

//Artículos//

## ***Nadie nada nunca:* la presencia del fantasma en la dictadura**

**María Laura Pérez<sup>1</sup>**

Recepción: 19 de septiembre de 2019 // Aprobación: 10 de diciembre de 2019

### **Resumen**

En este artículo se abordará la novela *Nadie nada nunca* (1980) de Juan José Saer, como novela policial de la dictadura. Para ello, se analizará la obra en su aspecto de novela policial y, a su vez, se verán las condiciones literarias y contextuales que posibilitan esta lectura. Asimismo, se intentará establecer una relación entre el género policial y el espacio campero para estudiar la figura del fantasma como metáfora de la dictadura.

### **Palabras clave**

Género policial – Dictadura – Campo – Fantasma

### **Abstract**

This article works on the novel by Juan José Saer, *Nadie nada nunca* (1980) like a detective novel from dictatorship. Therefore, this paper will focus on some aspect of the detective novel and, simultaneously, we will analyze the conditions that make us read it as a dictatorship's novel. At the same time, we will consider the relationship between the country and the detective genre to study the figure of ghost as a dictatorship's metaphor.

### **Keywords**

Detective genre – Dictatorship – Country – Ghost

---

<sup>1</sup> Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Becaria Doctoral del CONICET en el marco del Doctorado en Letras de la Universidad de Buenos Aires. E-mail: mlauraperez83(arroba)gmail.com

## Introducción

Sin lugar a dudas, cuando se aborda la literatura policial en la obra de Juan José Saer inmediatamente se piensa en su novela *La pesquisa* (1994). La crítica ha estudiado extensamente la forma particular en la que este texto se relaciona con el género policial. Sin embargo, existen otras novelas y cuentos que también pueden formar parte de este género<sup>2</sup>. En este artículo, analizaremos la novela *Nadie nada nunca* (1980) como obra policial. Esta idea, aunque menos trabajada, fue igualmente abordada por otros críticos (Lafforgue & Rivera, 1996; Delgado, 2011; Pignatiello, 2014; Gamero, 2016), y este trabajo se encuentra en la misma línea de estas lecturas previas: con la presunción de demostrar que la novela de Saer es una novela policial de la dictadura. Para demostrar la hipótesis se analizará la configuración del espacio. El lugar donde se desarrolla la historia es Rincón, Santa Fé, un pequeño pueblo rural. El campo tiene una larga tradición vinculada al policial y, a su vez, posee una carga semántica relacionada con lo fantástico que es lo que proporcionará que los fantasmas y el sentimiento de lo siniestro aflore. No obstante, el contexto en el que fue escrita la novela posibilita que la lectura traspase lo meramente fantástico y sitúe a la trama en una atmósfera propia del terror instaurado en la última dictadura militar argentina.

## El campo y el policial

“No hay, al principio, nada. Nada” (Saer, 2013: 11). Así se inaugura el relato. Y este principio se repetirá varias veces a lo largo del libro<sup>3</sup>. Para marcar el evidente sentimiento de soledad que acompaña los días de febrero, ese febrero “irreal”, en Rincón, Santa Fé. Esta frase de apertura también evoca otras alusiones literarias, como por ejemplo la descripción que Sarmiento de la pampa en el *Facundo*:

¿Qué impresiones ha de dejar en el habitante de la República Argentina, el simple acto de clavar los ojos en el horizonte, y ver... no ver nada; porque cuando más hunde los ojos en aquel horizonte incierto, vaporoso, indefinido, más se le aleja, más lo fascina, lo confunde y lo sume en la contemplación y la duda? ¿Dónde

---

2 Julio Premat, por ejemplo, cataloga a la novela *Cicatrices* como un policial: “las cuatro partes que la constituyen giran alrededor de un crimen (...) cuyas circunstancias y modalidades precisas son narradas en las últimas páginas, después de varios acercamientos laterales a un hecho que se menciona y narra bajo formas diferentes en las tres primeras partes; esta presentación de la información, más la indagatoria judicial, reemplazan en realidad los procesos habituales de investigación sobre un acontecimiento criminal” (Premat, 2000: 501).

3 En muchos escritos se relaciona la novela *Nadie nada nunca* con el libro ensayístico *El río sin orillas*, debido a que ambas obras abordan la costa, su significación y su simbología. Las referencias acerca de este vínculo no son incluidas en este trabajo por dos motivos: en primer lugar, porque este tema ya ha sido ampliamente trabajado; y en segundo término, porque, a fines argumentativos, no se vincula con el planteo de este artículo. Sin embargo, si se quiere ahondar más en esta relación Cfr. (Corbatta, 1999; Pignatiello, 2014).

termina aquel mundo que quiere en vano penetrar? ¡No lo sabe! ¿Qué hay más allá de lo que ve? ¡La soledad, el peligro, el salvaje, la muerte! (Sarmiento, 2006: 49)

En esta cita se puede vislumbrar lo que el campo significaba en gran parte de la literatura argentina del siglo XIX: un lugar alejado de la civilización que esconde el peligro y la muerte. Esto se debe a que, desde sus comienzos, la literatura argentina ha estado ligada a la vida del campo. En algunos escritos, el campo se manifiesta como un lugar idílico y feliz. Pero también es visto como algo peligroso y amenazante. Un lugar en el que la violencia está instalada desde el principio. Escritos como *La cautiva* –y también “El matadero”–, por ejemplo, relatan la barbarie del campo. Se puede pensar también en los folletines de Eduardo Gutiérrez que relatan la vida de bandidos rurales; *Martín Fierro*; y al anteriormente mencionado, *Facundo. Civilización y barbarie*. En todas estas historias, el crimen, la violencia y el campo están involucrados.

Asimismo, el campo y el crimen se vinculan con la carga de fantástico propia de ese espacio, esa predisposición natural a atraer al peligro<sup>4</sup>. Este motivo se repite en *Nadie nada nunca*. En un principio, porque en el lugar se suceden asesinatos de caballos y también porque hay algo que subyace en la novela, *algo* que se esconde en el campo, más allá del asesino de caballos. El miedo de los protagonistas al oír el auto en marcha durante la noche y, especialmente, el miedo de Elisa al campo tiñen la novela con una atmósfera de silencios y temores frente a hechos inexplicables y, en gran medida, inexplicados. Es decir, el campo provee esa atmósfera siniestra, aunque también la coyuntura política y social hace del lugar donde habitan el Gato y Elisa un espacio aterrador.

Ese *algo*, escondido y fomentado por el campo —que se materializa en la novela como el asesino de caballos—, está plasmado desde el comienzo en la percepción de Elisa:

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?, víboras incluso, huesos, alimañas de todas clases y, sobre todo, ¿no?, sobre todo carroñas, cuerpos en descomposición, de los que sube, de golpe, un rumor. Como si *algo*, no sé, dice, *algo* hubiese subido a la superficie desde las profundidades de la tierra. (Saer, 2013: 84)

Ese *algo* que ronda en el campo pareciera provenir de la percepción de Elisa. Pero esa percepción se extiende más allá del personaje y se instaura en la atmósfera de la novela al describir que ese *algo* que está escondido, podrido y en estado de descomposición son cuerpos. No cadáveres de animales, sino cuerpos, en plural, y se refiere tanto a los humanos como los animales –

---

4 Para más detalles sobre relación policial, campo y literatura fantástica Cfr. (Pérez, 2015).

recordemos que en la novela no sólo están los caballos asesinados sino también la muerte del comisario Leyva—. Esa putrefacción, que emerge “desde las profundidades de la tierra”, se refiere no sólo a presencia de cuerpos, sino también a otra cosa, una sensación de acecho, de violencia y de terror. Y es *algo* que ronda a los personajes; el asesino de caballos y también la violencia policíaca, la guerrilla, el miedo de los vecinos y la desconfianza de los unos a los otros. El terrorismo de Estado se expande desde las autoridades –Leyva–, e incluso hacia ellas –guerrilla– y a todos los protagonistas. Esto se puede apreciar cuando, hacia el final de la novela, el Gato finalmente se acerca al bayo amarillo y puede acariciarlo. Esta escena que parece cerrar armoniosamente y de manera tranquilizadora el relato, a los ojos del Ladeado se manifiesta de otra forma:

El Ladeado que, observado, sin advertirlo, desde la punta de la vereda por el bañero que por puro ocio lo ha seguido hasta ahí, acaba de dejar los fardos cúbicos de follaje en el suelo, a los costados de su cuerpo, se incorpora despacio, alzando al mismo tiempo las manos para golpearlas y llamar de ese modo la atención de los ocupantes de la casa. Las manos sin embargo, vacilan un momento y quedan suspendidas en el aire; (...) el Ladeado ve cómo el Gato, de pie junto al bayo amarillo, acaricia con dulzura, el cuello largo del animal que inclina la cabeza hacia el otro lado, con una tiesura delicada en la que se concentran los últimos vestigios de desconfianza. (Saer, 2013: 221-222)

El asombro del Ladeado puede leerse como la sorpresa de la conexión que han logrado el Gato y el bayo amarillo, que al comienzo de la novela es tensa porque el caballo se siente nervioso cuando el hombre quiere acariciarlo. Existe otra lectura posible, la que realiza María Teresa Gramuglio (1986) al afirmar que puede vincularse al Gato con los asesinatos de los caballos. El texto de Gramuglio no da más explicaciones, pero arroja luz sobre un hecho sobresaliente: el Ladeado nota por primera vez la manifestación de lo siniestro y comprende que el asesino de caballos no es meramente una sombra, un desconocido. El asesino se materializa y se encarna en alguien real, y tal vez cercano, que, a través de la seducción, se gana la confianza de los animales y puede presentarse ante los demás como una persona amable y confiable.

## **Fantasma y dictadura**

Con la certeza de que en el principio no hay nada comienza el libro de Juan José Saer. Y estas palabras dentro de la obra narrativa del autor podrían interpretarse de dos maneras. La primera, alude a una consciencia muy marcada acerca de las limitaciones del lenguaje para narrar. En sus escritos, Saer pretende acceder a la representación de lo real a través de la repetición y la reescritura. Entonces, este comienzo podría indicar que en verdad no hay comienzo o que es

necesario narrar, describir, escribir continuamente para acercarse un poco a la realidad<sup>5</sup>. La segunda interpretación, la que se sugiere en este trabajo, es una lectura de esta novela desde la perspectiva del policial y su coyuntura política –la última dictadura militar argentina ocurrida entre 1976-1983– que se centra en esa nada aparente. Esa misma nada que se refleja en la vida cotidiana de la pareja protagonista, en la del bañero, en la de los habitantes del pueblo que, sin embargo, saben que algo sucede: los asesinatos de los caballos, y también otras cosas, si no, ¿cómo se explican los miedos de los protagonistas? Se explican porque el contexto en el que se inserta la obra permite que estos indicios puedan vincularse con la dictadura. Así lo afirma Carlos Gamerro: “Parece aventurado entonces decir que *Nadie nada nunca* ‘es’ una novela de la dictadura; pero perfectamente puede leerse como una novela de la dictadura” (2016: 115)<sup>6</sup>. Esta idea está apoyada en las diferentes pistas que el narrador va dejando y que pueden ser interpretadas como alusiones al momento que se vive en la Argentina: el Gato que se encuentra encerrado en Rincón, el asesino de caballos, la muerte del comisario Caballo Leyva por la guerrilla, las calles desiertas del centro a la tarde.

La posibilidad de leer esta novela como un policial que se sitúa en el contexto de la dictadura es lo que abre la puerta para la interpretación de que, ese comienzo en el que no hay nada, esconde algo. Al respecto, Miguel Dalmaroni y Margarita Merbilhaá señalan que el tratamiento que realiza Saer de la historia política, o su actitud frente a ella, en su narrativa consiste en un modo de significar los hechos desde un borramiento de los límites entre el sujeto y el mundo. Lo histórico, puede entenderse como un “detalle” o una “contingencia” (2000: 338). Es decir, para estos autores, la realidad fragmentada hace que el contexto pueda leerse como un mero detalle o ese detalle puede cobrar un nuevo sentido de lectura. En consonancia con estas afirmaciones, podemos pensar que la figura del fantasma también le otorga a esta obra la categoría de novela de la dictadura. Por un lado, el asesino de caballos aparece representado como un fantasma y, por otro lado, se comienza a delinear la figura del Gato como un futuro fantasma – un desaparecido–. Es por eso que la aparición del fantasma o de lo fantasmal en la novela, también puede vincularse con la dictadura militar. Según Silvana Mandolessi (2013) lo espectral ronda la novela *Nadie nada nunca*. Para la autora lo

---

5 “Refinadísima, la novela de Saer puede leerse en dos superficies entrecruzadas: un texto sobre la percepción de lo real, sobre cómo se refracta un rayo de luz en el agua, o las reverberaciones del sol sobre la playa y los movimientos de los bañistas; y también un relato de enigma, sobre la sinrazón y la locura de la muerte. El miedo, del que jamás se habla, está ahí, como el bayo amarillo que el Gato guarda en el fondo de su casa, galvanizando la narración y, a la vez, ausente, ensimismado, silenciosos, salvaje y púdico” (Sarlo, 2014: 87).

6 En consonancia con esta tesis puede pensarse la categoría “modos de leer” propuesta por Josefina Ludmer –y tomada originalmente del libro de John Berger, *Modos de ver*–. Ludmer afirma que en la sociedad se entrecruzan diversos modos de leer y que la teoría literaria tiene como objetivo explicar esos modos de leer, adentrándose en las controversias y los debates que suscitan. Para Ludmer dichos “modos de leer” son históricos, es decir, están atravesados y condicionados por la historia. Entonces, será la coyuntura social, política e histórica la que determinará un modo de leer (Ludmer, 2015).

espectral es algo que está allí pero no se materializa y, para ella, concretamente, eso es la dictadura. Mandolessi afirma que la novela adquiere su categoría de novela de la dictadura gracias y debido a lo espectral:

La espectralidad está en la representación elidida del acto, los motivos y el ejecutor de la violencia –en la historia de los caballos–, una violencia que se reconoce sólo por sus huellas, por sus restos, y además en la estructura misma del acto, que acontece como el acosamiento de una aparición, que retorna pero a la vez inaugura cada vez el acontecimiento. Esta repetición, o más específicamente, la imposibilidad de controlar esta repetición, la imposibilidad de administrarla, de suspenderla, de escapar de ella constituye el funcionamiento del terror, el modo en que el terror opera. El terror es siempre una experiencia ligada a lo político... (Mandolessi, 2013: 150)

La dimensión que la espectralidad le concede al espacio en el que se desarrolla la novela es lo que otorga que lo no dicho aflore. Así lo sostiene Beatriz Sarlo cuando se refiere a algunas de las novelas de la dictadura: “la literatura puede leerse como discurso crítico aunque adopte –o precisamente porque adopta– la forma de la elipsis, la alusión y la figuración como estrategias para el ejercicio de una perspectiva sobre la diferencia” (Sarlo, 2014: 59). Es verdad que en esta novela, al igual que en otras novelas de la dictadura, hay muchos elementos insinuados y aludidos, y que el lector asume debido a la presencia espectral de la dictadura. Pero, a su vez, existen otras presencias espectrales más concretas, aunque esto pueda parecer una paradoja. En principio, el asesino de caballos se presenta en la imaginación del Ladeado como una sombra:

De golpe, en la oscuridad, algo, una sombra, se mueve. Es una sombra un poco más densa, recortándose confusa en la negrura, en una calle próxima a la plaza en la que la pared de la iglesia, alta, proyecta incluso una sombra adicional. Una sombra móvil a diferencia de lo que sucede con el resto de las sombras esa noche pegajosa en la que no se mueve nada. (...) Durante un buen rato no pasa nada: y después, despacio, elástica, la sombra se despega de la pared y se aventura a la luz: es un hombre, sin ningún rasgo definido, un hombre en el que todo es vaguedad y cautela, lo que aparece en la línea nítida que separa la zona iluminada del alumbrado público y la sombra. (Saer, 2013: 64-65)<sup>7</sup>

La sombra como representación del asesino, ese asesino sin rostro, es evidentemente una metáfora de la dictadura, sobre todo porque el mal se representa en una sombra que se traslada hacia

---

<sup>7</sup> La sombra como metonimia del mal es un recurso muy utilizado también en el cine expresionista alemán como sucede en *El gabinete del doctor Caligari* y *Nosferatu*. En ambos casos, si bien el mal se representa como una sombra, es un agente concreto el que lo ejecuta: el vampiro y el doctor. Son ellos y no sus sombras los que se encargan de cometer los crímenes. La sombra es simplemente la forma de representación que la maldad tiene en las obras.

cualquier lado y puede atacar en cualquier momento. Ningún caballo está a salvo del asesino porque éste es una sombra y puede llegar a ellos de la forma que quiera. Esto puede relacionarse con la impunidad con que los militares actuaban. Ese mal inmaterial –aunque luego veremos cuál es realmente su cualidad inmaterial–, el de la dictadura, está suelto en la novela. La utilización de la sombra como agente de la maldad, de un fantasma si se quiere, es un recurso muy utilizado en el gótico. El investigador Fereydoum Hoveyda (1967) vincula los orígenes de la novela policial al gótico o la novela de terror.

Este tipo de novelas, llamadas también «novelas negras», que estuvieron muy en boga a finales del siglo XVIII, tiene la particularidad de que comienza con el miedo a lo invisible y termina con una explicación, prefigurando así la técnica de la novela policíaca que nacerá en Occidente durante el siguiente siglo. Como ya lo señala Boileau y Narcejac *Los pensamientos nocturnos* (Young), *El castillo de Otranto* (Walpole), *Los misterios de Udolfo* (Radcliffe), *El monje* (Lewis), *Frankenstein* (Mary Shelly), son obras que han contribuido a transformar profundamente el acto de leer, acostumbrado a un público cada vez más amplio a disfrutar con unas emociones que habitualmente se teme experimentar. (Hoveyda, 1967: 19-20)

Lógicamente, el terror de la época en la que se relata la novela de Saer es la dictadura militar. Pero es cierto también que el asesino es representado como una sombra porque no se sabe exactamente cómo ni quién es. En verdad, el asesino de caballos no es metafórico en la novela, sino que es real, sólo que desconocido para el Ladeado quien debe imaginarlo de esa manera. La convivencia de las dos lecturas, o mejor dicho lo que habilita las dos lecturas es el contexto en el que se inscribe la novela y, obviamente, el proyecto literario de Saer. En otros textos del autor también está la idea del fantasma que empieza a prefigurarse en esta novela. La primera referencia del Gato como fantasma puede encontrarse en el cuento “A medio borrar” (1971), el fantasma del Gato es el que persigue a Pichón antes de su partida a Francia<sup>8</sup>. Aquí, entre los preparativos del viaje de Pichón se narra principalmente el desencuentro con su hermano, el Gato. Constantemente se hace alusión al vacío que deja la ausencia del Gato, como una metáfora de la vida que pierde o deja Pichón en Santa Fé, pero también como una premonición de lo que les deparará el futuro a estos hermanos que ya no volverán a verse: “mi sobretodo y mi saco están sobre la cama vacía del Gato” (Saer, 2010: 57); “cuando llego al cuarto de trabajo enciendo la luz. Están los dos escritorios vacíos, uno frente a cada ventana, de modo que cuando el Gato y yo nos sentábamos a trabajar nos dábamos la espalda” (59); “ahora estoy en el dormitorio, parado entre las dos camas, viendo la del

---

8 Acerca de la relación entre Pichón y el Gato, afirma Ricardo Piglia: “Pichón, es el que narra, persigue a su hermano, al que nunca encuentra. Todo el mundo admira al Gato, y Pichón, es una especie de copia apócrifa de su hermano. Se tiene que ir” (Piglia, 2016: 103).

Gato deshecha y la mía intacta” (89). Además de estas citas, está el desencuentro de los hermanos que van a buscarse a la ciudad y a la casa de Rincón respectivamente y no se hallan, y sólo queda entre ellos las notas que se dejan sobre la cama.

Pero el fantasma/ desaparecido se ve más claramente en *Glosa* (1985). Esta novela también puede ser enmarcada dentro de las denominadas “novelas de la dictadura”. Al igual que *Nadie nada nunca*, el contexto histórico no es determinante dentro de la historia principal –el encuentro entre el Matemático y Ángel Leto quienes recorren veintiún cuadras por el centro hablando del cumpleaños de Washington al que no asistieron–, pero se vuelve iluminador cuando hacia el final de la novela, el narrador nos cuenta el final de los días de Ángel Leto y, brevemente, el de Gato y Elisa:

El año anterior, en mayo, Washington ha muerto de un cáncer de próstata; en junio, el Gato y Elisa, que estaban viviendo juntos en la casa de Rincón desde que Elisa y Héctor se separaron, han sido secuestrados por el ejército, y desde entonces no se tuvo más noticias de ellos. Y para los mismos días. Aunque se haya sabido un poco más tarde, Leto, Ángel Leto, ¿no?, que desde hace años vivía en la clandestinidad, se ha visto obligado, a causa de una emboscada tendida por la policía, a morder por fin la pastilla de veneno... (Saer, 2012a: 130-131)

Por más que el contexto histórico permanezca oculto o no dicho directamente en las novelas, sigue siendo determinante en las vidas de los protagonistas<sup>9</sup>. Y ahora, bajo esta luz podemos leer la reclusión del Gato o el miedo por el auto en la noche en *Nadie nada nunca*, como situaciones provocadas por la dictadura. La continuación de este desencuentro entre los hermanos Garay se prolonga en *La pesquisa*, que nos relata la vuelta de Pichón a Santa Fé. El viaje de regreso de Pichón tiene como objeto vender las propiedades después de la muerte de su madre y la desaparición de su hermano pero, además, descubrir el verdadero origen del manuscrito de Washington y saber algo acerca de la desaparición de su hermano. El Gato es un fantasma que persigue a Pichón, ya que él no ha vuelto a saber nada de su hermano, pero continuamente se alude al Gato, a su vida en la casa de Rincón, a la infancia compartida. El fantasma del Gato ronda la memoria de Pichón y está presente en todo momento. El remordimiento de no haber hecho lo que creía correcto, lo atormenta. Además, el narrador nos cuenta que Tomatis dejó de escribirle a Pichón cuando éste se negaba a volver a Santa Fé para buscar a su hermano. La razón de la negativa de Pichón es el temor de confrontar la desaparición del Gato, o mejor dicho, lo que ella significa: la

---

9 Martín Kohan señala que la política en *Glosa* se escribe produciendo el destello de una referencia precisa en el medio de muchas imprecisiones verbales y metaverbales. De este modo, la realidad política resuena porque funciona como un momento iluminador en medio de otras “irrealidades ficcionales”, como la discusión acerca del cumpleaños de Washington, o si un caballo puede tropezar o los mosquitos. E incluso las imprecisiones en las palabras: las repeticiones entre los “¿no?”, “etc.”, “más o menos”. Esa doble condición de la novela, la precisión y la falta de ella es el modo que Saer elige para contar la realidad política (Kohan, 2011: 147-160).

muerte de su hermano. Pero la muerte del Gato queda elidida en la novela ya que no se sabe nada de él y de Elisa, tampoco que estén muertos ya que sus cuerpos no han aparecido: “Pasaron de una cama indebida a una tumba indebida” (Saer: 2012b, 82), le escribe Tomatis a Pichón en una de sus cartas, y esa es toda la referencia física que aparece en la novela sobre la materialidad de la pareja, lo demás son supuestos y pareceres:

La puerta de calle estaba como de costumbre sin llave, pero todo seguía limpio y ordenado. No había señales de lucha o de presencias extrañas. Las camas estaban hechas y la mesa puesta. En la heladera, los alimentos para varios días se encontraban todavía en buenas condiciones. Aunque había algunos objetos de valor, máquina de escribir, ventiladores y otros artefactos, no faltaba nada y cada cosa seguía, intacta y en perfecto estado de funcionamiento, en su lugar. (Saer, 2012b: 81-82)

En esta descripción parece que simplemente el Gato y Elisa ya no están, “...el fluir de sus actos se habían detenido y ellos se habían como quien dice *volatilizado*” (82)<sup>10</sup>. Esto hace que la violencia de la desaparición sea suprimida y en cambio haya un halo fantástico alrededor.

En *Nadie nada nunca* aún no ha aparecido la idea del desaparecido como fantasma<sup>11</sup>, aunque sí, como hemos visto en “A medio borrar” hay un presagio de ese desencuentro entre los hermanos que bien podría significar la desaparición de uno de ellos que luego se hará inteligible en *Glosa* y *La pesquisa*. Lo concreto es que en *Nadie nada nunca* el asesino se configura como fantasma y se comienza a delinear el futuro del Gato como fantasma/desaparecido. Esto es posible gracias al espacio en el que se desarrolla la novela. El campo otorga una atmósfera de siniestralidad que permite que el asesino se piense como un fantasma. Con esto no se quiere decir que el campo sea el único lugar en el que pueda darse este tipo de sentimiento de lo siniestro, pero sí que la tradición literaria argentina aúna la significación fantástica del campo con el policial.

## **Policial y dictadura**

La acción sucede en un fin de semana, más precisamente entre un viernes y un lunes, y los sucesos de estos días son narrados por los diferentes protagonistas, como si la mirada desde distintos puntos de vista –el del Gato, el Ladeado, el bañero y Elisa– pudieran hacer una especie de

---

10 Cursivas propias.

11 En 1979, Jorge Rafael Videla, pronunció un discurso en el que afirmaba que “...frente al desaparecido en tanto éste como tal, es una incógnita, mientras sea desaparecido no puede tener tratamiento especial, porque no tiene entidad. No está muerto ni vivo...está desaparecido”. Esta idea se complementa muy bien con la del fantasma, ya que los fantasmas son muertos que por alguna razón se materializan en el mundo de los vivos, y por lo tanto lindan con esas dos realidades. En el caso del Gato, éste es plenamente un desaparecido porque no se sabe nada de su paradero, y también como se ha visto, se configura como un fantasma en la vida de su hermano.

vitral que muestra algo parecido a la realidad<sup>12</sup>. En la concepción clásica del policial la verdad o a la realidad como algo relativo, que se construye, no es lo más predominante. El investigador es quien devela la verdad a través de un método lógico. En esta poética, y en las nuevas formas que comenzaron a dominar el policial en la Argentina a partir de la década del setenta –y también por qué no a partir de los cuarenta con los policiales que parodiaban el género como los casos de don Isidro Parodi o Frutos Gómez, por ejemplo–, la verdad y la realidad, la verdad y la resolución no son lo mismo.

En la novela de Saer, estas relaciones se llevan al máximo ya que no hay ningún tipo de resolución, por lo tanto, tampoco se sabe la verdad –quien mata a los caballos– y todo queda inconcluso. Pero no por eso se excluye la interpretación que puede dársele a estos crímenes. En esta novela se habla constantemente de los asesinatos de los caballos. Ese término que parece dislocado para referirse a la matanza de los animales. Sin embargo, en la obra, la idea de crimen y de asesino es la que se usa para contar los hechos. Los caballos, se tornan humanos porque alguien los asesina y no los mata. El *modus operandi* del asesino es crucial para catalogar estas muertes como asesinatos, ya que el responsable se ensaña con las víctimas: les dispara, las acuchilla, les saca las tripas, las descuartiza. Al igual que “Jack, el destripador”, las víctimas son sometidas a la desfiguración del cuerpo una vez muertas –como sucede con las viejitas en *La pesquisa*–, y esa muerte se vuelve simbólica y ritual. La violencia con la que el asesino se maneja luego de cometer los crímenes evoca más a un asesino serial de víctimas inocentes que a un hombre que mata caballos. En el momento en que Elisa va a la agencia a recoger los encargos para el Gato, un compañero le habla de las muertes de los caballos y compara los crímenes con la película de Peter Lorre, *El vampiro negro*<sup>13</sup>. Al hombre le parece inverosímil que alguien salga a matar caballos movido por una fuerza irresistible, y sin embargo es así, le responde Elisa (Saer, 2013: 148). Los motivos del asesino no son claros, pero lo que sí se puede ver es que los caballos son equiparados a los niños inocentes e indefensos que el vampiro acechaba para luego matarlos. Esta es la primera característica policial de la obra que podemos señalar, un criminal que mata caballos de forma serial. El otro, igualmente determinante, es el investigador: el comisario Caballo Leyva.

---

12 “La composición del texto es también una manera de desatar este nudo donde las formas de la percepción, el tiempo y el espacio se traman como problema central. La novela construye un sistema de sucesivas expansiones. Correlativamente, la frase tiende a ampliarse mediante intercalaciones que presionan, hacia afuera, sobre sus límites. Por otra parte, se repiten frases, tramos de textos, que se conservan, como grumos de significación, para ser desplazados y recolocados. Estas zonas móviles del texto aparecen interrumpidas, expandidas, injertadas en una nueva perspectiva. El sentido de esta construcción surge de esa latitud del presente, en la que cada nueva perspectiva, representada desde una mirada diferente o desde un recuerdo, repite y altera los objetos. La escritura cultiva estas alteraciones casi imperceptibles” (Sarlo, 1980: 35).

13 Para analizar otras relaciones entre Juan José Saer y el cine Cfr. (Oubiña, 2011).

La figura del investigador en *Nadie nada nunca* es interesante porque no se adecúa al investigador clásico: no es un razonador y tampoco es un detective de policial negro –ese detective que pone el cuerpo a cada momento–. Leyva no sigue ningún método deductivo, y espera, en la comisaría, a que alguien del pueblo venga a inculpar a un vecino para ir a detenerlo.

La forma en la que el comisario se acerca a la verdad está vinculada también a su método especial para hacer confesar a los sospechosos: “El trabajo del Caballo, había dicho Tomatis, consistía en hacer *cantar*” (2013: 192). El subrayado del verbo cantar habilita su lectura metafórica: “cantar” es confesar y, por supuesto, esta declaración se logra a través de la tortura. Esto se evidencia cuando se narra la detención de Salas:

Uno que lo vio de casualidad cuando lo sacaban de la puerta de atrás dice que en esos tres o cuatro días lo habían puesto a la miseria y que según parece Salas había confesado. Pero esos rumores no convencían a nadie. (...) Por una parte (...) nunca había tenido ningún problema con sus vecinos, (...) por la otra el hecho de que alguien hubiese confesado durante un interrogatorio con el Caballo Leyva no probaba nada, porque todo el mundo sabía que el Caballo era un especialista en la cuestión, ya que decía que de vez en cuando le traían de la ciudad –de noche y en secreto– algún revolucionario para que el Caballo lo hiciera cantar. (Saer: 2013, 106-107)

Este método propio de las dictaduras, no sólo marca la época a la que se refiere la novela sino que también nos dice qué tipo de investigador es Leyva. Él quiere detener al asesino y terminar con los crímenes, pero no desea saber la motivación del asesino, cómo y por qué mata. Leyva sólo quiere atraparlo y restablecer el orden. Paradójicamente, ese orden es el de la dictadura y, por ende, el del crimen. Quizás, esa es la razón por la cual el pesquisa no puede aplicar un método deductivo para acceder a la verdad, porque en la sociedad en la que se suceden los asesinatos, el crimen es común y no anómalo<sup>14</sup>. Lo extraño es que los crímenes no sean cometidos por el Estado, sino por otra persona. Por lo tanto, esa sociedad que carece de procedimientos judiciales no puede aplicar la razón para descubrir al culpable. Como bien señala Ernest Bloch, el policial comienza cuando se elimina el método de la tortura<sup>15</sup>, debido que mediante esta práctica se obtiene cualquier confesión y

---

14 Ezequiel De Rosso propone en su tesis la detección de la verdad y el criminal otorgaban una legitimidad al Estado aun cuando se tratara de denunciar la corrupción de éste. No obstante, en novelas como *Las islas* o *El disparo de Argón* –y podríamos pensar en esta línea a *Nadie nada nunca*– el misterio nunca logra descifrarse por lo tanto resulta imposible saber el funcionamiento del Estado. “Este rasgo, como se verá, distingue la articulación política de estos textos de otras versiones del género policial porque exploran el punto en el que la razón de Estado se ha tornado opaca” (De Rosso, 2012, 57).

15 Es interesante la relación intertextual que señala Jorgelina Corbatta con la novela *Filosofía del Tocador* en la que el asesinato y la tortura suscitan los mayores placeres. “Metáfora de la tortura ejercida como una perversidad superior al refinamiento sexual a semejanza del último film de Pier Paolo Pasolini, *Saló* o los 120 días de Sodoma (1975). Pasolini usa a Sade para alegorizar la presencia del fascismo en *Saló*; Saer usa a Sade para alegorizar la presencia de

el razonamiento para llegar a la verdad queda anulado:

Since it was seldom that enough witnesses were available, torture was instituted to elicit the *regina probationis*, and its painful question was the only refined one in Charles V's gallows justice. The result was that the accused was put off his guard through pain and made to say things –a torn web of lies at the cost of equally torn limbs– that no one but the perpetrator and the judge could know. The effect was unthinkable atrocity, the worthless extortion of guilt, against which the Enlightenment rebelled for both humane and logical reasons. Since then, evidence is necessary and must be produced; it is the basis for proof before judge and jury in most cases. (This applies at least outside the colonies and to non-fascist jurisprudence at home.) Even a confession does not replace or detract from the taking of evidence in a given case, since it could be a false self-accusation aimed at protecting another or deterring the investigation of further crimes as yet unknown. (Bloch, 1988: 246-247)

Siguiendo esta reflexión, Leyva es un investigador ineficaz porque su método no se condice con la razón. Es un método propio de la Inquisición y obtura todo tipo de deducción y razonamiento. En consecuencia, es lógico que el comisario no llegue a una resolución. Los crímenes se seguirán produciendo y alcanzarán incluso a su propio caballo.

Este fracaso –la muerte del caballo del comisario– trae aparejado otro: la muerte del mismo Leyva. En el primer caso, la muerte del caballo de Leyva muestra su inoperancia como investigador, no puede detener al asesino y tampoco puede proteger a las víctimas, ni siquiera a su propio caballo. El segundo, habla de sus propios crímenes, ya que en la novela se sugiere que los autores del asesinato del comisario pertenecen a la guerrilla. Tomatis, al llegar a la casa del Gato, cuenta los pormenores del crimen y habla de una ejecución, de un operativo –un grupo que pasó la noche en la playa, *walkies-talkies*, un Falcón blanco (Saer, 2013: 194)–, nada que pueda relacionarse con el asesino, al parecer irracional, de los caballos. Además, Caballo Leyva es descrito en la novela como un comisario torturador, por lo tanto, que su ejecución evoque los métodos de los grupos guerrilleros es coherente. Tanto los crímenes inmotivados hacia los caballos como la figura del detective se relacionan con el contexto histórico de la dictadura. En una sociedad en la que el crimen se instaura desde el Estado no puede haber lugar para la investigación policial.

Porque si bien el asesino de caballos no pertenece al Estado, el investigador sí, y los métodos que utiliza para descubrirlo son los propios de la dictadura. Por esto mismo, cualquier acercamiento a la verdad es falso. La lógica del policial queda anulada porque no hay orden posible en un mundo en el que tanto el asesino como el investigador son criminales. No es posible la

---

la dictadura militar Argentina" (Corbatta, 1999: 77).

restauración del orden en una sociedad que vive al margen de la ley.

## Conclusión

La novela de Juan José Saer, *Nadie nada nunca*, puede leerse como una novela policial de la dictadura. Esto se debe a que cuenta con las características primordiales del género, como un asesino, un investigador, un misterio, etc., y por el momento histórico en el aparece la obra. Más allá de estos parámetros básicos, la novela de Saer responde a procedimientos propios de su poética que son los que permiten completar esta lectura. En principio, el espacio donde se desarrolla la obra, el campo, otorga una atmósfera de siniestralidad que emparenta a la novela policial con la novela gótica. Lejos de teñir a la obra de un sentimiento fantástico, provee las herramientas adecuadas para vincularla con el contexto de la última dictadura militar. Esto se manifiesta en la presencia de lo espectral y del fantasma que son metáforas propias para hablar del terrorismo de Estado. Y a pesar de que estas características discursivas podrían encontrarse en otras novelas policiales, en la poética de Saer hay un claro proyecto literario en torno al tratamiento de la historia y la realidad.

## Bibliografía

### Corpus literario

Saer, Juan José (2010). “A medio borrar” en *La mayor*. Buenos Aires: Seix Barral.

Saer, Juan José (2012a). *Glosa*. Buenos Aires: Seix Barral.

Saer, Juan José (2012b). *La pesquisa*. Buenos Aires: Seix Barral.

Saer, Juan José (2013). *Nadie nada nunca*. Buenos Aires: Seix Barral.

### Corpus crítico

Bloch, Ernst (1988). “A Philosophical View of the Detective novel” en Jack Zipes and Frank Mecklenburg (trads.): *The Utopian of Art and Literature*. Cambridge: MIT Press.

Corbatta, Jorgelina (1999). “Narrativas de la guerra sucia: Juan José Saer” en *Narrativas de la guerra sucia (Piglia, Saer, Valenzuela, Puig)*. Buenos Aires: Corregidor.

Dalmaroni, Miguel; Merbilhaá, Margarita (2000). “Un azar convertido en don Juan José Saer y el relato de la percepción” en Elsa Drucaroff (dir.): *La narración gana la partida. Volumen II*. Noé Jitrik (dir.): *Historia Crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé.

Delgado, Sergio (2011). “Lisa y dorada la ribera” en Paulo Ricci (comp.): *Zona de prólogos*.

Buenos Aires: Seix Barral.

De Rosso, Ezequiel (2012). *Nuevos secretos. Transformaciones del relato policial en América Latina 1990-2000*. Buenos Aires: Liber Editores.

Gamerro, Carlos (2016). “Usos del policial en Saer” en Román Setton & Gerardo Pignatiello (comp.): *Crimen y pesquisa. El género policial en la Argentina, 1870-2015: literatura, cine, televisión, historieta y testimonio*. Buenos Aires: Título.

Granuglio, María Teresa (1986). “El lugar de Juan José Saer” en *Juan José Saer por Juan José Saer*. Buenos Aires: Celtia.

Hoveyda, Fereydoum (1967). *La historia de la novela policíaca*. Madrid: Alianza Editorial.

Kohan, Martín (2011). “Glosa, novela política” en Paulo Ricci (comp.): *Zona de prólogos*. Buenos Aires: Seix Barral.

Lafforgue, Jorge; Rivera, Jorge (1996). *Asesinos de papel: ensayo sobre la narrativa policial*. Buenos Aires: Colihue.

Ludmer, Josefina (2015). *Clases 1985. Algunos problemas de teoría literaria*. Buenos Aires: Paidós.

Mandolessi, Silvana (2013). “Nadie nada nunca: Saer y lo espectral” en Ilse Logie (ed.): *Juan José Saer. La construcción de una obra*. Sevilla: Universidad de Sevilla. Disponible en: [https://www.academia.edu/6958137/NADIE\\_NADA\\_NUNCA\\_SAER\\_Y\\_LO\\_ESPECTRAL](https://www.academia.edu/6958137/NADIE_NADA_NUNCA_SAER_Y_LO_ESPECTRAL) (consultado: 13/09/2019)

Novaro, Marcos (2013). *Historia de la Argentina 1955-2010*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Oubiña, David (2011). *El silencio y sus bordes. Modos de lo extremo en la literatura y el cine*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Pérez, María Laura (2015). “Víctor Guillot: una aproximación temprana al policial negro” en *Philologie Im Netz*, N° 73, pp. 101-118. Disponible en: <http://web.fu-berlin.de/phin/phin73/p73t5.htm> (consultado: 19/09/2019)

Piglia, Ricardo (2016). “Sexta Clase. 8 de octubre de 1990” en *Las tres vanguardias. Saer, Puig y Walsh*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Pignatiello, Gerardo (2014). “Rol policial en la ‘novela negra’ de la dictadura: *Nadie nada nunca* y *Luna Caliente*” en *Philologie Im Netz*, N° 70, pp. 107-118. Disponible en: <http://web.fu-berlin.de/phin/phin70/p70t6.htm> (consultado: 10/09/2019)

Premat, Julio (1996). “El crimen de la escritura: la novela policial según Juan José Saer” en *Latin America Literary Review*, Vol. 24, N° 48, pp. 19-38.

Premat, Julio (2000). “Juan José Saer y el relato regresivo. Una lectura de Cicatrices” en *Revista*

*Iberoamericana*, Vol. LXVI, N° 192, pp. 501-509. Disponible en: <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/5791/5937>

(consultado: 10/09/2019)

Sarlo, Beatriz (1980). “Narrar la percepción” en *Punto de Vista*, N° 40, pp. 34-37.

Sarlo, Beatriz (2014). “Política, ideología y configuración literaria” en Daniel Balderston (comp.):

*Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Eudeba.

Sarmiento, Domingo Faustino (2006). *Facundo. Civilización y Barbarie*. Buenos Aires: Colihue.