

Figuraciones de lo animal en la obra de Juan José Saer

Animal Representations in the Work of Juan José Saer

Malena Pastoriza¹
IdIHCS, UNLP / LabTIS, UNRN

Resumen

Considerando la actualidad de los debates acerca del *giro animal* en los estudios literarios, este artículo explora algunas de las figuraciones más recurrentes de lo animal en la obra de Juan José Saer, a partir de la hipótesis de que ellas se inscriben en una búsqueda por restituir en la literatura una experiencia de lo incierto. En un primer momento, se aborda el lugar de la animalidad en la definición saeriana de ficción como “antropología especulativa”, a partir de una protoversión de *El entenado*. En un segundo momento, se atiende a la profusión de caballos en las novelas de Saer y se ensaya una interpretación de una escena de *Nadie nada nunca* a la luz de la noción filosófica de hospitalidad. Por último, el artículo se detiene en la aparición de arañas en la obra saeriana, a fin de evidenciar la afinidad entre animalidad y experiencia del ensueño que se trama en sus textos.

Palabras clave: Saer; animalidad; antropología especulativa; neutro; ensueño

Abstract

Considering the current debates about the Animal Turn in literary studies, this article explores some of the most recurrent figurations of the animal in the work of Juan José Saer, based on the hypothesis that they are framed in a persistent attempt to recreate in literature an experience of the uncertain. Firstly, we address the place of animality in Saer's definition of fiction as “speculative anthropology”, based on a proto-version of *El entenado*. Secondly, we attend to the abundance of horses in Saer's novels and attempt an interpretation of a scene from *Nadie nada nunca* in the light of the philosophical notion of hospitality. Finally, the article focuses on the appearance of spiders in Saer's work, in order to highlight the affinity between animality and the experience of somnolence that is at stake in his texts.

Keywords: Saer; animality; speculative anthropology; neuter; somnolence

¹Profesora y Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Realizó su tesis doctoral sobre las obras de Juan José Saer y Leónidas Lamborghini con becas de la UNLP y del CONICET. Actualmente, desarrolla sus tareas de investigación en el LabTIS (UNRN). Mail de contacto: mpastoriza@fahce.unlp.edu.ar

*la certidumbre ciega de ser hombre y sólo hombre nos
hermana más con la bestia que la duda constante y casi
insoportable sobre nuestra propia condición (Saer 2000: 103)*

Introducción: ¿Mimetismo animal?

El pensamiento de lo animal no cesa de expandir sus fronteras; hace al menos veinte años que desde diversas disciplinas como la filosofía y la antropología han comenzado a confluír en el problema de lo animal un caudal vasto y heterogéneo de impugnaciones a la impronta humanista dominante del pensamiento occidental –como justa expresión de la necesidad de “des-centrar lo humano, romper el marco autorreferencial humanista” (Balcarce 2020: 41)–. En efecto, tal como señalaba Julieta Yelin en 2011, sería certero hablar de un *giro animal* en las ciencias humanas; este giro puede entenderse, en los estudios literarios, “como un cambio en los modos de funcionamiento del simbolismo animal; o, más específicamente, como un debilitamiento de su potencialidad simbólica” (2). Esto implica que, en los modos de representación literaria de la animalidad, se percibe “la caída de la metáfora animal como construcción simbólica primordial de lo humano” (3).

En el marco de estos debates recientes, la obra de Saer se ofrece como un caso notable; en sus narraciones, el debilitamiento de las certidumbres epistemológicas, inscripto en la desconfianza radical frente a la conciencia fenomenológica y su herramienta de percepción privilegiada, la mirada se integra en una interrogación ontológica sobre la condición humana y su vínculo con el entorno². En este sentido, este

²Definido en términos de confianza fenomenológica el vínculo entre mirada, conciencia, sujeto y sentido, Monteleone (1991) sostiene que en las narraciones saerianas “la confianza fenomenológica se vuelve extrañeza. No se narra la percepción sino su vacilación o su remedo: la caricatura de una conciencia formadora” (158). Por su parte, Arce (2015) repara en el carácter ambivalente de la visión narradora en la obra saeriana, a la vez privilegio gnoseológico y concretización de la distancia que separa al sujeto de lo visible, y sostiene: “Como metáfora

trabajo se propone mostrar en qué medida las representaciones y figuraciones de la animalidad en los textos saerianos adquieren una inflexión marcadamente posthumanista.

Una anotación en unas hojas sueltas incluidas en los *Borradores inéditos* testimonia que hacia 1980 Saer se encontraba preparando un libro de cuentos, cuyo título proyectado era *Mimetismo animal* (2013a: 150). En la presentación del fondo Saer para *Cuadernos LIRICO*, Julio Premat vincula este proyecto inconcluso con la fase pre-redaccional de dos textos éditos posteriores, la novela publicada en 1983 y su último libro de cuentos, *Lugar*: “[encontramos] esbozos de un libro de relatos intitulado *Mimetismo animal* (del cual debía formar parte la protoversión de *El entenado*) que, mucho después, se convertirá en *Lugar*” (Premat 2011: 204). La sugerencia de que, ya en su génesis, *El entenado* se encuentra vinculado al universo de la animalidad y al problema de la mimesis resulta particularmente sugerente, en tanto permite comenzar a definir la orientación que cobra la reflexión en torno de lo animal en la obra saeriana.

En “Una exploración de los límites”, Graciela Montaldo enfatiza el tenor antiépico y antihumanista de la versión que *El entenado* propone de la conquista del Río de la Plata, y anota con perspicacia que lo que *El entenado* agrega a la obra saeriana, como un *plus*, es “la exploración del borde y la incertidumbre en el pacto que funda originariamente una sociedad y que permite definir *lo humano*” (745, cursiva en el original). En la novela, afirma, “es la confrontación con lo diferente lo que pondrá en movimiento la máquina para explorar la propia identidad” (748). En efecto, en *El entenado* la ambivalencia respecto del estatuto de los colastiné, en tensión con la idiosincrasia europea, se inscribe retóricamente en la oscilación constante entre su animalización y la reafirmación de su humanidad. No se trata tanto de una indistinción o un borramiento de los límites entre lo

gnoseológica, [la visión] carga para el narrador con un exceso de certidumbre del que no cesa de intentar sustraerse” (37).

humano y lo animal, sino de la exhibición de la precariedad de sus definiciones en términos discretos y esenciales. Pero sobre todo, la oscilación da cuenta de un énfasis en el movimiento de pasaje, como interrogación del intervalo donde la humanidad y la animalidad se tornan indiscernibles, y la identidad se suspende para dar lugar a la perturbadora irreductibilidad de la alteridad. En línea con estas observaciones, en *La felicidad de la novela*, Rafael Arce sostiene que la reflexión antropológica que impulsa *El entenado* se asienta justamente en ese énfasis en el *entre*:

Con esta novela, la pregunta por el origen del universo deviene interrogación por el origen del hombre. Pero, de nuevo, no se trata de una pregunta por el fundamento. La interrogación se sitúa en el *pasaje*. El contraste entre la orgía cíclica y el orden durante las otras tres estaciones le propone al testigo el siguiente enigma: hay el animal y hay el hombre. ¿Qué es lo que sucede *entre* uno y otro? [...] quizás pueda comprenderse como pregunta por el origen benjaminiano: el pasaje aparece aquí como el salto, como el brote, de lo animal a lo humano. El problema es la aprehensión de ese pasaje-salto y sólo en este sentido la novela pregunta por el origen de lo humano. (85, cursiva en el original)

En este punto, se tornan evidentes las razones que han llevado a vincular esta novela con la definición de ficción acuñada por Saer en el ensayo “El concepto de ficción”, en términos de una antropología especulativa. En un artículo publicado en 1992, Arcadio Díaz Quiñones se detiene en indagar la relación de *El entenado* con dos de las que considera sus fuentes históricas y filosóficas: la obra de Heródoto, fundante de la tradición antropológica medieval europea, y el ensayo “Des cannibales” de Montaigne. La novela misma convoca este paradigma, al tomar como epígrafe una frase de las *Historias* de Heródoto: “más allá están los Andrófagos, un pueblo aparte, y después, el desierto total”.

Así, Díaz Quiñones propone leer el texto saeriano como una variación de ambas fuentes en torno de “la gran riqueza metafórica del mito del caníbal” (9). Tanto Heródoto como Montaigne ponen en cuestión quién es el bárbaro, quién es el salvaje y el lugar del testigo en el proceso de significación de la otredad; en efecto, sugiere el crítico, la heterología inaugurada por Heródoto parece cumplir la función de pre-historia de la “antropología especulativa” saeriana:³

La fundación del sentido [en *El entenado*] depende de dos lugares y dos tiempos superpuestos, del “allá” y el “acá” [...]. La réplica de Saer a Heródoto es clara: la producción de sentido exige tanto la pertenencia como la contingencia; no hay comprensión ni interpretación sin cruzar esa barrera.
(12)

De este modo, Díaz Quiñones repara en que el narrador es quien habita ese espacio liminar, la frontera entre mundos. De hecho, los orígenes del entenado se ubican en el puerto, en un lugar de tránsito, y por lo tanto, su origen “era el desplazamiento, el exilio, su propia contingencia” (13).

Por su parte, en el artículo “La ficción de Saer: ¿una «antropología especulativa»?” Gabriel Riera retoma las consideraciones de Díaz Quiñones y sostiene que *El entenado* trabaja “para abrir la clausura de la *invención del otro* fuera de la economía de lo calculable” (375, cursiva en el original). Dado que para los colastiné “todo parece y nada es” (Saer 2000: 148), Riera acierta al sugerir que la ficción saeriana,

³Es posible sugerir que la intervención de la novela en la heterología es una pieza clave en la operación que realiza sobre la tradición de la literatura nacional, afincada en la dicotomía civilización/barbarie. Afirma Montaldo que la versión que la novela construye sobre el origen de la nación se sustrae a tal punto de esta tradición que “es una forma de extrañar a la literatura argentina de sí misma” (757). Si el indio se consideró tradicionalmente en su animalidad, en *El entenado* los colastiné son “los más humanos”, y como tales, “permiten explorar la humanidad” (757).

entendida como “antropología especulativa”, “configura el espacio que arruina todo saber preconstruido sobre el «hombre»” (390).

En los apartados siguientes, nos detenemos en la presencia recurrente de dos animales en la literatura saeriana, los caballos y las arañas, a la luz de este énfasis en la interrogación del *pasaje* o *entre* como apuesta por la deconstrucción de la definición de lo humano y de la certidumbre de la conciencia fenomenológica, y su reemplazo por una perspectiva especulativa.

Un salto hacia lo neutro: los caballos

En un artículo reciente, Rafael Arce y Laura Romero destacan la abundancia de vida no humana en la narrativa de Saer, a la que consideran una inflexión de la pregunta por lo humano que se despliega a lo largo de toda la obra. Algunos animales reaparecen con mayor insistencia, como por ejemplo, los caballos. Por caso, en *El río sin orillas*, Saer afirma provocativamente que fueron los caballos los que humanizaron la pampa: “sin el caballo, el hombre estaba condenado a la inexistencia. [...] Puede decirse que en la pampa, es el ganado, vacuno y caballar, lo que creó la civilización, y no lo contrario” (2006a: 73). Arce y Romero interpretan la profusa presencia de caballos en los textos saerianos como parte de una operación de desmantelamiento del símbolo desplegada en su obra. Es decir, los caballos convocan el imaginario de la pampa, de los orígenes de nuestra nación –“Puede afirmárselo sin vacilar: en el principio fue el caballo” (Saer 2006a: 78)–, y sin embargo, a la vez, son despojados de su carga simbólica al ingresar en la lógica neutra de la narración, cuya búsqueda se orienta hacia hacer “cantar lo material”.

En el ensayo “La canción material”, fechado en 1973, Saer arremete contra las narrativas latinoamericanistas que pretenden retratar “una supuesta realidad, mejicana, o

peruana, o argentina” (2010a: 166), para sostener que la narración no parte de una realidad específica, sino de lo material, ese “magma neutro” despojado de sentido, “cualquier objeto o presencia del mundo, físico o no, desembarazado de signo” (168). El ejemplo al que recurre es, justamente, la presencia de caballos en las obras de Claude Simon, de Faulkner y en el *Martín Fierro*; Saer sugiere que no se trata, en estos casos, del “mismo caballo”, en tanto representación de un signo previo, sino que “cada uno parte de un caballo neutro que, atrapado en la tela elocuente de la nueva estructura narrativa, comenzará a significar, para cada vez sola pero para siempre, de un modo diferente en cada caso” (168). De este modo, “La canción material” permite precisar la orientación que cobra en la narrativa de Saer la reflexión en torno de la cuestión animal. En sus textos no se construye una perspectiva crítica respecto del tratamiento que la cultura da a los animales, ni se insinúa un “pensamiento animal” como modo de responder reactivamente a los discursos humanistas. Por el contrario, en *La ocasión*, *Glosa* o *Nadie nada nunca* – por nombrar los casos más significativos– la cuestión animal, condensada en la recurrencia descriptiva de imágenes de caballos, está guiada por la reflexión acerca de la materialidad de la narración, la cual, en su dimensión filosófica, se despliega como un cuestionamiento de la lógica de la identidad –y es por esta vía que se encuentran *El entenado* y *Nadie nada nunca*, por ejemplo–. Detrás de escenas tan heterogéneas como la anécdota aparentemente banal de la conversación acerca del tropiezo del caballo en *Glosa*, o la descripción que hace Bianco del galope de una tropilla salvaje en *La ocasión*, se percibe una puja por franquear el límite de la materialidad del signo hacia su indeterminación. Si en *Glosa* Washington interviene en la discusión sobre el tropiezo del caballo de Nola señalando con ironía que el hecho de que “el caballo está demasiado cerca del hombre [...] [quien] ha hecho depositario al pobre animal de toda clase de proyecciones simbólicas, a punto tal que, bajo tantas capas de simbolismo, ya es difícil

saber dónde se encuentra el verdadero caballo” (2006b: 79), en *La ocasión* la suspensión de la cadena de sobresignificaciones será provocada por el estruendo de la “masa sombría y palpitante” (1998: 30) de los miles de caballos atravesando la pampa ante los ojos de Bianco: la proliferación sonora de la tropilla interrumpe sus pensamientos maravillados, hasta volverlos “inaudibles o incomprensibles para él en su propia mente” (30).

En este sentido, Arce y Romero ubican *Nadie nada nunca* como la novela que apuesta por restituir la materialidad de este animal tan cargado de significaciones.⁴ El bayo amarillo que el Gato guarda en el fondo de su patio juega un rol clave en esta interpretación. El aura neutra de su ubicua presencia –“Espeso, opaco, sin significación, empeñado en ser, y prolongándola por la boca, la vida” (Saer 1994: 52)– contrasta con la lógica antropocéntrica que domina las descripciones de las víctimas de asesinato –“un caballo blanco, el más hermoso animal de la región, [...] que estaban preparando para el hipódromo” (Saer 1994: 114)–. Este contrapunto entre la neutralidad de lo viviente y la valoración estereotípica del relato cultural de cierto modo replica la tensión estructural que divide la novela entre la alegoricidad latente en la intriga policial y la narración de los estados del presente (en palabras de Beatriz Sarlo en su reseña de la novela de 1980).

De hecho, estas dos dimensiones que las lecturas de la novela han mantenido inarticuladas, según el diagnóstico de la crítica reciente (Gillier: 70; Arce y Romero: 364-365), se corresponden, de manera esquemática, con el modo en que la novela atomiza los dos procedimientos narrativos imbricados en el realismo, la narración y la descripción. Mientras que las diferentes voces narradoras a lo largo de la novela se atienen a las

⁴En su análisis, se detienen en el desmantelamiento del símbolo desencadenado por la presencia material de la carne a lo largo de la novela; reparan en cómo se conectan y desmontan los dos mitos fundantes de la argentinidad, de fuerte protagonismo masculino, el caballo en las pampas y el asado: “el caballo deja de ser símbolo (de la argentinidad) para volverse un cuerpo vivo que sufre tortura y muerte, y que se convierte en alimento; y el asado deja de ser un ritual colectivo común (vaca, pescado, cordero) para volverse un banquete inquietante” (367).

percepciones inciertas del Gato Garay durante tres días de febrero en su casa en la costa, los lectores nos enteramos de la noticia de la matanza de los caballos y de las hipótesis que en torno a estos hechos se han ido tejiendo en la zona a través del relato de otros personajes, principalmente, del hombre del sombrero de paja que dialoga con el bañero en la playa alledaña. Es decir, narración (de hechos pasados) y descripción (del tiempo presente) *casi* no se tocan.

Ahora bien, los caballos se encuentran involucrados en ambas dimensiones de la novela, reafirmando a la vez que difuminando las fronteras de esta división esquemática. Por un lado, son la pieza clave en la interpretación alegórica de la trama, ya que protagonizan los acontecimientos que mantienen al pueblo en vilo desde hace ocho meses. Dado que no hay conexión alguna entre los dueños de los caballos asesinados, no se entiende qué móvil motiva los crímenes, ni quién podría ensañarse así con los animales indefensos. Circulan las hipótesis más inverosímiles: que se trata de una peste que mata instantáneamente, que los caballos se suicidan... Pero lo que resulta más aterrador, como apunta Elisa conversando con el encargado de la Agencia de la ciudad, es que “no hay ninguna razón para descartar de antemano la posibilidad de que alguien decida un buen día, sin causa aparente, agarrar un revólver y salir por el campo a matar caballos” (Saer 1994: 149). Esta circunstancia lleva a que se instale en la zona un ambiente de desconfianza generalizada: “El vecino de años, el padre o el hermano, el amigo de la infancia, se volvieron de golpe sospechosos” (110). Sin embargo, esta preocupación dominante se ve apaciguada en cuanto los crímenes se tornan más esporádicos. En esos momentos, eran los caballos, comenta el hombre del sombrero de paja al bañero, los únicos que seguían nerviosos:

los caballos olían en el aire que algo se tramaba en la oscuridad contra ellos. Por eso cuando al cabo de un mes de que no pasara nada la vigilancia aflojó, los únicos que seguían estando a la expectativa y no muy convencidos de que el peligro había pasado, eran los caballos. (105)

En efecto, la desconfianza no se circunscribe al ambiente del relato policial, sino que tiñe también el universo del bayo amarillo. De este modo, el caballo que el Ladeado confía a la hospitalidad del Gato Garay al comienzo de la novela participa simultáneamente de los dos mundos: como potencial víctima del misterioso asesino, protagoniza las fantasías paranoicas que atormentan al Ladeado –“que no aparezca, súbita, silenciosa, la mano con la pistola, y que no apoye el caño, despacio, en la cabeza. Que no retumbe la explosión” (33)–; a la vez, esta desconfianza domina también, en el otro plano de la novela, su vínculo con el Gato Garay. La descripción minuciosa de los movimientos y los comportamientos del bayo subraya la sensación de peligro inminente que lo atormenta. Dice el Gato: “Es como si estuviese masticando su propia desconfianza y como si fuese, no el amasijo verdoso y macerado con su propia saliva, sino mi presencia inquietante, enemiga, lo que estuviese tratando de tragar” (52).

Ahora bien, es preciso reparar en el hecho de que la desconfianza resulta un elemento irreductible del vínculo con la otredad, en este caso, el vínculo humano-animal. Tal como explica Gabriela Balcarce (2014), la hospitalidad involucra la afirmación radical de la otredad, es decir, una apertura incondicionada al otro, y en este sentido “constituiría la afirmación de ese otro y su respeto, pese a la condición inevitable de su incomprensión” (201). No obstante, la noción de hospitalidad es en sí misma paradójica, pues asumir ese resto no dialectizable, aquello que del otro nos llega como incomprendible, traza una barrera infranqueable para la posibilidad de una hospitalidad

plena.⁵ De este modo, siguiendo a Derrida, Balcarce repara en que “la lógica de la hospitalidad es la lógica de lo imposible” (2014: 207) en tanto la presuposición de la anterioridad del otro interrumpe la incondicionalidad de la apertura subjetiva que la hospitalidad supone. En otras palabras, lo ilocalizable e imprevisible del otro solicita un pensamiento aporético, heterogéneo respecto de las demandas de lo moral, lo político o lo jurídico.

En sintonía con estas reflexiones, Mónica Cragolini recupera la idea de hospitalidad puesta en juego en *Así habló Zaratustra* de Nietzsche, para señalar hasta qué punto ésta se enlaza con la hostilidad:

La “hostilidad” indica el elemento de la diferencia que no puede apropiarse
[...] Para que la hospitalidad exista, es necesario que en ella se dé también
la hostilidad, hostilidad que mienta la radical extrañeza de la otredad,
mantenida como tal extrañeza. (19)

En efecto, el vínculo entre el Gato y el bayo es descrito en *Nadie nada nunca* como hostil. La actitud defensiva y desconfiada del caballo se materializa en su aura “espesa [que] emana, como de a ráfagas, una hostilidad confusa” (Saer 1994: 77). A su vez, esta tensión entre hospitalidad y hostilidad se potencia, a lo largo de la novela, en la persistencia de la mirada –“la mirada [...] que nos tiene clavados a cada uno en su lugar” (Saer 1994: 52)–. Desde que se quedan solos por primera vez, el Gato y el bayo se observan en tensión y con intensidad, es decir, miran al otro y son mirados por el otro. El

⁵Balcarce (2014) subraya que el pensamiento de la hospitalidad corroe la ilusión de “igualdad entre los hombres” que está por detrás de la idea de tolerancia, como respuesta ética y política ante el rechazo de la diferencia. Así, lo que está en juego en la tolerancia no es la igualdad –que se mantiene en el plano de lo ideal–, sino la igualación, con los consiguientes riesgos de replicar los esquemas de dominación que se proponía desandar.

Gato asoma la vista, a cada instante, hacia el patio, para descubrir que, en todo momento, el bayo también lo está contemplando.

En la conferencia “El animal que luego estoy si(gui)endo”, Jacques Derrida reflexiona acerca del rol de la mirada en el vínculo humano-animal. Allí se pregunta: “¿podemos decir que el animal nos mira? ¿Qué animal? El otro” (17). La mirada sin fondo del otro, socava, con sorpresa y con incomodidad, las certidumbres de la existencia:

Esa mirada así llamada “animal” me hace ver el límite abisal de lo humano: lo inhumano o ahumano, los fines del hombre, a saber, el paso de las fronteras desde el cual el hombre se atreve a anunciarse a sí mismo, llamándose de ese modo por el nombre que cree darse. Y en esos momentos de desnudez, bajo la mirada del animal, todo puede ocurrirme. (28)

En la mirada animal se abisma la diferencia infinita, y en su revés se exhibe el carácter ilusorio de la certidumbre sobre la que se erige la propia identidad. El pudor de (des)encontrarse en la mirada con un otro animal involucra así una apertura hacia la inquietante experiencia de lo indeterminado.

En el marco de estas reflexiones, proponemos volver sobre la escena de *Nadie nada nunca* que algunos críticos han nombrado como “el abrazo con la bestia” y algunas de sus posibles interpretaciones. En *Un desierto para la nación*, Fermín Rodríguez repara en la ausencia de significado de la violencia ejercida sobre los caballos en la novela saeriana. Lo perturbador, señala, emerge del hecho de que la carne animal, “desguarnecida y vulnerable, sin amparo legal, [se encuentra] en inquietante continuidad con la vida humana” (337). La frontera que separa al hombre del animal, sugiere, es la conciencia de la propia mortalidad. Desde esta perspectiva, Rodríguez se detiene en una escena del comienzo de la novela que ha pasado desapercibida por la crítica. Durante los

primeros contactos del Gato con el bayo amarillo, ambos “fluyen trabajosamente por un desierto desnudo y calcinado de percepciones llameantes” (339), permanecen dentro de una zona de indistinción, donde se disuelve o derrite el umbral entre hombre y animal (340). En uno de esas instancias, un arrebató se apodera del Gato, quien se lanza sobre el bayo y lo abraza con firmeza. Rodríguez interpreta este salto como una fundición intempestiva (338). Por su parte, Baptiste Gillier vuelve sobre esta escena para postular que ella funciona como un punto ciego de las lecturas críticas que se han hecho de *Nadie nada nunca*, en la medida en que su ausencia de significación al interior de la novela interrumpe la síntesis simbólica que supone la interpretación alegórico-política. Y, siguiendo a Rodríguez, concibe el abrazo como un salto literal de lo humano a lo animal (68).

Ahora bien, no debe pasarse por alto el hecho de que el “abrazo con la bestia” ocurre como culminación de una larga escena durante la que, al caer la noche, el Gato y el caballo se escudriñan con desconfianza. Citamos fragmentos de la escena, que se desarrolla a lo largo de varias páginas:

Creo ver venir, desde la penumbra, hacia mí, la mirada, más espesa, aunque menos visible, que el aire azul, del caballo. [...] Ahora nos estamos mirando, inmóviles, él con la cabeza ligeramente alzada, ligeramente puesta de costado, yo ligeramente incorporado en el sillón de lona anaranjada, la mano que sostiene el vaso de vino ligeramente alzada a mitad de camino hacia la boca, el aire azul ahora ligeramente negro. [...] Nos miramos [...] Me paro. Ahora estamos mirándonos [...] Voy dejando atrás la franja de cemento [...]. 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 [...] 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 1994: 21-23)

¿Qué motiva al Gato a arrojarse intempestivamente sobre el caballo? En la novela, no parece haber más explicación que la densidad de esa mirada que imanta irracionalmente al Gato hacia el bayo. Como hemos recuperado, Rodríguez y Gillier interpretan este abrazo como un momento de disolución del umbral que separa la humanidad de la animalidad. No obstante, el protagonismo que cobra la mirada en la escena permite precisar que en ese salto hacia lo animal no hay asimilación, sino, por el contrario, la constatación de una ajenidad irreductible y la funesta revelación de la propia extrañeza. Recurrimos nuevamente a Gragnolini, quien precisa que “la hostilidad –como característica propia de la hospitalidad– [...] impide «fundir» la diferencia en la propia mismidad” (19); por lo tanto, “para pensar al otro, para resguardar su extrañeza, es necesaria una lógica excursiva, que asuma el desborde, el desafío y la irrupción de la otredad” (20). En este sentido, antes que un salto hacia lo animal –que presupondría una actitud de tolerancia (Balcarce 2014)–, cabría leer en este arrojamiento inesperado un salto abrupto hacia el vacío de lo material, es decir, hacia lo neutro. Solo así la aparente

fundición se revela como suspensión, lo que, por otra parte, posibilita atender a la incomodidad y la tensión extremas que dominan la escena, tanto como a la falta de comprensión que se apodera de ambos.

En el ensayo “Eclipse del sentido”, Jorge Monteleone recupera la etimología de la palabra *neu-ter* –“ni lo uno ni lo otro” (155)– para destacar la negatividad como el movimiento característico de la obra saeriana. Lo que esta escena en particular niega es la posibilidad de una asimilación, es decir, del pasaje que garantizaría la continuidad del proceso de identidad. Quizás, entonces, “abrazo” no sea la palabra más adecuada para nombrar esta experiencia deceptiva que la literatura de Saer provoca, al apostar por lo neutro como modulación de ese umbral en el que no prima “ni lo uno ni lo otro”, sino la indecidibilidad, la materia despojada de signo (Saer 2010a).

La telaraña del ensueño: “ya no es araña ni nada”

Tras la llegada del Ladeado con el bayo a Rincón, en las primeras páginas de *Nadie nada nunca* tiene lugar un breve episodio que involucra la presencia de un otro animal, en unos términos muy diferentes al vínculo de hospitalidad-hostilidad que protagonizarán el Gato y el caballo a lo largo de la novela. Recostado sobre el piso de baldosas, el Gato observa su entorno, en el que de pronto identifica “sobre el cenicero, negra, inmóvil, adherida al barro ahumado, súbita, la araña” (Saer 1994: 12). Inmediatamente, con una alpargata, el Gato intenta aplastarla. De la araña verá dispersarse en todas las direcciones un puñado de arañitas. La potencialidad simbólica de esta breve anécdota, que forma parte del núcleo genético de la novela,⁶ ha sido vinculada con la violencia encerrada en la gratuidad de la muerte; también, con el problema de la representación y la descomposición del acto de

⁶Una versión de la escena en la que el Gato mata una araña y ve salir de ella pequeñas arañitas aparece ya bosquejada en el cuaderno 8, datado en 1971 (Saer 2013a: 60-61).

percibir: después del golpe, solo queda “la mancha negruzca, viscosa: ya no es araña ni nada” (Saer 1994: 19). Sugerimos una tercera vía de interpretación, que conciba el devenir de la araña en una mancha informe en términos de suspensión radical de su capacidad significativa. La escena puede ser leída entonces como un antecedente inmediato del salto abrupto sobre el cuello del bayo.

Unas páginas más adelante el Gato se sumerge en un largo sueño, durante el que se encuentra con Tomatis y recorre la ciudad. La constatación de que se trata de un sueño y no de un relato de hechos ocurridos en el universo ficcional de los personajes es motivada, curiosamente, por la duda en torno de una crónica leída por el Gato en el diario *La Región* sobre la copulación de un caballo con una araña:

Pienso en el artículo que he leído hace unos días en *La Región*, sobre San Enrico Imperatore, en el que se menciona que San Enrico Imperatore vio también, en Dromidia, copular un caballo con una araña y salir después, del cuerpo de la araña, un montón de arañitas. La manera en que copulaban el caballo con la araña, decía el artículo de *La Región*, era la siguiente: la araña se adhería al pene del caballo con sus patas y succionaba, con la boca, el esperma [...] Si no supiese que estoy despierto, la copulación de la araña con el caballo me parecería absurda: pero estoy bien despierto. Estoy bien despierto, echado boca arriba, contra la sábana húmeda, oyendo de un modo vago el zumbido del ventilador. El artículo de *La Región*, ¿qué día apareció? ¿Dónde lo leí? ¿Y cuándo? No: 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. (Saer 1994: 30-31, cursiva en el original)

La extrañeza de la imagen del acto sexual interespecie no deriva únicamente de lo incomprendible que resulta la comunión entre animales anatómicamente tan heterogéneos, sino también de su composición visual a partir de reminiscencias de otras imágenes de la novela: las arañitas saliendo del cuerpo de la araña que recuerdan el episodio del Gato recién descrito, la araña adherida al miembro erecto del caballo que alude al inquietante “abrazo con la bestia”. Asimismo, la cópula reenvía a la tematización del placer frustrado en las relaciones sexuales entre el Gato y Elisa. En *La dicha de Saturno*, Premat reconoce que la presencia de la araña en la novela remite al sexo femenino, asociado “a una isotopía de negrura, multiplicación, falta de sentido y muerte” (2002: 191). Al respecto, no es casual que esta imagen ominosa haga su irrupción durante la experiencia del despertar, es decir, ese momento de indefinición entre sueño y vigilia, ese umbral donde se suspenden las certidumbres que prevalecen en uno y otro dominio.

Otros dos textos firmados por Saer llevan por título “Las arañas”. Por un lado, uno de sus primeros cuentos, aparecido en el diario *El litoral* el 6 de agosto de 1958, es decir, dos años antes de su primer libro, *En la zona*. Por otro lado, un borrador de poema inédito, presuntamente escrito en 1971, recopilado en la edición de los *Borradores inéditos 3*. Además del título en común y de su ubicación marginal o liminar dentro de la obra saeriana, ambos textos comparten una característica central: la tematización del momento del despertar.

El cuento breve aparecido en 1958 en *El litoral* narra una mañana en la vida rutinaria de Romualdo y Luisita, un matrimonio infeliz que reniega de haberse casado. Él se está vistiendo para ir a trabajar y discute con su mujer, mientras busca desesperadamente por toda la habitación la media que le falta. Romualdo se siente “atolondrado por el zumbido del sueño que permanece todavía durante la vigilia y que se

esconde en el estómago y abajo de los párpados, en la boca y en la garganta” (Saer 1958: 35). A pesar de que no hay arañas en el cuento, la elección del título insinúa una lectura metafórica posible: la conciencia se encuentra atrapada en la telaraña del despertar. Esta experiencia que nubla la percepción de Romualdo deriva en su animalización. Al salir de su casa rumbo al trabajo, anota un narrador omnisciente en las últimas líneas del cuento, el protagonista “trepó a un ómnibus y allí, sobre el pescante abarrotado gozó el aire y el sol apenas tibio y poroso” (35), como una presa que logra, luego de mucho esfuerzo, liberarse de su trampa.

Por otra parte, el poema recopilado en los borradores inéditos está conformado por doce versos libres que se interrumpen, dejando inconclusa la última unidad sintáctica: “Y el calor, / que otros años, incluso el mes anterior, hubiese parecido, / aunque terrible, normal,” (Saer 2013b: 146). En el breve cuadro que construye el poema, se reconocen varios tópicos de las escenas del despertar en la obra saeriana: el sol de la mañana entrando en la habitación encuentra a Pancho acostado, despertando luego de una noche agitada por el calor de febrero, “el mes irreal”. La animalización en este caso recae sobre la percepción de los movimientos de la luz sobre la pared: “círculos / blandos, luminosos, en la pared, cerca de la cama, que iban, / imperceptiblemente, cambiando de lugar, como si buscaran, / con cautela, e incluso con malignidad, una presa.” (146). La conciencia adormilada de Pancho, no obstante, se mantiene a salvo del ataque, pues, como Wenceslao en *El limonero real*, “a esa hora, ya estaba despierto, desde hacía / rato” (146).

Leídos en serie, estos dos textos consolidan la pertinencia de vincular la metáfora animal con el despertar. En la obra saeriana se les atribuye a las arañas una ambivalencia irreductible: en los episodios que hemos recuperado, figuran el movimiento y la dispersión que, no obstante, paraliza; la proliferación de la vida a la vez que el peligro de la muerte inminente. En este sentido, la presencia de arañas –o su alusión figurada– en el

momento del despertar connota la interrupción del dominio de la conciencia, la suspensión de la capacidad de asignar sentidos, es decir, de esclarecer lo que aparece como indiscernible.

En efecto, esta interpretación de la metáfora animal asociada al despertar se vuelve productiva para leer otras zonas de la obra saeriana donde reaparece, de manera aparentemente incidental, la imagen de la telaraña. Tomemos por caso un episodio del relato policial que Pichón le narra a Tomatis y Soldi en *La pesquisa*. Morvan, el detective que tiene a cargo la investigación de una serie de asesinatos de ancianas en París, vuelve a su despacho luego de visitar la última escena del crimen y se dedica a reconstruir una carta cuyos fragmentos guardaba en el interior de un cenicero. Se trata de una instancia clave para la resolución de la investigación, que lleva nueve meses sin pistas concretas. Concluida la tarea, “Morvan se reclinó en su sillón y, cruzando las manos sobre el vientre, se inmovilizó con los ojos fijos en el cielorraso” (Saer 2012: 140), entregándose a una especie de trance, “con los ojos bien abiertos” (141). Al cabo de un rato de mantenerse inmóvil,

Morvan se inclinó otra vez hacia la carta reconstituida y la contempló un momento. Las líneas irregulares que formaban las rasgaduras de papel donde los pedacitos, todos de tamaño semejante, se unían de un modo imperfecto, parecían los hilos tortuosos de una telaraña, y, durante unos segundos, Morvan tuvo la impresión fugacísima de que era él mismo el que estaba atrapado y se debatía en su centro. (141-142)

La carta que Morvan reconstruye ha llegado unos días antes del ministerio con la advertencia de traslados y sanciones ante la falta de avances en la investigación. Al recibirla, Morvan se la entregó a Lautret para que hiciera copias y la difundiera, pero

Lautret llega al despacho de Morvan acompañado de dos inspectores y la rompe en pedazos. Morvan junta los pedazos en un cenicero, que luego guarda en el armario, atacado por la sensación de que “la sombra que venía persiguiendo desde hacía nueve meses, inasible a pesar de su proximidad angustiosa, estaba poniéndose otra vez en movimiento, decidida a golpear” (120). Es decir que Pichón ya ha revelado el contenido de la carta a sus oyentes (y a los lectores), por lo que no es esa la intriga de la escena. Por el contrario, Morvan se entrega a la tarea de reconstruir la carta, pues busca confirmar que falta una pieza, y que ese pedazo faltante se encuentra en un sobre que guarda en el bolsillo de su abrigo. Es que, hace unos momentos, al examinar la última escena del crimen, Morvan ha recolectado como evidencia un papelito blanco, el primer descuido del asesino (140). De este modo, el investigador comprueba que la identidad del culpable debe contarse dentro de las cuatro personas presentes en su despacho el día en que Lautret destruyó la carta. No obstante, no serán sus habilidades con el razonamiento lógico sino “los hilos tortuosos de una telaraña”, provenientes de ese umbral abierto por el trance de la somnolencia, los que terminen de prefigurar el desenlace: es Morvan mismo, y no Lautret –como, por otra parte, opinará Tomatis–, quien ha perpetrado los crímenes durante aquellos paseos fantasmáticos, diagnosticados como episodios esquizofrénicos. Es decir, la metáfora satisface de modo previsible las expectativas de la trama policial, al confirmar la conjetura sobre la identidad del asesino, a la vez que explicita que la revelación de la culpabilidad de Morvan no puede sino mantenerse ajena a su propia conciencia.

El recorrido propuesto por las figuraciones animales en algunas zonas de la obra saeriana demuestra que es posible reconocer una relación entre animalidad, materialidad de la narración y experiencia del ensueño, como modulación específica de una búsqueda obcecada por restituir en la literatura una experiencia de lo incierto. Y esta exploración,

entendida como antropología especulativa, nos enfrenta a la constatación de la fragilidad de la condición humana. En este sentido, Monteleone, en el ensayo ya citado, sostiene que “en la narrativa de Saer, el hombre aparece, a pesar de su condición de azar natural, [...] en el seno de la cultura, considerada como un envoltorio o como fundamento relativo” (153). Por ello, la experiencia literaria, en la medida en que revela la inestabilidad del fundamento cultural, arroja al sujeto al *horror vacui*. Recuperan, así, su espesor las palabras del entonado con las que comenzamos nuestro trabajo:

Durante años, me despertaba día tras día sin saber si era bestia o gusano, metal en somnolencia, y el día entero iba pasando entre duda y confusión, como si hubiese estado enredado en un sueño oscuro, lleno de sombras salvajes, del que no me libraba más que la inconsciencia nocturna. Pero ahora que soy un viejo me doy cuenta de que la certidumbre ciega de ser hombre y sólo hombre nos hermana más con la bestia que la duda constante y casi insoportable sobre nuestra propia condición. (Saer 2000: 103)

Bibliografía

Arce, Rafael (2015). *Juan José Saer: la felicidad de la novela*. Santa Fe: Ediciones Universidad Nacional del Litoral.

Arce, Rafael y Laura Soledad Romero (2020). “Imaginación cárnea y cultura sacrificial en *Nadie nada nunca* de Juan José Saer”. *Revista Latinoamericana de Estudios Críticos Animales*, año VII, vol. II. 360-381.

Balcarce, Gabriela (2020). “Animales, humanos o no: Hacia un pensamiento posthumano deconstructivo”. *Revista Latinoamericana de Estudios Críticos Animales*, año VII, vol. I. 36-47.

Balcarce, Gabriela (2014). “Hospitalidad y tolerancia como modos de pensar el encuentro con el otro. Una lectura derrideana”. *Estudios de Filosofía*, 50. 195-213.

Cragolini, Mónica (2005). “Nietzsche hospitalario y comunitario: una apuesta extraña”. En *Modos de lo Extraño. Alteridad y subjetividad en el pensamiento postnietzscheano*. Buenos Aires: Santiago Arcos. 11-27.

- Derrida, Jacques (2008). *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Madrid: Editorial Trotta.
- Díaz Quiñones, Arcadio (1991). “*El entenado*: las palabras de la tribu”. *Hispanamérica*, 63. 3-14.
- Gillier, Baptiste (2014). “La inminencia de lo real. Política de la metonimia en *Nadie nada nunca* de Juan José Saer”. *Zama*, 6. 67-80.
- Montaldo, Graciela (2010). “Una exploración de los límites”. En Julio Premat (Coord.). *Glosa. El entenado (edición crítico-genética)*. CRLA-Archivos, Alción Editora. 742-761.
- Monteleone, Jorge (1991). “Eclipse del sentido: de *Nadie nada nunca* a *El entenado*”. En Roland Spiller (Ed.). *La novela argentina de los 80*. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag. 153-175.
- Premat, Julio (2011). “Anexo I. El fondo Saer: preservación, organización, edición. Informe y reflexiones”. *Dossier Juan José Saer: archivos, memoria, crítica. Cuadernos LIRICO*, 6. 185-210.
- Premat, Julio (2002). *La dicha de saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*. Rosario: Beatriz Viterbo
- Riera, Gabriel (1996). “La ficción de Saer: ¿una «antropología especulativa»? (Una lectura de *El entenado*)”. *MLN*, vol. 111, n. 2. 368-390.
- Rodríguez, Fermín (2010). *Un desierto para la nación. La escritura del vacío*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2010.
- Saer, Juan José (2013a). *Papeles de trabajo II. Borradores inéditos*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Saer, Juan José (2013b) [1971]. “Las arañas”. En *Poemas. Borradores inéditos 3*. Seix Barral.
- Saer, Juan José (2012) [1994]. *La pesquisa*. Buenos Aires: Planeta.
- Saer, Juan José (2010a) [1973]. “La canción material”. En *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral. 166-169.
- Saer, Juan José (2010b) [1989]. “El concepto de ficción”. En *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral. 9-16.
- Saer, Juan José (2006a) [1991]. *El río sin orillas: tratado imaginario*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Saer, Juan José (2006b) [1986]. *Glosa*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Saer, Juan José. (2002) [1974]. *El limonero real*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Saer, Juan José (2000) [1983]. *El entenado*. Buenos Aires: Seix Barral.

Saer, Juan José (1998) [1987]. *La ocasión*. Buenos Aires: Seix Barral.

Saer, Juan José (1994) [1980]. *Nadie nada nunca*. Buenos Aires: Seix Barral.

Saer, Juan José (1958). “Las arañas”. *El Litoral*, 6 de agosto de 1958.

Sarlo, Beatriz (1980). “Narrar la percepción”. *Punto de Vista*, 10. 34-37.

Yelin, Julieta (2011). “El giro animal. Huellas kafkianas en la escritura de César Aira y Wilson Bueno”. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 16. 1-14.