesta. Así, la zona se presenta como un espacio heterotópico de desviación: narra la vida de un puñado de intelectuales provincianos que, a medida que aumentan las medidas represivas y de censura por parte del régimen, mayor es su vulnerabilidad y aislamiento. Por ejemplo, en *NNN* el Gato y Elisa, apoltronados en una casa sólo rodeada, todavía no penetrada, por la brutalidad de la guerra sucia, construyen un espacio heterotópico de inclusión en el seno de una sociedad que los excluye.

En segunda instancia, elaboré un análisis de la perspectiva en *NNN*, entendida como el punto a través de cual se focaliza el espacio en dos de sus aspectos más simbólicos: el desierto y el río. El primero se estudió como la motivación instintiva de tomar la palabra, hacer de ella una forma sonora de habitar su silencio. El segundo como una posibilidad espacial de pensar el tiempo. Asimismo, tanto el desierto como el río se construyen a la manera de una metáfora espacial sobre la realidad trastocada por la violencia de Estado. Hasta aquí, no había considerado la posibilidad de que incluso la voz narrativa estuviese afectada por el trauma de vivir bajo un régimen totalitario. Un acto de brutalidad orquestado desde el poder incide no sólo en la forma de actuar de un individuo, sino en la manera de relacionarse con su entorno y de construir un relato para habitar en él. A medida que haya más violencia de Estado, mayor será el miedo de ser supliciado y, por lo tanto, aumentará la autocensura; progresivamente, ese miedo no sólo incidirá en la desconfianza a externar cualquier tipo de indignación, sino incluso a salir a la calle, a ser visto en lugares públicos. La represión, la autocensura, el toque de queda, son elementos que inciden directamente en la forma en que una sociedad concibe su mundo y enfrenta su realidad. En ocasiones, muchos individuos tienden a negar lo que viven, o lo callan hasta con sus seres queridos, pues la vivencia de un evento traumático se traduce en un empobrecimiento de la experiencia en términos del lenguaje. Este fenómeno ha sido representado como un eclipse que nubla el entendimiento y se observa en los distintos momentos de la novela en donde los personajes son incapaces de pensar o recordar algo. El eclipse de la experiencia es un índice de falla de la estrategia narrativa al dejar la intriga irresuelta. Una vez que el individuo ha perdido la capacidad de tomar la palabra, entonces puede ser violentado al punto de la terapia de *shock*. Esta situación se relaciona con la experiencia del Bañero, quien pasa más de 72 horas flotando en el agua. Al vivir una experiencia límite, pierde la voluntad de explicarse con palabras, una actitud

parecida a la de buena parte de la sociedad argentina, la cual prefirió callar los atropellos padecidos, convirtiéndose de esa manera en cómplices omisos de la política represora del régimen.

La desaparición del Gato y Elisa es un asunto que nunca se esclarece debido en parte a que son representaciones ficcionales de personas que padecieron en carne propia la guerra sucia, muchas de las cuales continúan desaparecidas hasta la fecha. El secuestro de ciudadanos por parte de las fuerzas del Estado, la tortura y el asesinato son delitos de lesa humanidad que durante años quedaron impunes, pero que en los últimos años han dado pasos importantes, llevando a la justicia a innumerables torturadores y asesinos a sueldo del régimen. No obstante, basta revisar el número de casos registrados y documentados por la Secretaría de Derechos Humanos en lo que respecta a desaparición forzada (alrededor de 13,000 casos), con las cifras manejadas por asociaciones civiles como Madres de Plaza de Mayo (más de 30,000 expedientes), para darse cuenta de lo difícil que es zanjar este período histórico sin deslindar las respectivas responsabilidades de todos los involucrados.

El final del Gato y Elisa apunta hacia una herida abierta para la memoria histórica del pueblo argentino. Estos personajes comparten el destino de muchas personas que hasta la fecha continúan desaparecidas, hecho que revictimiza a sus seres queridos, a quienes continúa negándoseles el derecho a la verdad (saber exactamente qué sucedió con ellos, recuperar sus restos y tener un luto que ha sido postergado durante décadas), así como el derecho a la justicia, es decir, a la reparación del daño no sólo en términos económicos, sino castigando ejemplarmente a todos los responsables. Para finalizar, mientras me encontraba elaborando el presente estudio, el cual constituye una mirada extraterritorial sobre la representación estética de la guerra sucia ocurrida hace más de tres décadas en Argentina, en



México la desaparición de 43 estudiantes de la Escuela Normal Rural Raúl Isidro Burgos de Ayotzinapa, Guerrero, con la participación directa de elementos del Estado, vino a colocar en el centro del debate público la violación sistemática de los derechos humanos en el país, en concreto la desaparición forzada de personas como una tecnología del poder que genera temor, parálisis y evasión y que, en los últimos años acumula 30,000 personas bajo esta condición. De manera inesperada, el tema de investigación cobró una actualidad escalofriante, pues a todas luces se trata de contextos diferentes: mientras los argentinos padecieron una dictadura militar condenada por el juicio de la historia, en México se trata de gobiernos constitucionales, emanados de las urnas, supuestamente legitimados por el voto popular. Al igual que con los personajes de *NNN*, este asunto involucra a toda la comunidad: a partir de aquí nadie debe sentirse seguro pues a cualquiera le puede pasar, cualquiera puede ser víctima del abuso de poder y de la desaparición forzada. Por ello, creo que es fundamental para los mexicanos el revisar las historias de lucha de esta sociedad latinoamericana, en concreto las llevadas a cabo por los familiares de desaparecidos, pues en ellas se encuentra la crónica de una ciudadanía que utilizó la tragedia como una bisagra para cohesionar a distintas capas de la sociedad en torno del grito “nunca más”. De esta forma, pienso que la historia no sólo es un refugio para esconderse de la pesadilla que en ocasiones es el presente, sino el medio ideal para poder mirarse en perspectiva y resistir de mejor forma la brutalidad cíclica con que se ejerce el poder, pues es imperativo no dejar que las víctimas se conviertan, a la vuelta de la esquina, en efímeras huellas en la arena.

## BIBLIOHEMEROGRAFÍA

AFP y AP, “Hallan a nieto de la fundadora de las Abuelas de Plaza de Mayo”, *La Jornada*, 5 de agosto de 2014. En línea: <http://www.jornada.unam.mx/ultimas/2014/08/05/hallan-a-nieto-de-titular-de-abuelas-de-plaza-de-mayo-robado-hace-35-anos-1639.html>, fecha de consulta: 2 de septiembre de 2014.

AGAMBEN, Giorgio, *Infancia y pobreza. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*, 2a ed., trad. Silvio Mattoni. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2007.

ALONSO, Emilio, “J. J. Saer: ‘Negarse a representar escribiendo’ (esa mancha, esa araña, algo)”, “VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria *Orbis Tertius*, 7 al 9 de mayo de 2012, La Plata. Espacios de diversión”. En línea: [http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/26862/Documento\\_completo.pdf?sequence=1](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/26862/Documento_completo.pdf?sequence=1), 6 pp. Fecha de consulta: 10 de diciembre de 2014.

AMAR, Akhil Reed, “Intratextualism”, *Harvard Law Review*, vol. 112, núm. 4, 1999, pp. 747-827.

ANÓNIMO, *Diccionario de psicología*, “Estudio del psicoanálisis y psicología” (blog). En línea: [http://psicopsi.com/Diccionario\\_de\\_Psicologia\\_letra\\_H-Huella-mnemica.asp](http://psicopsi.com/Diccionario_de_Psicologia_letra_H-Huella-mnemica.asp), fecha de consulta: 9 de diciembre de 2014.

ARCE, Rafael, “Bestiario, bovarismo, perversión y parodia en *La pesquisa* de Saer”, *Orbis Tertius: Revista de Teoría y Crítica Literaria*, núm. 16, 2010, pp. 1-10. En línea: <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numero-16/articulos/06-arce>, fecha de consulta: 9 de diciembre de 2014.

\_\_\_\_\_, “Violencia metonímica: la historia y la política en la narrativa de Juan José Saer, *HeLix, Dossiers zur romanischen Literaturwissenschaft*, núm. 5, 2012, p. 58. En línea: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/ojs/index.php/helix/article/download/9320/3186>, fecha de consulta: 25/01/14.

BACHELARD, Gaston, *La poética del espacio*, trad. Ernestina de Champourci. México, Fondo de Cultura Económica, 1975.

BARGALLÓ, Juan, “Hacia una tipología del doble: el doble por fusión, por fisión y por metamorfosis”, en *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*. Sevilla, Alfar, 1994, pp. 13-25.

BARRIUSO, Carlos, “Escritura y percepción en la narrativa de Juan José Saer. *El entonado* como sistema de representación especular”, *Revista de Humanidades. Tecnológico de Monterrey*, núm. 15, 2003, pp. 13-30.

BARROS, Mercedes María, “El silencio bajo la última dictadura militar en la Argentina”, *Pensamiento Plural | Pelotas*, núm. 5, julho/dezembro 2009, pp. 79-101.

BOBADILLA ACEVEDO, José Luis (ed.), *Ricardo Piglia y Juan José Saer. Diálogo*, México, Mangos de Hacha, 2010.

BORGES, Jorge Luis, “El escritor argentino y la tradición”, en *Prosa completa, vol. I*. Barcelona, Bruguera, 1920 (Narradores de hoy, 24), pp. 215-223.

BRANDO, Oscar, “Conciencia del tiempo, repetición y duelo: Saer, Piglia y Barthes”, en “La Mémoire et ses représentations esthétiques en Amérique latine /2. Memories et urgences textuelles”, *Amerika*, LIRA-Université de Rennes, núm. 3, 2010, 11 pp. En línea: <http://amerika.revues.org/1605>, fecha de consulta: 22 de noviembre de 2014.

CALVEIRO, Pilar, *Poder y desaparición: Los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires, Colihue, 1995.

CALVINO, Ítalo, *Seis propuestas para el próximo milenio*, trads. Aurora Bernárdez y César Palma. Barcelona, Círculo de Lectores, 2000.

CANAVESE, Mariana, “El espacio público entre la asfixia y la resistencia: usos de Foucault durante la dictadura argentina”, en *Polis. Revista Latinoamericana*, “Lo público, un espacio en disputa”, núm. 31, 2012, 16 pp. En línea: <http://polis.revues.org/3624>, fecha de consulta: 9 de junio de 2014.

CAÑÓN, Mila, “Juan José Saer, la construcción de una poética propia”, *Espéculo*, núm. 21, 2002, en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero21/saer.html>, 3/12/12.

CHEVALIER, Jean, *Diccionario de símbolos*, trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. Barcelona, Herder, 1986.

CHOMSKY, Noam, *Lo que realmente quiere el tío Sam*, México, Siglo XXI, 2002.

CORBATTA, Jorgelina, “Algunas notas sobre la ‘praxis poética’ de Juan José Saer”, *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 561, 1997, pp. 97-110.

\_\_\_\_\_, *Narrativas de la Guerra Sucia en Argentina. Piglia, Saer, Valenzuela, Puig*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 2010.

CORRAL, Rose (ed.), *Entre ficción y reflexión: Ricardo Piglia y Juan José Saer*, México, El Colegio de México, 2007.

CUEVAS, Diego, “Mecanismos: Chéjov cogió su pistola”, en *Jot Down Magazine*, en línea: <http://www.jotdown.es/2012/10/mecanismos-chejov-cogio-su-pistola/>, fecha de consulta: 28/01/14.

DELEUZE, Gilles, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, trad. Irene Agoff. Barcelona, Paidós, 1984.

DRUCAROFF, Elsa, (coord.), *Historia Crítica de la Literatura Argentina, volumen II, La narración gana la partida*, Buenos Aires, Emecé, 2000.

ELIZONDO, Salvador, “De la violencia”, en *Cuaderno de escritura*, 4a ed. México, FCE, 2000 (Letras mexicanas, 26), pp. 57-61.

FOSTER, Hal, *El retorno de lo real: La vanguardia a finales de siglo*, trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid, Akal, 2001 (Arte contemporáneo).

FOUCAULT, Michel, “Espacios diferentes”, en *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales, Volumen III*, trad. Ángel Gabilondo. Barcelona, Paidós, 1999 , pp. 431- 441.

\_\_\_\_\_, *Genealogía del racismo*, trad. Alfredo Tzveibel. La Plata, Altamira, 1996 (Caronte ensayos).

\_\_\_\_\_, *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, trad. Elsa Cecilia Frost. México, Siglo XXI, 1968.

\_\_\_\_\_, *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, México, Siglo XXI, 2009 (2 ed.).

FREUD, Sigmund, *La interpretación de los sueños (primera parte). Obras completas*, volumen IV, Buenos Aires, Amorrortu editores, 1991.

GARRAMUÑO, Florencia, *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2009.

GNUTZMANN, Rita, “El arte de narrar de Juan José Saer”, *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, núm. 10, 1989, pp. 186-186

GOLOBOFF, Gerardo Mario “La escritura y lo absoluto”, *Orbis Tertius*, 2005, año X, núm. 11, pp. 28-31, en [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.252/pr.252.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.252/pr.252.pdf), 27/06/13.

GUIÑAZÚ, Cristina, “Los múltiples laberintos en *La pesquisa* de Juan José Saer”, *Ciberletras: Revista de Crítica Literaria y de Cultura*, núm. 21, 2009. En línea: <http://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v21/guinazu.htm>. Fecha de consulta: 26/01/14.

HOFSTADTER, Douglas R., *Gödel, Escher, Bach. Un Eterno y Grácil Bucle*, Barcelona, Tusquets, 2003.

INGARDEN, Roman, *La comprensión de obra de arte literaria*. México, Universidad Iberoamericana, 2007.

KLEIN, Naomi, *La doctrina del shock: El auge del capitalismo del desastre*, trads. Isabel Fuentes García, Albino Santos Mosquera, Remedios Diéguez (*et. al.*). Barcelona, Paidós, 2012 (Bolsillo).

KONIGSBERG, Ira, *Diccionario Técnico Akal de Cine*, trad. Enrique Herrando Pérez y Francisco López Martín. Madrid, Akal, 2004 (Diccionario técnico).

LACAN, Jacques, “*Tyche y Automaton*”, en Jacques-Alain Miller (comp.), *El seminario 11. Los Cuatro Conceptos Fundamentales del Psicoanálisis*, trads. Juan Luis Delmont-Mauri y Julieta Sucre. Buenos Aires, Paidós, 1964, pp. 61-72.

LEBEDEV PIMENTEL, María, “Locura y memoria en *Las Nubes*: una aproximación a Juan José Saer”, Tesis de Licenciatura, UNAM, 2009, 103 pp.

MCHALE, Brian, *Postmodernist Fiction*. Londres, Routledge, 1987 (University paperbacks).

MERBILHAÁ, Margarita, “El problema de la representación en la poética de Juan José Saer”, Tesis de Licenciatura en Letras, Universidad Nacional de la Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2000.

MILLÁS, Juan José, *La soledad era esto*, Barcelona, Destino, 1990.

MONDOLFO, Rodolfo, *Heráclito: textos y problemas de su interpretación*.

MONTELEONE, Jorge, “Eclipse de sentido: de *Nadie nada nunca* a *El entenado* de Juan José Saer”, en Roland Spiller (ed), *La novela argentina de los años 80*. Frankfurt, Vervuert, 1991 (Estudios latinoamericanos, 29), pp. 153-175.

NAVARRO DE ZUBILLAGA, Javier, *Mirando a través: La perspectiva en las artes*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000 (Cultura artística).

PANOFSKY, Erwin, *La perspectiva como forma simbólica*, trad. Virginia Careaga. Barcelona, Tusquets, 2003 (Fábula).

PIMENTEL, Luz Aurora, *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales: La representación del espacio en los textos narrativos*. UNAM / Siglo XXI, 2001 (Lingüística y teoría literaria).

PITTALUGA, Roberto (ed.), *Pensar la dictadura: terrorismo de Estado en Argentina. Preguntas, respuestas y propuestas para su enseñanza*, Argentina (sic), Ministerio de Educación de la Nación Argentina, 2010.

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

QUINTANA, Isabel, “Cáscaras vacías, un agujero en el orden del *ser*: espectralidad y política en la literatura de Juan José Saer”, *Orbis Tertius: Revista de Teoría y de Crítica Literarias*, núm. 15, 2009 en [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.4192/pr.4192.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4192/pr.4192.pdf), 27/06/13.

RAMOS, *El perfil del hombre y la cultura en México*. México, Editorial Planeta, 2003 (Colección Austral, 1080).

REATI, Fernando O., *Nombrar lo innombrable. Violencia política y novela argentina: 1975-1985*, Buenos Aires, Editorial Legasa, 1992 (Ómnibus).

RODRÍGUEZ, Fermín A., *Un desierto para la nación: la escritura del vacío*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, Editora 2010 (*Ex libris*).

SAER, Juan José, *Cicatrices*. Buenos Aires, Sudamericana, 1969.

\_\_\_\_\_, *Cuentos completos*. Buenos Aires, Seix Barral, 2001.

\_\_\_\_\_, *El entenado*. Barcelona, Destino, 1988 (Áncora y Delfín).

\_\_\_\_\_, *Glosa*. Buenos Aires, Seix Barral, 1986.

\_\_\_\_\_, *La grande*. Barcelona, RBA Libros, 2008.



\_\_\_\_\_, *Lo imborrable*. Madrid, Alianza, 1993.

\_\_\_\_\_, *Nadie nada nunca*. México, Siglo XXI, 1980.

\_\_\_\_\_, *La narración objeto*. Buenos Aires, Planeta, 1999.

\_\_\_\_\_, *La pesquisa*. Buenos Aires, Seix Barral, 1994.

\_\_\_\_\_, *El río sin orillas: tratado imaginario*. Madrid, Alianza, 1991.

SARLO, Beatriz, “La condición mortal”, *Punto de Vista*, núm. 46, agosto de 1993, pp. 28-31.

\_\_\_\_\_, “Narrar la percepción”, *Crítica Cultural*, vol. 5, núm. 2, diciembre de 2010, pp. 309-313.

\_\_\_\_\_, “Política, ideología 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, 1987, pp. 30-59.

STERN, Mirta, “El espacio intertextual en la narrativa de Juan José Saer, instancia productiva, referente y campo de teorización de la escritura”, *Hispanamérica: Revista de Literatura*, vol. XLIX, Núm. 125, Octubre-Diciembre, 1983, pp. 965-981.

TAFUR CÁRDENAS, Marcela del Pilar, “El mono gramático de Octavio Paz. Lenguaje y lenguaje poético”. Tesis de licenciatura. Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Literatura, Bogotá, 2008, 95 pp.

VILLORO, Juan, “La víctima salvada”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 37 (“La novela de los novelistas”), 2008, pp. 83-89.

ZAVALA, Lauro (ed.), *Teorías del cuento II. La escritura del cuento*. México, UNAM, 2008 (El estudio).