

# La inminencia de lo real. Política de la metonimia en *Nadie nada nunca* de Juan José Saer



Baptiste Gillier

Doctorando UBA - EHESS

## Resumen

Este trabajo se propone interrogar la dimensión política del mecanismo metonímico en *Nadie nada nunca* (1980) de Juan José Saer, partiendo de un episodio de la novela que hasta ahora había pasado desapercibido para la crítica: el *abrazo con la bestia*. A partir de un rastreo de la historiografía crítica sobre la novela –que en treinta años pasó de una lectura en clave metafórica a una lectura en clave metonímica del tópico de la violencia–, se interrogan las relaciones entre política y literatura que suponen estas diferentes interpretaciones. A continuación, se formula la hipótesis según la cual el “clima de inminencia” (Rodríguez, 2010) que impregna toda la novela, pasa por la materialización de las intensidades, las cuales se manifiestan en la zona a través de una serie de experimentos metonímicos como la refracción, la perspectiva y el contagio. Huyendo de las identidades fijas, desdibujando las fronteras e invirtiendo las perspectivas, la metonimia redistribuye el “reparto de lo sensible” (Rancière, 2000).

## Palabras claves

Crítica  
Metonimia  
Política  
Poética  
Juan José Saer

## Abstract

This work looks to interrogate the political dimension of the metonymic dynamism in *Nadie nada nunca* (1980) by Juan José Saer, arising from an episode of the novel that had until now gone unnoticed by the critique: *The hug with the beast*. From an exploration of the critical historiography of the novel –which has gone in thirty years from a metaphoric lecture to a metonymic lecture of the topic of violence–, this work questions the relations between literature and politics that these different interpretations suppose. Then, the work formulates the hypothesis that the “imminence climate” (Rodríguez, 2010), which impregnates the entire novel, shows up as the materialization of the intensities, of which manifest themselves in the zone through a series of metonymic experimentations like the refraction, the perspective and contagion. Fleeing the fixed identities, blurring the frontiers and inverting perspectives, the metonymy redistributes the “distribution of the sensible” (Rancière, 2010).

## Key words

Critique  
Metonymy  
Politic  
Poetic  
Juan José Saer

*L'animal nous regarde et  
nous sommes nus devant  
lui. Et penser commence  
peut-être là.*<sup>1</sup>

Jacques Derrida (2006: 50)

## Introducción

1. El animal nos mira y estamos desnudos ante él. Y acaso allí comienza el pensar.

En 2010, tres décadas después de la publicación de *Nadie nada nunca* –la quinta novela de Juan José Saer–, Fermín Rodríguez destaca en su ensayo *Un desierto para la nación* un episodio de la novela que hasta entonces había pasado desapercibido para la crítica: *el abrazo con la bestia*. Cuenta el Gato Garay:

Estoy en el interior de un círculo que emana, más cálido, continuo, del bayo amarillo. 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, 2000: 12).

Respecto de este episodio, Rodríguez se interroga: “¿Pero qué acaba de pasar entre el Gato y el caballo? Qué arrebató motivó esa extraña conducta, en la que el Gato se funde intempestivamente en un abrazo con la bestia?” (Rodríguez, 2010: 338). Efectivamente, este salto intempestivo del Gato Garay es perturbador porque no pareciera tener ningún significado dentro del relato. Ahí, ninguna cifra, ninguna clave, sino un salto literal de lo humano hacia lo animal.

Ahora bien, ¿por qué este episodio tan desconcertante para el lector funciona como un punto ciego de las lecturas críticas durante las tres últimas décadas? ¿Qué nos dice esa omisión sobre la recepción crítica de la novela? Y, de la misma manera, ¿por qué el episodio del *abrazo con la bestia* hoy se vuelve legible? ¿Qué giro crítico posibilitó esa lectura?

En noviembre de 1980, en el contexto de la última dictadura militar, Beatriz Sarlo escribe en la revista *Punto de Vista* el artículo “Narrar la percepción”, una de las primeras críticas sobre la novela publicada por Siglo XXI ese mismo año en México. Si allí Sarlo sólo alude de manera esópica a la dimensión política del relato –por razones históricas evidentes–, insinúa sin embargo su carácter alegórico. Se inaugura así una serie de lecturas de la novela cuyo eje central gira en torno a la problemática de la relación entre política y literatura. En 2012, y cerrando provisoriamente esa serie, Rafael Arce publica el artículo “Violencia metonímica: la historia y la política en la

narrativa de J. J. Saer” en el cual, ya desde el mismo título, se destaca la importancia del mecanismo metonímico en la obra de Saer y, más específicamente, en *Nadie nada nunca*. En treinta años pasamos, entonces, de una lectura en clave metafórica a una lectura en clave metonímica de la novela. En otras palabras, respecto del tópico de la violencia que predominó en las lecturas de *Nadie nada nunca*, pasamos de la metáfora de la violencia a la violencia metonímica.

Antes de interrogar la dimensión política de la metonimia en *Nadie nada nunca*, nos proponemos recorrer sucintamente parte de la historiografía crítica de la novela en el curso de las últimas tres décadas, con el fin de identificar los retos del debate, así como el punto de inflexión respecto de la problemática de la representación de la historia y de la política en el relato. Para eso, quisiéramos adoptar el gesto de “retorno crítico” que se propone Georges Didi-Huberman ante el muro de Fra Angélico, en la apertura de su libro *Ante el tiempo* (Didi-Huberman, 2008). Se trata de cambiar de perspectiva –o más bien de agregar una– e interrogar la crítica a partir de la obra y de los “restos” de su lectura. Esto es, ¿qué nos dicen estos últimos *sobre* la crítica de las últimas tres décadas? A su vez, se trata de identificar los restos de la crítica, es decir estos suplementos que se escapan o desbordan del sistema de lectura, al quedar sueltos en el texto crítico. Estos últimos, al mismo tiempo que ponen en evidencia el sistema de lectura, son el punto de partida de lecturas futuras.

## Retornos críticos

*Nadie nada nunca* cuenta un fin de semana caluroso de febrero en una casa de la costa de Paraná, donde el Gato Garay vive solo y recluso. En la zona suceden una serie de asesinatos de caballos que sus dueños encuentran a la madrugada degollados, las vísceras desparramadas por el suelo y muertos de un tiro en la sien. Rumores de todo tipo circulan alrededor de estos asesinatos ya que la policía, y en especial el Caballo Leyva –un comisario experto en “hacer cantar” a los sospechosos– no logra todavía dar con el criminal. Nos enteramos de la historia de los caballos por el bañero que el Gato suele saludar en la playa. El viernes, el Ladeado –un vecino del Gato Garay– le confía su caballo bayo, pensando que en una casa de la costa estaría más seguro que en la suya, situada en un paraje retirado del campo. El sábado llega de la ciudad su amante Elisa y el domingo comparten un asado con Tomatis, un amigo periodista. La novela concluye con la noticia del asesinato del comisario Leyva y los primeros estruendos de la tormenta por venir.

En una entrevista realizada en 2013, Sarlo menciona que, durante la última dictadura militar, en la revista *Punto de Vista* se escribía con un “lenguaje esópico” para un público capaz de “leer entre líneas”.<sup>2</sup> ¿Es posible que esta contingencia histórica haya tenido alguna influencia en los modos de leer de la época? En la reseña de 1980 sobre *Nadie nada nunca*, la autora insinúa el carácter alegórico de la novela: todo es “compendio, símbolo, resumen, escritura con clave” (Sarlo, 1980: 35). La luz y el espacio son una “cifra”, como también la “evidencia de febrero”, el sueño del Gato Garay o la *revelación del bañero*. El libro que le manda su hermano desde Francia, como el cuento infantil en el *El limonero real*, “ilumina el significado de todo el texto” mientras que la muerte del comisario es una “condensación de los asesinatos de caballos” (*Ibid.*). Se trata entonces de “descifrar” o “iluminar” el significado del texto. Sin embargo, Sarlo observa también que la novela desarrolla una “teoría del presente” y a modo de conclusión escribe:

El texto tiene en estado práctico (en forma de escritura) una teoría sobre la materialidad del mundo y las posibilidades de representar el movimiento, la luz sobre las cosas y, sobre todo, los cambios o la estabilidad del tiempo. (Sarlo, 1980: 36)

2. Entrevista personal, 29/07/2013.

No obstante, resulta difícil relacionar esta dimensión poética del relato con la dimensión política sugerida por la lectura alegórica. O sea que, si bien se destaca muy sutilmente la importancia del mecanismo metonímico en la poética saeriana, no están contemplados los vínculos que este mecanismo pudiera tener con la experiencia histórica.

Algunos años después, en “Política, ideología y figuración literaria”, Sarlo precisa que se puede leer la novela como una “cifra sobre la violencia” (Sarlo, 1987: 57). Citando a Walter Benjamin, la autora escribe respecto de la narrativa argentina durante la última dictadura militar: “...las formas de la alegoría, o la intención alegórica, podían tener la capacidad de ‘extinguir la apariencia’” (*Ibid.*, 45), y agrega:

Son textos que mantienen con ella [la experiencia de la última dictadura] una relación a veces distante, casi siempre oblicua y figurada en diferentes grados, desde la más directa relación metonímica hasta formas más complicadas de la alegoría y la metaforización (*Ibid.*, 58).

La relación metonímica con lo histórico-político es, según la autora, poco problemática y dar cuenta de ella no implica el esfuerzo analítico que requiere la relación metafórica. Vislumbramos no obstante cierta contradicción entre el carácter “oblicuo” de esa relación y su carácter “directo”. Cabe recordar que este artículo se publicó en 1987 en *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Es probable que el *corpus* de novelas estudiado en estos ensayos contribuyó a colocarlas entre las “novelas de la dictadura”. Mientras Saer entra en su fase de canonización, la crítica enfatiza entonces el carácter alegórico y anti-realista de *Nadie nada nunca*.

Ahora bien, si indagamos en sus orígenes, se encuentran anticipos de la novela –especialmente el *incipit*– en los cuadernos saerianos del año 1971. Es decir que la génesis del núcleo narrativo de *Nadie nada nunca* es anterior a la última dictadura militar. Sin embargo, las referencias al contexto violento del período en el que se inscribe son múltiples e explícitas. Siguiendo a Sarlo, estas referencias serían entonces un ejemplo de la relación metonímica que mantienen algunos textos con lo histórico-político. En *La dicha de Saturno*, Julio Premat se interroga al respecto:

¿Qué relación habría entre la posición incrédula y melancólica del ‘ser-en-el-mundo’ saeriano y la emergencia repetida, en las ficciones, de ciertos episodios de la dictadura militar? (Premat, 2002: 386).

El autor subraya que, más allá de estos episodios explícitos, se puede encontrar la presencia de lo histórico-político en la poética misma del escritor:

Una red muy tenue de metonimias y metáforas asocian por aproximaciones sucesivas las diferentes líneas narrativas, hasta desembocar en una representación de la dictadura (*Ibid.*, 391).

Volveremos, en la segunda parte de nuestro estudio, sobre la problemática de la representación respecto de la relación entre política y literatura. Lo destacable aquí es el hecho de que se relaciona por primera vez la poética saeriana con el período de la última dictadura. Sigue Premat:

Leer la presencia de la dictadura y de la represión en el texto 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 (*Ibid.*).

El recurso a la terminología detectivesca por parte del autor no es casual: es por medio de una pesquisa minuciosa que se develará la presencia de la dictadura y la represión en el texto. Sin embargo, para ahondar en la metáfora de Premat, habría de recordar que Borges ya nos advirtió sobre el peligro que acecha al detective que llega a la escena *antes* del crimen.

Por primera vez en la historiografía crítica sobre la novela, se interroga la relación entre lo poético y lo político. No obstante, se sigue pensando la articulación entre esas dos dimensiones en términos de interpretación, y el camino para “desembocar en una representación de la dictadura” es tan laborioso y tortuoso que se corre el riesgo de forzar el texto. Hay un punto de inflexión de la crítica en el año 2009, cuando Miguel Dalmaroni la interpela directamente, respecto de las referencias explícitas a episodios de la última dictadura:

¿se puede hablar de alegoría, de ciframiento o de alusión, en definitiva, de antirrealismo, en una novela como *Nadie nada nunca*, donde en el nivel de la historia aparecen el ejército, un comisario torturador, los “muchachos” (los guerrilleros de Montoneros, el grupo armado peronista), las detenciones clandestinas, los secuestros y los atentados? (2009: 127).

Esta observación supone un cambio de mirada que representa un giro dentro de la historiografía crítica sobre la novela. A nuestro entender, para Dalmaroni no se trata tanto de promover una lectura realista de *Nadie nada nunca* contra una lectura anti-realista, sino más bien de reconsiderar los términos mismos del debate respecto de la relación entre política y literatura. Es decir que si hay política, ella se sitúa (u opera) en otro nivel, en otra escena –para seguir con la metáfora policíaca–. En el comienzo de *Política de la literatura*, Jacques Rancière escribe:

La política de la literatura no es la política de los escritores. No concierne los compromisos personales en las luchas políticas o sociales de su tiempo. Tampoco concierne la manera con la cual representan en sus libros las estructuras sociales, los movimientos políticos o las identidades diversas. La expresión ‘política de la literatura’ implica que la literatura hace política en tanto que literatura (2007: 11). (Traducción nuestra.)

Pasamos, con Rancière, de la pregunta por la representación de la política en la literatura –que sigue siendo la interrogación de Premat en *La dicha de Saturno*–, a la pregunta por el funcionamiento de la política en la literatura. Si leemos entonces *Nadie nada nunca* desde el tópico de la violencia, ya no se trata de develar una violencia cifrada, sino de referir de qué modo la violencia atraviesa la novela. Interpelado por la observación de Dalmaroni, en 2012 Arce propone una lectura novedosa de lo histórico-político en *Nadie nada nunca*:

Si en la novela de Saer, la historia cifra la Historia, también hay que decir que la Historia penetra materialmente la historia. Los dos niveles, el denotativo y el connotativo, son postulados para insinuar una alegoría que el mecanismo metonímico del relato termina desbaratando. Nuestra hipótesis sería que para leer lo histórico-político en la narrativa saeriana es necesario seguir el desmantelamiento de estos dos niveles de sentido mediante el cual la alegoría se promete y, en el mismo movimiento, se decepciona, y esto no solo en *Nadie nada nunca*, sino en todas las narraciones saerianas en donde lo histórico-político posee una cierta importancia en la configuración del relato (Arce, 2012: 46).

Resumiendo a Arce, podríamos decir que lo político, a la vez que cifra el relato, lo atraviesa materialmente; o bien, metonímicamente, como escribe el autor respecto de *Responso*, la primera novela de Saer publicada en 1964:

La conexión entre la vida de Barrios y la historia argentina no es entonces significativa (alegórica) sino material (metonímica): implica la repetición del acontecimiento que tiene como escenario el cuerpo del personaje, primero como “histórico” (aunque la sanción de histórico no pueda ser más que posterior y retrospectiva) y después como íntimo, como privado (*Ibid.*, 48).

Ahí, ninguna interpretación de índices. Se trueca la terminología detectivesca por una terminología maquinista: lo político no como subtexto, como significado último del relato sino como proceso, como mecanismo. La política se vuelve entonces un operador. Subrayando su voluntad de superar la dicotomía entre “lectura realista” y “lectura alegórica”, Arce concluye:

La novela no representa a la historia (realismo) ni la cifra (simbolismo) sino que más bien la refracta, convirtiéndose en el espacio de una experiencia esencialmente negativa: la de dar a oír la resonancia de lo que el siglo ha vuelto definitivamente irrepresentable (*Ibid.*, 60).

La relación entre política y literatura ya no se piensa en términos de ciframiento o de representación, sino en términos de refracción y resonancia. Hubo entonces un desplazamiento en las lecturas de *Nadie nada nunca*: como lo subrayamos anteriormente, pasamos de la metáfora de la violencia a la violencia metonímica. O mejor dicho –porque no se trata de oponer lecturas sino de agregarlas–, vislumbramos la potencia política del mecanismo metonímico. Como vimos, la recepción de la novela –primero en el contexto histórico de la dictadura y luego de la transición democrática– responde a una política anti-realista de la crítica. Según ella, el realismo se topa con la imposibilidad del acceso a lo real, mientras que las formas de la alegoría tienen la capacidad de “extinguir la apariencia”. Más allá de la redefinición de la relación entre política y literatura, el punto de inflexión de la crítica respecto de *Nadie nada nunca* –y más generalmente respecto de las “novelas de la dictadura”– se puede explicar por varios otros factores, entre los cuales cabe señalar: la reevaluación del realismo en la crítica literaria; la publicación de los ensayos de Saer –*El concepto de ficción* (1997), *La narración-objeto* (1999), *Trabajos* (2005)– que influenció y reorientó las lecturas críticas; y la desaparición de Saer, en 2005, que tuvo por consecuencia una relectura de *Nadie nada nunca* dentro de una obra ya concluida.

## Metonimia e intensidad

En un *dossier* reciente de la revista *Fabula-LhT* consagrado a la “aventura poética”, se publicó un artículo de Jacques-David Ebguy bajo el título “*La mésérente: le philosophe (Jacques Rancière) et le poéticien (Gérard Genette)*” (2012) (traducción nuestra). En este trabajo, el autor se propone adoptar la perspectiva del “más ‘poéticien’ de los filósofos” –en alusión a Rancière– para arrojar una nueva luz sobre la poética y, más precisamente, sobre la obra de Genette, su más emblemática figura. El título del artículo hace referencia al libro de Rancière *La mésérente: politique et philosophie*, publicado en 1995 (*Ibid.*). Por “desacuerdo” –según la traducción castellana de “*mésérente*”–, el filósofo entiende “un tipo determinado de situación de habla” que no es “ni desconocimiento que exige un complemento de saber, ni malentendido que supone un enrarecimiento de las palabras” (Rancière, 1996: 9). Para Rancière, “las estructuras del desacuerdo son aquellas en las que la discusión de un argumento remite al litigio sobre el objeto de la discusión y sobre la calidad de quienes hacen de él un objeto” (*Ibid.*, 10). Ahora bien, ¿cual es el objeto del desacuerdo entre poética y filosofía? Las dos disciplinas entienden de manera distinta una misma pregunta sobre la obra literaria, esto es: ¿qué hace el texto? La poética de Genette, que se propone “dar cuenta del funcionamiento de los textos y sobretodo de la función de

sus elementos” (Ebguy, 2012) se pregunta: ¿de qué está hecho el texto?, mientras que la filosofía de Rancière entiende literalmente la interrogación, y se pregunta: ¿qué produce el texto? Esta *disputatio* en cuanto al objeto se hizo muy visible en la época del auge del estructuralismo en Francia. En 1963 en la revista *Critique*, Jacques Derrida escribe el artículo “*Force et signification*”, una crítica de *Forme et signification*, el libro de Jean Rousset que inaugurará algunos años después *L'écriture et la différence*: “La forma fascina cuando no se tiene ya la fuerza de comprender la fuerza en su interior”, advierte allí el filósofo (Sarlo, 1987: 11). Sin embargo, Ebguy demuestra en su artículo que, más allá el litigio originario, hay en la obra del Genette “*poéticien*” puntos de contacto con el Rancière filósofo, que tienden a superar esa dualidad entre forma y fuerza. En esta perspectiva, el autor subraya la necesidad de apreciar “la fuerza de las formas” y de despejar “las formas de la fuerza” (Ebguy, 2012). Nos proponemos en este estudio proseguir este diálogo interdisciplinario –agregando la mirada antropológica como tercer interlocutor– para interrogar el “trabajo del pensamiento de las formas intensas” (*Ibid.*).

En *Un desierto para la nación*, Rodríguez destaca que de *Nadie nada nunca* se desprende un “clima de inminencia”. Esta observación nos parece un buen punto de partida ya que leemos el episodio del *abrazo con la bestia* como un momento culminante de este clima de inminencia. Como lo subrayamos anteriormente, hasta cierto momento la novela fue leída a través del tópico de la violencia. El principal problema que enfrentamos a la hora de dar cuenta de este clima de inminencia es que, al contrario del tópico, el clima no se representa: se percibe. Después de recorrer parte de la historiografía crítica sobre la novela, resuena ahora el título de la primera crítica de Sarlo, “Narrar la percepción”, en la cual escribe:

La evidencia de febrero reside en lo que su luz desnuda para la mirada, esa luz dura que, bañando las cosas y los animales, los encierra en una perfección inaccesible, como un barco en una botella. Esa es la evidencia y al mismo tiempo el enigma: ¿cómo pasa este instante? ¿cómo lo percibimos? ¿cómo puede escribirse el movimiento, la variación de color, la reverberación de la luz? (Sarlo, 1980: 35).

La autora destaca allí un Saer fenomenólogo; un Saer fenomenólogo y materialista; un Saer pongiano en definitiva, atento a “la voz de las cosas”.<sup>3</sup> Resuenan fuertemente aquí algunas ideas claves que desarrolló Saer a lo largo de distintos ensayos respecto del “concepto de ficción”. Según el escritor, la narración, como “modo de relación del hombre con el mundo” (Saer, 1986: 19), consiste en “hacer cantar lo material” (Saer, 1997); lo que, en términos rancierianos, consiste en dar voz o hacer visible lo que es socialmente inaudible o invisible, la “zona” como gran caja de resonancia de las pequeñas voces del mundo. Su definición de la ficción como “antropología especulativa” se manifiesta por un escepticismo frente a la realidad como representación y una escritura atenta a lo que él nombra “la selva espesa de lo real” (Saer, 1997). Es decir que para dar cuenta de lo real, introduce un pequeño desfase que se traduce por una ínfima, pero decisiva, alteración de la realidad. A nuestro entender, es esa torsión la que produce el clima de inminencia que impregna toda la novela.<sup>4</sup>

Ahora bien, ¿cómo se traduce poéticamente en *Nadie nada nunca* ese nuevo “reparto de lo sensible” (Rancière, 2000)? Nuestra principal hipótesis es que en la novela la metonimia, a través de la materialización de las intensidades, reordena el *reparto de lo sensible* y participa de lo que Rancière llama la *política de la literatura* (Rancière, 2007).

Pero, ¿de qué hablamos cuando hablamos de metonimia? Más allá del debate estrictamente lingüístico respecto de su definición como tropo, nos interesa en este estudio la dimensión sintagmática de la metonimia. Esto es, si como “forma intensa” participa de la política de la literatura, ¿cómo opera?

3. *The Voice of Things*, la traducción al inglés del título *Le parti pris des choses* de Francis Ponge, nos resulta más llamativa -y más rancieriana- que la traducción castellana *De parte de las cosas*. Vervuert Verlag, 1991, 153-175.

4. En un artículo de 1991, Jorge Monteleone alude al trabajo de Sarlo “Narrar la percepción” e invierte los términos de comprensión. *Nadie nada nunca* no narraría específicamente la percepción sino realizaría una crítica a los sistemas de construcción de sentido de lo real, incluyendo la percepción y la memoria como materiales de la diégesis: “La confianza fenomenológica se vuelve extrañeza. No es la percepción lo que se narra sino su vacilación o su remedo: la caricatura de una conciencia formadora. Se narra el instante indecible en el que naufraga el mundo para una mirada menesterosa; se narra la sustancia que va disolviéndose en corpúsculos de luz, en grumos, en estrías; se narran hechos que parecen resumir tales deslizamientos: la duermevela de un hombre o su confuso despertar, alguien que se sumerge en el río, una tormenta que se desata. El cuerpo ya no predica el mundo ni en él mora ni confía”. Concluye, entonces, en que “lo imaginario es el contenido de verdad de la narración de Saer, no la inaprehensión de lo real” (Monteleone, 1991: 153-175).

En *Figure III*, Genette se interesa por esta cuestión, o más exactamente por el “rol de la metonimia *en la metáfora*” (Genette, 1972: 42) (traducción nuestra) en la obra de Marcel Proust. Respecto de las reminiscencias que experimenta el narrador de la *Recherche*, escribe:

Pero cualquiera sea el momento en que se manifiesta el rol de lo que (ya que Proust mismo habla de “deflagración del recuerdo”) llamaríamos el detonador analógico, aquí lo esencial es notar que esa primera explosión se acompaña siempre, necesaria e inmediatamente de una suerte de reacción en cadena que procede ya no por analogía, sino por contigüidad y que es precisamente el momento en que el contagio metonímico (o, para usar el termino del mismo Proust, la irradiación) toma el relevo de la evocación metafórica (*Ibid.*, 56).

Genette concluye que, si bien en la *Recherche* es la metáfora la que reencuentra el Tiempo perdido, la metonimia, por su parte, lo pone de nuevo en marcha y lo devuelve a su propia esencia. El relato empieza entonces “por la metáfora pero *en* la metonimia” (1972, p.63). El narrador del cuento “La mayor” de Saer, intentando repetir la célebre reminiscencia proustiana, no logra dar con el “detonador analógico”:

Otros, ellos, antes, podían. Mojaban, despacio, en la cocina, en el atardecer, en invierno, la galletita, sopando, y subían, después, la mano, de un solo movimiento, a la boca, mordían y dejaban, durante un momento, la pasta azucarada sobre la punta de la lengua, para que subiese, desde ella, de su disolución, como un relente, el recuerdo (...) y 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 (Saer, 2001: 125).

La “deflagración” del recuerdo no acaece. El narrador, que responde a este fracaso de la metáfora llevando al lector en un vagabundeo por su casa, queda literalmente atrapado en un presente que, ya en *Nadie nada nunca*, se vuelve “tan ancho como largo es el tiempo entero” (Saer, 2000: 51).

Cabe, en este punto, explicitar nuestra comprensión del concepto de “intensidad”, que se ubica en el núcleo de la “inversión del platonismo”, emprendida por Gilles Deleuze como respuesta crítica a lo que llama “la imagen dogmática del pensamiento”; esto es, la historia de la filosofía de la representación. El impulso de esta propuesta crítica parte de la necesidad de romper con el pensamiento que sostiene la subordinación del status ontológico de lo sensible a la primacía de la abstracción ideal o de la razón pura como fundamentos últimos. En el acaecer de la experiencia, lo que se encuentra primero es el “shock sensible”, abriendo el campo de posibilidades de lo que se puede crear, conocer y pensar. El ser de lo sensible es la intensidad, al mismo tiempo que conforma su límite (Deleuze, 1968: 305). En este sentido, Deleuze afirma: “De lo intensivo al pensamiento, es siempre por la intensidad que el pensamiento adviene en nosotros” (*Ibid.*, 188) (traducción nuestra).

La superación deleuziana de la oposición sujeto-objeto dentro del proceso de conocimiento, y con ella la de todo pensamiento de la representación, se realiza conservando la terminología de los dualismos metafísicos clásicos –“materialismo-idealismo” o “empirismo-racionalismo”– y operando sobre ella una torsión radical de sus significados originarios. De este modo, la creación de una nueva ontología (o distribución de lo real) conlleva como proceso simultáneo la creación de una nueva gnoseología, entendida como nueva distribución de las facultades individuales.

Deleuze supera así la “imagen dogmática del pensamiento” y logra salir de ella, pero *a partir de ella*. El gesto de *sustraerse* de la razón representativa, deformándola, no es *fundación* de una nueva cosmovisión. Se trata aquí de un acto creativo de *afirmación* de la *deformación o distorsión inmanente de lo real* –esto es, la torsión como condición de posibilidad del conocimiento de lo “dado”–. Este “ejercicio paradójico del pensamiento” trueca la “profundidad” del fundamento de lo sensible, por “intensidad” como “dinamismo de los procesos diferenciales que constituyen el Ser como Diferencia pura” (Villani, Sasso, 2003: 203) (traducción nuestra). Encontramos similitudes entre este gesto deleuziano y el desfase que Saer introduce en la zona mediante la metonimia para dar cuenta de lo real.

## Experimentos metonímicos en la zona

En su estudio sobre la metonimia, el lingüista Marc Bonhomme califica el discurso metonímico de discurso “oblicuo” que “proporciona un medio de regulación a la relación individuo/mundo” (Bonhomme, 1987: 254) (traducción nuestra). Esta función antropológica del discurso metonímico entra en consonancia con la concepción saeriana de ficción como “antropología especulativa”. A su vez, la oblicuidad que caracteriza según el lingüista ese discurso nos reenvía a lecturas críticas anteriores: desde Arce, que habla de la relación entre política y novela en *Nadie nada nunca* en términos de “refracción” y de “resonancia”, hasta la misma Sarlo, que califica de “oblicua” esa relación.

Las intensidades que atraviesan la zona se manifiestan a través de una serie de experimentos metonímicos: se trata de la *refracción*, de la *perspectiva* y del *contagio*. Si bien originariamente provienen del campo de las ciencias naturales, estas nociones fueron usadas como herramientas conceptuales para el estudio de los mitos por los antropólogos Claude Lévi-Strauss, Eduardo Viveiros de Castro y James George Frazer, respectivamente. Mediante estos procedimientos, la costa –que ya de por sí tiene fronteras borrosas como lo subraya Pichón Garay en “Discusión sobre el término zona” (Saer, op. cit.)– lo se vuelve una zona de indeterminación en la cual las intensidades, a la vez que desdibujan las identidades, evidencian la “selva espesa de lo real”.

En el prefacio de *Lo crudo y lo cocido*, Lévi-Strauss escribe: “Podría así decirse que la ciencia de los mitos es una anaclástica, tomando ese viejo término en el sentido amplio autorizado por la etimología, y que admite en su definición tanto el estudio de los rayos reflejados como el de los refractados. Pero a diferencia de la reflexión filosófica, que pretende remontarse hasta su fuente, las reflexiones que aquí tratamos se refieren a rayos carentes de todo foco, como no sea virtual” (Lévi-Strauss, 2002: 15). Para la anaclástica, solo importan los ángulos de refracción y de reflexión a través de diferentes medios. Es decir que el origen y la naturaleza de la substancia de los rayos carecen de importancia.

En *Nadie nada nunca*, la luz de febrero tiene, como el tiempo, un espesor, una materialidad. Es “indirecta y ardiente” (5), “múltiple y arbitraria” (19), “polvorienta, delgadísima” (20), “mineral” (33), “pesada y uniforme y de una transparencia acuosa” (38) o “cruda e implacable” (107). Como protagonista de la novela, la luz “entra en la pieza como con un estridor ligero” (17) y “empieza a fluir rápida, a despedazarse y chisporrotear” (33).<sup>5</sup>

Resulta interesante la analogía de Lévi-Strauss para pensar la zona literaria de Saer. En esta perspectiva, no se trata de remontar hacia el significado profundo –o en este caso celestial– del texto sino de analizar la perspectiva creada por el ángulo de refracción. Este desfase –materializado por la luz de febrero– es el gesto de fundación de la zona de *Nadie nada nunca*. A su vez, en consonancia con Arce y ahondando en la metáfora policíaca, diríamos que lo histórico-político entra por refracción en la zona.

5. Según Jorge Monteleone, “en *Nadie nada nunca* –y acaso en toda la narrativa de Saer– los infinitos juegos de luces disgregan la consciencia, parecen alejarle el mundo hacia lo indefinido, lo extrañamente otro, la pura exterioridad. En la nitidez cenital las cosas arden, con el rostro del que mira, en una combustión irreal” (Ob. cit.).

En su ensayo *Metafísicas caníbales*, el antropólogo Viveiros de Castro lamenta el narcisismo de su propia disciplina, ya que siempre tiende a mirarse a sí misma a través del Otro y, por lo tanto, a “ver siempre al Mismo en el Otro” (2010, p. 15). La superación de este escollo pasa, según el autor, por la adopción de la teoría perspectivista amerindia, que implica un multinaturalismo. Escribe el antropólogo:

*Una perspectiva no es una representación, porque las representaciones son propiedades del espíritu, mientras que el punto de vista está en el cuerpo. (...) Lejos del esencialismo espiritual del relativismo, el perspectivismo es un manierismo corporal (Cursivas del autor.)*  
(Viveiros de Castro, 2009: 55).

A nuestro entender, en *Nadie nada nunca* Saer propone, bajo una forma poética, una teoría perspectivista. Sometidos de igual manera al calor y a la luz de febrero, los cuerpos y las cosas se vuelven *personas*.<sup>6</sup> La perspectiva de cada una de ellas actualiza permanentemente una relación precaria con el mundo que, a cada instante y tal como lo experimenta el bañero, puede volverse caos. Al final de la novela, el círculo de miradas que se establece entre el Gato Garay, Elisa, el Ladeado y el bañero conforma un momento epifánico en el cual esas perspectivas adquieren materialidad.

En *La rama dorada*, Frazer observa que el pensamiento mágico obedece al doble principio de similitud –magia “homeopática” o “imitativa”– y de contigüidad –magia “contagiosa” o “contaminante”– (Frazer, 1981). El principio de la ley de contagio que nos interesa aquí, establece que las cosas que han estado en contacto en un momento dado, siguen interactuando a la distancia. Esa ley explica, por ejemplo, que el rey-mago no debe nunca entrar en contacto con el suelo, a riesgo de pervertirse.

La zona de *Nadie nada nunca* está atravesada por el “rumor”: el rumor de febrero, del agua, de la playa, de la luz, del camión; el rumor que sube, “de golpe”, de ese “algo” que Elisa teme encontrar en el campo entre los yuyos. Está atravesada también por esas “vocecitas” de las ranas y las cigarras; por el “murmullo vago, intermitente, que manda el pueblo” (48). El mecanismo metonímico del contagio opera a través del “aura” que irradian las cosas y los animales.

Rumores, vocecitas y murmullos: en la zona, la frontera entre lo hablante y lo viviente se vuelve porosa. La naturaleza se vuelve audible; tiene una voz o, más bien, una multiplicidad de voces dentro del relato. No hay, dentro de la zona, una jerarquización de los seres sino la coexistencia de una multitud de perspectivas. O sea que el plano de igualdad experimentado a través de la metonimia en la zona da una legitimidad a los seres. No se trata de interpretar en lugar de quién hablan –lo que equivaldría a ver lo Mismo en el Otro– sino más bien de ver en esas intensidades visibles la expresión de una diferencia.

Se vislumbra, entonces, a través de la materialización de las intensidades, la posibilidad de otro mundo, o mejor dicho, de otra ontología. Con los experimentos metonímicos surge una multiplicidad de voces y puntos de vista que subvierten el orden de cosas representativo. Se vuelve visible y audible la “selva espesa de lo real”. Es decir que si la metáfora tiene la capacidad de “extinguir la apariencia”, la metonimia, en cambio, tiene la capacidad de “hacer cantar lo material”; en otras palabras, tiene la capacidad de dar a oír lo real: la metonimia como portavoz de lo real.

## De pronto, el Otro

La “calma inmensa” (44) que envuelve la zona como “un barco en el interior de una botella” (25) contrasta con la vida intensa de la naturaleza. El silencio es ensordecedor, “más fuerte que todas las voces y que todos los ruidos” (44). Bajo la superficie del

6. Etimológicamente, *persona* deriva del verbo latín “personare” que significa “resonar” y designaba en la antigüedad una máscara especial dotada de un portavoz.

agua, de las piedras o de los cuerpos, algo pulula –“ça grouille”, se diría en francés, cuya etimología proviene del neerlandés “*grollen*”, que significa “gruñir”–. ¿Y qué es lo que se encuentra pululando y gruñendo en la zona? Es la vida. Hay en las profundidades de la zona como un exceso de vida inversamente proporcional a la inercia de la costa. Este exceso de vida se difunde hacia el afuera como un grito sordo y –como en el cuento “Algo se aproxima”– se vuelve amenazante. Da la sensación que de un momento a otro se puede revertir la situación, como si “*algo* hubiese subido a la superficie desde las profundidades de la tierra” (47). Lo que teme encontrar Elisa entre los yuyos es un desborde de lo real. Como bien lo subraya Sarlo en su primera lectura de la novela, la evidencia que la luz de febrero “pone en el tapete” es –como “*The figure in the carpet*” de Henry James– un enigma: ¿cómo narrar la percepción? Un enigma para el mundo de las identidades y una evidencia par el mundo de las intensidades.

La zona de *Nadie nada nunca* se sitúa entonces en un umbral entre estos dos mundos u ontologías en pugna. En cada instante, el primero está a punto de desmoronarse y el otro a punto de emerger. Todo el relato está atravesado por esta tensión entre lo trascendental y lo immanente. Mientras tambalea el edificio de la razón representativa, el relato experimenta con el vértigo del vitalismo. No obstante, este equilibrio precario es esencial ya que el salto hacia el mundo de las intensidades implica un salto fuera de la representación, fuera de la literatura. Tras su revelación, el bañero se queda mudo, literalmente sin palabras para narrar su experiencia perceptiva.

El bayo amarillo no se encuentra exento de este contraste entre la vida intensa de lo invisible y la inercia de lo visible, sometido en la costa al calor de febrero:

No se diría, desde afuera, hasta tal punto la carne parece firme y serena, la cabeza sólida y compacta, la mirada uniforme y sin expresión, que por dentro una muchedumbre de imágenes, de latidos, de pulsaciones lo atraviesan, continuos, como una piedra que cuando se la da vuelta deja ver el grumo efervescente de un hormiguero (75).

A lo largo del relato, el caballo adquiere un protagonismo singular. Se percibe su presencia, la cual “parece llenar, blanda y difusa, todo el patio trasero” (75). Acercándose al caballo, el Gato Garay “entra” o “penetra” en el aura de “calor animal, de excremento, de pasto masticado, de sudor, de vida espesa”. Ese “aura” o “círculo” materializa lo invisible de la vida:

La vida oscura y confusa que emana del caballo, como un especie de torbellino cálido, pero al mismo tiempo blando y apagado, forma un aura a su alrededor que recula con él cuando el animal recula y que se inmoviliza si permanece inmóvil (97).

La vida intensa del animal contagia todo su entorno. El caballo, ese “gran cuerpo amarillento” en palabras del narrador, se vuelve casi abstracto: “Espeso, opaco, sin significación, empeñado en ser, y prolongándola por la boca, la vida”. La relación entre el Gato Garay y el bayo amarillo se establece también a través de la mirada –“me contempla”– y del tacto –“se estremecía entre mis piernas”–. La relación de desconfianza y de hostilidad se traduce por una vigilia permanente, ambos se encuentran al acecho.

Como subrayamos en la introducción, el clima de inminencia que atraviesa la novela y que queda reflejado en esa tensión entre el Gato Garay y el bayo amarillo alcanza su clímax con el episodio del *abrazo con la bestia*. Respecto de ese salto intempestivo, Rodríguez formula la hipótesis siguiente: “Podría decirse que, aislado en esa casa devenida refugio, deambulando por los cuartos y el patio en un ir y venir incesante, el Gato está experimentando con la vida y con sus precarios límites” (Rodríguez, 2010: 338). Agregaríamos que el Gato Garay, cuya vida –como nos enteraremos en

*Glosa*— es tan precaria como la del bayo amarillo, está experimentando con la vida animal. Esto es, no se trata de una cuestión de mimesis —no imita el animal— sino de devenir. Atrapado en el aura del caballo, el Gato Garay no puede distinguirse de él y se vuelve un animal al acecho.

Ahora bien, ¿cómo leer este episodio desconcertante dentro del cuadro realista de la novela? Como el relato fantástico, el relato saeriano coquetea con otro mundo. Esta posibilidad de otro mundo crea un clima de inminencia: posibilidad de lo sobrenatural en el caso del relato fantástico y posibilidad de lo real en *Nadie nada nunca*. Sin embargo, cabe señalar una diferencia esencial: en el relato fantástico, hay una intrusión de lo sobrenatural en el cuadro realista del relato. Esta intrusión no es intempestiva: es parte de la estructura misma del relato. En *Nadie nada nunca*, la irrupción de lo real —o mejor dicho, la erupción de lo real, ya que se trata de un movimiento inmanente— es contingente, accidental, involuntaria. Bajo la presión, el relato derrapa y desborda lo real.

## Conclusión

Este trabajo se originó en un vacío de interpretación respecto del episodio del *abrazo con la bestia*. En vez de tratar de llenar este vacío, decidimos partir de él para interrogar la historiografía crítica sobre la novela y proponer una nueva lectura de la política de *Nadie nada nunca*. Al mismo tiempo, fue motivado por un cierto malestar y una insatisfacción frente a la reducción de *Nadie nada nunca* a una “novela de la dictadura”, una reducción que no relaciona la dimensión poética y la dimensión política del relato.

La inminencia de lo real de *Nadie nada nunca* se manifiesta poéticamente en la expresión de intensidades a través de una serie de experimentos metonímicos como el contagio, la refracción o la perspectiva. A diferencia del mecanismo metafórico, el mecanismo metonímico no reduce lo Otro a lo Mismo, sino que en un proceso de diferenciación lo vuelve socialmente visible y audible. Huyendo de las identidades fijas, desdibujando las fronteras e invirtiendo las perspectivas, la metonimia redistribuye el reparto de lo sensible. Nos encontramos entonces frente a una “forma intensa” que subvierte el orden de cosas representativo, y en esa torsión reside su politicidad.

En “*Métonymie chez Proust*”, Genette sostiene que “... lejos de ser incompatibles y antagonistas, metáfora y metonimia se sostienen y se compenetran...”, y se propone dar cuenta de sus “relaciones de ‘coexistencias’” (Genette, 1972: 42). Ahora bien, si en la *Recherche* la metonimia se aloja en el corazón de la metáfora (esto es, el Otro en el corazón de lo Mismo), queda por definir qué tipo de relaciones de coexistencias establecen ambas figura en *Nadie nada nunca* y sus implicancias políticas.

## Bibliografía

- » Arce, R. (2012). “Violencia metonímica: la historia y la política en la narrativa de J. J. Saer”. *Helix*, (5), 44-61.
- » Balderston, D. (ed.). (1987) *Ficción y política: la narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires, Alianza.
- » Bonhomme, M. (1987). *Linguistique de la métonymie*. Berne, Peter Lang.
- » Corbatta, J. (1999). *Narrativas de la guerra sucia en Argentina*. Buenos Aires, Corregidor.
- » Dalmaroni, M. (2009). “Lo real sin identidades. Violencia política y memoria en *Nadie nada nunca*, *Glosa* y *Lo imborrable* de J. J. Saer”, en Sosnowski, Saul. *Literatura, política y sociedad: construcciones de sentido en la hispanoamérica contemporánea*. Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 125-141.
- » Deleuze, G. (1968). *Différence et répétition*. París, PUF.
- » Derrida, J. (1987). *La escritura y la diferencia*. Barcelona, Anthropos.
- » ——— (2006). *L’animal que donc je suis*. París, Galilée.
- » Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- » Ebguay, J. D. (2012). “*La méésentente: le philosophe (J. Rancière) et le poéticien (G. Genette)*”. *Fabula-LhT*, (10). Recuperado de <http://www.fabula.org/>
- » Frazer, J. G. (1981). *La rama dorada. Magia y religión*. México, FCE.
- » Genette, G. (1972). *Figures III*. Paris, Seuil.
- » Lévi-Strauss, C. (2002). *Mitológicas I. Lo crudo y lo cocido*. México, FCE.
- » Monteleone, J. (1991). “Eclipse del sentido: de *Nadie nada nunca* a *El entonado*”, en Roland Spiller (ed.), *La novela argentina de los años ochenta*, *Lateinamerika-Studien*, 29, Universität Erlangen-Nürnberg. Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 1991, 153-175.
- » Premat, J. (2002). *La dicha de Saturno*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- » Rancière, J. (1996). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires, Nueva visión.
- » ——— (2000). *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. París, La fabrique.
- » ——— (2007). *Politique de la littérature*. Paris, Galilée.
- » Rodríguez, F. (2010). *Un desierto para la Nación*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- » Saer, J. J. (1986). *Juan José Saer por Juan José Saer*. Buenos Aires, Celtia.
- » ——— (1997). *El concepto de ficción*. Buenos Aires, Seix Barral.
- » ——— (2000). *Nadie nada nunca*. Buenos Aires, Seix Barral.
- » ——— (2001). *Cuentos completos*. Buenos Aires, Seix Barral.
- » Sarlo, Beatriz (1980). “Narrar la percepción”. *Punto de Vista*, (10), 35-37.
- » ——— (1983). “Literatura y política”. *Punto de Vista*, (19), 8-11.

- » — (1987). “Política, ideología y figuración literaria”. En Balderston, D. (ed.), *Ficción y política: la narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires, Alianza.
- » Villani, A., Sasso, R. (2003). *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*. París, Vrin.
- » Viveiros de Castro, E. (2009). *Metafísicas caníbales*. Madrid, Katz.