

## Interrupción y “descalabro de la sintaxis cultural” en *Nadie nada nunca*

Por Malena Pastoriza

(Universidad Nacional de La Plata)<sup>1</sup>

En la obra de Saer, y particularmente en el período que incluye “La mayor” y *Nadie nada nunca* —que ha sido caracterizado como el período de mayor experimentación formal en su literatura—, se asiste a un cuestionamiento de la capacidad de la narración para representar la experiencia. Esta afirmación, ya reconocida por la crítica, se justifica en la identificación de una serie de procedimientos que dan cuenta de una *violencia* ejercida sobre la lengua como instrumento de comunicación, como sistema productor y reproductor de totalidades de sentido. La repetición —de palabras, de frases, de sonidos—, la reescritura de lo propio y de lo ajeno, y la “gerundización” del verbo *estar* —sumado a la profusión del uso de gerundios: las acciones en su duración—, se inscriben en el marco de una literatura que arrastra la sintaxis de la lengua castellana hacia sus límites: una prosa que abusa del recurso latino del *hiperbaton*, extremado a través de la inclusión o incrustación de aclaraciones, enumeraciones, subordinadas, que posponen los núcleos verbales, y de una profusión de comas que escanden la lectura y entorpecen o dificultan la pronunciabilidad de la frase. Todas estas características ya han sido analizadas con exhaustividad en numerosos trabajos críticos.

Nos proponemos, entonces, comenzar con la lectura de un segmento de *Nadie nada nunca* que, en el conjunto de la novela, parecería estar exento de gran parte de los recursos disruptivos mencionados: nos referimos al relato que, hacia la mitad de la novela, el hombre con sombrero de paja le hace al bañero sobre el misterioso asesinato de los diez caballos en la zona. Para quienes no lo tienen tan presente, este relato (que podríamos, en términos convencionales, denominar “narración realista”, pues presenta personajes y acciones precisas narradas en pretérito durante más de diecisiete páginas de prosa fluida y legible) aparece incrustado, en la parte VIII de la novela, entre escenas descriptivas breves sobre las percepciones —mayormente visuales— del bañero en una tarde calurosa de febrero junto al río. En este sentido, el relato, que se nos presenta sin marcas grafemáticas que lo distingan de la textualidad que lo antecede, rompe con el tono que la prosa viene sosteniendo.

En una primera lectura, no hay pistas o huellas que permitan discernir quién es el narrador en el relato, hasta avanzadas algunas páginas. Se presenta, entonces, como un relato de los hechos en tercera persona, con ciertas marcas de oralidad y coloquialismo: “El primer caballo, un azulejo, *lo habían encontrado* en la isla, hacía como ocho meses”.<sup>2</sup> De a poco, el relato va introduciendo pistas para reconocer que, en realidad, se trata de un narrador testigo: el hombre del sombrero de paja, quien presencié algunos episodios y toca de oído otros: “tenía una casa de fin de semana en Rincón, cerca de *aquí* de la playa” (cursiva nuestra), “el caballo [Leyva] (...) empezó a semblantear a los presentes tratando de ver si el asesino estaba entre *nosotros*” (cursiva nuestra), “en ese momento, los que *estábamos* en el patio o en la vereda *aprovechamos* para alejarnos lo más pronto posible de la comisaría” (cursiva nuestra). Sin embargo, en cierto momento, sin mediar ninguna marca gráfica, en una aparente continuidad discursiva, la narración se transforma de pronto en un discurso indirecto libre: ya no un narrador testigo, sino una tercera persona, omnisciente, que focaliza en el pueblero: “él [el pueblero] estaba en su casa lo más tranquilo cuando oyó golpear la puerta”. Este cambio de persona narrativa no marcado nos obliga a detenernos: la lectura se interrumpe, fuerza la relectura (ante preguntas como ¿de qué me perdí?, ¿dónde cambió que no me di cuenta?).

Al avanzar la lectura, el discurso indirecto libre se va tensionando, al punto de evidenciarse drásticamente su carácter de artificio verbal: “Martes a la noche, entonces, miércoles a la noche y, paf, jueves a la noche otro caballo que amasijan. ¿Se daba cuenta? Era por eso que esa mañana todo había estado un poco alborotado en el pueblo”. Segunda detención: en este punto, la pregunta “¿Se daba cuenta?” vuelve a interrumpir la lectura, pues impide obviar el extrañamiento que se ejerce sobre una fórmula coloquial, utilizada cotidianamente para verificar y reforzar la atención del interlocutor en una conversación, que aquí es referida indirectamente y en pretérito imperfecto; ¿cuál es el sentido de su incorporación en el devenir del relato, al mismo nivel que los hechos narrados (los acontecimientos que rodearon al asesinato de caballos), si no poner de manifiesto la pantomima del lenguaje? La pregunta así referida funciona como una parodia del habla coloquial, que impone la desnaturalización de una frase convencional, utilizada “al pasar”, en cualquier conversación cotidiana.

Tercera detención. Pocas líneas más abajo, el relato literalmente se interrumpe, una oración queda trunca: “el jeep colorado iba y venía de una punta a la otra y el

dueño del caballo”. En el párrafo siguiente nos enteramos de que el pueblero sintió la necesidad de interrumpir su narración a fin de asegurarse la atención del bañero, quien por unos instantes se distrajo mirando hacia la casa blanca (la casa del Gato):

Al advertir que el bañero ha elevado un poco la cabeza mirando en dirección a la casa blanca que se alza a sus espaldas, el hombre interrumpe su relato durante unos segundos, pero cuando sus ojos se encuentran fugaces con los del bañero, que ha vuelto a dirigirlos hacia los suyos, como para mostrarle que su atención está de nuevo disponible, el hombre sigue hablando y moviendo la cabeza.

Luego de este fragmento descriptivo, el relato se reanuda, a continuación de unos puntos suspensivos. Al concluir, finalmente, una veintena de líneas más abajo, el hombre del sombrero de paja espera angustiosamente la aprobación del bañero, quien, haciendo un esfuerzo, finge:

El hombre ha dejado de hablar y escruta en la cara del bañero los efectos de su largo relato: su propia cara refleja la ansiedad del narrador que, ya vacío de su relato, indaga en la expresión del oyente si el destino de sus palabras ha sido aproximadamente el buscado, y si los gestos del otro corroboran la eficacia de su narración. Los ojos abiertos, un poco en sombra bajo el ala del sombrero de paja, recorren la cara redonda del bañero que trata de componer una expresión apaciguadora. Sí, en efecto, parece querer decir la expresión del bañero: en efecto toda esta historia de caballos es aproximadamente como usted la acaba de contar, es más o menos de ese modo como han debido suceder las cosas que tienen, por otra parte, de un modo general, el sentido que usted, con su relato, les ha dado.

Sin la aprobación del bañero, el relato del pueblero perdería su *sentido*: su razón de ser es justamente la comunicación, la transmisión de un significado claro sobre una serie de hechos que alteran la calma de la vida social en Rincón. El pueblero pretende ser vocero de *la* versión legítima de lo sucedido y su tranquilidad peligra ante la posibilidad de que el bañero, como un interlocutor que cree autorizado, lo cuestione. Esta posible lectura de la cita precedente implica, otra vez, un extrañamiento: la ironía con la que se describe esta escena puede rastrearse en el contraste entre el universo del pueblero y el del bañero. No será hasta unas páginas más adelante en la novela, cuando nos enteremos de lo acaecido durante la competencia de permanencia en el río, que este contraste se torne irreconciliable; la experiencia límite del bañero —nadador profesional en ese entonces— durante la cual asiste a la descomposición de lo que lo rodea en una multiplicidad discontinua de rayas de luz que nunca recuperarán, para él, su unidad, frustra o arruina cualquier intento de comunicación lingüística.

A partir de estas anotaciones, sería posible indagar en la productividad de la figura retórica del *anacoluto* para pensar las distintas modalidades de la interrupción y la detención en la novela. En su acepción corriente, disponible en numerosos diccionarios de retórica, *anacoluto* designa una ruptura de la construcción sintáctica en una oración —en un enunciado, más bien, ya que se liga el anacoluto a la falta de rigurosidad sintáctica o licencia sintáctica de la oralidad—. A su vez, su etimología nos permite conceptualizar el anacoluto como "inconsecuencia" sintáctica, como la negación de la secuencia, es decir, lo que corta aquello que está dispuesto junto —el sintagma—, tanto por la alteración en los regímenes oracionales, como por su inconclusión. En todo caso, la sintaxis inicial de la frase se interrumpe, se quiebra.

Paul de Man retoma la figura del *anacoluto* en su teorización de la ironía como tropo de los tropos, como un mecanismo de interrupción de la línea narrativa que implica una ruptura de las expectativas sintácticas en una frase. El ejemplo que desarrolla en "El concepto de ironía" es (curiosamente) un pasaje de la *Recherche*: en la sección "La Prisonnière", Marcel repara en una frase en la que, de forma drástica y sin marcas, el discurso de Albertine pasa de una primera persona a una tercera, dejando de ser, ella misma, el sujeto de la acción.

En estos términos, la detención que genera el cambio no marcado de persona narrativa en el relato del pueblera (de una primera persona testigo, a una tercera) es una inconsecuencia, ya que no podemos sino esperar que sea una y la misma persona la que se haga cargo de la narración. El cambio no indicado por medio de signos de puntuación genera una ruptura de las expectativas no solo sintácticas sino también de las expectativas propias de toda interlocución narrativa; lo que parece exponerse aquí es el carácter artificial del uso narrativo del lenguaje. Si el lenguaje puede desplazar y reemplazar drásticamente la persona que habla, el sujeto de la enunciación ya no tiene otro estatuto que el de una construcción lingüística.

Por otro lado, la frase coloquial "¿Se daba cuenta?" es parodiada por el discurso indirecto, al imponer un extrañamiento y, así, enfrentar la "sintaxis cultural" con su propia dimensión retórica. La interrupción, en este caso, no opera estrictamente a nivel sintáctico, pues no es el sintagma oracional el que se quiebra. Sin embargo, lo que se pone en cuestión en esta interrogación indirecta es la continuidad sostenida por el entramado cultural. Lo literario del segmento reside en la capacidad de desenmascaramiento de esa falsa continuidad. Como en el simulacro gestual montado por el bañero para no perturbar a su interlocutor, la novela expone irónicamente el

carácter endeble de la sintaxis totalizadora de la cultura. Nos acercamos, de este modo, a la noción de experiencia literaria blanchotiana, perturbadora por su impulso contestatario: la literatura enfrenta el poder establecido a su Otro negado en pos de la unidad.<sup>3</sup>

Ensayemos otro ejemplo: en otra zona de la novela, durante la conversación que mantienen el Gato y Elisa sobre los asesinatos de caballos y el hecho de que todos los cadáveres se hayan encontrado en el campo, leemos:

El campo, dice [Elisa], y sobre todo de día, a la luz del sol, le produce pánico. Siempre tiene la impresión de que entre los yuyos se oculta *algo*, *algo* que no espera otra cosa que la llegada de algún caminante para ponerse en evidencia.

—¿Algo? —digo yo—. ¿Cómo algo? ¿Algo que qué? Algo, sí, dice Elisa: algo que se aparezca, súbito, algo vivo, o muerto, entre los yuyos, o a la distancia, en la luz del sol; y sobre todo, algo en estado de descomposición; eso abunda en el campo, ¿no?, dice Elisa. En el campo, entre los yuyos, muchas cosas, ¿eh?, ¿no?

Y unas páginas más adelante,

Al otro día, sin embargo, continúa Elisa haciendo girar ahora su vaso con la palma de las manos, el vestido blanco que relumbra y la cara apenas discernible en la penumbra creciente y sudorosa, al otro día, no va que vienen los perros de las inmediaciones, descubren la tierra removida y comienzan a escarbar hasta que sacan, a la luz del día, la evidencia. No, si ella lo sabe bien: más vale no aventurarse por el campo, para que no sea a una a quien le toque, en nombre de todos, anoticiarse del horror.

En este pasaje, resuena una disonancia: la descripción minuciosa del presente —los movimientos de Elisa, su rostro y su vestido— aparece incrustada en la voz del personaje (Elisa), referida por el narrador (en este caso, el Gato). El habla plagada de coloquialismos y de expresiones convencionales (“no va que vienen”; “No, si ella lo sabe bien”) se pone al mismo nivel, se mezcla, con la detención y condensación del instante presente que domina la mayoría de las voces de la novela; dos modos retóricos diferentes, podríamos decir, que se niegan mutuamente, pero que son instados a convivir en una misma secuencia: otro modo del anacoluto para ponerlo en términos de Paul de Man.

Vuelvo a una interrupción de nuestro ejemplo inicial: una frase que se corta, que queda incompleta: “y el dueño del caballo”. Aquí también se asiste a una ruptura de las expectativas sintácticas, pues, evidentemente, esperamos algún sintagma verbal que tenga al “dueño del caballo” como su sujeto oracional. La interrupción es más radical, pues la narración no es retomada, sin más, luego de la pausa que impone

la frase trunca, sino que se interpone otro discurso —otro modo retórico: el de la descripción minuciosa—, el cual no vuelve a ceder su lugar a la narración hasta dos párrafos más tarde. No es el único momento de la novela en que la prosa se interrumpe abruptamente —de manera gráfica: un blanco tipográfico—, aunque sí es último y el más drástico.

En la tercera parte, en el marco de un segmento descriptivo en presente, con un narrador omnisciente que focaliza en el punto de vista del Gato, en un intento de “asir el instante”, la linealidad de la prosa desafía la capacidad de detención, ya no en/con las palabras, sino entre ellas, ensanchando la grieta que las separa y produciendo un quiebre:

Asentadas, constantes, suspendidas, las cosas que son la rueda yacen, en una dimensión fantasmal ahora  
y ahora, aproximándose, desembarazándose de a poco de los estratos de distancia que lo acolchan cada vez menos, que van dejándolo libre a medida que avanza, ensanchándose, y volviéndose más complejo y más fuerte, el ruido de un motor de automóvil que saca al Gato, de un modo gradual, de su especie de sueño.

Más adelante, en la parte V, el narrador focaliza en el Ladeado, quien imagina a su bayo amenazado por el asesino de caballos: “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”. Esta imagen reaparece cuatro veces en unas pocas páginas, no como mera reescritura de la situación, sino como progresión: el nivel de paranoia del Ladeado se va intensificando al punto de que la cuarta vez la imagen se vuelve tan nítida que la única salida posible del trance paranoico es su negación absoluta: “No: está todavía ahí: alternando inquietud y tranquilidad”. Pero no acaba ahí: tres páginas más adelante, la imagen estática de la pistola en la cabeza del bayo adquiere un marco narrativo que la convierte en verosímil (en apariencia, más real): el Ladeado imagina, en el silencio del pueblo, una sombra que avanza, que desafía la inmovilidad de la noche, que cruza la plaza y de pronto saca, del bolsillo del pantalón, la pistola. Es en ese momento cuando se produce la interrupción anacolútica:

La mano, despacio, levanta la pistola, apuntando hacia la cabeza del bayo:  
no. No: no es posible, inclinándose hacia adelante, mientras rema, el  
Ladeado sacude la cabeza. No: no es posible.

En su artículo “El grafismo visible de la voz de lo real. La lección del poema en Juan José Saer”, Miguel Dalmaroni afirma que en la poética de Saer se persigue un efecto:

“desactivar la convención de linealidad unidireccional de la prosa”, al “reponerle y acrecentarle (...) una materialidad que el hábito cultural le sustrae”.<sup>4</sup> En este sentido, las interrupciones señaladas, en las que un blanco tipográfico quiebra el renglón, lejos de ser erratas en las que las reimpressiones no han reparado, dan cuenta de una operación de la escritura: detener la ilusión narrativa de la prosa como curso continuado, violentando la sintaxis hasta su límite: el silencio, la ausencia de palabras. Este detenimiento implica, inevitablemente, una suspensión de aquello que la prosa naturaliza y mecaniza: “el imaginario convencional de la continuidad rectilínea”.

Pensados como *anacolutos*, estos segmentos de *Nadie nada nunca* permiten teorizar *eso* que la literatura de Saer le hace a la narrativa: no solo se construye una poética contra la representación a partir de la proclamación de la imposibilidad del recuerdo, de la insistencia en la recursividad y la fragmentación del presente (tal como han demostrado muchos críticos, entre ellos, David Oubiña en *El silencio y sus bordes*).<sup>5</sup> Lo que diluye la ilusión realista en ciertas zonas de la novela no es la abolición de la narración, sino su parodia. El habla de los personajes que se construye como pretendida vocera del relato cultural, se *descalabra*; es interrumpida, incomodada, detenida, puesta en jaque por el impulso contestatario de la literatura.

En este marco, nos permitimos sugerir una vinculación no explorada hasta el momento: aquella que puede establecerse entre las poéticas de Juan José Saer y Leónidas Lamborghini. En la poesía de Lamborghini no solo reaparecen, sin duda, muchos de los procedimientos disruptivos identificables en la literatura saeriana, que producen una extenuación de la lengua escrita al arrastrarla a sus límites gramaticales y sintácticos: hipérbaton, repetición, reescritura, gerundización, etc.<sup>6</sup> También, en ambos escritores, se opera un “descalabro de la sintaxis cultural” —fórmula propuesta por Dalmaroni en *La palabra justa* para caracterizar los efectos de la poesía lamborghiniiana—;<sup>7</sup> descabro como forma de intervención política sobre los órdenes culturales, molidos, perturbados y recompuestos de manera irreconocible por el texto poético.

Para apuntar, apenas, esta conjetura, cito unos versos de Lamborghini. La primera parte de su poemario *El riseñor*, publicado en 1975 —y cuyo epígrafe dicta: “asumir la distorsión,/ asimilarla/ y devolverla multiplicadamente”— se denomina “en el camino su/ (una epopeya de la identidad)”, título que conjuga y condensa una escritura anacolútica a nivel sintáctico con una relación irónica con la tradición. Entre

los primeros versos del segundo poema del libro, que es, entre otras cosas, una reescritura de la Marcha Peronista, leemos:

en el camino su lo que está. lo que conduce: la realidad  
de lo que identifica en el combate: lo que se combate. y  
gritemos de: lo que vive. el corazón de lo que vive en  
el combate y que  
conduce: la identidad. susúrrame: —sin cesar. la realidad  
de lo que está  
donde uno está: lo que se es. el que. y<sup>8</sup>

---

<sup>1</sup> Trabajo realizado en el marco de la beca EVC-CIN

<sup>2</sup> Juan José Saer, *Nadie nada nunca*, Buenos Aires, Seix Barral, 1994 (cursiva nuestra). Todas las citas corresponden a esta edición.

<sup>3</sup> Maurice Blanchot, “Los grandes reductores” en *La risa de los dioses*, Madrid, Taurus, 1976.

<sup>4</sup> Miguel Dalmaroni, “El grafismo visible de la voz de lo real. La lección del poema en Juan José Saer”, *Estudios. Revista de investigaciones literarias y culturales*, Caracas, vol. 18, 2011, pp. 86-87.

<sup>5</sup> David Oubiña, *El silencio y sus bordes. Modos de lo extremo en la literatura y el cine*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2011.

<sup>6</sup> Ana Porrúa (2001) ha caracterizado la “máquina lamborghiniana” a partir de la figura de la *variación* (variación como comentario y como distorsión). Poesía fragmentaria, cuyo avance se sostiene por medio de la repetición de motivos, que reaparecen intactos o con variaciones algunos versos más adelante; búsqueda de un modo de expresión que tensiona el lenguaje y lo obliga a la reformulación incesante de sus términos (Ana Porrúa, *Variaciones vanguardistas. La poética de Leónidas Lamborghini*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, 2001).

<sup>7</sup> Miguel Dalmaroni, *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en argentina 1960-2002*. Mar del Plata, Editorial Melusina. 2004.

<sup>8</sup> Leónidas Lamborghini, *El riseñor*, Buenos Aires, Marano-Barramedi, 1975.