Cuadernos LIRICO

Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia

6 | 2011

Juan José Saer: archivos, memoria, crítica

Juan José Saer, a medio escribir

Mariana Di Cío

Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/lirico/235>

DOI: 10.4000/lirico.235

ISSN: 2262-8339

Editor

Réseau interuniversitaire d'étude des littératures contemporaines du Río de la Plata

Edición impresa

Fecha de publicación: 1 diciembre 2011

Paginación: 159-172

ISBN: 2-9525448-5-9

ISSN: 2263-2158

Referencia electrónica

Mariana Di Cío, « Juan José Saer, a medio escribir », *Cuadernos LIRICO* [En línea], 6 | 2011, Puesto en línea el 01 julio 2012, consultado el 02 mayo 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lirico/235> ; DOI : 10.4000/lirico.235

Cuadernos LIRICO está distribuido bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

JUAN JOSÉ SAER, A MEDIO ESCRIBIR

MARIANA DI CIÓ

Université Paris III- Sorbonne Nouvelle

*Yo soy como Heráclito Defeso y como la campaña del
Desierto: no viá dejar más que fragmentos*

“Conversación con Washington Noriega”

Los romanos adoraban a una diosa llamada Ocasión, a la que Fidias y Lisipo representaron como una mujer hermosa, con alas en los talones y la punta de los pies sobre una rueda. También Andrea Alciato la incluyó en su *Libro de emblemas* (1531), dibujándola con un mechón de pelo sobre la frente y totalmente calva por detrás, junto con la inscripción “Y por si alguno permitiere irme/ No pueda por detrás después tomarme/prendiéndome con mano çierta y firme”. Aprovechar la oportunidad cuando se presenta es, precisamente, lo que parece haber hecho Juan José Saer con *La ocasión*, novela que escribe directamente a máquina en tan sólo veinte días y con la que gana el premio Nadal. Varios años más tarde, Saer explicará con picardía el título de la novela: “En *La ocasión* había una pequeña broma porque, bueno, si ganaba el premio Nadal, tenía la ocasión de ganar allí unas pesetas”.¹ Más allá de la *boutade*, de los condicionamientos externos y del apremio que marca o acompaña la escritura de la novela, lo cierto es que se trata, en realidad, de un relato que esperó durante años el momento propicio:

La ocasión la había empezado veintisiete años antes. En 1960 había escrito un primer *jet*, en el 77 había seguido escribiéndola, y después en el 87, por la cuestión del premio Nadal (no voy a entrar en detalles), tenía que terminarla para un determinado período. Entonces había empezado a escribirla a mano pero después la hice a máquina. *Cicatrices* en veinte noches y *La ocasión* en veinte días. Todos los otros textos los escribí

¹ “27 de abril de 1993”, en *La caja de la escritura. Diálogos con narradores y críticos argentinos*, Marily Martínez-Richter (ed.), Frankfurt/Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 1997, p. 13.

a mano. Con algunas excepciones, cuando a veces me costaba retomar un texto que había abandonado.²

Luego de presentar y comentar brevemente el dossier genético de *La ocasión*, abordaré de manera puntual algunos elementos de todo aquello que quedó “a medio escribir” (borradores, esquemas, notas de lectura y/o de escritura) a la luz de los postulados de la crítica genética y del paradigma de inferencias indiciales propuesto por Carlo Ginzburg³. Este enfoque supone, en definitiva, una valoración de lo residual, donde lo descartado se transforma en rastro, huella o evidencia del proceso de escritura, donde lo descartado es igual o más importante que lo incluido en la versión definitiva, ya que permite identificar gestos y mecanismos de la creación y permite, en definitiva, reconstituir una suerte de poética de la escritura análoga y complementaria a la poética del texto.

I. El dossier genético

A grandes rasgos, el dossier genético de *La ocasión* está compuesto por dos tipos de materiales: por un lado, el material preparatorio o prerredaccional, es decir, una serie de notas de lectura, esquemas, listas, apuntes y comentarios diseminados en cuadernos y carpetas (principalmente en el cuaderno “luna con espejito” y una carpeta de prosa), cuya relación con la novela es, según los casos, más o menos explícita. Por otro lado, el material redaccional o “a medio escribir”, principalmente conformado por unas pocas páginas de cuaderno que contienen tres intentos de *incipit* (entre ellos el de la versión publicada) y las primeras páginas de la novela. A ello se añaden dos versiones (un manuscrito y un dactilograma) de un relato llamado “La ocasión” que, a primera vista, no guarda mucha relación con el texto publicado.

a) El material preparatorio o prerredaccional

Rudimentario, diseminado, por momentos impalpable y algo críptico, el material preparatorio nos permite vislumbrar mejor el engranaje de la escritura saeriana, o bien clarificar y reforzar construcciones de

² J. Premat, D. Vecchio, G. Villanueva, “Entrevista a Juan José Saer” (4 de marzo de 2005), en J. J. Saer, *Glosa/ El entenado*, edición crítica y genética coordinada por Julio Premat, Córdoba/Poitiers, Alción/Archivos, 2010, p. 924.

³ Carlo Ginzburg, “Traces”, en *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire* [1986], nouvelle édition augmentée, Paris, Verdier/Poche, 2010, pp. 218-294.

sentido que ya se desprendían de la obra misma. Aunque este material es, por definición, heterogéneo, podemos distinguir, a grandes rasgos:

* **comentarios relacionados con la puesta en marcha de la escritura**, que incluyen auto-instrucciones o cálculos sobre el tiempo atribuido a cada etapa: “7 páginas por día”; “tres páginas al principio (los pensamientos de D.[odds])⁴”; “...empezar la historia de D.[odds] como si tuviese realmente poderes y mostrar de golpe la superchería (Desenmascaramiento en París. Durante una conferencia de mostración. Hay periodistas, etc. “Los positivistas”); “tres páginas al principio (los pensamientos de Dodds); “Terminar sobre Gina”...

* diferentes **planes** y “**esqueletos**” de la novela, que pueden incluir consideraciones sobre los personajes (“Uno de los Garay López tiene períodos de deriva en que frecuente gente de condición social más baja, jugadores, delincuentes, prostitutas, se emborracha, lo roban, etc...”); sobre la estructura de la novela y la cantidad de páginas dedicada a cada sección; sobre el tratamiento del tiempo novelesco, que inicialmente debía enlazar la historia de distintos personajes con el desarrollo de las estaciones (“I. (Bianco) EL INVIERNO; II. (Garay López) EL VERANO, III. (Gina) LA PRIMAVERA; IV (el tape Naldo) EL OTOÑO”) o con el desarrollo de la enfermedad: “Tal vez la duración del relato tenga que depender de la incubación de la fiebre amarilla”...

* **material de documentación** entre el que encontramos, por ejemplo, dos fragmentos sobre el *apeiron* y la infinitud de la materia copiados de un libro de historia de la ciencia griega desde Tales hasta Sócrates⁵; una lista de “temas irracionales” elaborada a partir del libro de Dodds⁶; algunas citas del libro de Ebelot sobre la guerra de las fronteras, que Saer presenta en su versión francesa⁷; apuntes sobre la técnica del animismo, o una detallada descripción de la sintomatología y las causas de la fiebre amarilla. También transcribe un largo párrafo

⁴ Como veremos más adelante, tal era el nombre de Bianco en las primeras versiones de la novela.

⁵ R. Baccou, *Histoire de la science grecque de Thales à Socrate*, Paris, Aubier, 1951, p. 67.

⁶ E. R. Dodds, *Les Grecs et l'irrationnel*, traducción de M. Gibson, Paris, Flammarion, [Champs], 1977.

⁷ A. Ebelot, *Recuerdos y relatos de la guerra de fronteras*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1968 (versión francesa: *La Pampa: mœurs sudaméricaines*, prés. par Juan José Saer et Jean-Didier Wagneur, Paris, Zulma, 1992). Incluido en *El concepto de ficción* (Buenos Aires, Seix Barral, 2004, pp. 67-74).

en francés acerca de la respuesta en verso como forma específica de la profecía, generalmente asociada a la locura, al delirio, a la posesión, a aquellos que tienen comercio con las almas.

* **condensación esquemática** de las ideas que van a articular la narración: “chocolate” (el cuerpo del delito), “la percepción clara”; “pelirrojo”; “sentimientos constantes de impotencia por la prisión de la materia”; “la inacción”; “el campo”; “¿una tormenta eléctrica?”; “el establo vacío”; “las tres imágenes”; “negocio del alambre. Ladrillos”, “la respuesta en verso”...

* **sintagmas y fragmentos de frases** que reaparecerán en momentos estratégicos de la novela, tal como las palabras que, como un motivo musical, anuncian y a la vez también dilatan, gracias a los puntos suspensivos, la aparición de Garay López: “chapeau, cher ami”, o bien “...cher ami, dear friend, caro amico... (la última con una entonación y un gesto enigmático, vagamente irónico, e incluso histriónico, para señalar tal vez un origen incierto)”; algunas de las profecías en verso del tape Waldo (“Vide un pájaro ~~en vuelo~~^{en el cielo}/ pasar ardiendo en su vuelo”, “...con estos ojos que han visto/ las llagas de Jesucristo”) o incluso la frase que insinúa o presagia *la ocasión* (“El esperma que libera y perpetúa”) y que servirá para construir el fin de la primera sección: “la lluvia súbita de esperma que libera, fecunda y perpetúa.”⁸

Es interesante notar que, como si necesitara garantizar la contundencia de los momentos fuertes, también el final de la segunda sección está textualizado: “si es el padre, va a ^{hacerse ver} ~~venir~~ aparecer” dice el manuscrito, frase que se convierte, en la versión publicada, en: “Si él estuvo sobre ella esa tarde, sobre ella que estaba echada boca arriba con el almohadón en las nalgas, en el centro de la cama, *va a aparecer* por la ciudad” (LO 162)⁹. Siempre en esa misma perspectiva, a veces alcanza con un fragmento de frase (“...espejismo y ruina...”) para abocetar lo que después será un episodio central, como la partida del viejo gaucho: “Bianco lo ve alejarse [al peón viejo], también Garay López, primero masa compacta, y después *espejismo y ruina* en la llanura” (LO 109)¹⁰

⁸ J. J. Saer, *La ocasión* [1988], Bs. As. / Madrid, Alianza, 2ª ed. 1992, p. 59. Todas las citas corresponden a esta edición, a la que me referiré de ahora en adelante con las siglas LO, para distinguirla de las diferentes versiones manuscritas.

⁹ El destacado es mío.

¹⁰ El destacado es mío.

* **referencias intertextuales** que abren la puerta a interpretaciones en clave polifónica. Saer hace dialogar a las fuentes más diversas, tales como la Biblia (“como Moisés embaucando a los magos del Faraón”), los tratados de filosofía, la literatura de la pampa decimonónica –menciona, en particular, un episodio de la campaña del desierto que gira en torno al carácter obsesivo e irracional de las pasiones (“los blancos de Villegas (*La Guerra al malón*)”¹¹– o incluso *La Odisea* (“LA FORNICACIÓN: como Penélope, Gina fornicó con todos o con ninguno”).

Etcétera. Etcétera.

b) Material a medio escribir

Existen, además, dos versiones de un relato llamado “La ocasión”. Un manuscrito de doce páginas, dividido en once secciones y postergado hacia el final de un cuaderno rayado de tapa dura y tela gris. Y una versión mecanografiada que encontramos, junto con dos hojas arrancadas del cuaderno, dentro de una carpeta separadora de papel verde (*chemise*) donde el mismo Saer escribe, en ligera contradicción consigo mismo:

LA OCASIÓN
PARANÁ, 1961
GUADALQUIVIR, 1973
SENA, 1984

Tres fechas y tres ríos que, paradójicamente, sirven como mojones de una escritura en perpetuo discurrir. Tres ríos que, como observará el narrador de *El entenado*, tienen “un olor a origen, a formación húmeda y trabajosa, a crecimiento” (EE, p. 27).

La versión mecanografiada tiene siete secciones suplementarias, pero no caben dudas de que se trata del mismo relato, todavía incompleto. El ojo inexperto percibe sin dificultad (por la tipografía, por el color de la tinta) que se utilizaron dos máquinas de escribir diferentes. Las hojas están numeradas del 1 al 32, pero falta la n°20, precisamente la que dividiría las aguas entre una y otra versión. Una gran mancha de líquido en el ángulo superior izquierdo dificulta bastante la lectura de las páginas manuscritas, pero pronto nos damos cuenta de que, arran-

¹¹ En un gesto de arrojo, los indios habían robado la tropilla de caballos blancos, verdadera obsesión del coronel Villegas. Furioso, este ordena a sus subordinados internarse en la llanura con el objetivo de recuperarlos, y no volver sin “los blancos”. Así se hace, pero a pesar de haber sido vengado, el episodio se propagó por toda la pampa como un ejemplo de desmesura y, en el fondo, como una burla. Cf. Manuel Prado, *La guerra al malón*, [1907], Buenos Aires, Eudeba, 1965, capítulo 14.

cadass del cuaderno 5, son precisamente el “eslabón faltante” al que, de alguna manera, reemplazan. En otras palabras, Saer relea su borrador, aprueba, retranscribe, y sigue escribiendo.

A este material se suman unas pocas páginas que encontramos en el cuaderno “Potosí”, en cuya tapa roja y blanda leemos la siguiente inscripción: “GLOSA III, JUAN JOSE SAER” y la dirección del boulevard Voltaire (es decir que se trata de un cuaderno posterior a 1979). Es el final de *Glosa*. En la hoja que viene inmediatamente después (rotulada a mano con el número 220), Saer escribe “Sigo”. Aparecen entonces tres *incipits* de un texto que todavía se llama “De lo imposible” y que ya está dedicado a Laure y Philippe Bataillon. Las fechas: 13/4/87; 15/5/87 y 10/9/87:

DE LO IMPOSIBLE (13/4/87)

Para Laure y Philippe Bataillon

Sigo. (En esa época, usted se hacía llamar Dodds, A.W. Dodds, y pretendía venir de Malta, en el mediterráneo, concentrando en su persona, de esa manera, Oriente y Occidente):

Sigo. En esa época lo llamaban de todas partes.

La lluvia desde bien tla respuesta

LA LLUVIA DESDE BIEN TEMPRANO (15/5/87) EN VERSO

Parado en la puerta del rancho – son las ocho y media alrededor de las ocho y media de la mañana – observa la lluvia que borrona, grisácea, la llanura. Grisácea o verdosa, más bien – verdosa.

10/9/87

Escuchen, escuchen bien. Llamémoslo nomás Bianco. Que, en ciertos períodos de su vida él se haya hecho llamar Burton, se lo explicaría un día a Garay López, no se debía más que al color de sus cabellos, considerando que llamarse Bianco era una casualidad desdichada en el caso – puede minar la credibilidad – de un pelirrojo. A. Bianco tal vez, como lo muestra su firma lenta y cuidada [...]

II. Scripta manent

Sigo. Al terminar *Glosa*, Saer da vuelta la página, escribe “Sigo” y, efectivamente, sigue escribiendo, del mismo modo en que Bianco, “casi sin detener el trote, cambia de cabalgadura, introduciendo una brevísima anomalía en el sistema rítmico que se mantiene desde hace horas, y que después de ese hiato casi imperceptible, prosigue [...]” (LO, p. 38). Pero ¿cuál es ese texto que sigue escribiendo? ¿*Glosa*? ¿El relato comenzado en los sesenta y dejado en suspenso, a medio escribir? ¿O bien aquella historia prometida más de una década antes en “A medio

borrar”, aquella historia que sabía contar el Gato –de quien, dicho sea de paso, Raquel dice en dos oportunidades: “el Gato es la peste” (LO, p. 67 y p. 73)– sobre un hermano de su bisabuela que se apareció trayendo consigo la fiebre para morir a los cuatro días, sembrando la peste?¹²

a) Un olor a origen

Como es frecuente en la obra de Saer, muchos de los nombres de personajes que encontramos en “La ocasión” primitiva remiten a otros relatos: por ejemplo, el francés encargado de presentar el espectáculo de vistas animadas se llamaba “Lestinge” antes de convertirse en “Morvan”, nombre del detective-criminal de *La pesquisa*, pero igualmente de un personaje de “Visiones del sur”, guión (¿inédito?) que transcurre en “un lugar de la llanura, entre el sur de Sante Fe y el norte de Buenos Aires, en 1984”, donde también es un tal Morvan, “un ^{geólogo} ingenioso francés, de origen bretón, [quien] dirige los trabajos ^{las tareas de} construcción de su instalación de vías férreas” (cuaderno 31).

De manera análoga, aunque la distribución no sea exactamente la misma, muchos de los personajes del cuento coinciden o comparten rasgos con los de la novela homónima. Así, por ejemplo, encontramos en el relato a Antonio Garay López, que parece ser hermano del narrador del relato y que, como el personaje de la novela, es médico, estudió en Europa, vive en Buenos Aires, tiene varias hermanas mujeres y un tío gobernador. También hay un personaje llamado Juan, que en la novela es salvaje, arisco, violento –“desde que empezó a caminar tenía aterrizado a todo el mundo [...] Es hosco, frío, reservado. [...] le tenían miedo y al mismo tiempo lo adoraban como a un dios” (LO, p. 75)– y que, curiosamente, es descripto en el relato como una especie de falso gemelo del narrador: “[...] ese día preferí que él cumpliera su papel de encargado, y yo de hijo del patrón. Durante veintidós años, desde *el día de nuestro nacimiento*, cuando estábamos solos, esos papeles desaparecían” (Ms, p. 1)¹³; “[...] el mismo pecho, el de su madre, nos

¹² Cf. J. J. Saer, “A medio borrar” (1971), *La mayor*, Barcelona, Planeta, 1976, p. 73: “Ahora se dirige a mí: si es verdad la historia que sabe contar el Gato, sobre un hermano de nuestra bisabuela que era interno de 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 con él y murió a los cuatro días, sembrando la peste”.

¹³ El destacado es mío.

había, en la infancia, amamantado, [...] veníamos, casi, del mismo barro, y [...] durante veintidós años habíamos ido y venido, juntos, por la misma tierra” (Ms, p. 13).

Si la pregunta por el origen, por la propia identidad, por la autenticidad vuelve una y otra vez en la obra de Saer, no es casual que reaparezca en un relato situado en los albores de la patria como es “La ocasión”, ni que reaparezca, metamorfoseada, en la novela que conocemos. Aun pesar del pasado común y de la identificación idealizada con el otro, la especularidad entre Juan y el narrador, que por momentos también salpica a la figura paterna (“comprendí hasta qué punto la presencia de ese hombre, mi padre, me borraba, hasta qué punto yo estaría ahí únicamente a medias mientras él estuviese también”, Ms, p. 23), se ve socavada de manera progresiva:

Pero últimamente, yo había empezado a tenerle miedo. No exactamente miedo. Hablaba cada vez menos, y se aferraba a su papel. Su distancia era fría y respetuosa, como la que deben sentir, al encontrarse en el claro de una isla, dos animales de especie diferente” (Ms, p.1); “un rato antes, al despertar, de golpe, y encontrarlo acucillado, mirándome, yo había tenido miedo. Miedo de que me matara. De que me matara y me hiciera desaparecer, *de que apagara la lucanita [sic] que se encendía, sola, endeble, de noche, en la inmensa oscuridad* (Ms, p. 13-4).

La línea de demarcación entre los personajes es permeable, como lo es también la separación entre el narrador y su relato. Implícita en la indefinición misma de la pampa sin contornos ni alambres, en esa pampa que engulle y abisma a sus habitantes, esta sensación de “borrarse” en el relato (“Toda la vida que yo llamaba mía, nuestra, se borró”, Ms, p.17) es eclipsada, en la versión final de la novela, por el desconcierto epistemológico y el titubeo de la razón. En realidad, no se trata de descartar la problemática, sino de desplazarla hacia las generaciones posteriores; ausente de la novela, la cuestión del “borrado” de la identidad reaparece, a la vez anterior y posterior, en un cuento de *La mayor*: posterior a las primeras versiones de “La ocasión”, y posterior también en la genealogía (Pichón Garay y el Gato son descendientes de Garay López y, presumiblemente, también del narrador sin nombre que estaba en el relato primigenio), “A medio borrar” anticipa al lector, con más de quince años de antelación, lo que será en el núcleo central de *La ocasión*.

Y sin embargo, la amenaza del “borrado” de la personalidad no desaparece del todo, ya que de alguna manera, persiste en la multiplicación

frenética de nombres que experimenta Bianco, tanto en la metamorfosis de los manuscritos como en el flujo mismo de la narración: “Había en el fondo de sí mismo una indecisión en lo relativo a su nombre, una resistencia a dejarse representar por uno solo, como si temiese que a causa de una apelación demasiado tajante, muchas partes de su ser se secaran y desaparecieran” (LO, p. 21). Aunque la descripción física de Bianco lo acerca a Hunter, el inglés del relato inconcluso (ambos son pelirrojos), la incertidumbre del origen que caracteriza al protagonista se extiende también a la elección de su nombre, como lo vemos en la novela, que termina empezando con un eco sutil al *incipit* de *Moby Dick*, a medio camino entre una frase asertiva en la forma y titubeante en el fondo:

Llamémoslo nomás Bianco. [...] A. Bianco tal vez, [...] A. Bianco, eco de lo que en otras épocas ha sido A. también, pero por Andrew, A. Burton y que, después de la escaramuza con los positivistas en París, decidí cambiar. ¿Andrea Bianco quizás? A. Bianco, en todo caso, seguro, aunque la inicial, en vez de aclarar un poco el misterio, contradictoria, lo oscurece [...] lo vamos a llamar, nomás, para simplificar, Bianco (LO, p. 9).

Recordemos que en la primera textualización del '87, Bianco aparece como “A. W. Dodds”: “En esa época, usted se hacía llamar Dodds, A. W. Dodds, y pretendía venir de Malta¹⁴, en el Mediterráneo, concentrando en su persona, de esa manera, Oriente y Occidente” (cuaderno 20). Así había vuelto a aparecer, aunque reducido a una inicial, en ciertas notas de redacción:

El hecho de llamar a D. por una simple inicial, tiene como causa la incertidumbre sobre su identidad. El se presenta como maltés; su condición de pelirrojo le permite la ambigüedad de sugerir sus orígenes ingleses; en realidad es un italiano, un siciliano tal vez, que ha pasado algunos años en Inglaterra, realizando trabajos subalternos. Sus orígenes son confusos (Carpeta de Prosa 9).

antes de transformarse definitivamente en Bianco, que a pesar del cambio de nombre mantiene el color rojizo de sus cabellos y los orígenes inciertos:

A. Bianco, en todo caso, seguro, aunque la inicial, en vez de aclarar un poco el misterio, contradictoria, lo oscurece, de modo que ya que él lo profiere, y aun cuando ese nombre entre en conflicto con su procedencia brumosa y con el color de sus cabellos, que todavía a los cuarenta y

¹⁴ Curiosamente (o no), los colores de la bandera de Malta son el rojo y el blanco.

seis años se encrespa en matas abundantes y rojizas, lo vamos a llamar, nomás, para simplificar, Bianco (LO, p.9).

¿Pero por qué Dodds? Seguramente en homenaje a Eric Robertson Dodds, un especialista de la Grecia antigua que tenía la costumbre de firmar con las iniciales de su nombre, autor de *Les Grecs et l'irrationnel*, libro que aparece citado varias veces entre las notas de lectura y del que Saer copia una lista de “temas irracionales”, que incluye “los peligros de la felicidad”, “la demencia profética” y “la profecía”, “la levitación” y las “experiencias para detener el tiempo”, “las visiones, “la adivinación”, “la respuesta en verso”.

Ahora bien, si las iniciales del personaje falsean la identidad del historiador irlandés –Saer escribe A. W. y no E.R. Dodds–, no parece una coincidencia que las letras A y W estén incluídas en el nombre del protagonista de este relato acerca de los orígenes. Aunque eclipsada en ambos casos, la A. designa tanto a Andrea Bianco como a Andrew Burton, pero también a Antonio Garay López. La W, en cambio, parece responder a aquella regla saeriana que indica que tiene que haber un personaje que empiece con W –Wenceslao, Walter Bueno, Washington o el doctor Weiss (que, dicho sea de paso significa, como Bianco, “blanco”)–, al tiempo que transforma al tape Naldo de las primeras versiones en Waldo, cuyos versos inspirados dejo para otra ocasión. Pero A y W remiten, también, a las letras mayúsculas del alfabeto griego. Alfa y omega, principio y fin, variante laica de “aquel por quien el fin se convierte en principio y el fin de nuevo en el principio original, sin ninguna interrupción”.¹⁵

b) Fiebre y geometría

Nuestra fiebre personal ordena el mundo a su manera y distribuye en él, a su gusto, los papeles
Ms de “La ocasión”

Al iniciarse el relato “La ocasión”, Juan, el capataz, está trabajando: “...lo vi al sol, tranquilo, poniendo, alrededor del terreno, el alambrado. [...] lo volvía a ver. Trabajaba de pie, ciñendo, con una pinza, el alambre a uno de los postes. Detrás del tejido, su cuerpo, desde la mitad del pecho hasta los pies descalzos, estaba cuadriculado por la filigrana gris del alambre” (Ms, p. 1). Apenas unas líneas más tarde: “Juan seguía trabajando con el alambre y los postes. Su sombra era larga, y se proyectaba

¹⁵ Clemente de Alejandría, *Estrómatas*, IV, 25.

sobre la sombra cuadriculada del tejido que caía en lo que ahora era el patio. Sus manos siguieron manipulando la pinza y el alambre y su cuerpo continuó inmóvil” (Ms, p. 2). El alambre se propaga al mismo ritmo que avanza la intriga: “todo el patio estaba ya alambrado” (Ms, p. 7); “El alambrado, listo, arrojaba su sombra larga y cuadriculada en lo que desde ese momento llamaríamos el patio” (Ms, p. 23). Cada vez más preciso y más calculado, este trabajo de demarcación de la tierra, a la que el narrador del relato se refiere como una “llanura soleada y febril”, parece sincronizarse con las pasiones de los personajes, y con el gradual revelado de sus zonas de sombra.

De manera análoga al modo en que Juan intenta “domesticar” la anchura de la pampa mediante la rigurosidad del alambrado, el narrador del relato parece buscar, mediante el uso de un mosquitero –cuyo entramado repite, en cierto modo, la retícula del alambre–, un imposible espacio de ascesis: “Yo estaba echado en la cama, desnudo, apantallándome bajo el mosquitero” (Ms, p. 6). Porque el mundo está hecho de “fiebre y geometría”, el alambre acompaña, también en la novela, la emergencia de las pasiones: mucho antes de la ocasión fatídica, el germen de los celos se instala en Bianco cuando Gina pasa un día entero de su luna de miel en compañía de Garay López buscando un torniquete para tensar el alambre. Así, al igual que en *Glosa* “[...] en fiebre y geometría/se me fue pasando el día”¹⁶) si la presencia del alambre permite justificar la mirada febril de Bianco y sugerir la presencia de los mosquitos que precipitarán el desenlace, también sirve para anunciar la fragmentación y el delirio, la destemplanza que nubla el entendimiento y ofusca su percepción, al tiempo que permite pautar la temporalidad de los acontecimientos: “[G.L.] empieza a evocar lo del alambrado. Garay López no ha vuelto a la ciudad desde que Bianco está de novio”, leemos en uno de los apuntes preparatorios.

En diálogo con Marily Martínez-Richter, Saer recuerda: “ocasión significa oportunidad pero también acontecimiento. La ocasión es siempre un acontecimiento densificado que adquiere un signo muy preciso y muy legible”.¹⁷ En la novela, ese “acontecimiento densificado” es, por supuesto, el episodio en que, corrido por la lluvia, Bianco decide adelantar su vuelta y sorprende a Gina fumando un cigarro con Garay López. De manera similar, en el relato inconcluso, el verdadero peso de

¹⁶ J. J. Saer, *Glosa*, Buenos Aires, Seix Barral, 2003, p. 131.

¹⁷ M. Martínez-Richter, *La caja de la escritura*, op. cit., p. 13.

la narración recae en el silencio cerrado que sigue a una ultraja (ultraja que, dicho sea de paso, resuena en la historia de “La Violadita” en *La ocasión*), y en la respuesta que se espera, o mejor dicho, que el narrador espera, frente a un episodio que resume de la siguiente manera:

Hunter, el inglés, que se había llevado a la hermana de Juan a vivir con él al Establecimiento, con el pretexto de emplearla como sirvienta, se había emborrachado el sábado a mediodía, durante un asado, y se la había entregado a los cuatro ingleses que lo visitaban, de paso para Córdoba. Después, [...] la había echado desnuda al campo. Ella no se quería ir. Había tratado de entrar muchas veces, llorando y gritando, maldiciendo, implorando, hasta que por fin, a medianoche, Hunter le abrió la puerta. Un peón llevó la noticia a la pulpería, y de allí se desparramó por toda la costa (Ms, p. 5).

Después de varios intentos fallidos, en los que Juan esquivo al narrador, éste encuentra por fin una *ocasión* propicia para aguijonear a su otra mitad, para empujarlo, irrevocablemente, a la acción:

Entre las bolsas y los rollos de alambre y las herramientas y los trastos, que empezamos a acomodar, le pregunté qué iba a hacer. “¿Cuándo?”, me contestó, sin detenerse. “Con tu hermana”, le dije. No contestó. Después de un momento dijo que podíamos ir a cazar¹⁸ antes de comer. Salí del galpón. El sol subía: viniendo desde el este, me dio de lleno en la cara (Ms, p. 9).

Frente a la dicotomía entre acción (alambres, herramientas) e inactividad o pasividad (actitud “distráida”, silencio), la verbalización de la afrenta desencadena, fatalmente, la venganza, de la que se nos dan distintas versiones: “Juan había matado al inglés la víspera, a puñaladas, en el río, cuando el inglés salía de darse un chapuzón” (Ms, p.19); “en el atardecer, en el río, el cuchillo, rencoroso, de Juan, había, por lo menos quince veces, entrado y salido del cuerpo del Inglés, apagando [sic], para siempre, la lucesito [sic] que el inglés había venido llevando prendida, débil, en el fondo de la oscuridad, desde la infancia” (Ms, p. 21).¹⁹ Como en la novela homónima, o como en *Glosa*, en el relato lla-

¹⁸ Aunque parezca obvio, cabe recordar que Hunter significa, en inglés, “cazador”.

¹⁹ Incluso antes de la escena del crimen, Saer ya había empleado una imagen similar para describir la relación entre Juan y el narrador: “un rato antes, al despertar, de golpe, y encontrarlo acuchillado, mirándome, yo había tenido miedo. Miedo de que me matara. De que me matara y me hiciera desaparecer, de que apagara la lucesito [sic] que se encendía, sola, endeble, de noche, en la inmensa oscuridad” (Ms, p. 13-4). Cabe señalar que, en dos ocasiones, una formulación semejante aparece en *El entenado*: “Si ésas eran las Indias, como se decía, ningún indio, aparentemente, las habitaba; nadie que supiese de

mado “La ocasión” Saer escamotea, precisamente, el episodio principal: sabemos con certeza que el narrador estuvo en la escena del crimen, que presencié el crimen del inglés, y sospechamos que el juego de luces y sombras (“el sol [...] me dio de lleno en la cara”; “en el atardecer, en el río”) está en sintonía con las pasiones de los personajes. Todo el resto se confunde y se borrona, hasta quedar escrito a medias o, más bien, *a medio escribir*.

III. La ocasión hace al ladrón

Más allá de compartir el mismo título, el relato *a medio escribir* iniciado en los sesenta y retomado en los setenta parece, a primera vista, tener poco en común con la versión definitiva de la novela. El argumento y el reparto de personajes son diferentes, y sin embargo, el contexto espacial y temporal (“la situación explosiva de la Argentina de 1870”)²⁰, el tono y la densidad de la escritura, se parecen peligrosamente. Si la primera versión insinuaba una trama emparentada con la del *Juan Moreira*²¹, luego descartada, la idea de la circularidad del relato, presente también en el epígrafe de Gutiérrez (“Y estoy todavía en el principio”) que encabeza la sección de *El arte de narrar* en que se alude a Juan Moreira, sigue actuando como caja de resonancia para las palabras finales de la versión publicada. Así, además del rol que cumple en el desarrollo de la intriga, el “HIC INCIPIIT PESTIS” del final puede leerse como una declaración de principios, en tanto alimenta, como propone Julio Premat²², la idea del relato como eterno retorno y de la escritura como “vuelta” o regreso.

sí, como nosotros, **que tuviese encendida en sí mismo la lucécita que da forma, color y volumen** al espacio, y lo vuelve exterior” (EE, pp. 24-25); “[...] de toda esa fiebre animal yo, **con la lucécita encendida dentro de mí**, como la llama de una vela capaz de resistir a todos los vientos, que hubiese debido abarcarlos con mi propio ser, derivaba, perdido y abandonado, en la exterioridad pura” (EE, p.125-126). También la encontramos en la primera edición de *El arte de narrar. Poemas 1960/1975* (Caracas, Fundarte, 1977), en la sección “Fragmentos de un *Juan Moreira*”: “Únicamente **la lucécita que él llevaba consigo adentro** era irreal” (p. 119). El destacado es mío.

²⁰ Juan José Saer, “Ebelot”, en *El concepto de ficción*, op. cit., p. 69.

²¹ Eduardo Gutiérrez, *Juan Moreira*, Buenos Aires, CELA, 1980, [Biblioteca argentina fundamental], p. 37: “—Y todavía estoy en el principio —había dicho amargamente el gaucha—, aquella muerte es el principio de mi obra, y don Francisco es el fin con que tengo que estrellarme. Ese hombre me ha humillado, sin que yo le haya dado motivo; él me ha hecho banco y me ha echado al medio, haciéndosele bueno el partido, y es la causa de que me halle como me veo. Ese hombre ha de morir a mis manos, aunque después tenga que ganar la pampa para huir de las partidas”.

²² Cf. Julio Premat, “*La grande*: volver a empezar”, en este mismo volumen.

Tal como sucede en otras obras saerianas, el *excipit* de la novela integra el dossier genético de la obra, y es así como nos enteramos de que se trata, en realidad, de una cita copiada de una biografía sobre Shakespeare²³, en la que se alude al carácter cuasi-milagroso del bardo, que con tan sólo unos meses de vida sobrevive a la terrible epidemia de peste negra que asoló a Stratford-upon-Avon y arrasó con prácticamente todos sus habitantes. En la novela de Saer, el objetivo primero de la locución latina –explicar el inusual número de defunciones que iba a constatarse luego en las actas públicas– se convierte en síntoma de la descomposición (del cuerpo, del relato, de la incipiente patria) que se avecina, pero también en constatación resignada ante la enfermedad que planea tanto sobre la pampa, como sobre la nación y la narración, y que el deíctico reactualiza con cada lectura.

Análoga a los relatos homéricos, esta “vuelta” saeriana permite el acercamiento con la épica (“me pareció que llamar *La ocasión* a la novela era un modo de explicar que se trataba de una concesión a la épica”²⁴) y, en especial, con la figura de Penélope²⁵, que no se debilita ni se amedrenta ante las peripecias ni los múltiples vaivenes de la trama sino que, paciente, espera hasta que el viento y la ocasión le sean nuevamente propicios. En tal sentido, y a la luz de los diferentes manuscritos y variantes que conforman el material de trabajo, podemos decir que la escritura de esta novela, y en algún punto de toda la obra saeriana, se presenta no sólo como la escritura de una “vuelta completa”, sino también como la escritura de una “ocasión”. Una ocasión que acontece luego de casi treinta años de espera y que permite conciliar el vértigo o la fiebre de la escritura con la geometría o reutilización parsimoniosa del material preparatorio; una ocasión que recupera, en cada vuelta de la escritura, el material olvidado, flotante y en suspenso y que, como la narración misma, a veces debe ser demolida y vuelta a erigir, sin deja a la vista más que el procedimiento o la construcción misma, para quedar, en definitiva, siempre inconclusa²⁶, siempre *a medio escribir*.

²³ Saer escribe: “...Y después de la correspondiente anotación en el registro, escribía las fatales palabras: *hic incipit pestis: aquí empieza la peste* (Halliday, *Vida de Shakespeare*, 34)”.

²⁴ M. Martínez-Richter, *La caja de la escritura*, op. cit., p. 13.

²⁵ Recordemos que el mismo Saer parece fomentar este acercamiento, cuando apunta en los borradores: “Como Penélope, Gina fornicaba con todos o con ninguno”.

²⁶ Juan José Saer, “Freud o la glorificación del poeta”, en *El concepto de ficción*, p. 155-156.