

La ocasión o cómo mirar en el desierto de lo material

**Por Carina González
(CONICET- CELEHIS)**

No es, compongo, me doy cuenta, ni el amor, ni la nostalgia, ni ninguna raíz elemental lo que convoca, brillantes, estas imágenes, sino el misterio del tiempo, del espacio, sus operaciones inertes, densas, solidas, más puras, más nítidas, más reales que nuestra adhesión, débil, compongo como la sombra, acribillada de luz, de un árbol sobre el río; y así de espesa.

La escena del epígrafe (que no es de *La ocasión* sino de “A medio borrar”) relata el último intento de Pichón por expresar el desajuste de la experiencia, previa a la dislocación del exilio (recordemos que está abandonando la región en medio de las denotaciones en el puente rumbo a París) e internalizada ya como un desorden sensitivo. Es una composición que convoca la imagen, una forma de decir lo real o, más bien, de ubicar al hombre en el mundo, de construir una relación posible entre lo empírico, “el misterio del tiempo y del espacio”, y el pensamiento, nuestra “adhesión a las imágenes”. Pichón está buscando un modo del recuerdo que le permita narrar la inmediatez de lo que sabe está perdiendo a medida que se va alejando de la ciudad. Partiendo de este ejercicio de composición me propongo explorar los modos en que los objetos toman forma, “se dicen” en el discurrir de la narración, y las formas en las que el sujeto desaparece como singularidad, para volverse parte del paisaje. Quiero leer este devenir imperceptible del sujeto, según Deleuze,¹ o este a medio borrarse de una ciudad según Saer, como la matriz narrativa de una particular novela histórica *La ocasión* (1987), que está inscrita en la serie del pasado junto a *El entonado* (1983) y *Las nubes* (1997), pero que además, como toda la obra de Saer, se inserta en una misma región enhebrada interiormente a una sola y única totalidad.

Una lectura atenta encuentra el embrión de esta historia casi gauchesca, en “A medio borrar” (1976) un bisabuelo de los Garay que trae la peste amarilla al interior desde la ciudad de Buenos Aires,² pero hay que señalar que el núcleo narrativo, no la anécdota sino

la dimensión de su forma (el pasaje de la novela a la narración según Piglia) se halla también oculto allí en una afirmación categórica de Héctor “demasiado amor por los objetos perturba la reflexión metafísica”. Esta frase explica la contradicción dialéctica de las vanguardias en la voz de un artista local (quien esboza una especie de teoría acerca del *objet trouvé* surrealista vinculando los objetos abarrotados de los mercados de pulgas y el cambalache argentino de Discépolo), pero también introduce la lucha ideológica de Bianco frente al positivismo y nos presenta otro avatar de la tensión arte/vida en la oposición entre el espíritu y la materia. En la discusión entre amigos, Héctor defiende una tercera posición capaz de superar la dicotomía o, por el contrario, de sostenerse en la contradicción que ubica gregariamente a los objetos en el orden siempre artificial del lenguaje.

El conflicto del mentalista parte de la misma posición, dismantelar la confianza positivista y recuperar la fuerza creadora de la consciencia, un propósito que en Borges da como resultado todo un mundo, Tlön, y que Saer retoma para reescribir, no solo parte de la tradición literaria, sino también de los mitos que alentaron el ideal progresista del siglo XIX: la conquista del desierto, la industrialización del campo, la política migratoria, el triunfo de la civilización sobre la barbarie, entendido también como el triunfo del pensamiento filosófico y pragmático sobre la pura materialidad. Con el objetivo de dominar lo empírico a través del pensamiento, Bianco atraviesa el océano y se instala en la llanura, que le presenta un escenario propicio para analizar el juego entre lo visible y lo decible. Se trata de poner a prueba una teoría de la representación capaz de devolverle al lenguaje la capacidad de “decir” algo del mundo, de reponer un orden preciso para hacer que lo material finalmente signifique. La percepción es entonces la operación clave que inicia la novela y la lógica que dirige *La ocasión*, para Piglia, “Un texto sobre la llanura, la pampa y la barbarie, y sobre un europeo exiliado que mira lo que no se ve”.³ Este “mirar lo que no se ve” alude por un lado, a la convocación del objeto, al recurso de hacerlo volver de la memoria o de la idea; y por otro, a descifrar lo que está oculto en su forma, el diseño, la disposición de lo sensible que hace que la realidad se manifieste.

En Saer se han discutido ampliamente los diferentes ángulos desde los cuales se narra la percepción, muchas veces ubicada entre la luz y la lengua: las manchas y sus contornos (Montaldo), la fuerza del destello (Walker), los tonos y la música (Premat), el empaste y la pintura (Dalmaroni).⁴ Lo que subyace a todas estas lecturas es la mediación de la forma

necesaria para acceder a lo material y para explicar su régimen de distribución. Partiendo de esta perspectiva, propongo examinar con detenimiento una presencia de lo material que tiene que ver con la *aparición*, entendida como una inscripción particular de lo visible en el espacio narrativo y como una manifestación que permite articular la materialidad inabarcable del mundo con una discursividad que le da sentido. Podríamos recurrir a Deleuze para hablar de las relaciones entre la superficie de lo visible y el campo de lo legible, para entender la lógica de la representación no como identidad binaria sino como aparición única (lo que sería una pura presencia), pero prefiero entrar por Saer y sus propias reflexiones acerca de lo narrable. En su ensayo “La canción material” (1973) nos advierte sobre las falacias de una realidad objetiva y sobre la diferencia entre lo material y lo real:

El verdadero trasfondo de esa forma [de la novela] es lo material, no lo real. Lo real es la forma misma que ha asumido al transformarse, la *organización significativa* de lo material, de modo de volverlo real, de formular más bien, cierta proposición acerca de cómo podría ser, de cómo el narrador piensa que podría ser esa cristalización de lo material en el acaecer, al que llamamos, genéricamente, lo real.

La disposición de lo sensible es captada mediante una “organización significativa” que transforma lo real en material. Si el mundo en su materialidad física se muestra a partir del caos como algo inaprensible, es la “organización significativa” lo que lo hace inteligible. Esta apreciación que subyace en la concepción misma de la escritura de Saer no es otra cosa que la mecánica de la percepción puesta en marcha por Bianco en la llanura, quien trata de ordenar la materialidad del mundo descomponiéndola en fragmentos compactos capaces de ser traducidos al lenguaje del pensamiento.

Casi toda la novela transcurre en el desierto, ese espacio vasto que se define por el vacío y que se basta a sí mismo para existir sin interrupciones. Allí Bianco intenta recuperar el espacio de la reflexión metafísica pero se encuentra sorpresivamente en permanente estado de exaltación. En lugar de convocar lo material a partir del pensamiento, él es asaltado por imágenes que la misma materialidad del territorio vuelve reales.

En la llanura, todo parece un poco más grande de lo que es, más compacto, más contenido en las líneas precisas de sus contornos, pero ese exceso de realidad en la extensión vacía, esa contundencia presente flotando en la nada, linda siempre con el *espejismo* y trabaja, por la abundancia de su acontecer, en favor de su propia ruina.⁵

La desproporción del paisaje se replica en la desproporción de los objetos que dan cuenta de ese exceso de realidad propio de la llanura. Pero para poder representar lo real, la materialidad de las cosas debe re-saltar dentro de sus contornos mediante, tonos, matices y e intensidades que manifiesten su contenido. Por eso, la aparición que “linda con el espejismo” implica un régimen óptico que se articula mediante la mecánica de la coloración. La neutralidad de la llanura contrasta con los colores vivos de la materia y de los pensamientos que llegan inadvertidos a perturbar la concentración necesaria para el ejercicio mental.

le ha parecido de inmediato que, por su monotonía silenciosa y desierta, la llanura era un lugar propicio a los pensamientos, no los rojizos y rugosos, como los que tiene ahora, sino sobre todo los pulidos, los incoloros que encastrándose unos con otros en construcciones inalterables y traslúcidas, le servirían para liberar a la especie humana de la servidumbre de la materia.⁶

A partir de esta diferencia de tonos, los colores asumirán un protagonismo que no solo servirá para interpretar lo alegórico sino para reconocer los mecanismos que la narración pone en práctica para que la aparición ocurra y para que ese avatar de lo material sea narrable.⁷ Desde el comienzo, la coloración marca los límites entre el pensamiento, blanco como su nombre, y la materia que recorre casi todos los tonos del cromatismo: la piel mate de Gina, la cara rosada de la peste, la fiebre amarilla, el rojo de los ladrillos y de su pelo. Pero es además el tono que reproduce la narración. En el citado ensayo sobre la canción material, el tono musical y el de la pintura se unen también para rimar en la escritura.

La narración consiste, por lo tanto, en hacer cantar a lo material —o sea el material. Esa materialidad es indescriptible, refractaria a la clasificación discursiva, y es únicamente la narración, a través de su forma, la que puede darle a ese magma neutro, un sentido. Narrar no consiste en copiar lo real sino en inventarlo, en construir imágenes históricamente verosímiles de ese material privado de signo que, gracias a su transformación por medio de la construcción narrativa, podrá al fin, incorporado en una coherencia nueva, *coloridamente*, significar.

El tono del color o del canto moldea la narración. Se trata de organizar el magma neutro de la materia dándole un valor capaz de hacerlo significar. En la novela, los colores son significativos porque hacen perceptibles a los objetos, y en la narración le otorgan un sentido a la neutralidad de lo material. De esta manera se comprende mejor la insistencia de

Bianco por clasificar a través del color los objetos materiales y la necesidad de colorear las superficies para que el cuerpo pueda aparecer. Por eso, las apariciones nunca son incoloras o traslúcidas porque vienen de lo material a desafiar el entendimiento.

Junto a esta estrategia que fragmenta lo material a través del color, la narración organiza lo material significativo también bajo una aparición gradual que, no por presentar la evidencia a través de la descomposición, minimiza la fuerza de su presencia. Los objetos que aparecen —no me refiero a los que Bianco domina en sus juegos mentales, relojes, cucharas de metal, barajas con racimos, nueces y plátanos— sino los que lo asaltan en la monotonía de la llanura, aparecen de a poco, como aproximándose a la percepción y cobran sentido tiempo después cuando la aparición desaparece. Sucede con la tropa de caballos salvajes que lo sorprende en las inmediaciones del rancho, primero, una mancha nerviosa y alargada, textura de un relieve, infinitos puntos que se acercan, para terminar siendo el rumor uniforme de un galope. Pero se repite también en el grupo de jinetes liderados por Juan que “tienen contra el sol rojizo que declina el aire de una aparición”, en la figura fantasmal de Garay López divisado desde el lomo de un caballo, tan enfermo que Bianco piensa que “acaba de tener una alucinación” y en el primer encuentro con Gina, donde la mirada se deleita en el movimiento de los pies, se detiene en el ruedo del vestido y en las “apariencias fugaces” de las flores que colorean la tela.⁸ Estos objetos —los caballos, la peste, el erotismo de Gina— se presentan de un modo gradual pero con la contundencia de un “saber estar” en el mundo que a Bianco se le niega, una existencia plena, ajena al pensamiento y que habita en la “pura exterioridad”.

Quizá por ese saber de la experiencia, la tercera cualidad de las apariciones (junto a la fragmentación y el color) ahonda en una relación de identidad. Tanto el relieve de la pampa transformada en espejismo como la parsimonia de Juan o la sospechosa ingenuidad de Gina, forman parte de un magma que los cobija, de una materia madre que los contiene y moldea a imagen y semejanza. Esa materialidad que Bianco construye artificialmente —a través de la variedad cromática de su vestimenta o del control de sus emociones— se manifiesta como un ser “idéntico a sí mismo” a veces, atributo del paisaje “del campo liso y vacío y tan idéntico a sí mismo”, de los arrieros, “idénticos al soplo que los mueve” y de Gina que “estaba en el mundo sin ningún tipo de escrúpulo, miedo o soberbia, contemporánea de su ser en todos los instantes” entregada a los dictámenes de “la carne

espesa, abandonada a sí misma”, dueña de “esa intimidad con el mundo, serena, directa, llana” que tanto perturba a Bianco.

La identidad, entendida como una resistencia al cambio, es un alto valor también para el pensamiento, blanco, neutro, inmutable, que Bianco persigue y construye con esmero, cuando se sabe protegido del calor agobiante de la ciudad (al comienzo de la novela Bianco se ufana de que el calor no puede afectarlo, mientras ve las gotas de sudor que invaden el rostro de Garay López) o cuando deliberadamente se somete al aprendizaje de la llanura “tratando de interiorizarla, hacérsela a sí mismo connatural, tendiendo a reconstruir en su interior la percepción que tienen de ella los que han hecho su *aparición* en ella, los que, como Adán en el Paraíso, están amasados con el barro gris que pisan los cascos de sus caballos”. Un intento por apropiarse de la materia que se va a frustrar en cuanto Bianco descubra que ya no es imperturbable y que sus pensamientos, que antes sabían cómo ordenarla en algo significativo, se transformen en *delirio*. Pero para llegar a esta instancia en la que la duda se apodera de la convicción, hay que describir la dinámica que la consciencia utiliza para captar lo sensible y descifrarlo.

El mecanismo de percepción que Bianco pone en práctica para aprehender la aparición de la materia —colorearla, fragmentarla, identificarla extraída de su propio territorio—, se completa con una operación de lectura producida también por la manifestación de objetos que son, esta vez, atraídos por la mirada que les da sentido. Más que un mentalista, Bianco es un vidente que proyecta sus habilidades hacia el pasado juntando indicios. Como cuando anticipa los cálculos pragmáticos que le garantizan el éxito comercial —la cadena que une el alambrado con los inmigrantes y la industrialización—, Bianco engendra una sospecha que ordena los objetos hacia la traición. El cálculo matemático funciona también en el nivel de la significación. Así, el resultado aparentemente veraz de cualquier ecuación puede traducirse como el resultado de una proposición lógica que explica muchas veces la falacia de un silogismo. El engaño de Gina con Garay cobra sentido por la organización significativa de los objetos materiales que lo hacen posible. Los pies descalzos, las tazas con fondo de chocolate, el deleite de un cigarro chupado con demasiado placer, los almohadones ladeados y la coincidencia del viaje de Garay en su ausencia, toda la escena marca otra dirección en la organización significativa. A partir de ese encuentro, el pensamiento acomoda los objetos influido por la sospecha y la

mirada retrocede para recuperar lo material ya ocurrido y restituirlo a un orden que corrobore la hipótesis del engaño: la voluptuosidad de Gina en la escena de los caballos, la convicción de que ella hace trampa en sus ejercicios telepáticos, la afinidad con Garay durante su luna de miel, la carta enviada con la noticia del embarazo, el doble sentido de las frases: ella “No estaba segura” del retraso o de quién es el verdadero padre de su hijo y en Garay López, la confesión de un crimen abominable: la procreación con Gina o la propagación de la peste, etc.⁹

Esta vez, son los pensamientos los que lo asaltan en estampida, Bianco pierde la estabilidad del saberse inalterable, el calor, los mosquitos, el pantano lo agobian deja de ser “idéntico a sí mismo” y se convierte en esclavo de esa materia innombrable que él abomina y que Gina, no solo padece sino que “segrega”; sabe que lo que le pasa no es “ni pensamiento pragmático ni pensamiento puro sino *delirio*”. Así se pone en evidencia el procedimiento que, opuesto a la aparición como instancia de lo material, toma posesión de la consciencia.¹⁰ Si como asegura Freud, el delirio es una de las formas en que lo reprimido se manifiesta, es importante percibir los mecanismos de significación mediante los que el delirio es capaz de expresar el pensamiento.

Me interesa leer, entonces, el delirio como contraparte de la aparición, como imagen que interrumpe la superficie traslúcida del pensamiento imponiendo otra lógica significativa que arracima los objetos con “una fuerza adversa y ciega”, es decir, otra de las formas en que lo real se hace posible. La evidencia del plano material se confabula para pervertir la lógica del pensamiento y, aquello que Bianco había logrado asimilar, entender y ordenar, vuelve al caos primitivo de lo in-narrable. Más que la imposibilidad de combinar lo visible, Gina “siendo en ese momento la pareja de caballos que se debate, ciega, en un caos carnoso y sanguinolento”, con lo decible, atribuir un nombre a la pesadilla para conjurarla, exigirle a Garay una confesión o preguntarle a Gina directamente quién es el padre de su hijo, por ejemplo, el delirio funciona como un eslabón que, desvirtuando lo material y otorgándole otra distribución a lo sensible, vincula lo real a un pensamiento, nuevo y desconocido, incapaz de ser idéntico a sí mismo, “indiferente al frío o al calor a la ganancia o a la pérdida”. El esforzado entrenamiento al que somete su pensamiento, trabaja sobre la consciencia de Bianco ordenando su deseo hacia la traición. No importa la evidencia material sino la red de significaciones que él le impone. Por eso no hace falta saber la

verdad sino creer en el orden significante de su pensamiento. Mientras no se nombre, el sentido será el que su deseo, al volverse consciente, le otorgue. De esta manera, el delirio de Bianco, la infidelidad de Gina, lo mantiene alejado de esa materialidad que tanto teme, pero es al mismo tiempo, la confirmación de su fracaso.

En este sentido la narración corrobora el desajuste entre lo visible y lo enunciado porque posterga infinitamente el final. Entre el delirio y la aparición, entre las manifestaciones de lo material y de la consciencia, la novela en tanto forma impura, preserva la indefinición. Bianco sigue sin saber “si aquello que saldrá de entre las piernas de Gina tendrá el cabello lacio y oscuro de Garay o el suyo propio pelirrojo”; incapaz ya de dominar la aparición de los objetos, “esa conspiración material que se opone, malévolamente, a sus deseos, interrumpiéndolos, dejándolos flotar en el aire, haciéndolos recular y apelmazarse sin orden otra vez en el pozo negro donde nace, transformándolos en duda, en sufrimiento, en *delirio...*” énfasis mío)

Lo incompleto del final enfatiza la ambigüedad que persiste también en las máscaras que ocultan su origen maltés o irlandés, su nombre, Burton o Bianco y sus acciones, espía prusiano, promotor de la inmigración argentina en Italia, mítico verdadero o fraude. La trampa positivista sigue siendo un ejercicio de concentración mental en la pampa, otro avatar de la organización significante de la narración, hecha de apariciones y delirios. Y el dominio de lo material se muestra una vez más, inefable, incapaz de ser dicho o explicado con palabras.¹¹

¹ Gilles Deleuze, “Percepto, afecto, concepto” ¿Qué es la filosofía?, Madrid, Editorial Nacional. 2002.

² Héctor pregunta si es verdad la historia que siempre cuenta el Gato, sobre un hermano de nuestra bisabuela que era interno en un hospital de Buenos Aires cuando la fiebre amarilla y que según el Gato hizo abandono de la guardia por miedo al contagio y se apareció en la ciudad, en casa de nuestro tatarabuelo, sin que nadie supiese qué diablos había venido a hacer a la ciudad; y que según el Gato, dice Héctor, había traído la fiebre amarilla con él y murió a los cuatro días, sembrando la peste. Juan José Saer, “A medio borrar” en *Juan José Saer por Juan José Saer*. Buenos Aires, Celtia, 1986.

³ Ricardo Piglia, *Las tres vanguardias*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2006, p. 115.

⁴ Ver Graciela Montaldo, *Juan José Saer. El limonero real*, Buenos Aires, Hachette, 1986; Carlos Walker, “El despertar de la imagen en Saer. Notas sobre *El limonero real*” *Badebec* n° 2, 2014, 162-184; Julio Premat, “Saer, nota y sinfonía” en *Critica cultural*, vol 5 n° 2, 2010, pp.387-398; Miguel Dalmaroni, “El empaste y el grumo. Narración y pintura en Juan José Saer”, *Critica cultural*, Universidad de Santa Caterina, Vol. 5 n° 2, 2010 pp.129-144.

⁵ Juan José Saer, *La ocasión*. Buenos Aires, Alianza, 1987, p. 108- 107 (énfasis mío).

⁶ *Ibidem*, p 11.

⁷ Piglia hace referencia a la dimensión alegórica de los colores: blanco para el mentalista, rojo para el erotismo de Gina y de Garay López y amarillo para la fiebre.

⁸ Beatriz Sarlo habla de la desfragmentación como estrategia para abarcar el movimiento pero también puede aplicarse a otras formas de representación. “Para la percepción las cosas son a la vez materialmente inabordables, e infinitamente desintegrables, reflejos de luz, puntos vetas, grietas, de lo real”, Beatriz Sarlo, “Narrar la percepción”, *Crítica cultural*, vol. 5 Nro. 2, 2010, pp. 309-313.

⁹ Incluso el vaticinio del niño Waldo es interpretado en este sentido: “Una nube viene hermana/a oscurecer la mañana” anticipa para Bianco no la llegada de la peste sino la de Garay López para conocer a su hijo.

¹⁰ Freud trabaja el delirio como una forma de manifestación de lo reprimido. Según el relato de Jensen, el arqueólogo Harnold proyecta en una Gradiva de mármol su deseo reprimido. Las frustraciones de la vida cotidiana son sublimadas en una mujer que lo remonta a la fantasía de la destrucción pompeyana pero que termina siendo una de sus vecinas alemanas. De esta manera, el protagonista accede a la manifestación de su deseo y lo hace consciente. Ver Sigmund Freud, “El delirio y los sueños en La Gradiva” en *Obras completas*, Tomo 9, Buenos Aires, Amorrortu, 2000.

¹¹ En su coda final, la novela transmite el desconcierto ante la imposibilidad de elegir un único y genuino orden para lo real. El calabrés, que pretendía ingenuamente recibir una predicción sobre lo material, se enfrenta a la incomprensible lengua que lo organiza en los dísticos proféticos de Waldo. Sin comprender su manifestación, los objetos siguen siendo inabordables y la lengua una de las tantas formas en las que el sentido se pierde. La misma función cumple la inserción de la alegoría de “Los tres reyes” escrita por Garay, ya que la evidencia material del nacimiento de Belén se muestra como equívoco o vaciedad.