

LA OCASIÓN PARA NARRAR
HISTORIA, REALIDAD Y ALEGORÍA
EN UN TEXTO DE JUAN JOSÉ SAER

Juan José Saer, uno de los escritores de mayor talento y personalidad en la literatura argentina actual, define la narración como “una praxis que, al desarrollarse, segrega su propia teoría”¹. La narrativa de Saer se ha caracterizado desde diferentes ángulos, pero siempre obedeciendo a la condición inmanente o autorreferencial de los textos, generadores de sus propios principios constitutivos. “Cada texto —dice Mirta Stern— narra una historia, que a su vez trata, obsesivamente, la historia de su propia producción textual”². Noé Jitrik afirma que en Saer se verifica hasta el extremo: “*El limonero real* parece situarse, como novela, en el cruce de las dos tentaciones que asedian el relato latinoamericano actual: por un lado, el todavía subsistente atractivo de una «historia» que tiene un interés en sí (por ingeniosa o real) y, por el otro, la escritura pura, donde todo lo que sea «referencia», «reflejo», se diluye hasta la desaparición”³.

Sin embargo, considero importante establecer la existencia de una instancia previa a esa praxis, que de alguna manera la determine y permita ubicarla en una línea de la tradición que encabeza Macedonio Fernández⁴: la crítica al realismo

¹ *Una literatura sin atributos*, 2ª ed., Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 1988, p. 12.

² “Juan José Saer: construcción y teoría de la ficción narrativa”, *Hispania*, 1984, núm. 13, p. 22.

³ *La vibración del presente*, F.C.E., México, 1987, p. 169.

⁴ Me refiero a una tradición de novela no realista o antinovela. En sus *Teorías*, MACEDONIO FERNÁNDEZ define la novela como “un relato que interesa sin que se crea en él y retenga al lector distraído para que opere sobre él... la técnica literaria, intentando el mareo de su sentimiento de certidumbre de ser, el mareo de su yo” (*Obras completas*, ed. A. de Obieta, Corregidor,

como categoría estética, basada en la imposibilidad de la mimesis realista en tanto que “la mayoría de nuestras supuestas percepciones son meras proyecciones imaginarias” que producen una representación distorsionante y distorsionada⁵. Tal convicción estructura un proyecto creativo que se manifiesta y avanza en la construcción de cada obra individual, pero que ninguna de ellas agota. La obra de Saer continúa así la de Felisberto Hernández, Jorge Luis Borges, Macedonio Fernández, en los que reconoce “la voluntad de construir una obra personal, un discurso único, retomado sin cesar para ser enriquecido, afinado, individualizado en cuanto al estilo, hasta el punto de que el hombre que está detrás se convierte en su propio discurso y termina por identificarse a él”⁶.

De esa “obra personal” me interesa *La ocasión*, publicada en 1988⁷. La novela ejemplifica casi todas las características temáticas y estilísticas recurrentes en la obra de Saer: la localización de la acción en “la zona” litoral que sirve de escenario a la mayoría de sus relatos; el adelgazamiento de la historia y la consecuente concentración descriptiva que resulta a su vez en la densidad poética y problemática del lenguaje como instrumento de la narración y la autorrepresentación de la inacabable tarea de narrar. Un elemento en apariencia no tan recurrente, el histórico, se añade a la caracterización de este relato⁸. Esto acerca *La ocasión* a algunos textos de *Unidad de lugar* de 1967 (como “Paramnesia”), de *La mayor*, publicado en 1976 (como “El in-

Buenos Aires, 1974, t. 3, p. 258). La novela que no busca la verosimilitud, que no tiende a resultados fuera de su propio proceso de creación, tiene como fin la “irrealización” de la realidad, no su copia. Se provoca en el lector una “socavación de la certeza de vida” (p. 246), una conmoción de conciencia que le permitirá una penetración más desprejuiciada y profunda de la realidad.

⁵ J. J. SAER, *El río sin orillas. Tratado imaginario*, Alianza Editorial, Buenos Aires, 1991, p. 119.

⁶ *Una literatura sin atributos*, p. 20. MARÍA TERESA GRAMUGLIO dice que la obra de Saer es “un trabajo concebido como proyecto de conjunto, a una totalidad en proceso de realizarse, y realizándose, efectivamente en todas y cada una de las partes (los libros) que la integran” (“Juan José Saer: el arte de narrar”, *Punto de Vista*, julio de 1979, p. 3).

⁷ Sigo la ed. de Alianza Editorial, Buenos Aires, 1988. En adelante indico la página entre paréntesis.

⁸ La historia vuelve a servir de escenario a la última novela de Saer, *Las nubes*, publicada en octubre de 1997.

térprete”) y particularmente de *El entenado* (1983)⁹, la otra novela que podría definirse como estrictamente histórica, porque la acción se desarrolla en una época anterior a la del autor¹⁰. Seymour Menton califica *La ocasión* como novela histórica tradicional; sin embargo, *La ocasión* despliega una de las características que Menton señala como principales en la nueva novela histórica, y es la subordinación del acontecer histórico al desarrollo de una idea filosófica: la forma verdadera de la realidad escapa a nuestra percepción, y por ende toda tentativa de representarla es infructuosa¹¹. En este punto es donde se integraría, para ocupar un primer plano me atrevería a afirmar, la crítica a la novela, que no consiste sino en la crítica de lo real, siguiendo los postulados de Macedonio Fernández. Saer advierte que “mi primera preocupación de escritor es, en consecuencia, esa crítica de lo que se presenta como real, y a lo cual todo el resto debe estar subordinado”¹².

Alberto Giordano analiza realismo y autorrepresentación en Saer como términos que en el fondo esconden una misma esperanza en la posibilidad de “representar certezas (la de la realidad, la de la literatura) por el lenguaje”¹³. Giordano concluye que los textos saerianos exponen un “efecto de irreal”: “...lo irreal... no es otra realidad sino, más bien, *lo otro* de la realidad, lo que para constituirse la realidad niega, enmascara... el enigma en que nuestras certezas se fundan. Efecto de irreal quiere decir: aparición de ese enmascaramiento, afirmación de esa negación. Lo que aparece es que algo se oculta... y ese algo incierto la literatura lo revela en su incertidumbre...” (p. 17).

⁹ El período histórico aludido en estos textos es el de la conquista.

¹⁰ Tal definición proviene de ANDERSON IMBERT en sus “Notas sobre la novela histórica en el siglo XIX”, *La novela iberoamericana*, ed. A. Río Seco, University of New Mexico Press, Albuquerque, 1952, pp. 1-24.

¹¹ *Latin America's new historical novel*, University of Texas Press, Austin, 1993. Aunque en un principio PREMAT trata de sostener la primacía de lo histórico como realidad afirmada y la “impresión... de estrategias de verosimilitud” que el texto produce, se desdice adelante al hablar de “una verosimilitud construida hoy día, a partir... de una tradición textual” (“El cataclismo de los orígenes. La pampa histórica de Juan José Saer”, *Río de la Plata*, 16/17, 1996-97, p. 693). De tales pasajes se podrían deducir con facilidad otras dos características señaladas por Menton como propias de la nueva novela histórica, que reafirmarían a *La ocasión* como parte de ese repertorio: intertextualidad y anacronismo.

¹² *Una literatura sin atributos*, p. 10.

¹³ *La experiencia narrativa. Juan José Saer, Felisberto Hernández, Manuel Puig*, Beatriz Viterbo Editora, Buenos Aires, 1992, p. 14.

Tales presupuestos explicarían aparentemente la elección de la época de apogeo del positivismo y del materialismo económico, para, en contraste con su fe en el conocimiento y el dominio de la materia, levantar el personaje de Bianco y su intento de demostrar la superioridad del espíritu. La novela se desarrolla, por un lado, en la segunda mitad del siglo XIX, años en que se marcan con trazo más definido los caminos políticos y culturales de Argentina; por otro, se trata del período inmediatamente anterior a la publicación del *Martín Fierro* —idea subrayada por Premat—, en los albores de una épica nacionalista que no se consolidará hasta bien entrado el siglo XX. Se establece así un contexto histórico y literario bien definido que la historia con minúscula, la peripecia en sí, ignora o contradice, y marca su autonomía dentro del relato mismo. Tal contradicción vuelve efectiva la tensión entre historia y relato, así como la crítica al realismo y a la novela como género. Estiú explica la consecución de tal efecto en los siguientes términos:

Saer escribe una novela que transcurre en un período clave para la formación de la nación y, al mismo tiempo, sin aparentemente tocar los acontecimientos considerados históricos... arroja una fuerte duda acerca de la posibilidad de que la historia sea representada... Esta misma eficacia para operar sobre lo real es lo rechazado por Saer en el género transgredido: la novela burguesa decimonónica y su realismo a-problemático... Se dijera que utiliza el género para mejor destruirlo, para poner en evidencia la clase de proyecto político que busca identidad, como un reflejo, en tal literatura¹⁴.

Culturalmente, lo que interesa del siglo XIX es que coincide con el siglo novelístico por excelencia. En ese siglo nace el poema definido por Borges como “novela”, poema que es, según afirma Saer en “*Martín Fierro: problemas de género*”, la “más singular de las novelas, porque no se parece a ninguna otra”, y eso importa más que su contenido político y social, ya que es su forma y no su contenido la que inicia “una de las tradiciones vivientes de la literatura argentina: una serie de obras singulares que no entra en ningún género preciso”¹⁵. Saer agre-

¹⁴ “*La ocasión de Juan José Saer: el enigma de la racionalidad*”, *Literatura argentina y racionalismo* (Gálvez, Fogwill, Saer, Aira), ed. M. Dalmaroni, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 1995, pp. 83-84.

¹⁵ En *El concepto de ficción*, Ariel, Buenos Aires, 1997, p. 65.

ga que "atribuirle el privilegio glacial de ser el poema representativo de la nación, equivaldría a empobrecer su dinámica y su misterio". Parece que la alusión indirecta al poema en *La ocasión* tiene su origen en esta reflexión sobre los géneros y la tradición nacional.

Ese marco temporal y cultural, cuidadosamente fechado, aparece como pre-texto, en tanto que texto previo asumido e integrado a la novela y en tanto que excusa, mas no causa, de otro debate esencial al que se enfrenta el narrador: la posibilidad de conocer la realidad y de representarla, de conciliar materia y espíritu a través del lenguaje, y de reflexionar, además, sobre su lugar en la tradición narrativa. Partiré, pues, de la articulación del dato histórico con el texto para desentrañar el juego entre historia/ficción, realidad/alegoría que informa la novela, a la luz de las categorías discutidas hasta ahora, centros móviles y constantes del proyecto creativo de Saer: la reflexión sobre la literatura y más específicamente sobre la praxis narrativa con su inevitable "crítica de lo que se presenta como real".

LA HISTORIA Y OTROS TEXTOS DE SAER

Creo oportuno señalar cómo Saer usa lo histórico en otro de sus textos para entender mejor la historia como un recurso narrativo que contribuye a la "desrealización" de los acontecimientos en *La ocasión*. Como ya dijimos, *El entonado* es, en términos generales en cuanto "novela histórica", el antecedente más próximo al texto que nos ocupa. Sobre la relación de *El entonado* con otros textos históricos, varios análisis han señalado¹⁶, con distintos enfoques, el carácter contingente de lo específicamente histórico: "se recrea una parte de la historia inédita y esa recreación tiende a demostrar la imposibilidad de asegurar la verdadera naturaleza de la realidad o de la historia misma, más que a una descripción del momento histórico, su escenario y sus protagonistas"¹⁷. En definitiva, todas las inter-

¹⁶ Como ejemplo basten G. RIERA, "La ficción de Saer: ¿una «antropología especulativa»? (Una lectura de *El entonado*)", *MLN*, 111 (1996), 368-390; R. GNUTZMANN, "El entonado o la respuesta de Saer a las crónicas", *Iris*, 1992, 23-36; M. T. GRAMUGLIO, "La filosofía en el relato", *Punto de Vista*, mayo de 1984, 35-36, entre otros.

¹⁷ E. ROMANO, "El entonado: relación contemporánea de las memorias de Francisco del Puerto", *LALR*, 1995, núm. 45, p. 46.

pretaciones coinciden con la explicación que el propio Saer da de su concepción de la realidad histórica como elemento textual en su comentario a *Zama* de Antonio di Benedetto:

No hay, en rigor de verdad, novelas históricas tal como se entiende la novela cuya acción transcurre en el pasado y que intenta reconstruir una época determinada. Esa reconstrucción del pasado no pasa de ser simple proyecto. No se reconstruye ningún pasado sino que simplemente *se construye* una visión del pasado, cierta imagen o idea del pasado que es propia del observador y que no corresponde a ningún hecho histórico preciso... Toda narración transcurre en el presente, aunque hable a su modo, del pasado. El pasado no es más que *el rodeo lógico, e incluso ontológico, que la narración debe dar para asir, a través de lo que ya ha perimido, la incertidumbre frágil de la experiencia narrativa, que tiene lugar, del mismo modo que su lectura, en el presente*. Al hacer más evidente ese pasado, al convertirlo en pasado crudo, nítidamente alejado de la experiencia narrativa, el narrador no quiere sino sugerir la persistencia histórica de ciertos problemas¹⁸.

Muchas de las afirmaciones de este pasaje se verifican en la actitud frente al pasado en *La ocasión*. Baste como ejemplo el uso casi constante del tiempo presente. Los escasos momentos en que se usa el pasado —prehistoria de Bianco, recuerdo de su primer encuentro con Gina, de su luna de miel en Buenos Aires, la historia de Waldo—, están motivados desde el presente, comparten con ella el escenario y hasta la atmósfera y la época del año, y marcan una tensión temporal que crece y desemboca siempre hacia el “ahora” que sirvió de punto de partida¹⁹.

¹⁸ En *Literatura hispanoamericana*, ed. R. Gnutzmann, Universidad del País Vasco, Bilbao, 1987, p. 141. Las cursivas son mías.

¹⁹ En los fragmentos en que se utiliza el pasado verbal es común la actualización de ese pasado a través de la deixis marcada por los frecuentes “ahora”, la preferencia por el presente perfecto que indica un tiempo iniciado en el pasado, pero que se continúa hasta el presente, la recurrencia de gerundios, la incorporación de discurso directo, entre otras características formales. Cabe acotar que el único recuerdo que se narra enteramente en presente es el de Gina observando el acto de copulación de dos caballos, que no tiende hacia una circunstancia, un acontecer presente, sino a la explicación de una emoción: el odio, el furor de Bianco ante la indiferencia tranquila de los caballos. Existe también en este caso un distanciamiento del narrador del punto de vista de Bianco, de modo que lo que se narra no es “él recordando” sino simplemente su recuerdo, materia pura independiente de relación temporal alguna.

Por otro lado, el citado comentario a *Zama* expresa en cierta medida el paralelismo que existe entre la reconstrucción histórica y el realismo, ya que la primera no es más que la "construcción" basada en la idea del observador sobre el pasado, y el realismo no se emplea "para describir el objeto al cual se aplica" tanto como para "denunciar la concepción de la realidad de quien lo enuncia"²⁰.

En este sentido, es interesante destacar que en *El entenado* la historia con minúscula se vuelve a delinear con claridad al tiempo que se sitúa en un contexto histórico reconocible. Según Montaldo, con *El entenado* se perfilaría el inicio de una nueva etapa en la evolución de la poética de Saer: después de la "preocupación por los procedimientos constructivos de la narración" ejemplificada por *Nadie, nada, nunca*, se "vuelve a poner en primer plano la representación y la historia comienza nuevamente a ser el eje que organiza el relato"²¹. Algo similar podría afirmarse de *La ocasión*, aunque más que de un "primer plano", yo hablaría de un balance, una identificación en que la trama se vuelve imagen, metáfora de los principios constructivos. Si bien en *La ocasión* la representación de época parece mucho más fidedigna y acentuada que en *El entenado*, el efecto que busca Saer no es la reconstrucción de la época y de los hechos históricos, sino la revelación de los principios constructivos y de autonomía de todo acto narrativo en comparación y contraste con la causalidad histórica.

Otra obra de Saer, *El río sin orillas* (1991), sirve en buena medida como exégesis de ese espacio tematizado en *La ocasión* que es la llanura, al tiempo que revela los pormenores que enfrenta el narrador en su intento por describir, y al hacerlo, definir el carácter de ese espacio y de sus habitantes. Saer afirma que "nada de lo que nos interesa verdaderamente nos es directamente accesible" y que siempre es necesario un rodeo por textos previos para aprehender aquello que de otra forma no es más que paisaje mudo, "refractario a toda evocación". "El pasado más remoto —añade—, la puesta de sol que estamos viendo o la naturaleza exacta de la punta de nuestra lengua, sólo tienen algún sentido o por lo menos alguna descripción plausible en algún capítulo o en algún volumen de una interminable biblioteca. Atrincherar-

²⁰ *Una literatura sin atributos*, p. 41.

²¹ Juan José Saer: "El limonero real", Hachette, Buenos Aires, 1986, p. 7.

se en lo empírico no aumenta el conocimiento, sino la ignorancia” (p. 33).

De allí que recurra a relatos de viaje de naturalistas extranjeros como Darwin, Azara o D’Orbigny, a descripciones de misioneros como Cattaneo, a fuentes históricas como Scobie, entre otros, para plasmar una imagen de la región que es siempre la misma y siempre distinta, y que retorna invariablemente a la confirmación de su carácter abstracto, de “espejismo”, tal como se le califica en *La ocasión*. En particular, la mirada del extranjero —extranjeros son el protagonista de *El entenado* y el de la novela que nos ocupa— recrea el paisaje y lo nutre con las proyecciones de su propia imaginación y campo cultural. Existe en este volver a la llanura como espacio vacío un vínculo con la literatura nacional del siglo XIX, específicamente con *Facundo* de Sarmiento, donde el desierto es origen y fuente de literatura y poesía, o en Lucio V. Mansilla que encuentra en la nada de la llanura el espacio propicio para la proyección de sueños e imaginaciones²².

Saer se detiene también en la evolución histórica del Río de la Plata, desde su primera fundación, supuesta pero indocumentada, pasando por la aristocracia terrateniente y la llegada de la gran masa inmigratoria europea hasta la reflexión sobre el fenómeno de la última dictadura militar y las políticas de los últimos años. Lo que me interesa de este panorama histórico es la caracterización del siglo XIX como marco temporal elegido para la narración. Según la interpretación de Saer, hasta mediados de ese siglo predomina un sistema patriarcal que impone

²² En el *Facundo*, SARMIENTO afirma: “Porque cuanto más se hunde los ojos en aquel horizonte incierto, vaporoso, indefinido, más se aleja, más los fascina, lo confunde y lo sume en la contemplación y la duda... ¿Qué hay más allá de lo que se ve? La soledad, el peligro, el salvaje, la muerte. He aquí ya la poesía. El hombre que se muere en estas escenas, se siente asaltado de temores e incertidumbres fantásticas, de sueños que le preocupan despier-to” (Porrúa, México, 1985, p. 22). Y LUCIO V. MANSILLA, en *Una excursión a los indios ranqueles*, en uno de los tantos pasajes teñidos de connotaciones oníricas, dice: “La noche estaba bastante oscura. El monte era muy espeso... Nos dormíamos... Me quedé como soñando... Veía todos los objetos envueltos en una bruma finísima de transparencia opaca; los árboles me parecían de inconmensurable altura, vi desfilar confusas muchedumbres, ciudades tenebrosas, el cielo y la tierra eran una misma cosa, no había espacio...” (EUDEBA, Buenos Aires, 1966, pp. 109-110). MARÍA ROSA LOJO, *La “barbarie” en la narrativa argentina, siglo XIX*, Corregidor, Buenos Aires, 1994, analiza ese espacio vacío, desolado, de la llanura en esos textos.

un horizonte cultural monolítico y estable, que se "opaca" y pierde terreno con la oleada migratoria. En la segunda mitad, tras la Constitución de 1853, "la Argentina actual con su opacidad turbulenta nació a partir de un hecho contradictorio, a saber, que, cuando se obtuvieron los medios institucionales para poner en práctica los ideales progresistas, el país que pretendían regir esas instituciones ya había cambiado. Instituciones fantasmas se disponían a representar un país fantasma"²³.

El espacio vacío de la llanura y el carácter fantasmal de las últimas décadas del siglo XIX constituirían entonces una *tabula rasa*, "una nada original", condición de todo comienzo y ocasión más que propicia para la narración, para dar cabida a ese otro espacio también imaginario de la literatura en el que el escritor debe ser "el guardián de lo posible"²⁴.

Así como en *El río sin orillas*, el "rodeo lógico" a través del devenir histórico, siguiendo el ciclo de las estaciones desde el invierno hasta la primavera, conduce y revela la reflexión sobre la literatura y su especificidad, así también en *La ocasión* la historia es la excusa, la causa extrínseca de una narración que no habla sino de la peripecia del narrador.

LA HISTORIA COMO CAUSALIDAD Y CASUALIDAD

Retomemos ahora lo planteado al comienzo. El elemento histórico se articula con la crítica a la representación de la realidad que vemos implícita en la novela a partir de la noción de causalidad. El mismo título alude a ese concepto, ya que ocasión significa "causa o motivo porque se hace o acaece una cosa"²⁵. Contra la concepción lógica, histórica, lineal y progresista de la modernidad, *La ocasión*, desde el título, "postula otra relación entre los acontecimientos distinta a la ley de la causalidad"²⁶. En "Borges novelista", Saer explica a partir de dos textos de este autor, "El arte de narrar y la magia" y "De las alegorías a la

²³ *El río sin orillas. Tratado imaginario*, p. 90.

²⁴ *Una literatura sin atributos*, p. 20.

²⁵ Se trata de la segunda acepción; ecos de la primera, según el *DRAE* ("oportunidad o comodidad de tiempo o lugar, que se ofrece para ejecutar o conseguir una cosa"), resuenan en la interpretación dada más arriba acerca del espacio de la llanura y el tiempo de la segunda mitad del siglo XIX como propicios para que de ellos brote el relato.

²⁶ M. E. ESTIÚ, art. cit., p. 85.

novela”, que la única posibilidad de escribir novelas en nuestro siglo parte precisamente de la negativa a escribir novelas. La novela no es más que una de las modalidades de la narración que se agota a fines del siglo XIX. Y lo que se agota es “el reino del acontecimiento, el reino de la causalidad del acontecimiento, el reino de la causalidad histórica”²⁷.

Si para representar la historia es necesario seleccionar aquellas series de causas y efectos históricamente significativas, de acuerdo con la explicación e interpretación racional del historiador²⁸, en *La ocasión* los acontecimientos se encadenan de acuerdo con un sistema de causas que son múltiples y paralelas a las “históricamente significativas” que parten de la lógica del punto de vista narrativo (en nuestro caso, el de Bianco). La realidad histórica, al mismo tiempo que se establece, se niega o se confunde, y así se afirma el carácter azaroso de la narración.

La causalidad histórica que pretende dar cuenta de la realidad de los acontecimientos resulta en su simplificación, no en su desentrañamiento; la negativa de tal simplificación, propia también del realismo, permitiría una aproximación más “verdadera”, a pesar de incierta, a lo real. Esto, por otra parte, contribuye sin duda a la plasmación de ese efecto de irreal del que habla Giordano, al traer a la superficie del texto ese lado otro de la realidad no para representarlo, sino para hacer pal-

²⁷ *Una literatura sin atributos*, p. 34. El título de la versión en inglés de la novela es *The event*, privilegiando así el sentido de acontecimiento que se desprende del relato. El “acontecimiento” es precisamente aquello que está narrándose, pero no termina de definirse, y que tendría relación directa con el concepto de aura narrativa forjado por Walter Benjamin, cuya estética tiene clara influencia en nuestro autor. GIORDANO, en su exégesis de los escritos de Benjamin, encuentra que el aura de un objeto se define como “el acontecimiento de una aparición paradójica. Un acontecimiento impersonal, algo que ocurre instantáneamente entre un objeto que ha comenzado a «brillar» y un sujeto fascinado por ese «brillo», y que no se explica por las propiedades de uno o las aptitudes de otro” (*op. cit.*, p. 142). El “acontecimiento” referido por el título inglés podría identificarse con la “aparición paradójica” del personaje Bianco en la llanura y su fascinación frente a la materia indómita (los caballos, Gina).

²⁸ Así lo afirma E. H. CARR, al explicar el sistema de selección de causas: “History therefore is a process of selection in terms of historical significance... from the multiplicity of sequences of cause and effect the [historian] extracts those, and only those, which are historically significant; and *the standard of historical significance in his ability to fit them into his pattern of rational explanation and interpretation*” (*What is history?*, Vintage Books, New York, 1961, p. 138; las cursivas son mías).

pable la experiencia cuyo sentido es siempre inefable y anacrónico. No se trata de dar prioridad ni de afirmar lo falso ni lo verdadero de la historia o de la creación literaria, se trata de situarse en el cruce de esos polos problemáticos "que encarnan la principal razón de ser de la ficción"²⁹.

El relato transcurre en el período que va desde el invierno de 1870 hasta el otoño de 1871, e incluye una prehistoria que se retrotrae hasta mediados de la década de 1850. Dos son los temas históricos predominantes en la novela: la inmigración masiva que tiene lugar en la Argentina a partir de la década de 1850, obedeciendo al mandato liberal acuñado por Alberdi de que "gobernar es poblar" y a una ideología positivista de desarrollo y progreso; y la transformación del campo a partir del sistema de alambrado. Con ambos se relacionan las vicisitudes de Bianco, un inmigrante él también, pero cuyo destino en el nuevo país será contrario al del resto de los inmigrantes que aparecen en la novela, destino simbolizado en particular en el personaje del Calabrés³⁰. La antítesis se marca desde la primera referencia a su arribo al puerto en un barco en que viajan "inmigrantes arracimados entre bultos harapientos... en tercera clase e incluso en las bodegas, mientras él [Bianco] viajaba en el puente superior, en un camarote especialmente preparado..." (p. 32). A diferencia de la mayoría de los colonos que se establecen en la parte central de Santa Fe y cuya actividad principal será la agricultura, en franca competencia con la aristocracia ganadera por la propiedad de tierras, Bianco "ha decidido de un solo vistazo, observando a los ricos del lugar, que él se dedicará al ganado y al comercio —hacer todo como hacen

²⁹ J. J. SAER, "El concepto de ficción", *Punto de Vista*, julio-septiembre de 1991, p. 3.

³⁰ Otros datos históricos que se incluyen en el relato son la participación del padre de Waldo, especie de "gaucho malo" en el Ejército Grande de Urquiza; la guerra con el Paraguay en la que ha perdido un brazo el Sargento, cuñado de Waldo; el cavado de la zanja de Alsina; el apogeo del positivismo tras la publicación de las obras de Comte, o la referencia al físico escocés Maxwell, padre de la teoría electromagnética. No existen anacronismos y todas las alusiones históricas se ajustan a la representación de esa época verificable en los textos de historia. Pero los hechos en la novela están siempre referidos a la experiencia o la lectura de esos hechos por alguno de los personajes, y las fechas establecen una especie de red de coincidencias internas del relato, como en el comienzo de la historia de Waldo (1854) y en el de la historia europea de Bianco (1855), por ejemplo.

los ricos, si se quiere ser rico... gracias a su facilidad, a su astucia práctica, que en él es un don..." (p. 12).

Tras la relación sumaria que Garay López hace de la situación social de las ciudades del litoral y del campo, dominado por las familias terratenientes y alterado por el arribo de los grupos de extranjeros —relación en la que también toda causalidad se reduce a intereses personales y de poder—, Bianco define la referida historia (en sus dos sentidos en este caso) como "una serie de coincidencias desdichadas". Para su espíritu pragmático los inmigrantes son

un factor más de un problema práctico que exige una solución, de la misma manera que cuando el cónsul en Agrigento le propuso su trabajo a cambio de tierras, y él empezó a recorrer Italia para enrolar a los campesinos en la aventura, en ningún momento su actividad le pareció otra cosa que la fase inevitable de un proceso que le permitiría a él, Bianco, instalarse en una región del planeta lo bastante alejada como para escapar al escándalo... y capaz de ofrecerle un buen pasar como para disponer del ocio que le requeriría su refutación a los positivistas (p. 80).

Las acciones de Bianco no se identifican por la trascendencia histórica sino por la inmanencia vital de su individualidad. Algo similar sucede en los años anteriores a su llegada a la llanura, cuando acepta ser parte del servicio de contraespionaje de Prusia para que "se encargase de penetrar con sus evidentes dones telepáticos las intenciones del Estado Mayor Francés" (p. 22). París era parte de sus planes antes del ofrecimiento, ya que quería hacer de esa ciudad "su residencia permanente y lanzar desde allí su mensaje al mundo entero" (p. 21). Tras el fracaso de lo que debía ser la experiencia consagratoria de sus dones, deberá abandonar París bajo la acusación de "farsante y mitómano", además de ser "probablemente un espía al servicio de uno de los enemigos tradicionales de la república". Más aún, cuando Garay López, enterado de su reciente pasado europeo, trae revistas francesas "llenas de largos artículos sobre su escaramuza con los positivistas", Bianco alega que "si él hubiese sido verdaderamente un espía prusiano, ¿habría venido a enterrarse en medio de la pampa? La camarilla positivista de París mostró, lanzando esas calumnias, su incapacidad de rebatir con verdaderos argumentos científicos la realidad de sus poderes..." (p. 85). Nuevamente se establece un paralelismo entre la causa histórica y la imaginaria; será el rencor por lo sucedido, el

deseo de probar sus ideas lo que lo impulse a moverse y con él a la trama. Cabe acotar que el año en que transcurre la novela es el mismo en que se desencadena la guerra franco-prusiana, de funestas consecuencias para la economía argentina, y que coincide además con el brote de fiebre amarilla en la ciudad de Buenos Aires. El lector atento podría establecer una relación causal entre los dos acontecimientos (uno aludido al comienzo, el otro referido al final de la novela) que surgiría del texto mismo, a nivel simbólico, y que escaparía a todo historicismo³¹.

No existe en Bianco el menor indicio de conciencia histórica. Es un agente de esa otra historia que pauta la evolución de su pensamiento, en sincronía con la disolución de sus dones, a medida que la realidad material que pretende refutar y dominar se le manifiesta impenetrable. Su historia individual no implica en lo "exterior" ningún conflicto con el mundo, ni social ni histórico, se adapta a él por medio de la imitación planificada, fruto del pensamiento lógico y basada en la observación de lo evidente e inmediato. El conflicto se plantea a nivel personal, en los momentos en que "los pensamientos le vienen inesperados y rápidos... se precipitan al mismo tiempo en su interior, y Bianco, infructuoso, trata de poner orden en ellos..." (p. 120). En su relación con Gina y con la realidad inescrutable e invisible (a pesar o a causa de su evidencia) que ella representa, Bianco es impulsado hacia "el peligro", "el riesgo"³² de hundirse en "esa materia innombrable que él abomina" y que Gina "no únicamente... padece, sino que incluso... segrega" (p. 160). A diferencia de su pragmatismo exitoso al planear sus acciones exteriores, su actividad en el ámbito de la historia es de este otro lado de la realidad donde se debate el personaje cuyos pensamientos son atraídos por Gina "igual que un imán las limaduras de hierro", pero con la diferencia que en este caso "sus pensamientos no sabían nada de la fuerza que los atraía" (p. 151). Ese conflicto con el mundo en su materialidad, esa "atmósfera extraña, de peligro inminente, que emana del inte-

³¹ La idea de tal interpretación proviene de una nota que Saer incluye en *El río sin orillas* a propósito de la decapitación de Luis XVI en Francia, ocurrida un 21 de enero de 1793, fecha en que una tormenta eléctrica cobró varias víctimas en Buenos Aires. Esa coincidencia permitiría deducir una causalidad simbólica por la que "los crímenes se cometen en la metrópoli, en tanto que las represalias, según una curiosa división del trabajo, se ejercen en el área colonial" (p. 138).

³² La tercera acepción de *ocasión* es "peligro o riesgo" (*DRAE, s.v.*).

rior” (p. 121), constituyen la sustancia de la narración y la motivan. Para evitar el “peligro”, Bianco hace todos los rodeos lógicos posibles, disimula, deambula y se pierde en los recorridos circulares de la llanura, de su propia casa o de sus razonamientos, para terminar cada vez más sumergido en la turbulencia del devenir narrativo.

Por otro lado, en esta independencia del orden de la narración con respecto a una causalidad histórica resuena el comentario a otros textos del siglo XIX que marcaron los orígenes de la literatura argentina, como *El matadero* o *Facundo*, en los que el determinismo histórico y social define a priori el material narrativo, pero en los que la literatura propiamente dicha surge allí donde se suspende la ideología. La fascinación sarmientina frente a la barbarie ha sido repetidamente señalada como el elemento que, más allá del plan preconcebido, da forma y fondo al texto, aquello que lo hace memorable. La descripción teñida de fascinación vuelve aparente la experiencia y la transmite, lo cual excede toda exégesis. Sucede igual con Bianco frente al cuerpo de Gina o la súbita aparición de la tropilla en la llanura, cuya descripción detenida recrea en el lector la atracción primordial que producen, sin que la causa o el verdadero significado terminen nunca de develarse.

El mismo personaje de Bianco aparece siempre caracterizado en una doble dimensión: en sus años de práctica del ocultismo mantendrá un nombre doble, tendiente a señalar un doble origen, Bianco y Burton, “como si temiese que, a causa de una apelación demasiado tajante, muchas partes de su ser se secaran y desaparecieran” (p. 21). Sus meditaciones filosóficas son frecuentemente interrumpidas por una especie de automatismo pragmático debido a que en Bianco “sin la menor duda, la parte izquierda de su cuerpo abriga todos sus componentes espirituales y filosóficos, en tanto que la mitad derecha es la sede de sus elementos pragmáticos” (p. 155). Así, ordena los papeles de su escritorio, apilando en la parte derecha los documentos comerciales y de contabilidad y en la izquierda sus propias anotaciones y reflexiones, base de su refutación a los positivistas. Las dos pilas “dejan el centro del escritorio vacío” y es precisamente ese centro, ese espacio intermedio el que viene a llenar la narración, que en tanto ficción “mezcla de un modo inevitable lo empírico y lo imaginario”³³.

³³ “El concepto de ficción”, p. 2.

El tema del alambrado se relaciona con el deseo de Bianco de solidificar su posición económica al participar en la importación de ese material. Esa es la intención que le comunica por carta a Garay López: "Por ejemplo, en Europa, yo lo sé, están rodeando los campos con hilo de hierro, para distinguir bien las propiedades, contener el ganado y contentar al mismo tiempo a ganaderos y a agricultores. Algún día tal vez podamos ver estos campos un poco más civilizados" (p. 111). Sus planes coinciden así con el devenir histórico, obediente de los principios positivistas que buscan desarrollar y "civilizar el campo". La visión de la tropilla indómita en la llanura "lo ha hecho pensar en la urgencia de las importaciones de alambre y de lo acertado de la asociación" (p. 48), según declara Bianco en su conversación con Garay López. Pero en ambos casos también, el tema del alambrado es el pretexto para no hablar de otra cosa. En la carta, es el "rodeo para no contarle las verdaderas novedades" (p. 111), su compromiso con Gina, meticulosamente planeado y dado por hecho desde mucho antes. Después de su inesperada llegada a la ciudad desde la llanura, y al descubrir a Garay López y a Gina en una escena sugerente, sobre cuyo significado el protagonista se debatirá por adquirir alguna certeza, "hablar con Garay López de otra cosa que de la Sociedad de importación de alambre... sería acrecentar su inferioridad ante él, ponerse todavía más en sus manos si por las dudas la escena que presencié al llegar significara lo que sospecha en su fuero interno" (p. 48). Garay López aceptará la sociedad inmediatamente después de conocer a Gina, lo que Bianco asume como verdadera causa de su aceptación, aunque en el texto se consigne con la expresión "como por casualidad".

El alambrado es pues el intento concreto y racional de dominar esa materia primitiva, esa fuerza indómita tras la cual en el otro plano de la narración corre Bianco con "la intención descabellada de detenerla, apropiársela, domesticarla..." (p. 35). Su amistad con Garay López³⁴ sirve al propósito práctico de obtener "para su instalación en la llanura, informes que le son de gran utilidad" (p. 69), ya que él pertenece a una de las fami-

³⁴ El nombre de Garay López establece una doble referencia: al universo narrativo de Saer, cuyo personaje Pichón Garay se considera también descendiente del primer fundador de Buenos Aires en "Discusión sobre el término zona" de *La mayor*, y por medio de Ernesto López Garay, el juez de *Cicatrices*. También remite a la historia en las figuras de Juan de Garay y del caudillo Estanislao López.

lias más antiguas de la zona, y con él “introduciría un caballo de Troya entre los ganaderos de la provincia —incluso el hermano, a pesar del odio que existía entre ellos, o tal vez justamente a causa de ese odio” (p. 149). Por otro lado, hay un intento infructuoso por desentrañar ese “algo desconocido, inabordable, un elemento inesperado que escapaba a su dominio” (p. 140), y que identifica los caballos con Gina, Gina con Garay López y con su hermano Juan. Garay López es “socio” de Bianco en el triángulo amoroso, un triángulo que atrapa a los personajes en la imaginación del protagonista, como el alambrado cerca el ganado. Así, en el plano de la ficción, Garay López se constituye en el “mediador” de su deseo de poseer a Gina y de internalizar y dominar la llanura, metáfora de ese otro deseo metafísico de alcanzar, como Gina, esa condición de contemporaneidad con “su ser en todos los instantes”, de llegar a esa “intimidad con el mundo, serena, directa, llana” (p. 134)³⁵. La experiencia de unidad que Saer describe en *El río sin orillas* como “el don del presente” (p. 208) es lo que se busca representar inefablemente, el objetivo estético al que se pretende llegar, aunque los resultados siempre fracasan y la experiencia (la del protagonista y la de la narración) nunca se completa.

³⁵ El tema del deseo, predominante en la novela, puede ser analizado a partir de la topología establecida por RENÉ GIRARD en *Deceit, desire and the novel. Self and other in literary structure* (5ª ed., tr. Y. Freccero, The Johns Hopkins Press, Baltimore-London, 1990), de quien tomamos el término “mediador”, ya que el deseo, según Girard, se origina siempre desde y a causa del deseo de otro. El sujeto deseante participa de la ilusión de su diferencia absoluta con respecto del mediador, así como del objeto deseado, ilusión explicitada en la novela al establecerse la diferencia física entre Bianco y Garay López, al mismo tiempo que se establece la similitud entre este último y Gina. Esa ilusión esconde el anhelo de transformarse en el otro, no poseerlo, y marca un proceso de imitación que también es evidente en la novela: en el rito de iniciación de Bianco quien “se ha instalado en la llanura para recorrerla desde dentro, tratando de interiorizarla, hacérsela a sí mismo connatural, tendiendo a reconstruir en su interior la percepción que de ella tienen los que han hecho su aparición en ella”; en la mutua aquiescencia en su trato con Garay López, y en la imitación de las prácticas del grupo social al que pertenece. Pero ese proceso conduce siempre al fracaso y, como en la novela, a la fragmentación del sujeto que desea y su renuncia al deseo metafísico que se hace evidente a medida que avanza la novela. Cf. M. R. Lojo (*op. cit.*), quien recurre a las categorías establecidas por Girard para su análisis de la barbarie en la literatura argentina, grupo dentro del cual, en cierta medida, podría incluirse a *La ocasión*.

Bianco se propone demostrar la superioridad del espíritu para quedar inmerso en su peripecia por la llanura, en la materialidad que lo rodea, de modo que la dicotomía materia/espíritu, cuerpo/alma no se resuelve por el predominio sino por la unidad de ambos términos en la condición metafórica del lenguaje, que intenta representar la turbulencia de la realidad. Esa voluntad de penetrar en lo material forma parte del horizonte creativo de Saer: "la voluntad de escrutar el aspecto material de las cosas para hacer de modo que todo lo que no aparece a primera vista se manifieste a través de la escritura"³⁶.

Por último, otro hecho histórico ya mencionado, la epidemia de fiebre amarilla de 1871. Como los otros temas, su función estructural dentro de la ficción va más allá de su significación histórica. Garay López trae la fiebre desde Buenos Aires, escapando del contagio, según dice. Pero Bianco interpreta ese regreso como resultado de una carta suya en la que le comunicaba el embarazo de Gina, lo cual ratificaría sus sospechas sobre lo sucedido nueve meses antes, cuando sorprendió a su socio y a su mujer en una escena en apariencia comprometedor. Este es el clímax que marca el derrumbe final de toda certidumbre, de esa convicción de que "es Bianco el que controla la realidad... el que planifica con la sola fuerza del espíritu, por un acto de voluntad calculado, los acontecimientos del mundo..." (p. 207). Incapaz de aceptar como verdaderos los argumentos por los cuales Garay López dice haber regresado (arreglar los asuntos de la importación del alambre, excusa para no confesar que viene escapando de la peste), así como la ignorancia que finge con respecto a la carta, Bianco continúa "obligado a esperar que, obedeciendo paso por paso a sus predicciones, lo real se manifieste" (p. 209). Como esa manifestación no coincide con lo esperado, Bianco, ante la negativa de los acontecimientos, se afirma en su convicción: "Sí, sí, traje la epidemia... pero no por miedo, yo mismo... no tengo miedo; la traje porque recibió la carta y quería ver el color del pelo de lo que va a salir de entre las piernas de Gina" (p. 234). Pero la muerte de Garay López, la desaparición de ese intermediario, hace a sus deseos "recluir y apelmazarse sin orden otra vez en el pozo negro donde nacen, transformándolos en duda... hacia el universo que parece volverse enteramente exterior, construcción inmensa pero irrisoria..." (p. 233). Y esa convicción in-

³⁶ *Una literatura sin atributos*, p. 43.

modificable, “vagamente demencial”, se desintegra definitivamente en vacilación.

Ese apocalipsis físico y espiritual que representa la peste en el mundo de ficción, trae aparejada la posibilidad de recomenzar fuera de la ciudad, en la llanura. La muerte de Garay López dará entrada a su hermano Juan, con el cual se alude a la formación de un nuevo triángulo. La causa lógica de su visita es la de discutir con Bianco la sociedad que tenía con su hermano, en vista de la muerte de toda la familia a causa de la fiebre. Sin embargo, las razones que predominan son las que explican su inclusión en el dominio de la narración, ya que “Bianco sabe que lo tiene entre sus manos, que el animal salvaje capaz de salir de noche, para reivindicar la total soberanía de su deseo... acaba de entrar a un aura que lo neutraliza, lo desarma” (p. 242). A partir de entonces, se asegura la sociedad de Juan y su “civilización” a través de su participación en la economía de mercado, pero las razones no obedecen a una causalidad histórica sino “mágica”:

todo eso porque ha entrado en el círculo mágico, en el campo magnético, en el espacio hechizado en el que impera la fuerza, el magma, la promesa, la espiral sin nombre y sin finalidad, ni amiga ni enemiga, que, con igual indiferencia, nos trae a la luz del día o nos tritura y nos muele hasta confundirnos con el polvo helado de las estrellas (p. 243).

Con ese final, se contradice de nuevo la posibilidad de interpretar los hechos históricos a partir de la novela, al mismo tiempo que se da un golpe de gracia al género de la novela tradicional³⁷.

A MANERA DE CONCLUSIÓN Y RECOMIENZO

Todo este “rodeo lógico” a través de acontecimientos históricos sólo conduce a la representación de la fragilidad de la experiencia narrativa en el desenvolverse de la narración. El relato se constituye en una alegoría de la experiencia de narrar, donde la causalidad histórica funciona como otra causal, con un sentido diferente que depende de la estructura narrativa. La novela como alegoría, según la interpretación saeriana del texto de

³⁷ M. E. Estiú, art. cit., p. 88.

Borges, resultaría un "no realismo", más honesto que el "nominalismo" de las novelas realistas en cuanto asume su carácter simbólico e independiente de la realidad. La verdad, objetivo de la ciencia histórica, es ajena al arte, ya que la obra, en palabras de Blanchot, "se sustrae a la significación designando esta región donde nada permanece, donde lo que tuvo lugar no ha tenido", donde "lo que se disimula tiende a emerger en el fondo de la apariencia, lo negado se convierte en plena afirmación" y lo verdadero pertenece siempre al plano de la posibilidad³⁸.

Si por alegoría entendemos decir una cosa y significar otra, y como definición de escritura alegórica aceptamos la de Coleridge "as the employment of one set of agents and images with actions and accompaniments correspondent, so as to convey, while in disguise, either moral qualities or conceptions of the mind"³⁹, la novela dice y se desdice continuamente, las palabras son contrarias a los pensamientos, y toda afirmación parte de una negación o se constituye a partir de ella. Baste como ejemplo el constante uso en paralelo de las locuciones "a causa de" y "a pesar de" en las explicaciones. Además, el texto pretende ser, en casi su totalidad, una traducción de una mezcla de idiomas (inglés, francés, italiano) con la cual aludiría al significado más clásico de alegoría, que es precisamente inversión o traducción⁴⁰.

La lectura alegórica estaría justificada por dos pautas: una que coincide con el proyecto que Saer trata de plasmar a lo largo de toda su obra creativa; otra, con el texto mismo. En cuanto a la primera, Saer ha expresado su deseo de superar en sus narraciones la clásica separación entre prosa y poesía, narrativa y lírica. A la carga poética del lenguaje en muchos pasajes de la novela, se suma la idea de una estructura poética para el relato sugerida por la presencia de un "envío", que coincidiría con el carácter lírico de muchas alegorías. Además, Saer también ha

³⁸ M. BLANCHOT, *El espacio literario*, 2ª ed., trads. V. Palant y J. Jinkis, Paidós, Barcelona, 1992, pp. 226-227.

³⁹ *Apud* A. FLETCHER, *Allegory, the theory of a symbolic model*, Cornell University Press, Ithaca, NY, 1964, p. 19.

⁴⁰ Las definiciones están tomadas de la introducción (pp. 1-23) del meticoloso estudio citado sobre el modo alegórico desarrollado por FLETCHER. El capítulo dedicado a los principios de causación en las alegorías ofrece algunos planteamientos teóricos que podrían aplicarse perfectamente al análisis de *La ocasión*, como por ejemplo la causalidad mágica por imitación y el contagio como causalidad generalizada, así como el empleo de líneas métricas.

declarado el ambicioso propósito de crear una obra basada en una estructura calculada y meticulosa a partir de elementos no poéticos, de la que el modelo sería el gran poema de Dante aunque de él sólo sobreviva la pasión y la profundidad de las situaciones representadas, no el sistema que le sirve de marco⁴¹. De la estructuración de los elementos históricos y filosóficos en *La ocasión*, lo que sobrevive es, sin duda, el drama de Bianco y su descenso hacia la incertidumbre de lo real.

En el texto, la estructura en cinco secciones y un “envío” recuerda la división en cinco actos y un epílogo (generalmente una síntesis del mensaje moral de la obra) de las alegorías dramáticas renacentistas como las de John Lyly⁴²; si bien el término “envío” sugeriría una composición en verso, como señalamos anteriormente. Garay López refiere a Bianco su alegoría teatral, “Los Reyes Magos”, que repite con efecto especular y que en cierto sentido une la trayectoria de los inmigrantes en la novela y la de Bianco: la búsqueda de un sentido, de una respuesta, “de un acontecimiento, una aparición” que “venga a sacarlos de esa red gris” para “saber por fin si su presencia en esos caminos pedregosos y blancos... obedece a una casualidad o a un llamado” (p. 62). En esta línea de interpretación cobra sentido la historia del tape Waldo, especie de parodia del relato folclórico, desmitificadora de ciertos estereotipos forjados por la literatura nacionalista. Waldo posee como Bianco ciertos dones, que en su caso son los de la profecía; sus palabras son interpretadas como anticipos del porvenir más por creencia y necesidad que por comprensión cabal de su significado. Esa historia, que se entrecruza con la de Bianco al final de la novela, se retoma en el “envío”, en relación con el destino de los inmigrantes pobres representados por el Calabrés y los deshe-

⁴¹ R. PIGLIA, *Por un relato futuro. Diálogo Ricardo Piglia-Juan José Saer*, Universidad Nacional del Litoral, San Jerónimo, 1990, p. 8.

⁴² Esta narración especular introduce el tópico del teatro como espectáculo, que aunque imite la vida nunca deja de ser una ilusión de realidad. Asimismo, las constantes alusiones a los gestos teatrales o “histriónicos” de GARAY LÓPEZ (cf. pp. 16, 52-53, 68, 105, 149 y 214), el carácter teatral de las presentaciones de Bianco para demostrar su “dones telepáticos y telecinéticos [*sic*]” (p. 24) durante las cuales usa el “plural mayestático” propio de los escenarios (p. 20), las primeras descripciones del rancho como “decorado” o “a la distancia... telón pintado” (p. 10) hacen de la novela un escenario en el cual los personajes representan una historia cuyo sentido y realidad son inciertos más allá del texto.

redados de la llanura, un destino tan incierto como el de la narración misma, que se retrotrae a los orígenes con una cita latina *Hic incipit pestis*. Este desdoblarse del relato es propio también de las alegorías: los significados de una y otra parte se iluminan mutuamente, de manera particular cuando se retratan distintos estratos sociales, como en este caso⁴³.

Son, como lo quiere Borges, los detalles y pormenores, no los acontecimientos, los que en una inmensa construcción "en abismo" repiten y ordenan la búsqueda artística de un sentido, que la narración alegoriza y que termina en error y fracaso. Según Blanchot, son el error y el fracaso los que definen el espacio del arte, de la palabra, y marcan la posibilidad del recomienzo.

Trayendo, para terminar, estas ideas a un plano más concreto, y de acuerdo con la afirmación de Saer de que el uso del pasado en la narración siempre tiende a marcar "la persistencia de ciertos problemas" en el presente, *La ocasión* tiene como escenario una época en la que se creyó ciegamente en la posibilidad de progreso ininterrumpido, basado en la prosperidad material que no está muy distante de la actitud triunfalista y confiada de nuestras sociedades de consumo. En esta línea, uno de los mensajes encarnados en la novela quedaría resumido por las palabras de Blanchot:

...cuanto más se afirma el mundo como futuro y el pleno día de la verdad donde todo tendrá valor, donde todo tendrá sentido, donde todo se realizará bajo el dominio del hombre y para su uso, más parece que el arte deba descender hacia ese punto donde nada aún tiene sentido, más importante se hace que mantenga el movimiento, la inseguridad y la desventura de lo que escapa de toda percepción y de todo fin. El artista y el poeta han recibido la misión de recordarnos obstinadamente el error, de orientarnos hacia ese espacio donde todo lo que nos proponemos, todo lo que hemos adquirido, todo lo que somos, todo lo que se abre sobre la tierra y el cielo, retorna a lo insignificante, donde lo que se aproxima es lo no-serio y lo no-verdadero, como si a lo mejor surgiese de allí la fuente de toda autenticidad (p. 236).

EVELIA ROMANO
The Evergreen State College

⁴³ A. FLETCHER, *op. cit.*, p. 183.