

LA OCASIÓN: UNA NOVELA EN EL EJE DE LA VACILACIÓN¹

Rosa Durá Celma
Universitat de València

RESUMEN: El presente trabajo tiene como objeto el análisis de la estrategia narrativa que Juan José Saer adopta en la novela La ocasión. Mediante la apropiación de una galería de personajes pertenecientes al imaginario colectivo de Argentina –claros mitos nacionales– pergeña un no menos mítico espacio brumoso e infranqueable como la pampa. La particular cartografía de la llanura que dibuja, no es solo un marco geográfico en el que el estanciero, el gaucho o el inmigrante se enfrentan tanto al entorno como a la alteridad, sino que se perfila como una metáfora de la condición general del hombre. Desde una orientación lacaniana, la segunda parte de este artículo examina la configuración del personaje principal a partir de un eje que gravita sobre la dicotomía materia-espíritu.

PALABRAS CLAVE: Pampa argentina, mito, lo real, materia vs. espíritu, imaginario social.

LA OCASION: A NOVEL ON THE EDGE OF HESITATION

ABSTRACT: This paper aims to analyze Juan José Saer's narrative strategy in the novel La ocasión. The author takes over some of the characters belonging to Argentinian collective imagination –who are national myths–, what allows him to show the pampas as a misty and insurmountable mythical place. The especial mapping of plain he draws is not only a geographic framework in which the landowner, the gaucho or immigrant face both the environment and the otherness. This may be understood as a metaphor of man's general condition. From a Lacanian orientation, the second part of this article examines the configuration of the main character from its central theme: spirit-matter dichotomy.

KEYWORDS: Argentinian Pampas, myth, the real thing, spirit-matter dichotomy, social imagination.

1. Mi trabajo se beneficia de mi vinculación a los proyectos de investigación financiados por el MICINN con los números de referencia FFI2008-00813, CDS2009-00033 y FFI2011-23549.

Pero aquí se comprende forzosamente que todo eso es común a los hombres y se abandona. Queda entonces uno. ¿Qué hay? Sólo se puede decir con una palabra: nada. Pero esta palabra, aquí, no es negativa. Significa y afirma la existencia de miles de cosas.

Juan Carlos Onetti

1. Introducción

La perplejidad es una de las marcas más significativas y definitorias de la posmodernidad. Las aportaciones teóricas de pensadores como Roland Barthes, Michel Foucault o Jacques Lacan² voltearon y resquebrajaron una serie de modelos cuyos esquemas y planteamientos, a la luz del giro epocal, resultaban ya inoperantes para repensar conceptos como texto, historia y sujeto. En nuestro acercamiento al espacio novelesco que nos ofrece Juan José Saer en *La Ocasión*, apreciaremos el modo en que el novelista argentino ficcionaliza algunas de esas nociones, y recurriremos para ello a las valiosas reflexiones que el propio escritor fue diseminando en muchos de sus escritos teóricos. Sirva como antesala un primer acercamiento a la dimensión que adquiere el estatuto del sujeto en la producción saeriana:

Incorpora en el trabajo del escritor y articula en la dinámica de la recepción una impregnación imaginaria y una coherencia subjetiva que suponen una reintroducción fuerte del sujeto en la literatura (sujeto en tanto que autor como en tanto dimensión afectiva), presencia del sujeto desdeñada en la crítica textual, cultural y sociológica (Premat 2002: 12).

No es lugar este para entrar por extenso en el dificultoso debate sobre la pervivencia o continuidad de la modernidad y en los diferentes mimbres que acompañan estas propuestas, baste decir para lo que aquí interesa que, a partir de la década de los 80, las líneas de fuerza que apuntan a un nuevo paradigma cultural comienzan a percibirse claramente en el horizonte (Oleza 2010: 405-09). La crisis de la representación, la muerte del sujeto y la del autor, entre otras muchas otras

2. La aplicación de la teoría psicoanalítica a la crítica literaria no deja de ser una aberración, en tanto que no se está atendiendo a un discurso inconsciente, sino a una calculada construcción narrativa. Aplicar el psicoanálisis como una hermenéutica de la cultura, y en este caso, de la novela, implica aceptar y asumir las limitaciones que ello supone. Como bien dice Premat, lo que a la crítica conviene es atender a la especificidad representativa de unos contenidos que serían comunes a todos los hombres y que en el acto de escritura delinean una identidad literaria (2002: 23, 25).

problemáticas, atraviesan insistentemente las reflexiones tanto de teóricos y críticos como de los creadores que en esos años comienzan a hacer sus propuestas. En la estética saeriana, y tendremos ocasión de comprobarlo, así como en las apreciaciones teóricas del escritor, la impronta de esas nuevas formulaciones resulta innegable. Vayan por delante unas palabras del novelista en las que pone en crisis el panorama cultural de hace unos años:

En esta época de best-sellers mundiales, de retrospectivas multitudinarias, de museos repletos y de conciertos planetarios, solo oímos hablar del fin de la literatura, y aun de lo escrito, de la crisis de la pintura, de la desorientación patética de la creación musical. Como paradoja máxima podríamos afirmar que, en la actualidad, únicamente las personas incultas creen todavía en la cultura, si por creer entendemos la aceptación inmediata y pasiva de un hecho sin tener en cuenta para nada su carácter problemático (Saer 1999: 99).

La ocasión se publicó por primera vez en 1988 y ganó el premio Nadal dos años más tarde. La octava novela de Saer fija la mirada en un marco histórico muy concreto: el de la Argentina de mediados del XIX. Con esta elección el escritor santafesino se propuso romper con la experimentación literaria que imperaba en esos años con el propósito de llevar a cabo una revisión del realismo literario decimonónico.

La ocasión es una obra que quise realizar varios años, pero en ese momento estaba abocado a otros tratamientos más complejos del material literario, por lo que la dejé para más adelante. La acción transcurre en el siglo XIX, en la gran época de la novela realista, y me parecía absurdo darle una estructura de vanguardia. Mi propuesta [...] al enfrentarme con la novela fue la de escribir un texto con un estilo como si fuera en el XIX, pero donde se apreciaran las experiencias técnicas del XX (Bermúdez Martínez 2001: 208-209).

La ocasión, cuyas circunstancias de escritura acabamos de ver en palabras del propio novelista, nos presenta con considerable vaguedad a un personaje llamado Bianco cuya identidad, en un primer momento, queda armada más que por su nombre, lengua o nacionalidad, por su apariencia física. El narrador nos sitúa en primer plano a este personaje y nos lo ubica en plena llanura argentina una tarde de invierno en torno a 1870 (LO 17)³. Este marco espacio-temporal tan extremadamente

3. Todas las citas hacen referencia a la edición que Destino publicó en 1988. En el texto aparecerá entre paréntesis como *LO* seguido del número de la página a la que pertenece el fragmento citado o las líneas en las que nos apoyamos para la interpretación que ofrecemos.

significativo para el desarrollo de la nación Argentina, ¿implica que la presente propuesta saeriana pueda adscribirse a la novela histórica tal y como concibió el género Walter Scott? Evidentemente no, y son múltiples las declaraciones que hizo Saer en contra de la llamada *novela histórica*:

[...] en la Argentina nunca se escribió una novela histórica. Pero en ningún lado se escribió nunca una novela histórica. La novela histórica es una imposibilidad epistemológica, podemos decirlo así. Ni siquiera Walter Scott o Alejandro Dumas han escrito novelas históricas. Pueden haber tenido la pretensión, haber declarado que escribían una novela histórica. Habría que ver cuál es el objetivo de una novela histórica. Si es recuperar la historia evidentemente es imposible (Bermúdez Martínez 2001: 222)⁴.

La escritura saeriana participa de muchos de los mecanismos de la llamada *Nueva novela histórica*, lo que no obsta para que la utilización de múltiples perspectivas y versiones sobre el pasado, la puesta en duda de las historias oficiales, la ironía, los anacronismos, la heterogeneidad o los mecanismos de reescritura –modalidades narrativas comunes a muchos escritores de esta tendencia– no responda igualmente a la particular visión saeriana de la literatura y de la historia, visión matizada con fuertes tonalidades melancólicas en opinión de Premat (2002: 327). En *La Ocasión* no encontramos una vuelta al pasado con el fin de desentrañar un sentido para el presente porque, en definitiva, el lugar al que nos conduce la novela no es otro que el “vacío de la indeterminación” (Bermúdez Martínez 2001: 210).

El hecho de que esa búsqueda en los orígenes resulte ineficaz y que el retorno no opere como se espera responde, como ha sido dicho, a la particular concepción de la historia de nuestro novelista, cuya expresión, no obstante, participa del volteo crítico que la posmodernidad realiza en torno al discurso histórico que comporta no solo el desapuntamiento simbólico de las instancias de sujeto y autor, sino también la operación de deslegitimación del discurso de la Historia con el fin de destituirlo como portavoz y representante de la *verdad*. El interés deja de focalizarse en los hechos históricos y se desplaza hacia las estrategias discursivas que permiten, a través de la recreación poética de los hechos, ampliar los códigos y, consecuentemente, los niveles de descodificación (Bermúdez Martínez 2001: 218).

La sospecha del estatuto de la Historia se inscribe en el amplio marco de la llamada crisis de la representación del siglo XX, un contexto cultural en el que

4. Cita extraída de unas declaraciones de Saer en *La historia y la política en la ficción argentina*.

la problematización de la capacidad representativa del lenguaje adquiere un indiscutible protagonismo. En este sentido, y sin detenernos demasiado en estos preliminares cuyo único objetivo es tan solo ofrecer un breve y sencillo soporte teórico de cara al análisis de algunas cuestiones de la novela de Saer, traemos a colación una de las afirmaciones más repetidas de Jacques Lacan en la que la solidaridad y dependencia entre verdad y lenguaje queda constatada: “La verdad tiene estructura de ficción porque pasa por el lenguaje y el lenguaje tiene una estructura de ficción. Solo puede decirse a medias” (1976: 32). Reparemos que el psicoanalista francés dice ficción y no ficticio, y es que conviene no confundir un término que remite a cierta falsedad, el primero, con otro que apunta a una construcción⁵, y es así como debe entenderse la afirmación de Lacan.

Desde esta perspectiva, el discurso histórico se ve sometido a un impulso desestabilizador que le arrebatara el prestigio y la posición de la que gozaba, situándolo desde ese momento bajo la sombra de una sospecha. Dice bien Bermúdez al señalar que la incertidumbre es la seña fundamental de la nueva mentalidad y que esta tendrá sus consecuencias tanto en la escritura de la historia como en la ficcional (2001: 217). El modo en que incide esa nueva mentalidad en su construcción ficcional lo explica Saer en muy pocas líneas:

En cuanto a la dependencia jerárquica entre verdad y ficción, según la cual la primera poseería una positividad mayor que la segunda, es desde luego, en el plano que nos interesa una mera fantasía moral. [...] no se escriben ficciones para eludir, por inmadurez o irresponsabilidad, los rigores que exige el tratamiento de la *verdad*, sino justamente para poner en evidencia el carácter complejo de la situación, carácter complejo del que el tratamiento limitado a lo verificable implica una reducción abusiva y un empobrecimiento (2004: 11).

Así las cosas, historia y literatura convergen en una misma línea, la de la ficción, y sus respectivos discursos hacen suyo el gesto de relatar mediante el mismo instrumento, es decir, el código lingüístico. En Saer se impone un mundo que ya no cree en verdades sino en subjetividades (Bermúdez Martínez 2001: 227), sin

5. La escritura saeriana es permeable a muchas influencias, entre ellas el psicoanálisis, que en palabras del autor y junto a otros influjos como el socialismo, el surrealismo, el estructuralismo, etcétera, constituyen pilares básicos de la cultura del Río de la Plata. (1999: 102). Concretando en el escritor, como demuestra el estudio de Premat, la esfera del saber psicoanalítico es en la obra de Saer una fuente de reescrituras, alusiones, ficcionalizaciones. El código hermenéutico psicoanalítico no es ajeno a los textos y proyectos del autor santafesino (2002: 27, 213). Afirmaciones como las que recogemos marcan en buena medida el horizonte de lectura en el presente trabajo, fundamentalmente en la segunda parte del mismo.

embargo, esto no es razón para pensar que “la condición ficcional de todo enunciado en tanto que acto lingüístico [implique] una banalización de lo histórico” (Peris 2000: 17). Efectivamente, Saer no aspira a la reconstrucción de un momento fundamental en la historia de Argentina, sino más bien a construir una versión sobre la que proyectar su especial visión del mundo y del hombre:

La función de la literatura no es corregir las distorsiones a menudo brutales de la historia inmediata ni producir sistemas compensatorios, sino, muy por el contrario, asumir la experiencia del mundo en toda su complejidad, con sus indeterminaciones y sus oscuridades, y tratar de forjar, a partir de esa complejidad, formas que la atestigüen y la representen (2004: 119).

Por este motivo el mito, gracias a su carácter ficcional ejemplar, se erige como un procedimiento esencial en esta novela. *La ocasión* habla de los orígenes, pero no cósmicos, como otras novelas de Saer, sino de la nación, los que funda la pampa histórica.

El concepto de mito, si seguimos a Roland Barthes, “está determinado: es a la vez histórico e intencional [...], está lleno de una situación [...], pero tiene carácter abierto [...]. El carácter fundamental del concepto mítico es el de ser *apropiado*” (2000: 210-211) y, en efecto, la apropiación es una de las estrategias a las que recurre el autor de *El entenado* al poner en relato una serie de elementos asociados tradicionalmente al espacio rural y a los orígenes de la nación argentina para ofrecer una *verdad* que nada o muy poco tiene que ver con las *verdades oficiales*⁶. Para ello no sigue el procedimiento clásico de documentación erudita sobre el periodo en el que ubica la acción de la novela sino que, siguiendo la senda de la verosimilitud, recoge elementos, personajes y costumbres que, insertados en un referente geográfico-temporal definido, resultan fácilmente reconocibles por su pertenencia al imaginario colectivo, aunque, eso sí, sin que situaciones y personajes dejen de ser instrumentos al servicio del desmontaje crítico al que somete una idea o concepción automatizada y fijada por la tradición⁷: “Por lo que cuenta de las costum-

6. En este sentido conviene recordar que para Saer “La nación, tal como existe en la actualidad, es una construcción ficticia del Estado. Es su proyección fantasmática”, y más tarde matiza, “el pasado está en perpetua renovación. Cada lectura, cada nueva praxis de escritura lo reelaboran y lo recrean” (Saer 2004: 100 y 102 respectivamente).

7. En “Literatura y crisis argentina” Saer explica que “sin estar de ninguna manera obligado a plegarse a la estética del realismo, el escritor debe introducir, a su modo, en la relación del hombre con el mundo, el principio de realidad, que desbarata el conformismo enfermo de la ideología e intenta dar una visión más exacta del universo” (2004: 120).

bres del país, uno se pregunta si al hermano [Juan] no le sobran las razones para ser intratable”, así se interroga Bianco antes de que, matizando su observación, comente a Garay López: “No parece fácil su tierra”. La respuesta de este descendiente de los primeros colonos desresponsabilizando a la tierra y culpando al hombre no se hace esperar: “La tierra es inocente *cher ami* [...] el problema son los que viven en ella” (LO 76).

En el seminario IV sobre la relación de objeto dictado en 1957, Jacques Lacan apuntaba a una concepción sobre el mito con la que comulgaría años más tarde Roland Barthes. Los mitos se presentan como relatos “en cuanto a sus miras, como característicamente inagotables, [y] esa especie de molde dado por la categoría mítica es un cierto tipo de verdad que, por limitarnos a nuestro campo y a nuestra experiencia, por fuerza hemos de considerar como una relación del hombre, pero ¿con qué?”, se pregunta Lacan (2005: 253), con lo real, contestamos nosotros, si de lo que se trata es de la escritura de Juan José Saer, idea esta que late en la rotunda declaración del autor: “Todos los narradores viven en la misma patria: la espesa selva virgen de lo real” (2004: 263).

Y es que en esta novela el dominio de la llanura se erige como un medio vacío preñado de signos que lo dotan de múltiples sentidos, no solo para el personaje principal, sino también para el lector, pues gracias a la hábil focalización del narrador vemos, percibimos y experimentamos, fundamentalmente a través de la mirada de Bianco –un extranjero que se adentra en un territorio salvaje– toda la materialidad de un espacio que alcanza en el texto rango de protagonista.

Llegados a este punto, convendría resumir en unas breves líneas el argumento de *La ocasión*. Bianco, mitad italiano, mitad inglés, como él mismo se define, ha intentado durante varios años hacerse respetar como telépata en Europa. Después de lo que él denomina “la escaramuza con los positivistas” (LO 9) –lo han ridiculizado públicamente y lo han acusado, no sin razón, de espía para los prusianos– decide cambiar de aires y buscar un lugar que, por su monotonía silenciosa y desierta, le permita despojarse de los sentidos y las distracciones urbanas con la finalidad de dedicarse enteramente a la actividad de generar pensamientos. Ese lugar es la pampa argentina. Hasta allí se desplaza con el claro y calculadísimo objetivo de enriquecerse con las tierras que le han sido otorgadas en compensación por su captación en Italia de hombres que trabajen la tierra y así poder desarrollar en ese espacio su refutación a los positivistas europeos.

No obstante, en su reflexionado plan de vida, se entrecruza Gina, una inescrutible mujer hija de criollos italianos con la que se casa. Ella queda embarazada

muy pronto, lo que siembra una duda en Bianco rayana en la locura, ya que cree que su socio y amigo Garay López es el padre de lo que su mujer lleva en el vientre. Esta obsesión se va apoderando del protagonista y alcanza su máxima expresión cuando, incluso a riesgo de contagiarse de fiebre amarilla, es capaz de poner su vida en peligro por atosigar a un moribundo para que le confiese lo que él cree que es la prueba de su traición, y en realidad resulta ser la descarga de reconocer que, movido por el terror de contagiarse, Garay López ha llevado la plaga hasta el lugar sembrando la muerte en cada rincón de tierra.

Un desolador doble final sobre el que se cierne la amenaza de la fiebre amarilla nos muestra, en primera instancia, a un Bianco que no consigue averiguar la verdad de lo que le perturba y, poco después, a un calabrés sin recursos que ante la decisión de dejar en manos de los vaticinios de una suerte de payador trastornado llamado Waldo el rumbo de su vida, no ha logrado oír los indescifrables octosílabos de este⁸. Ambos personajes, como si fuesen las dos caras desorientadas de una misma moneda, quedan suspendidos en un espacio que amenaza con anularlos.

2. La pampa argentina de mediados del siglo XIX: los habitantes

Una vez hemos formulado muy sumariamente el recorrido argumental de la novela, estamos en disposición de abordar uno de los elementos que más poderosamente llaman la atención en la obra, nos estamos refiriendo a la descripción de la llanura y de sus habitantes.

La ficción que Juan José Saer cimienta sobre la llanura tiene indudables puntos de contacto con la realidad del momento en que se desarrolla la novela y con muchas de las circunstancias que en el campo argentino se dieron a partir de entonces. Aparecerá la figura del estanciero gaucho encarnado en el personaje de Juan; también tienen representación los *legítimos* descendientes de los fundadores de la nación, con Garay López al frente⁹; la de los inmigrantes europeos que llegaron a

8. Queda fuera de mi propósito revisar aquí la proyección de los textos fundacionales de la literatura argentina que constituyen su imaginario en la novela de Saer. A nadie se le escapa que *La ocasión* está preñada de algunos tópicos, situaciones y personajes de ese imaginario. La propuesta narrativa saeriana recurre constantemente a estrategias intertextuales en las que los que saberes establecidos, modelos, y texto son hábilmente manipulados por el escritor con el fin, según Premat, de ofrecer una concepción dinámica de la tradición (2002: 306). Sobre el personaje de Waldo, por poner un ejemplo, recae una mirada irónica o incluso paródica del mítico personaje del payador.

9. Juan de Garay fue el fundador de la primera ciudad de Santa Fe.

tierras americanas intentando mejorar su suerte y fracasaron; la de los estancieros que se enriquecen; la de los gauchos y, por último, la de los indios. Todas estas figuras tuvieron un claro referente en el devenir histórico de la nación y poseen en potencia la capacidad de funcionar como mitos en el imaginario social, un imaginario en cuyo nacimiento y consolidación la literatura, como extraordinaria generadora de ficciones, siempre ha tenido mucho que decir¹⁰.

Cada uno de los proyectos literarios que se han acercado a estos mitos lo ha hecho desde un lugar de enunciación privativo y acomodado propicio para trazar diferentes ficciones que remiten a una misma realidad, relacionada siempre con la historia de la nación, porque “es la historia humana la que hace pasar lo real al estado de habla [...] la mitología solo puede tener fundamentos históricos, pues el mito es un habla elegida por la historia” (Barthes 2000: 200). La instrumentalización de estos mitos por parte de los autores en función de sus propios intereses, bien ideológicos, bien individuales, disemina la concepción de la verdad como única y esencial, de una parte, y de otra, revela la capacidad de la ficción para crear efectos de verdad. En este sentido, la idea que Alain Roger desarrolla en su *Breve tratado del paisaje* a propósito de los paisajes inventados –la de que nuestra sensibilidad para apreciar el paisaje surge de las pinturas que crearon el género– resulta perfectamente extrapolable a la idea que intentamos desarrollar¹¹.

En *La ocasión* los mitos fundacionales de la identidad nacional cuyo marco privilegiado es la pampa alcanzan un valor central. Aparentemente, como tendremos ocasión de ver más adelante, no emergen para consolidar o rebatir una ideología, para legitimar unos valores en detrimento de otros, para granjearse adhesiones, y tampoco irrumpen como veladas o manifiestas operaciones políticas, sino que, como el mismo Juan José Saer declaró hace unos años eligió “la pampa porque yo nací en la llanura y era una forma de buscar sensaciones particulares que ese paisaje siempre me produjo, imaginaria y empíricamente” (Bermúdez Martínez 2004: 58).

10. En el mismo sentido que Barthes considera al periodista como un “productor de mitos” (2000: 221), lo es también el escritor, puesto que parte de un concepto (el mito) y le busca una forma. A medida que avancemos podremos ver cómo Juan José Saer, a partir de unos conceptos ampliamente extendidos de lo que es *ser un gaucho, un indio o un estanciero* –con los pertinentes matices de los que pueda dotarlos– los encierra en un significante que remite a significados propios.

11. Abundando en esta idea remitimos a una palabras de J. Peris en las que afirma que “si la literatura se instala en un lugar intermedio entre el flujo de los discursos sociales, si ellos son su materia prima, a ellos volverá, y la imagen que ofrezca no podrá dejar de elaborarlos y modificarlos. La literatura no se limita a reflejar pasivamente lo social, sino que ella misma, desde su especificidad impura, es un discurso social” (2000: 28).

No podemos desestimar esta afirmación del novelista, como tampoco podemos quedarnos solo en ella, puesto que en ningún caso estas palabras contradicen la función que tiene la asimilación de dichos tópicos o figuras asociadas a la llanura en su construcción textual en tanto que dotan de verosimilitud al relato. Asimismo tampoco podemos obviar el modo en que Saer construye la pampa argentina, según la autorizada voz de Premat, esto es, utilizando la pampa histórica y sus valores como espacio para representar un conflicto imaginario con los orígenes, con la indeterminación, con las substancias, llevándola más allá del lugar metafísico de una previsible tradición literaria argentina, y engrandeciéndola –paradójicamente– al convertirla también en el “hueco donde desaparece la especificidad y el sentido” (2002: 177, 180).

Con todo, y aunque en la obra el tema de la identidad nacional solo sea acometido tangencialmente, sí podemos rastrear en la representación de este espacio, además de las impresiones que suscita en el autor el marco espacial de la pampa, algunos de sus componentes más caracterizadores, porque en definitiva Saer no deja de hacerse eco de una tradición que ha construido históricamente una serie de mitos sobre los que se ha edificado la identidad nacional, aunque en este caso la recuperación de esos mitos esté al servicio de una estrategia de desintegración. “Si se observa con atención –nos dice– puede comprobarse que toda literatura está constituida por tradiciones múltiples, que esas tradiciones no son inmutables, dadas de una vez para siempre, sino que se modifican continuamente” (2004: 101-102).

Lo primero que hay que tener en cuenta es la procedencia del personaje antes de su incursión en el desierto argentino. Bianco viene de un ambiente cosmopolita –París, Londres, Prusia–, emblemas de la civilización, de la ciencia, del positivismo... en definitiva, del progreso, a pesar de que dicho progreso resulte ligado a cierta negatividad en el mismo pórtico de la novela, puesto que el personaje se ve obligado a ejercer de espía mental y, poco después, se ve ridiculizado por los círculos intelectuales más prestigiosos. Bianco huye de una corrupción y de un tiempo oscuro que se metaforiza en forma de sanguinolento absceso en su anular en el momento en que está cruzando el Atlántico, detalle este que supone ya una indiscutible y sintomática emergencia de lo real:

El absceso, que venía de la uña encarnada, formando una bola de pus en la punta del dedo, que había reventado varias veces y que se había vuelto a formar, cada vez más grande, le parecía, secretamente, el punto en el que su cuerpo concentraba los últimos vestigios de las humillaciones pasadas, la expulsión final de esos sedimentos de materia corrupta y engañosa, que, igual que un veneno, había estado corriendo por su sangre en los últimos tiempos (*LO* 32).

Esta negatividad no se limita a Europa, sino que, significativamente, Bianco consigue veinte leguas de tierra fértil a cambio de convertirse en promotor del gobierno argentino; su labor consiste en convencer a pobres campesinos italianos para que se desplacen a la pampa y trabajen las tierras que el Estado les va a entregar.

[...] y en los puentes inferiores, los inmigrantes arracimados entre bultos harapientos contemplando como hechizados el borde de lo desconocido, tratando de adivinar lo que podía haber detrás, con la esperanza de encontrar todo lo que él, Bianco, yéndoles a buscar a los campos de Piamonte, de Sicilia o de Calabria, les había prometido, hasta convencerlos de embarcarse, en una promiscuidad indecible, en la tercera clase e incluso en bodegas, mientras él viajaba en la parte superior, en un camarote especialmente preparado (LO 32).

Pero, y esta es una de las improntas de la escritura del santafesino, no hay juicio moral en estas palabras, no en el sentido convencional, o si se quiere, a la manera que lo hay en las novelas decimonónicas. En palabras de Saer, un escritor en nuestra sociedad debe negarse a representar cualquier tipo de intereses ideológicos y dogmas estéticos o políticos (2004: 267). No obstante, la ausencia de un juicio moral explícito que nos remitiría al modelo de representación del realismo del siglo XIX, no significa en ningún modo que la propuesta estética saeriana adolezca de perspectiva ética o política, y en la entrevista que le realizó Gerard de Cortanze, Saer lo declara abiertamente cuando afirma que la posición del escritor que no se representa más que a sí mismo, lejos de parecer estetizante o individualista, es por el contrario eminentemente política. La función principal del artista es entonces la de salvaguardar su especificidad (2004: 282), y la especificidad de Saer, en este contexto, reside en dejar en manos del lector el discernimiento que atañe a las acciones de sus personajes, recurriendo, entre otras cosas, al continuado recurso de la ironía que, en opinión de Premat, no corresponde a una figura de estilo, sino más bien a una actitud moral o a una búsqueda de la verdad (2002: 307). Las palabras que recogíamos al principio de este trabajo sobre qué entiende el autor de *Lo imborrable* (1992) por una persona inculta, recordemos, aquella que acepta inmediata y pasivamente un hecho sin tener en cuenta su carácter problemático, nos hace pensar que Saer tienen en mente un lector modelo para el que pergeña su novela y al que construye a medida que arma su texto, en el sentido que utiliza estos términos Umberto Eco (1992).

Volviendo al texto. La esperanza con la que aparecen dibujados los campesinos hacinados como objetos al final de la novela quedará en nada, igual que la experiencia pampeana de Bianco devendrá incertidumbre y desolación, igual que será tortuosa la vida y la muerte de Garay López. En suma, que todas las líneas del pro-

yecto narrativo de Saer en esta novela van a dar a un mismo punto. Es, como afirma Premat, una puesta en abismo, no solo a nivel del engendramiento del texto y de su funcionamiento estructural, sino también a nivel temático o argumental¹². El hombre, sea cual sea su condición y sea cual sea su entorno, vive en perpetua lucha; es un agonista condenado a la contradicción, abocado siempre al abismo de la incertidumbre, y no en vano la novela se organiza en torno a una serie de parejas antagónicas o fuerzas en pugna que se revelan como claves de lectura de la construcción ficcional. Idea esta que aparece reforzada por el novelista en una de sus muchas reflexiones sobre el género novela:

La certidumbre vendría a ser, de ese modo, una metáfora, errónea, de la ceguera. Y la ilusión de dominar, sobrehumanamente, la totalidad, la más infundada de la incertidumbres. De esas dificultades han de surgir mis escritos [...] mediante un trabajo continuo, incierto y, también, a su modo, negativo: trabajo fundado en la convicción adquirida, en cierto momento de mi vida, ya no sé cuándo, aunque pueda saber, tal vez, por qué, de que todo es, necesariamente, no falso, sino erróneo: no falso, porque la falla no está en el objeto, que no es en sí verdadero ni falso, sino erróneo, lo que equivale a decir, indirectamente: propio del sujeto (2004: 143-144).

No obstante lo dicho, comprobamos cómo Saer se hace eco del gran impacto que la inmigración iba a tener en el campo argentino en el marco cronológico en que se sitúa la acción —una representación verosímil así lo exige—, y en este sentido, no parece accidental que la novela se sitúe en una pequeña ciudad en la llanura de Argentina a mediados del siglo XIX. La mayoría de estos inmigrantes eran italianos y españoles cuyo desplazamiento a la pampa iba a poner en evidencia la contradicción irresoluble de combinar el sistema de propiedad de la tierra latifundista con el viejo sueño de Sarmiento (Peris 2000: 39), al menos no sin que esto causase situaciones o actos como los que cuenta Garay López sobre la forma en que su hermano, el estanciero agauchado, tiene de *persuadir* a los campesinos que trabajan las tierras vecinas quemándoles la cosecha:

A decir verdad, si no ha ido a visitar todavía a los Garay López, es porque quiere fijar bien, en los documentos oficiales de la provincia, la ubicación, los límites y las dimensiones exactas de sus tierras antes de conocerlos, quiere llegar a ellos como propietario, hablar con Juan de igual a igual, darle a entender que, si son vecinos e incluso si él, Bianco, decide un día arrendar sus tierras a campesinos para que siem-

12. Premat (2009: 177).

bren trigo, la mala suerte del incendio repetido de las cosechas no lo desalentará como a los pequeños propietarios del año anterior (LO 91).

Si hay una voz en la novela que cuestiona algunos puntos del pasado nacional, aunque en este caso, desde un punto de vista exterior, esa es la de Garay López, cuyas palabras acerca de la llegada de campesinos a la llanura argentina vale la pena reproducir:

Todo hubiese podido seguir así [...] hasta el fin de los tiempos. Pero al gobierno nacional se le ocurrió, vaya uno a saber por qué, y usted, *cher ami*, tal vez lo sepa mejor que yo, traer agricultores de Europa para distribuirles tierras fiscales y hacerlos sembrar trigo, y ese tipo de cosas (LO 77).

Pese a esta reserva inicial de Garay López, en lo que sí va a estar de acuerdo este representante de la oligarquía es en otro de los puntos esenciales de la modernización del país, puesto que se asocia con Bianco para montar un negocio basado en limitar las tierras, cercarlas con alambres de manera que, y así lo expresa Bianco por medio de una carta, civilicen el campo como se hace en Europa (LO 111). Y es que no debemos pasar por alto que la percepción de la tierra americana en ese periodo histórico implica una medular relación con la tierra, ya que el territorio localiza los proyectos de organización de las repúblicas recién independizadas y la relación con la tierra diseña una cartografía que fija el territorio” (Girona 2008: 149). En *La ocasión* no tienen cabida los mapas, pero sí las escrituras. Bianco está interesado en marcar los límites de sus propiedades y ve un negocio ventajoso el hecho de que los demás también acoten sus propiedades. En la nueva estructura social, enfrentada a la de los antiguos propietarios de la tierra –las tierras que Garay López considera suyas “a decir verdad, no figuran en ningún catastro” (LO 78)– es necesario que la letra, esto es, los títulos de propiedad, legitimen la posesión de las tierras:

Unos días más tarde, cuando los trámites del registro finalizan, cuando ya han sido fijados en los documentos oficiales de la provincia los límites, la ubicación y las dimensiones exactas de sus tierras, Bianco compra tres caballos, se prepara un equipaje liviano en el que no faltan ni un revólver ni dos o tres libros, ni un poco de papel y tinta, ni una carabina, y una mañana de otoño, bien temprano, sale a recorrer la llanura (LO 95).

Bianco es muy consciente de lo que implica adentrarse en ese desierto ambiguo, salvaje y a veces fascinante, y como hombre calculador y pragmático, sabe que para dominar la pampa debe proveerse de *letras*, pero también de armas. Por su parte, el doctor Garay López pertenece a la clase dirigente criolla, pero se inscribe en ella

desde el lado de la civilización y exhibe claramente una mirada europeizada. Sus palabras patentizan el rechazo a los modos de apropiación de la tierra y su actitud revela asimismo un consciente distanciamiento con respecto a sus raíces. Por el contrario, su hermano Juan, teniendo el mismo origen que él, representa la barbarie. La pintura que Garay López hace de su hermano —el haber matado a su madre al nacer se convierte en un *leitmotiv* en su discurso—, así como la descripción del español de la fonda, nos sitúa a este personaje dentro de la tradición que participa de los lugares comunes que más ampliamente han levantado la figura del gaucho. Para el culto doctor, Juan es colérico, violento, tirano, hosco y reservado (LO 74); para los peones es como un dios al que temen, pero por el que se dejarían matar (LO 75). Los gauchos que lo siguen a todas partes son, a decir de Garay López:

“[...] unos brutos analfabetos que no se bajan del caballo ni para dormir, con unos cuchillos grandes así en la cintura, que por un sí o por un no le marcan a uno la cara o peor todavía le sacan las tripas afuera, y si andan con ganas de divertirse lo degüellan a uno, lo achuran, como dicen ellos” (LO 94).

Y más adelante, el personaje, recuperando la simbología de la violencia como marca de una nación argentina en construcción, dirá: “Son como animales” (LO 106). De idéntica forma piensa Bianco, si bien el difuso personaje nos deja ver, al menos inicialmente, una imagen del gaucho condicionada por la tensión interna que lo caracteriza como personaje (pulsión-autocontrol), que si no positiva, sí deja adivinar cierta admiración contenida, y en el dibujo que hace de ellos los presenta como seres “exteriores, de una sola pieza, extranjeros a la piedad y a la vacilación, idénticos al soplo que los mueve, capaces de fidelidad y de violencia, sin que, igual que para los pumas y las serpientes, violencia y fidelidad signifiquen nada para ellos” (LO 108).

Nos ha interesado marcar dos fases en la captura de la imagen del gaucho por parte de Bianco, porque en el último tramo de la novela, una vez este se ha asociado con Juan en el negocio de acotar la tierra —evidente símbolo de la “adaptación [que] supondrá el pacto que permitirá a la modernización extenderse por la llanura” (Peris 1995)—, se produce un viraje en el que considera a los gauchos como un enemigo al que hay que erradicar, como “asesinos que aprenderán a fabricar ladrillos” (LO 242). A modo de vaticinio, Bianco está adelantando la futura desaparición de un grupo cuyo relevo *natural* será la multitud de extranjeros que están llegando al país a sembrar sus propios campos o los ajenos (LO 242). En esta opinión del protagonista no debemos ver una condena de la barbarie, ni una defensa de la modernización. Ha ido a enriquecerse y ese es su motor. Bianco es un escéptico que se ve inmerso en un espacio y en un lugar en el que no importa quién seas ni qué hagas porque al final todo

será demolido. Saer ejemplifica mediante la rivalidad entre los dos hermanos –Garay López, educado en Europa y Juan, cuya infancia estuvo dedicada a “pasatiempos brutales” en la llanura– la tensión histórica que marcará el devenir argentino mediante la mítica pareja conceptual *civilización y/o barbarie*.

La representación del mito del español emigrante la encontramos en el responsable de la taberna, quien después de que la lluvia y la sequía lo arruinen –no es necesaria la intervención del hombre, la naturaleza también tiene vocación destructiva en la narrativa saeriana–, y después de dedicarse a cavar zanjas “fijando límites en la llanura a la propiedad, al ganado y a los indios”, lo que supone, como él mismo explica, un trabajo matador (LO 92), se procura una fonda en la ciudad con lo que va sobreviviendo. Y es que, puesto que las condiciones para los inmigrantes en el campo no eran tan beneficiosas como les habían prometido, muchos volvían a su país –duda con la que convive el personaje del calabrés– o se instalaban en las ciudades, lugar al que acuden numerosos “viajeros, extranjeros en su mayor parte, ingleses, franceses, españoles, italianos, que pasaban por la ciudad” (LO 133). Esta circunstancia es la que obliga al español a ampliar su fonda para dar cabida a todos estos extranjeros que comenzaban a concentrarse en las principales ciudades.

El cavar zanjas no está reservado para los criollos, es un trabajo demasiado aniquilador para ellos, por eso se reserva a los inmigrantes; se acotan las propiedades, se reduce el ganado... y a los indios, cuya presencia, aunque pequeña, noveliza Saer. En el mito el sentido no está nunca en grado cero, y por esa razón el concepto puede deformarlo, naturalizarlo (Barthes 2000: 225). En el caso de la figura del indio, Saer apenas lo esboza, prácticamente lo borra de la representación de lo rural argentino que nos presenta. Este mito que cae a menudo del lado de la barbarie extrema, la que hay que domesticar o exterminar, lo captamos desde el punto de vista del criollo o del extranjero. A modo de advertencia irónica Garay López dice a Bianco que los indios fueron los que se comieron a los que vinieron de Europa (LO 105), y cuando en el tramo final de la novela Bianco ve llegar a unos jinetes desconocidos que resultan ser Juan y los peones que lo acompañan siempre, entre los que se encuentra un “degollador de indios” (LO, 75), afirma, precaviéndose y exhibiendo su arma, que “por el trotar tranquilo con el que vienen aproximándose, no son indios” (LO 240-241). Estos resultan una amenaza para alguien como Bianco y Garay López porque, como este último explica:

Los registros de propiedad, en la llanura, son imprecisos, y los ganaderos disponen de la tierra como si toda la provincia les perteneciera. Desde hace un siglo, cuando empezaron a explotar el ganado salvaje y a domesticarlo, las cosas pasan de esa ma-

nera. Y cuando logran hacer recular de una leguas a los indios, se reparten entre tres o cuatro familias las tierras conquistadas. De esas mismas familias salen los gobernadores, los jueces, los obispos, los militares. Sus miembros se casan entre ellos y se multiplican del mismo modo que su ganado (LO 74).

Subrayo, en este sentido, lo significativo de estas palabras en boca de un descendiente de los padres de la patria. Portentosas familias como la suya fueron las que se erigieron como *egregios* representantes de una civilización cuyo primer enemigo declarado era el indio.

3. La pampa: silencio, vacío, bruma y... algo más

Europa es el lugar de los argumentos científicos, de la prueba empírica, de la incredulidad (LO 24, 66). “En nuestro siglo, doctor, –declara Bianco– nacemos positivistas, y únicamente después, y si tenemos suerte, algunos pocos tropezamos a veces con verdades más sólidas y más esclarecedoras” (LO 85). El Viejo Continente también es el lugar donde los poderes de Bianco se han visto algo mermados; su idea es fortalecerlos en el nuevo espacio (LO 89). Buenos Aires, a decir de Garay López, es “un monstruo devorador que únicamente el oro apacigua de tanto en tanto” (LO 46), un lugar en el que se respira una atmósfera insana (LO 49). La pequeña ciudad a la que llega el protagonista es gráficamente descrita por el doctor en términos que se extiende a la condición general del hombre, lo que nos da una firme orientación sobre el sentido de la novela:

Es todavía más terrible que Buenos Aires [...] más terrible que todo lo que usted pueda imaginar, en esos días de enero uno se siente más abandonado, más perdido, más irreal; si en los días templados ya la vida parece irrazonable y vacía, en los meses de verano la condición de los hombres y de las cosas se fragiliza y todo tiende, ligeramente febril y exhausto, a la aniquilación (LO 89).

La pintura de este descorazonador panorama no persuade a Bianco, al contrario. La actitud escéptica y la supuesta imperturbabilidad que exhibe reiteradamente el protagonista constituyen una de las ideas fundamentales sobre las que se articula la novela. Con esta idea comulga tanto él como el narrador, aunque a medida que avanza la acción vamos comprobando cómo el personaje, pese a la lucha que mantiene consigo mismo y a pesar del repetido intento de contener sus pulsiones, contradice este planteamiento inicial, formalizado en las siguientes palabras que lo retratan:

Bianco es indiferente al invierno como al verano, a los días claros o nublados, le da lo mismo la sequía que el chaparrón, es siempre idéntico a sí mismo, indiferente a los cambios del exterior (LO 89).

En cambio, sí coincide con Garay López en lo relativo a la idea que este tiene sobre la pequeña ciudad en la que Bianco piensa instalarse, cuyos límites, valga decir, no dejan de ser borrosos, como todo en la novela: “Por mucho tiempo, todo esto será campo todavía, ellos las llaman ciudades, pero son campo todavía” (LO 121), piensa distraídamente negándole el estatuto de ciudad y adscribiéndola a lo rural, algo que intentará modificar en parte cuando su negocio de alambrado se ponga en marcha.

Pero, ¿y la pampa, ese lugar en el que quiere vencer a la materia? ¿Qué impresiones produce ese inmenso espectáculo en Bianco?

La novela se abre con la imagen de Bianco vestido a la europea recién llegado de Europa que permanece inmóvil en medio de una llanura gris, chata, monótona, no exenta de cierta irrealidad semejante a un decorado (LO 9). Irá asimilándose, adaptándose paulatinamente a ese entorno rudo y salvaje que, en un principio, considera un estimulante desierto, “un lugar propicio a los pensamientos [...] que servirían para liberar a la especie humana de la servidumbre de la materia” (LO 11).

La abominación que Bianco siente hacia la materialidad se explicita en múltiples pasajes. Para construir la refutación a los positivistas que demuestre la supremacía del pensamiento sobre “la materia corrupta y engañosa” (LO 32) necesita soledad y aislamiento, algo que espera le proporcione la llanura. Su pretensión de discutir la preeminencia de la materia sobre el espíritu se fundamenta en el carácter engañoso de aquella y, en solidaridad con ese propósito, elige un marco espacial confuso que describe insistentemente como una “zona brumosa e imprecisa” (LO 29).

La propuesta que Saer nos plantea sobre la construcción de un espacio originalmente vacío, así como el de una identidad, es siempre difusa. El primer lazo de unión entre sujeto y entorno así lo evidencia:

A fuerza de querer confundir al mundo en lo relativo a sus orígenes, está terminando por confundir él mismo sus orígenes, y lo que es opaco y brumoso para el mundo, ya lo es también para sí mismo, de modo que las máscaras sucesivas que ha ido llevando desde los comienzos inciertos, en un lugar incierto, ya no sabe bien cuál, las máscaras de La Valette, de Oriente, de Londres, de Prusia, de París, de Buenos Aires, se apelmazan, viscosas, contra su cara y la deforman, la borran, la vuelven mera materia perecedera, residual, lo transforman a él mismo en el argumento viviente de los que odia, de los que, arrancándole la máscara en París, creyendo descubrir su

verdadera cara, dejaron en su lugar un agujero negro, que él va llenando, poco a poco, con títulos de propiedad, con ganado, con ese rancho en cuya puerta está ahora Garay López, sacudiéndose sobre el caballo, se vuelve cada vez más diminuto en dirección al horizonte hasta que desaparece por completo (LO 110).

La cita es larga pero sumamente valiosa para comprender el modo en que la instancia narrativa concibe la configuración de los espacios urbanos o rurales, y también para advertir la complejidad de sus personajes. “Al yo lo reemplaza un agujero, un vacío, una negrura indeterminada e inconsistente¹³. Las fluctuaciones de la identidad de muchos protagonistas de las novelas de Saer pueden inscribirse en esta perspectiva” (Premat 2002: 137). Bianco es mitad italiano, mitad inglés (LO 103), duda sobre cuál es su lengua materna (LO 97), se le conocen varios nombres en su haber (LO 9), y comienza a confundir su origen. La indeterminación, como vemos, define a Bianco y, en consecuencia, como foco de la narración que es su figura, desborda y alcanza otros planos de la novela. En la propuesta estética saeriana, la *somnolencia* es el medio natural de la narración; es una maniobra positiva porque supone cierto abandono, fundamentalmente, un abandono a la pretensión de sentido (Saer 2004, 149), y Bianco se mueve entre esa materia brumosa intentando abrirse camino entre esa confusa materia que es la pampa y él mismo.

Siguiendo con la actividad de Bianco. En Europa se enriqueció gracias a su pragmatismo y a su capacidad de observación, imitando a los ricos después de una atenta observación. En la llanura se propone lo mismo, pero para ello debe “adaptarse al salvajismo casi obligatorio de la pampa” (LO 15). Su resolución lo lleva a decir que “la única manera de hacerse verdaderamente rico, sin problemas, en este país o en cualquier otro, es tener a los pobres de su lado” (LO 87), de ahí su incursión en lo más inhóspito de la zona para hacerse valer ante los peones y construir una mascarada:

[...] ellos consideran una iniciación, una gesta que para él no es más que la consecuencia de un cálculo, un periodo obligatorio por el que debe pasar, ya que está dispuesto a hacerse rico y para eso sabe que tiene que conocer y en cierto sentido dominar la tierra en la que va a instalarse y los hombres que la habitan (LO 99).

o lo que es lo mismo, hacerse pasar por uno de ellos, ahora bien, por uno de los depositarios del poder, es decir, de los poseedores de la tierra. Los signos de los que se

13. De más está decir que esta concepción del sujeto es completamente afín al sujeto lacaniano, en el que la falta, la hiancia de la que habla Premat, es estructurante.

vale Saer forman parte de la tradición, de otro modo no podría asociarse a la figura del estanciero: dominio y agilidad montando a caballo, revolver en la cintura, destreza y conocimiento de la región¹⁴. Bianco “se mete en la piel de la llanura”, acepta sus leyes, aunque “sin dejarse aniquilar por ella” (LO 98). Al menos de momento.

Volvamos a las impresiones que encierra la visión de la pampa. Hemos dicho soledad, aislamiento, retiro desde el que edificar un postulado antimateria que no verá la luz constituyendo un símbolo del fracaso del protagonista en su lucha contra lo real y, finalmente, la recuperación de uno de los lugares comunes de la literatura hispanoamericana, la barbarie. En este punto en el que la pampa se revela como un espacio salvaje, indomeñable, prácticamente inconcebible, es cuando estamos en disposición de establecer un puente de unión, si queremos identificación topográfica, entre la llanura y la mujer de Bianco, Gina. Esta relación constata la tensión que se produce en el protagonista al proponerse vencer sus propias pulsiones –que emergen como animales desbocados– mediante un ejercicio de autodomínio. Como ha destacado Julio Premat, “La mayor originalidad y trascendencia de la escritura saeriana consiste en una utilización programática, exhibicionista, extremada de lo pulsional, utilización que se inscribe a menudo en una perspectiva ética, metafísica y a veces ideológica” (2002: 122)¹⁵.

Una imagen que arrebatara la atención de Bianco nada más poner pie en tierra americana es la que se corresponde con la manada de caballos salvajes:

Bianco, comprendiendo que ningún jinete los monta, baja la carabina y contempla con una expresión en la que la alarma va abriendo paso a la sorpresa y después a la maravilla, la enorme tropa de caballos oscuros que se acerca a toda velocidad alborotando el desierto un poco adormecido por el final del invierno (LO 34).

En este momento el significante *Caballo-salvaje* representa para él ese lado animal deleznable y oscuro que lo fascina, al que tiende, por más que intente constantemente reprimirlo. No resulta azaroso que Saer, unos años antes de publicar *La*

14. El mito es “una suma de signos lingüísticos [...] el sentido postula un saber, un pasado, una memoria” (Barthes 2000: 209).

15. La noción de pulsión es una de las más complejas dentro del edificio teórico lacaniano sobre la que todavía hoy en día se sigue reflexionando. En este sentido, resultan esenciales dos textos a los que nos permitimos remitir. El primero de ellos el capítulo que Jacques Lacan dedicó por entero al tema de las pulsiones en el seminario VII, *La ética del psicoanálisis*; el segundo fue escrito por Jacques-Alain Miller en 1988 y se publicó en *Introducción a la clínica lacaniana. Conferencias en España*, con el mismo título que el seminario de Lacan.

ocasión, nos hable precisamente del caballo en “La canción material”, no como presencia física con un significado fijo, sino desembarazado del sentido que, como significante particular, comienza a significar de un modo diferente en cada caso¹⁶.

Poco más tarde, adquirirá un nuevo sentido, pues se topa inesperadamente con un momento de comprensión. En una suerte de autoanálisis en dos secuencias, descubre en ese significante algo que lo asquea hasta el punto de no poder soportar la presencia de tres caballos en un establo:

Bianco los observa un momento, perplejo a causa de sus propios sentimientos, convencido de que, debido a una asociación demasiado vertiginosa, o tal vez por un exceso de emociones, está atribuyendo a los caballos, neutros ya que no inocentes, el origen de su confusión y de su amargura. Pero el odio subsiste, e incluso se acrecienta cuando sus ojos recorren el pelo brillante, los músculos tensos, la masa carnosa y compacta de los caballos, atravesada de latidos, de estremecimientos, de palpitaciones [...] pero durante una fracción de segundo se siente inferior a ellos, humillado por la sola presencia maciza, oscura y viva de los animales (*LO* 121-124).

En este pasaje vemos como asoma de forma poderosa lo real, la turgencia del cuerpo animal que, en breve, en un segundo tiempo, pondrá al descubierto que el sentimiento de inferioridad y de rechazo que se apodera de Bianco responde a la lubricidad que le supone a Gina. Ante la visión de esos caballos, y a modo de escena fija, primordial y fantasmática, Bianco rescata de su memoria un recuerdo enterrado por los años en el que se convirtió en espectador de una contemplación: la de Gina asistiendo inmutable a una cópula ecuestre. Tras el ahondamiento por los planos significantes, el goce escópico de Bianco se traduce en excitación formalizada mediante ese hormigueo en los omoplatos que lo asalta en diversas partes del relato, al que habrá que sumar la insistente idea del enigma que supone Gina. Esta mujer a la que el narrador insiste en situarnos como dueña de un claro dominio –la cama– representa para Bianco un desafío, un escollo que debe vencer, pues la considera una “trampa de la materia” (*LO* 133). La erotización de la mirada se deja sentir en el modo en que el cuerpo de Gina pasa a primer plano encarnando ese real imposible de simbolizar del que no obstante intenta dar cuenta al describir su cuerpo milímetro a milímetro (*LO* 57-60). Lo que también es altamente notable en otros momentos:

16. Tras traer a colación el caballo en la obra de Claude Simon, en la de su tan admirado Faulkner o en el *Martín Fierro*, Saer termina mencionando el caballo freudiano. Como él mismo nos cuenta, “la narración parte de un caballo material, espeso, mudo, insignificante al que, incorporándolo a sí, cargará de sentido” (2004: 166-169).

Muchas veces la imagina, no únicamente en compañía de Garay López, sino en la de todos los hombres de las inmediaciones, está convencido de que esa materia innombrable que él abomina ella no únicamente la padece, sino que incluso la segrega, y que, igual que esos insectos hembra que erotizan la rama del árbol en que se asientan, Gina contamina lo que toca, y siembra a su paso un reguero voluptuoso (LO 160).

A ella se adscribe una fuerza enigmática (LO 136, 156), sin límites (LO 140), imposible de controlar (LO 120), que tiene que ver con la sustancia, con la misma materia bajo cuyo influjo concibe también a Garay López: “Que lo reconozca o que lo niegue, piensa Bianco, es de todos modos siempre la misma fuerza mortífera, el mismo magma excremental y pantanoso en el que ellos, se den cuenta o no, se revuelven y chapalean” (LO 159). Lo que Gina representa le aterroriza porque sabe que es algo irrefrenable que también le atañe a él. Su empeño en controlar cualquier situación, su afán por poner límites marcando claramente las fronteras que los separan, se metaforiza en la organización de su escritorio: a la parte derecha lo relacionado con el espíritu; a la izquierda, lo que tiene que ver con lo pragmático. Eso es así, en nuestra opinión, desde el punto de vista del personaje, sin embargo, si desplazamos el acento al proyecto narrativo de Saer, es posible entender esa disposición del escritorio como una respuesta metaforizada a la pregunta saeriana de cómo ser escritor, esto es, la integración y/o coexistencia de posiciones opuestas para construir sistemas que vuelvan viable la creación (Premat 2009: 168). Pero el deseo de Bianco va más allá de delimitar su espacio de trabajo ya que su anhelo es *poner alambre* también a su mujer, a sus impulsos (LO 123). Sin embargo, Gina se le representa como un enigma inabarcable, igual que la pampa es un lugar vacío en el que es imposible orientarse, un lugar “hechizado en el que impera la fuerza, el magma, la promesa, la espiral sin nombre y sin finalidad, ni amiga ni enemiga, que, con indiferencia, nos trae a la luz del día o nos tritura y nos muele hasta confundirnos con el polvo helado de las estrellas” (LO 242).

Gina ha resquebrajado su supuesto autodomínio; los celos han sido el desencadenante que lo conducen al borde de la locura haciendo que las evidencias resulten vanas. El lugar que Garay López le anunció como Sodoma, acaba siéndolo. Lo real del sexo, de la enfermedad y de la muerte son límites infranqueables para el hombre. El significante que da cuenta de ellos no existe. “Todo lo que es real se basta a sí mismo. Por definición, lo real es pleno” (Lacan 2005: 220). Sin embargo, lo que atormenta a Bianco no es la destrucción, sino no llegar a alcanzar un sentido, no tener respuesta al enigma de Gina, ni al del hijo que espera y, por extensión, a la misma existencia del hombre. Independientemente de si es extranjero, rico o pobre, gaucho, criollo, letrado o iletrado, el hombre está condenado al desconcierto, a la vacilación, y esta concepción existencial tiene su correlato narrativo en la sin-

gular alegoría teatral con la que el doctor Garay asombra a Bianco tras una copiosa comida. En ella un grupo de campesinos, nobles, mujeres y hombres que viven en una red gris esperan con ansiedad una señal, algo que los oriente en la vida, aunque la estrella que esperaban no resulte ser más que “otra coincidencia, neutra y pasajera” (LO 61-67).

Igual que el calabrés –cuya imagen con las manos vacías, perplejo y desorientado se convierte en preámbulo del inquietante epitafio que sirve de broche a la novela, *Hic incipit pestis*–, Bianco se queda anclado en un punto de indeterminación, inmóvil en ese fin del mundo que representa la llanura, pero que podría ser París o el mundo entero (LO 237). Indeterminación también para nosotros, lectores de Saer, a quien el propio novelista compara con el hombre que encaminándose maquinalmente hacia una catástrofe oye desde la oscuridad un llamado que lo inquieta y que lo convoca a la búsqueda de una fuente sin que necesariamente en esa oscuridad se encuentre fuente alguna (Saer 2004: 151).

“El lenguaje del escritor no tiene como objetivo representar lo real, sino significarlo” (Barthes 2000: 231), y el sentido que Juan José Saer nos da en esta novela, recurriendo para ello a códigos y elementos naturalizados en el imaginario colectivo argentino, es representar la hiancia que se da en el hombre debida a su ubicación simbólica en el mundo y a la pujanza de un orden que resulta a todas luces inabordable¹⁷. “El arte no es ni materialista ni espiritualista: únicamente es” (LO 69) –sentencia Garay López–, y en *La ocasión* es la expresión de la conciencia de que el lenguaje no es capaz de representar la realidad, por más que Juan José Saer sea un magnífico ejemplo de cómo trabajar literariamente ese rodeo por lo real dándole forma de novela.

Bibliografía

- BARTHES, R. (2000). *Mitologías*. Madrid: Siglo XXI.
- BERMÚDEZ MARTÍNEZ, M. (2001). *La incertidumbre de lo real: bases de la narrativa de Juan José Saer*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- BERMÚDEZ MARTÍNEZ, M. (2004). “Recuperaciones del pasado colonial en algunos relatos de Juan José Saer”. *América sin nombre* (5-6): 53-59.

17. En este sentido, resulta interesante traer a colación la observación de María Bermúdez Martínez: “*La ocasión* se nos presenta como una síntesis de la narrativa saeriana en su tentativa de acercamiento a lo real” (2001, 214).

- ECO, U. (1992). "Intentio lectoris. Apuntes sobre la semiótica de la recepción" en *Los límites de la interpretación*. Trad. Helena Lozano. Barcelona: Lumen.
- GIRONA FIBLA, N. (2008). *Rituales de la verdad. Mujeres y discurso en América Latina*. México/París: RDEHL.
- LACAN, J. (1976). "Conferencias y entrevistas en las Universidades americanas". *Scilicet* (6-7): 32-37.
- LACAN, J. (1988). *Seminario VII: La ética del psicoanálisis*. Trad. Diana Ravinovich. Buenos Aires: Paidós.
- LACAN, J. (2005). *Seminario IV: La relación de objeto*. Trad. Enric Berenguer. Buenos Aires: Paidós.
- MILLER, J.-A. (2007). "La ética del psicoanálisis", *Introducción a la clínica lacaniana. Conferencias en España*. Barcelona: RBA. 149-172.
- OLEZA, J. (2010). "La literatura a l'era de la informació: el salt evolutiu d'una pràctica social". *Transformacions: llenguatges teòrics i relacions interartístiques (1975-2000)*. (Ed. M. Muntaner et al.). Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat ; Palma (Islas Baleares); Universitat de les Illes Balears, pp. 405-434.
- PERIS, J. (2000). *La modernidad de la tradición: nueve versiones literarias del gaucho en la formación del imaginario nacional argentino (1880-1930)*. Valencia: Universitat de València. Tesis doctoral.
- PERIS, J. (1995). "La pampa en *La ocasión*, de Juan José Saer: un espacio claro aunque inconcebible" en *Congreso Internacional Conversación de otoño. Homenaje a Mario Vargas Llosa*. Universidad de Murcia. Murcia.
- PREMAT, J. (2002). *La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- PREMAT, J. (2009). *Héroe sin atributos*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- ROGER, A. (2007). *Breve tratado del paisaje*. Trad. Maysi Veuthey. Madrid: Biblioteca Nueva.
- SAER, J. J. (1988). *La ocasión*. Barcelona: Destino.
- SAER, J. J. (1999). *La narración-objeto*. Buenos Aires: Planeta.
- SAER, J. J. (2004). *El concepto de ficción*. Barcelona: Seix Barral.