

Cáscaras vacías, un agujero en el orden del *ser*: espectralidad y política en la literatura de Juan José Saer

por Isabel Quintana
(Universidad de Buenos Aires - CONICET)

RESUMEN

La violencia como condición de posibilidad de la literatura es una idea esbozada por Saer. Su planteamiento nos conduce a reflexionar sobre cómo se configura la relación entre la dimensión política y social y el mundo específico de la escritura. Si se piensa su propia literatura a partir de lo que ha denominado “moral del fracaso” en el Quijote, podríamos decir, retomando a Julio Premat, que sus personajes habitan en una situación de duelo en donde el universo moral, las filiaciones familiares y políticas se encuentran profundamente resquebrajadas. Hay un sentimiento de pérdida y esto conlleva el acecho incesante de los fantasmas y las formas diversas de expurgarlos en una puja dentro del orden de la representación simbólica.

Palabras clave: violencia - literatura/política - espectros

ABSTRACT

Violence as the condition of possibility for literature is an idea outlined by Saer. It leads us to consider how the relation between the political and social dimension and the specific world of writing is configured. If one thinks of his literature as from what he called a “morality of failure” in Don Quixote one could say, resuming Julio Premat, that his characters live a mourning situation where the moral universe, political and family affiliations are deeply cracked. There is a sense of loss that implies the incessant lurking of ghosts and the various ways of expurgating them in a struggle within the order of symbolic representation.

Keywords: violence - literature/politics - specters

La violencia como condición de posibilidad de la literatura es una idea esbozada por el propio Saer especialmente para el caso argentino. En el centro de esta reflexión existe la idea de una conformación violenta de la política y la cultura nacional, cuestión que en la crítica constituye ya un lugar común. En “El escritor argentino en su tradición” (2005b), Saer plantea el estado “latente” de la crisis argentina que, aunque en periodos de prosperidad se logra ocultar luego irrumpe de manera violenta. Es precisamente en este terreno que “floreería” la literatura argentina, siendo la violencia su materia misma (Sarmiento, Hernández, Lugones, Arlt, Ortiz, Cortázar, serían algunos de los ejemplos de escrituras que trabajan la violencia política por medio de diversos procedimientos, según Saer) (2005b: 63). Es decir que las condiciones de posibilidad de la literatura nacional son justamente esos momentos de incertidumbre y caos en los que la percepción de la realidad se encuentra bajo una amenaza. Dicha cuestión no es estrictamente nacional, por el contrario, agrega Saer, es lo que hace que la literatura argentina pertenezca a la tradición de Occidente. Aventurarse en dichos conflictos para configurar su propia tradición, concluye Saer, es precisamente lo que legitima y hace perdurar a esas escrituras (67). La especificidad de la literatura surge de la forma en que se procesan esa clase de materiales —y no cualquier otro. De este modo, Saer redefine el concepto de literatura nacional —denominación que en trabajos anteriores rechazaba junto con el de literatura latinoamericana— para inscribirla dentro de una tradición más amplia, la literatura occidental.



Claro que la alusión específica en el título del trabajo (“El escritor argentino y su tradición”) al ensayo de Borges “El escritor argentino y la tradición”, puede señalar no una corrección sino una forma de reconsiderar lo dicho por Borges. No se trata de poner ahora de relieve el color local sino de ver lo específico en una estructura general de funcionamiento social que, según Saer, es el origen de las sociedades antiguas.¹ (Borges, a su vez, observará dicha violencia originaria específicamente en los mitos de la cultura anglosajona). Los modos de procesar, decíamos, esa violencia fundacional es lo que definiría una literatura nacional. Y, en este sentido, Borges será el que mejor interpelará las formas de actuación violenta en su relectura de la gauchesca.

En nuestro trabajo, entonces, nos interesará ver cómo en la escritura del propio Saer se sostiene la relación entre los datos puros de la realidad, la violencia y el mundo específico de su escritura. Es decir, cómo entran esos materiales o, mejor dicho, qué tensiones, fisuras o producciones nacen en el orden de lo formal. No olvidemos que para Saer la literatura es un lugar privilegiado que debe actuar como una suerte de conciencia negativa que, exhorta, al mismo tiempo, brutal y sutilmente, la densidad de lo real.

Por otro lado, si se piensa a la literatura de Saer a partir de lo que él mismo ha denominado como “moral del fracaso” en su lectura del Quijote, podríamos decir, retomando a Julio Premat, que sus personajes habitan en una situación de duelo en donde el universo moral, las filiaciones familiares y políticas se encuentran profundamente resquebrajadas, hay un sentimiento de pérdida y esto conlleva el acecho incesante de los fantasmas. Habría diferentes formas de expurgar a los espectros en las tramas que se desarrollan en sus novelas, pero todas obedecen a una puja dentro del orden de la representación, los modos de narrar, bajo el impulso de la potencia por un saber que puede ser desintegrador para la identidad del sujeto (recordemos también que el viaje de Ulises es uno de los mitos que Saer constantemente retoma en su obra crítica).

Volver a leer *Cicatrices* ²

Soy una amenaza para todo el orden del ser no en la medida en que existo positivamente como parte de ese orden, sino precisamente en la medida en que soy un agujero en ese orden del ser.

Slavoj Žižek, *Violencia en acto*

En *Cicatrices* (originalmente publicada en 1969), la novela crea una atmósfera de intriga y sospecha entre los protagonistas que los lleva a una deriva solitaria y circular (cada uno se encuentra envuelto en su propia mónada, navegando en la “espesa selva de lo real” y por momentos esos círculos se rozan). En algunos casos las sospechas cristalizan en situaciones inesperadas: la traición (Ángel descubre que Tomatis, a quien admira de forma contradictoria, tiene relaciones con su madre), o extremas: el homicidio de Fiore y su posterior suicidio. Esta última será precisamente la historia en torno a la cual se derivan o entrecruzan las otras. Las últimas horas de la vida de Fiore y su final condensan el momento en el que se quiebra definitivamente toda posibilidad de configurar un sentido. Si el aprendizaje (o mejor dicho contra-aprendizaje) que realiza Ángel (el *Tonio Kröger* de las pampas, libro de Thomas Mann que Tomatis y una amiga le obsequian a Ángel, y que tematiza la lucha del protagonista por unir

¹ En “Las familias caníbales” (2005b) Saer rastrea, muy freudianamente, la conformación asesina del imaginario mítico clásico hasta el presente: sucesión de parricidios, filicidios, etc.

² En mi tesis doctoral trabajé esta novela desde una perspectiva diferente. Volver a leerla después de tantos años e intentar escribir sobre ella fue un acontecimiento feliz pero también de una gran incertidumbre porque significaba un esfuerzo por despegarme de las lecturas anteriores.

arte y vida) es que la literatura no redime (y eso ocurre especialmente cuando descubre la traición de Tomatis —personaje al que él admira y emula, como sucede en la relación de Tonio con Hans en la novela de Thomas Mann), sino que simplemente interviene para reordenar *el magma de lo real* (tal como se dice repetidamente en la novela). De alguna manera, *Cicatrices* es el intento por volver otra vez a contar lo sucedido —el asesinato y posterior suicidio de Fiore— para acercarse a ese núcleo problemático (lo Real, la Cosa, lo monstruoso del sujeto). Por eso, el primer relato en primera persona con el que se abre el libro es el de Ángel, y allí irrumpe por primera vez la escena del crimen: Ángel, debido a su amistad con el juez, logra asistir al interrogatorio judicial de Fiore con la excusa de escribir una nota periodística y mientras esperan su declaración el obrero salta por la ventana estrellándose contra el asfalto. Antes de caer le dirá al juez: “los pedazos no se juntan”. Esa frase condensa y remite a su vez al interior de la novela explicitado, mostrado, subrayado una y otra vez, a partir de las actividades superfluas de su protagonistas los pedazos que a su vez ellos intentan reunir. Sergio Escalante (ex abogado sindicalista dedicado al juego compulsivamente) recortando historietas que va pegando en un cuaderno mientras teoriza sobre el género. Ángel leyendo a *Tonio Kröger*:

Miro al interior de un mundo inédito y en bosquejo, el cual reclama que se lo ordene y forme; veo un remolino de figuras humanas que me hacen señas para las liberte y redima, son figuras ridículas algunas, y trágicas las otras; y no pocas son al mismo tiempo trágicas y cómicas... Y a estas últimas las estimo por encima de todo (1983a: 91).

El juez realizando infinitamente la traducción del Retrato de Dorian Gray, tarea superflua (la traducción ha sido hecha cientos de veces) en donde se revela el carácter inasible de las palabras, mientras al mismo tiempo el personaje Gray remite especularmente a la propia figura del juez: “Estaba tratando —Dorian Gray— de reunir (juntar) (amontonar) (hilvanar) (enhebrar) (atravesar) los hilos (pedazos) (fragmentos) escarlatas (rojos) (rojizos) de su vida, y darles una forma” (171).

De la escena del suicidio, Ángel sale literalmente enfermo, se ha acercado para *ver* de cerca un criminal (atracción morbosa, según le dice Tomatis) pero ha sido sobrepasado en sus expectativas y es por ello que, como le sucede al secretario y al juez, su vulnerabilidad se ha extremado. En definitiva, Fiore ha vuelto superfluo el ritual de la justicia (el interrogatorio): no hay sujeto ante la ley, ya no lo hay cuando el obrero llega a declarar. Como dice Ángel, lo que allí llega es simplemente una “cáscara vacía”, una nada (la nada saeriana a la que luego nos referiremos cuando analicemos *Nadie nada nunca*):

Cuando un tipo se estrella así contra una ventana y después vuela por el aire y va a dar contra el suelo desde el tercer piso, no se rompe nada [...]; nada, como no sea una cáscara vacía. Porque el tipo ya está hecho pedazos desde antes de tirar lo que queda de él, la cáscara vacía (81).

Los vidrios de la ventana estallan cuando Fiore se tira resquebrajando todo marco interpretativo —no hay discurso de la ley, no hay literatura que colme esa instancia—, mostrando el vacío, un puro hueco tras ese pasaje violento por la ventana; la desgarradura del marco (de la ventana), su estallido, lleva a la desgarradura del marco conceptual. Y es allí, precisamente, donde irrumpe la violencia, entendida ésta como una fuerza que amenaza la identidad del sujeto, identidad que se articulada en su relación con la escritura: Ángel vomita y tiene fiebre cuando llega a su casa, no pudiendo así escribir ninguna nota periodística y el secretario sufre de un ataque de epilepsia (se dice que cae y babea) y ha, por lo tanto, interrumpido la escritura de la declaración.

Pero la novela avanzará luego en sus otros relatos hasta llegar al relato puro del crimen, que es pura descripción: el cuarto y último de la novela que es la narración en primera voz de Fiore. Allí, en un registro narrativo que no se diferencia del registro del resto de los personajes,

el obrero en su relato anticipa el crimen varias veces (cuenta cómo desde lejos apunta reiteradamente con su escopeta a su esposa) mientras en su descripción puebla el paisaje de signos amenazantes, el más obvio, la cacería de patos. Él y su familia (esposa e hija) salen de caza un primero de mayo con la camioneta del sindicato. El trasfondo político está así trazado: el momento actual es el de la proscripción del peronismo (hay referencias al primero de mayo durante el gobierno peronista, una suerte de reminiscencia que por momentos une a la pareja en la nostalgia). Fiore es el que insiste en la actividad de cazar mientras su esposa intenta evadirse leyendo telenovelas; el primero de mayo ha perdido ya todo su carácter disruptivo. Es él el que desde el principio quiere avanzar hundiéndose en el lodazal, como si no hubiera vuelta atrás. Y la acusación por parte de su esposa de ser un “ladrón de sindicatos” es lo que lo hace estallar. Con pocas palabras este último capítulo va creando un malestar de fondo que lentamente crece y finalmente interrumpe el flujo del relato cuando Fiore asesina a su esposa y allí termina literalmente la novela. Se congelan así las tramas anteriores que contenían especialmente un debate por parte de los personajes sobre las formas de entender la literatura.³ La autorreferencialidad de *Cicatrices* cede al ejemplo literario (el relato de Fiore que es una acumulación descriptiva de detalles) pero que no es un relato cualquiera, podría decirse que hay una pregunta que subyace en este último capítulo que es la de cómo narrar la violencia, entendida ésta como una interrupción en el orden de la representación y que en este caso se condensa por desplazamiento en la figura eludida y, a la vez, aludida sutilmente del peronismo.

Sin embargo, esta violencia señala un más allá de la historia. La historia interrumpe y produce cosas, dice Julio Premat en su estudio sobre Saer, pero en el fondo de esa irrupción de los hechos puntuales fluye incansablemente la escena saereana: el mundo de las pasiones edípicas y la pulsión de muerte (2002: 44-49). Dichas cuestiones, a su vez, plantean la relación del sujeto con la ley bajo la sombra de la figura del Leviatán (tanto Premat como también Dardo Scavino han planteado esta relación). En este sentido, es paradigmática la figura de juez de *Cicatrices* quien ve al resto de los mortales como gorilas mientras sueña a la noche que una horda de estas bestias lo asesina. Pero la identificación del juez con la figura del padre y de la ley llega en esta novela de manera problemática debido a la homosexualidad del funcionario (la identificación de Ángel con su amigo el juez, ambos mantienen una fluida amistad, está cambiada de signo). Por otro lado, el mismo juez es quien trivializa su propia profesión poniendo en entredicho la idea del mal —“Nadie es mejor que otro porque esté libre, o en la cárcel” (173)—. Lo que queda de la ley o lo que exhibe es su carácter performativo, no importando ya su contenido sino su pura gesticulación retórica y ritual. En términos de la ley Fiore sería probablemente culpable, pero su salto impide que el ritual se cumpla, y es allí donde emerge el horror como dimensión de lo inconmensurable, como aquello que no se puede asir.

³ “La literatura tiene asignado aquí un lugar especial ya que la mayoría de sus personajes tienen alguna relación con ella. El acto de escribir y leer constituye una apuesta más, un ejercicio solitario y obsesivo como el juego (en la novela, Sergio Escalante escribe incansablemente, Ángel devora sus lecturas, Ernesto Garay traduce inútilmente). Sin embargo, la relación de la literatura con la realidad es bastante más compleja. De hecho, tiene una función privilegiada, dado que a través de ella se busca plasmar algo del universo de lo que *dura*: los estados de conciencia subjetiva [...]. El *tiempo real* regiría no solamente en el mundo objetivo, sino también en el subjetivo y, la literatura, sería una expresión de este último. No obstante, entre ambos mundos no existiría ningún punto de contacto, no habría reflejo posible entre uno y otro, tan sólo el caos que los gobernaría a ambos por igual. De todos modos, la literatura, al darle *forma* a esa conciencia desordenada se integraría, de alguna manera, al universo de los objetos. Y con ello, no hace sino introducir un nuevo elemento disruptivo. El único vehículo posible, el lenguaje, constituye también un componente problemático [...]. Sin embargo, Tomatis continúa escribiendo ya que para él representa la única vía de acceso a la realidad (una realidad siempre mediatizada). La literatura tendría entonces asignado un rol específico: la de narrar la historia del error, que en definitiva sería la historia de aquellos que persiguen la verdad” (Quintana 2001: 129-130).

Finalmente, el cuerpo vacío antes de caer, el cuerpo-agujero del obrero peronista, sería acaso un síntoma (la cicatriz, la herida, el significante), la puesta en evidencia de un malestar general que aflora en cada instancia de la novela. De su recorrido (la del síntoma) y su resignificación nos hablan otras novelas de Saer.

Cuerpos a medio borrar

En los 80, Saer publica *Nadie nada nunca* que, como todos sabemos, es contemporánea a *Respiración artificial* de Piglia, y ambas refieren al terror de la dictadura militar. Como sabemos también, *Nadie nada nunca* lleva al extremo la experimentación saereana: 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 de la tortura. Pero estas escenas no aparecen de manera descarnada, por el contrario, se ajustan al punto de vista distanciado y puntillista. Nunca podría haber efectismo en la búsqueda literaria de Saer, por el contrario, se trata de encontrar otro tono, otra forma de narrar el horror.

Al mismo tiempo, como planteábamos anteriormente, el malestar es una suerte de estructura obsesiva que recorre su obra, resurgiendo de manera diversa en contextos específicos de la historia política-nacional. Pero, en verdad, es interesante ver cómo en el armazón de su obra los personajes recurrentes son los que encarnan muchas veces y habitan dicho malestar, configurándose de manera compleja y diversa desde sus tempranas obras hasta el final con *La grande* (2005). Habría también cierta espectralidad que conforma a los personajes, una suerte de reminiscencia rulfiana: los muertos que regresan pero también los vivos que se rememoran y no aparecen. En el caso de El Gato, en “A medio borrar” y mucho más tarde en *Nadie nada nunca*, es una suerte de protagonista ausente. En “A medio borrar” su hermano gemelo Pichón Garay está por partir a Europa y entonces, mientras lo espera en su casa materna (el pueblo ha sufrido una aguda inundación y El Gato se ha ido con Tomatis a realizar un recorrido), es invadido por una serie de recuerdos sobre El Gato; en realidad, cada cosa, cada detalle lo lleva a él. Antes de la partida ya lo está rememorando, una rememoración *a medio borrar*, como todo recuerdo, en la que los detalles se deslizan, desaparecen o se reinventan. Desde esa opacidad, entonces, se construye la figura de El Gato en ese cuento, en el medio de la amenaza de la inundación que “parece querer tragarse todo” (de borrar o desaparecer todo), Pichón Garay se empeña en retener la imagen de su hermano gemelo (la cuestión del doble en Saer ha sido también analizada por Premat). Esa suerte de virtualidad del personaje, se retoma nuevamente en algunas de las series de *Nadie nada nunca*; como si al desaparecer junto con Elisa el vacío dejado por ellos fuera ocupado por las otras voces que narran; volver a narrar para llenar esa nada. Recordemos que así se inicia la novela: “No hay al principio nada, nada”. Ese vacío, que se repite cada vez que se inicia una de las series, se colma con el relato de otro vacío: la desaparición que, a su vez, como decíamos anteriormente, no se dice sino a través de diversas alusiones, especialmente la de la desaparición de los caballos.

Las referencias al Gato y Elisa, emergerán luego en las otras novelas de Saer como también el suicidio de Ángel Leto, militante montonero, que se envenena cuando está por ser arrestado por los militares, personaje central junto con el Matemático de *Glosa*. Estos hechos vueltos a narrar, van poblando de presencias fantasmagóricas la obra de Saer, al mismo tiempo que acomete el intento de volver a narrar la experiencia de un trauma. Podríamos decir que, en verdad, una cierta violencia autocontenida, medida, estilizada, economizada, que ya estaba así presente en *Cicatrices*, sale del cuerpo de la novela *Nadie nada nunca* para ingresar en otras obras. Y cuando ingresa lo hace de manera original, inscripta en una nueva y, al mismo tiempo, antigua trama. En *La grande*, es Tomatis quien, recordando la desaparición de sus amigos lo hace a partir de su propia colocación en el relato: ante la desaparición de sus amigos, recuerda, decide ir a visitar a Brando, un personaje siniestro, fundador del precisionismo (un movimiento literario cuyo objetivo es unir ciencia y arte, al cual Tomatis abomina), pariente de militares, para pedirle por la suerte de sus amigos. Y es allí donde la violencia autocontenida de *Nadie*

nada nunca, asoma cuando Tomatis queda indefenso, sin recursos, ante la mirada cínica de Brando, quien ignorando su pedido lo invita a mirar la luna desde su observatorio (lugar en que tiene lugar la entrevista). Es un momento de máxima humillación personal en donde cae el velo, no habiendo más espacio para el juego de ardides; Tomatis pide por sus amigos y en ese momento toda su trayectoria y la de Brando viene a la escena (lo que ambos piensan el uno del otro, sus gustos literarios y filiaciones políticas, sus carreras, sus familias y amigos, todo lo que definitivamente los separa y los convierte en antagonistas, el desprecio de Tomatis, el recelo de Brando). Ese develamiento, a su vez, conduce a la puesta en evidencia del no retorno de sus amigos. De este modo, El Gato que ya perdía densidad en “A medio borrar”, y desaparecía en *Nadie nada nunca*, reasoma ahora en la última novela de Saer a partir de la invocación de Tomatis, en su espectralidad (definitivamente ha desaparecido).

Es de esta materia, a través de una narración contingente y, a la vez, infinita (si Saer no hubiera muerto probablemente veríamos reaparecer a El Gato en otra de sus novelas) que está hecha la extensa obra de Saer: de sus personajes y sus fantasmas: el fantasma en tanto presencia-ausencia del otro, pero también como la propia otredad —el hueco— del sujeto. Los muertos en Saer, como señala Sarlo (2005), ocupan también un lugar y habitan la *desesperanza*, que es el clima en el que se desarrolla *La grande*. Como ya estaba planteado en *Cicatrices*, la literatura, en última instancia, es la manera en que se puede dar forma a la arbitrariedad y a lo monstruoso sin jamás eliminarlos. Agregar un trazo, un fragmento, aludir a un episodio narrado veinte años atrás, no para finalmente concluir una obra, sino para seguir, infinitamente, aproximándose por acumulación diferida al cuerpo de lo real. Como dice el propio Saer: “El sentido no proviene del discurso, sino de la forma narrativa, es decir de la manera en que se organizan entre sí los diferentes fragmentos del relato, que en vez de explicarse unos a otros [...] más bien se contradicen, se desmembran” (2005b: 120).

BIBLIOGRAFÍA

- DERRIDA, Jacques (1994). *Specters of Marx. The State of the Debt, The Work of Mourning, and the New Internationala*, Ed. Bernd Intro. by Magnus and Stephen Cullenberg, Nueva York y Londres, Routledge.
- PREMAT, Julio (2002). *La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- QUINTANA, Isabel Alicia (2001). *Figuras de la experiencia: Cristina Peri Rossi, Ricardo Piglia, Juan José Saer y Silviano Santiago*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- SAER, Juan José (1983a). *Cicatrices*, Buenos Aires, CEAL.
- SAER, Juan José (1983b). *Narraciones/1*, Buenos Aires, CEAL.
- SAER, Juan José (1983c). *Narraciones/2*, Buenos Aires, CEAL.
- SAER, Juan José (1986). *Glosa*, Buenos Aires, Alianza.
- SAER, Juan José (1994). *Nadie nada nunca*, Buenos Aires, Seix Barral.
- SAER, Juan José (1997). *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Planeta.
- SAER, Juan José (2005a). *La grande*, Buenos Aires, Seix Barral.
- SAER, Juan José (2005b). *Trabajos*. Buenos Aires, Seix Barral.
- SAER, Juan José y PIGLIA, Ricardo (1990). *Diálogo Piglia-Saer*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral.
- SARLO, Beatriz (2005). "Juan José Saer y *La grande*". *Suplemento Cultural de La Nación*, Buenos Aires, 2 de octubre.
- SCAVINO, Dardo (2004). *Saer y los nombres*, Buenos Aires, El Cielo por Asalto.
- ŽIŽEK, Slavoj (comp.) (2004). *Violencia en acto. Conferencias en Buenos Aires*, Buenos Aires, Paidós.