

Erotismo y representación en los primeros relatos de Saer

Emiliano Saavedra

Facultad de Filosofía y Letras, UBA

Resumen

La presente ponencia se propone volver a leer la construcción del erotismo en los primeros textos de Juan José Saer previos a *Cicatrices* (*En la zona*, *Palo y hueso*, *Esquina de febrero*, *Unidad de lugar*, *Responso*, *La vuelta completa*). Para ello se plantea una definición operativa de la categoría de erotismo centrada en el pensamiento de Georges Bataille, desde cuya perspectiva se puede presentar una línea de lectura alternativa a las propuestas centrales sobre la narrativa de Saer. En concreto, se busca analizar la representación del cuerpo femenino como objeto privilegiado de la construcción erótica por parte de la mirada masculina, la relación entre modos distintos de relaciones eróticas en la distribución simbólica de la “zona” (puerto/campo y centro), la importancia del erotismo en las distintas formas de la muerte y del ritual, y la insistencia en las escenas homoeróticas. La propuesta fundamental se centra en entender la importancia de este sistema de representación en el marco del desarrollo temprano de una poética cuyo desarrollo sufre varias inflexiones a partir de la década del ‘70, y pensar el erotismo en estos textos como antecedente de los modos de lo perverso en los que esta poética luego comenzará a indagar.

Ocuparse del erotismo¹ en Saer supone, en el marco de una poética cuya solidez y coherencia difícilmente puedan ser discutidas, dejar de lado esos valores e intentar leer en los resquicios, que por escasos no son menos relevantes, una sucesión de figuraciones que se ocupan de una serie de actividades nocturnas, entre las cuales el sexo es quizá la más importante pero ciertamente no la única. Cuando hablamos de leer en los resquicios de la poética saeriana no pretendemos sugerir que vamos a descartar uno de los testimonios más prolíficos e interesantes (el del propio Saer); por el contrario, nuestra búsqueda queda orientada en pos de leer ciertas ambigüedades entre la poética y la práctica literaria, muy pocas contradicciones y bastantes zonas oscuras sobre las que solo podemos hallar alusiones, medias palabras, o elocuentes silencios. No se trata de señalar errores, pues nuestro análisis está en las antípodas de cualquier intento normativo, sino de reconocer estas zonas ambiguas como núcleos que piden leerse a espaldas de la voz del autor que pesa incesantemente sobre cada acto de lectura. En esta instancia, vamos a reflexionar acerca de los primeros relatos de Saer, principalmente aquellos reunidos en *En la zona*, *Palo y hueso*, y asimismo nos referiremos brevemente a *Unidad de lugar*, ya que entendemos que los textos que comienzan a escribirse y publicarse a partir del ‘69 marcan un cambio de rumbo en el conjunto de su narrativa.

A lo largo de estos tres libros, son recurrentes las escenas sexuales, la elaboración de cuerpos abiertos a la seducción, así como las transgresiones más simples (homoerotismo, prostitución, masturbación) y complejas (sacrificios rituales, inmolaciones, voyeurismo, incesto, pedofilia). Este abanico de representaciones aparece marcado por procedimientos que tienden a la oblicuidad, la alusión y el sobreentendido que, en lugar de reducir su importancia, incitan a hablar sobre los silencios que los rodean. El análisis de estas representaciones va a estar dividido en dos: la primera parte se va a ocupar de la mirada y la construcción del objeto erótico, la segunda de los ritos y el contacto con lo sagrado.

1 El concepto de erotismo, como el de lo sagrado, están basados en las reflexiones de Georges Bataille (1960; 2008).

Mirada: acción y pasión

El objeto privilegiado de la representación erótica es el cuerpo femenino. Lo que convierte el cuerpo femenino en objeto erótico es la mirada masculina. Accedemos a la interioridad de los personajes, a las manifestaciones de deseo, a las provocaciones e insinuaciones, no gracias a la transcripción de pensamientos, a las explicaciones del narrador ni la descripción de acciones directas y evidentes, sino por las miradas que atraviesan los relatos.² El registro del acto de mirar es la forma en que la narración se hace cargo de la seducción: no intenta explicitar los sentimientos, los pensamientos o las intenciones, sino que selecciona las miradas y las pone a funcionar dentro de la economía del texto. Mediante la repetición, la variación y la insistencia arma un sistema que avanza en la exploración de las relaciones entre los personajes sin necesidad de imponerles un sentido desde una instancia superior, sin coartar la proliferación de significaciones que estallan a partir del acto básico de mirar.

Al hablar de masculino y femenino no nos referimos a una cuestión puramente material (es decir, genital), donde los hombres miran y las mujeres son miradas, sino de atribuciones que van cargando el acto de ver y resignificando los cuerpos. Puede suceder que la que mire sea una mujer, como sucede en “Solas”, y que su mirada sea masculina. “Se quejó del calor y se quitó el liviano vestido, desabrochándose lentamente, con desgano y hasta con algo que *visto por ojos masculinos habría podido tomarse por sensualidad*”³ (Saer, 2001: 452). Dado que en este relato no hay hombres, la función masculina se reparte. Abundan por lo tanto los gestos varoniles y las metáforas fálicas de serpientes y armas en la descripción de las posturas o actitudes de “la otra”. El peso de la masculinidad repartida entre las protagonistas hace que vivan con culpa no solo su sexualidad (ambigua, marcada por la prostitución), sino su incapacidad de definir una identidad.

La prostitución no es la máxima expresión de su marginalidad, sino un arma de doble filo: por un lado, está presente el hecho de convertirse en objetos descartables del sexo masculino; por el otro, se percibe el sexo como una herramienta de poder sobre los hombres: “Cuando están sobre una, sudando, ahogándose, desesperados por agarrarse a cualquier cosa. ¿No te da la impresión de que podrías hacerles cualquier cosa, lo que quieras, triturarlos? (...) Cuando una piensa que si fuera una la que quisiera hacerlo, no tendría más que salir, cuando le diera la gana, y llamarlos, y traerlos, y llevarlos del cogote a donde le diera la gana. (...) Los veo como si pudiera quebrarlos, matarlos” (Saer, 2001: 451).

El acto de mirar, en “Palo y hueso”, está íntimamente conectado con el pensamiento y el recuerdo: “Domingo pensaba viendo” y “Viéndola Domingo recordó” son dos frases que se repiten a lo largo del texto y que ponen en primer plano la presencia del cuerpo de Rosa (un recorrido detallado por la piel, las piernas, los glúteos), o hacen surgir nuevamente la evocación de la noche en que los personajes tuvieron sexo en un descampado: “Ella se dirigió a la cocina y Domingo la sentía alejarse detrás suyo, las suaves zapatillas rojas tocando el piso de tierra, y ‘vio’ el tumulto floreado, las nalgas prietas y duras debajo, el último sábado” (Saer, 2001: 349-50).

La mirada de Domingo no participa de una reflexión que pueda producir un discurso sobre el sexo, sino del plano exclusivamente pulsional. Esto se debe a que el momento en que el relato se pliega sobre sí mismo queda borrado de la narración, diluido en una tercera persona que no es tal, ya que el texto está enmarcado por la reconstrucción de una reunión en la puerta de un hotel donde el narrador en primera que aparece al comienzo oyó esta historia. Dado que la materialidad

2 Sobre la importancia del deseo y su exterioridad comenta Saer que “es uno de los temas centrales de mi narrativa (...) Todo aquello que hacemos o pensamos o sentimos tiene que ver con esta total dependencia de nuestro deseo, o del deseo, porque ya decir nuestro deseo es una especie de ideología, una superstición a propósito del sujeto. Prefiero hablar del deseo como algo exterior a nosotros mismos. Creo que es uno de los misterios centrales de la existencia, por eso escribo sobre eso.” (Speranza, 1993-1994: 17).

3 El subrayado es nuestro.

del acto sexual es inalcanzable para la narración, debe estar constantemente diferida en una serie de marcos, postergaciones o, como sucede con Domingo, evocaciones a posteriori.

Rituales: muerte y nacimiento

La relación con lo sagrado es un aspecto central en el erotismo, y su representación tiene un lugar especial en estos relatos. En “Fuego para Rivarola”, el cuerpo del muerto pierde su materialidad para insertarse en una tradición: “yacía estirado inmóvil sobre la cama, idéntico en esencia a la increíble multiplicidad de muertos que lo habían precedido, promoviendo sentimientos y sensaciones vulgares en Olga, sentimientos y sensaciones que ya se habían repetido en cada uno de los deudos de los muertos precedentes” (Saer, 2001: 427). La presencia del cadáver trae aparejada la fuerza de la violencia máxima, la muerte, presente en los “sentimientos y sensaciones vulgares” que provoca el tránsito del ser hacia la continuidad. De acuerdo con Bataille, “la violencia, y la muerte que la significa, tienen un sentido doble: por una parte, nos aleja de ella el horror, vinculado al apego que la vida inspira; por otra, nos fascina un elemento solemne, aterrador al mismo tiempo que introduce una perturbación suprema” (1960: 44). El peso simbólico de esta escena queda reforzado cuando Olga se desnuda y desnuda a Rivarola. En este acto Olga intenta acercarse a Rivarola, prolongar la unión que mantenían en vida.

La narración se adelanta en el tiempo para explorar la decadencia y el resurgimiento que provoca la muerte del cuerpo. Se trata de un proceso que forma parte activa de la naturaleza, pero que no deja de despertar asco, el rechazo de ese “oficio horrendo”. Olga, que cumple un rol activo dentro de este ritual, queda exenta del asco. Las prohibiciones referentes a la muerte que estudia Bataille no funcionan por completo en el relato: el cuerpo pone en evidencia la discontinuidad de los seres, y la desnudez la combate; desnudarse no se presenta como un doble de la muerte, sino como un intento de alcanzar lo sagrado del ser en el tránsito a la continuidad.

La desnudez, y sobre todo el hecho de que Olga bañe a Rivarola, actúan también como proceso de purificación para negar el avance de la descomposición. El relato construye entonces un campo semántico relativo a los rituales antiguos. Olga arma una pira en la que inmola el cuerpo de Rivarola. “Lo desnudó y lo bañó hablando sin cesar para sí o para él” (Saer, 2001: 429); purificación del cuerpo marcado por las “armas infames” de los otros, acompañada de una letanía o un rezo susurrado. “Entonces lo vistió, colocándole una buena camisa y haciéndole con dificultad el nudo de la corbata (...) las heridas, lavadas, eran cuatro huecos sórdidos y ensimismados” (Saer 2001: 429). Se anula de esta manera el proceso natural, lo combate, evita la putrefacción y alista a la víctima propiciatoria. El proceso es pulcro, preciso: “lo llevó hasta el medio del patio, agachándose para dejarlo caer cuidadosamente tratando de evitar que se estropeará” (Saer, 2001: 429) (¿qué podría estropearse, sino la exactitud del ritual, tratándose de un cadáver que va a ser quemado?). Purificado el cuerpo de Rivarola y el propio (Olga se baña, se pinta, se viste, no a pesar de, sino justamente porque su muerte es inminente), va en busca de “esas cosas execrables, aquellas cosas que no deseaba ver, pero que sin salvación debía mirar para hacer uso de ellas. Las cosas perdían en ese instante su esencia habitual. Otras veces habrían prestado una utilidad corriente y beneficiosa, pero ahora se convertían en entidades horribles, en medios inconscientes de una acción sombría e infausta” (Saer, 2001: 430). El aura del ritual cambia la condición de los objetos, el instante es transformador en cuanto el rito está en marcha. Las estrategias retóricas participan del relato para remarcar el nuevo carácter de las cosas: no se puede llamar nafta a algo que, bajo el influjo del ritual, no puede ser lo mismo que la nafta; el instante marca los límites de los significantes que quedan completamente agotados en su función, que resultan inservibles para alcanzar el significado que emana de la escena en la que profundiza el texto, solo resta describir perifrásticamente lo que los nombres de las cosas ya no logran señalar. El fuego

“elabora” a Rivarola, parece darle vida pero en verdad se alimenta de los restos. El relato se encarga de encontrar un nuevo nombre más apropiado para la escena: “Olga se separó de aquella hecatombe” (Saer, 2001: 430). Hecatombe, según el diccionario de la Real Academia Española, puede significar: 1- Mortalidad de las personas, 2- Desgracia, catástrofe, 3- Sacrificio de cien reses vacunas u otras víctimas, que hacían los antiguos a sus dioses, o 4- Sacrificio solemne en que es grande el número de víctimas. El cuento participa de todos estos significados. En primer término, la mortalidad previa que da razón al relato, pero también la de Olga que será añadida en “Por la vuelta”, el segundo punto se acerca tangencialmente a la desgracia personal de Olga, al padecimiento de un vínculo que se explicó como trascendente frente al sistema prostibulario y criminal del que participan el resto de los personajes del libro; el tercer y el cuarto punto evocan la colocación de Rivarola en tanto que participante de una larga tradición de cadáveres, poniendo en sintonía esa tradición con antecedentes mucho mayores: Rivarola ya no es un muerto más en la larga lista de la violencia ejercida por la transgresión del código del hampa portuario del litoral, o del hampa mundial, sino que es extraído y recolocado como víctima propiciatoria de un rito que surge nuevamente en ese patio (como surge el fuego de Rivarola), y a su vez inaugura una serie que será de la mayor relevancia en la narrativa saeriana: la cronología interna de la obra va a sumar nuevos antecedentes a la lista de sacrificios, empezando por los españoles de *El entenado* hasta los asados, como el cordero de *El limonero real*.

En “Al campo” tiene lugar otro momento de contacto con lo sagrado, pero en este caso con un signo distinto al que tenía en el relato anterior. El parto de la yegua presenta ciertas reminiscencias al nacimiento de Cristo (la configuración de un pesebre de prostitutas, proxenetas, drogadictos, asesinos, se completa con María transformada en una yegua, y si la paternidad de José es compleja, otro tanto sucede con la del viejo sobre el potrillo). En este sentido, cobra significado el nombre de Natal, razón por la cual el grupo de Atilio peregrina al campo. La descripción del natalicio abre también el campo semántico cristiano:

El viejo, arrodillado junto a ella acariciaba con suavidad su lomo brillante del que parecía ascender un halo tibio (...) El viejo prodigaba infinitos cuidados a la yegua que soportaba el parto con una especie de dolor abstraído, como de una portentosa santidad (...) Los siete contemplaban la escena. Los hombres graves, solemnes, con los brazos delicadamente pegados al cuerpo, en una posición como de homenaje. (Saer, 2001: 478)

En este caso no se trata de un rito arcaico sino de una parte del canon cristiano, que va a ser deformado, para explorar ciertos problemas de la condición del sujeto.

De esta manera, la (no) contemplación del parto va a provocar en Ana una suerte de éxtasis místico, entre la excitación sexual y el contacto con lo sagrado, que la aparta de la escena bíblica para colocarla en presencia de un fondo atávico, en una exploración de los orígenes primigenios de la existencia:

Solamente Ana no tuvo el valor de mirar. Con su fina mano apoyada suavemente entre los senos, desvió la cabeza hacia los destellos inmóviles del cielo azul nítidamente estampado detrás de las lustrosas varas del árbol desnudo, y con una expresión de delicado sufrimiento permaneció inmóvil, con la garganta estrangulada por algo que ella imaginaba y sentía como una blancuzca placa orgánica y húmeda. Sin mirar, percibía por un ligero instinto de adivinación o una indirecta forma de conocimiento, así como sabemos sin mirar ni oír que algo se desplaza detrás nuestro, los concentrados movimientos amorosos del viejo y las débiles sacudidas de la bestia. Paso a paso siguió los detalles de la situación imaginando a un oscuro organismo húmedo, viscoso, que, formando un suave y débil pseudópodo intentaba lograr contacto con otro organismo similar, que se estiraba también lenta y pesadamente. (...) Pero la mano suavemente depositada sobre el pecho

fue modificando su posición (...) y cuando ya la sustancia de la cual asirse y en la cual descargar el dolor fue insuficiente para la magnitud del dolor mismo, la mano fue trepando, blanca, carnal y sufriente por el pecho y se detuvo en el blanco, carnal y sufriente cuello angustiado. Pero el dolor era demasiado como para que el simple roce, el mero tacto, lo comunicaran a la carne, siempre decidida a soportar más de lo que se ha dispuesto infringirle, así que los dedos se engarfiaron en la suave piel del cuello, y la simple conmoción de la piedad y del amor solo fue total cuando la sangre participó de ella, cuando la sangre la dignificó asignándole eternidad y grandeza (...) como la vigilia de la carne ya era superflua, Ana cayó desvanecida. (Saer, 2001: 478-479).

En esta larga cita se entrelazan los temas que hemos intentado mencionar hasta aquí: la muerte y el nacimiento ponen en trance al sujeto que se halla traspuesto por la experiencia sagrada, mezclando el éxtasis sexual y místico, y elaborando un lugar para la narración: el acto (el sexo, la muerte, el nacimiento) no puede ser objeto de representación directa (en este caso la narración se detiene sobre Ana y no sobre el parto), pero tampoco la interioridad del sujeto, que queda librada a la evocación y la conjetura.

Antes de finalizar, vamos a mencionar brevemente la insistencia de estos textos en la construcción de, parafraseando a Foucault, sexualidades periféricas. La aparición de este tipo de personajes va en aumento: en "Solas", la homosexualidad femenina está sutilmente insinuada, y no son muchas más las referencias que podemos observar en *En la zona*. En *Palo y hueso*, las relaciones entre adultos y menores se tornan centrales, como se puede ver en "Por la vuelta", donde Estela se acuesta con un estudiante de secundario, o en "Palo y hueso", donde Rosa, con sus quince años, se convierte en concubina de Arce, que la supera en varias décadas, al mismo tiempo que se acuesta con el hijo de Arce (y que por extensión sería su hijastro). De esta manera surgen temas como la trata de blancas, el incesto (casi sin peso, pero insinuado en el relato) y la pedofilia.

En *Unidad de lugar* estos personajes van tener una presencia mucho menos evanescente: en "Sombras sobre un vidrio esmerilado", la poetisa Adelina Flores se masturba mirando a su cuñado, tocándose la cicatriz de un pecho extirpado por el cáncer, mientras evoca el miembro viril de Leopoldo cuando lo sorprendió con su hermana teniendo sexo en la playa. En "Verde y negro" una mujer sin nombre se hace humillar sexualmente por un desconocido, para la contemplación de su pareja que se esconde en las sombras a mirar. "Fresco de mano" se coloca desde el interior del baño para ver desde las sombras a través del vidrio las luces del exterior. Elocuente resignificación del título del primer relato, pone en abismo el movimiento que realiza la narrativa saeriana en materia de erotismo: de la contemplación de las sombras desde la luz exterior, a la contemplación desde las sombras interiores de las luces del exterior. Desde esa nueva ubicación, Angelito y Esteban esperan juntos en la bañera, desnudos y mojados, para hablar sobre poesía y reflexionar sobre literatura.

Bibliografía

Bataille, Georges. 1960. *El erotismo*. Bastos, María Luisa (trad.). Buenos Aires, Sur.

-----, 2008. *La felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961*. Mattoni, Silvio (selec., trad. y pról.). Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Saer, Juan José. 2001. *Cuentos completos (1957-2000)*. Buenos Aires, Seix Barral.

Speranza, Graciela. 1993-1994. "Conversación con Juan José Saer", *Espacios de crítica y producción*, N° 13, dic. 1993-mar. 1994, pp. 17-21.

CV

EMILIANO SAAVEDRA. ESTUDIANTE DE LA LICENCIATURA EN LETRAS EN LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UBA.
ADSCRIPTO A LA CÁTEDRA DE LITERATURA ARGENTINA II.