

## Saer en dos tiempos

**Sandra Contreras**  
**Universidad Nacional de Rosario - CONICET**

Siempre me llamó la atención -y hasta me incomodó su noticia, antes de leer la novela- el hecho de que los herederos y el editor de Seix Barral hubieran decidido publicar *La grande*, tal como había quedado, inconclusa, sin la corrección final de Saer. No se trataba de una molestia con pretensiones de enmarcarse en el debate, con sus casos célebres y canónicos, en torno de los derechos (¿de los albaceas? ¿de los herederos?) a disponer de, y de los intereses (¿de los lectores? ¿de los editores?) por acceder a, los escritos póstumos de un escritor. Se trataba, simplemente, de una pregunta a propósito de una literatura que había hecho de la obra, de su condición autónoma y autosuficiente, pero también del trabajo riguroso, y hasta el final, con la forma, una de sus apuestas más fuertes: ¿se merecía una novela de Saer una publicación sin la mirada última, de principio a fin, del escritor? ¿Se merecía Saer esa exposición? Desde luego esa no-completud fue de inmediato leída como una muestra más, si no la más palmaria, de un proyecto que, con sus cuentos y novelas continuándose unos en otros pero sobre todo con sus insistencias y

retornos refractarios a toda forma de cierre y conclusión, siempre fue un proyecto “literalmente infinito”, “inconcluso por definición”<sup>1</sup>

Y así sigue siendo leída. En el hermoso prólogo que escribe en 2011 para la novela, Juan José Becerra dice: “Esa intromisión [la de la muerte terminando la obra], muchas veces responsable de una alteración de la forma literaria deseada, resolvió en este caso un problema a favor del libro. Se trata de un fenómeno que no hubiera tenido lugar si en el interior de *La grande* no hubiese sido posible encontrar, y hasta en forma repetida, la idea de lo inconcluso como eje de sus reincidencias narrativas que consisten en volver y volver sobre cosas que se abren pero no terminan de cerrarse. Las formas ideales parecen fracasar por principio, y en este caso Juan José Saer, autor franquicia de formas ideales, ha sido abordado por esa fatalidad, dejando que su obra póstuma termine sola y encuentre, sobre el final, una posibilidad sorpresiva de innovación.”<sup>2</sup> Por mi parte se trataba, sin embargo, de una molestia ante lo que experimenté de inmediato como una cierta incongruencia entre el accidente de la interrupción y la vocación saeriana por la cristalización de “la forma”, como una cierta injusticia para con ese “imperativo interno de la invención artística” que Saer siempre entendió como una exploración rigurosa e incierta de la lengua con la que “elaborar una construcción cuyo sentido es su forma misma” (“La novela”, 129, 131). La adversativa a la que acudió Beatriz Sarlo para definir lo inconcluso de la novela como la cifra póstuma de una literatura resistente a los sentidos plenos (como la belleza mutilada de Diana –decía en su reseña de octubre- “todo en *La grande* es incompleto y sin embargo perfecto”<sup>3</sup>),

---

<sup>1</sup> “*La grande* –dice Gamarro en una de las reseñas del momento- seguiría estando inconclusa aunque Saer hubiera escrito el capítulo final, y este capítulo faltante permite que su incompletud pase del plano contingente al mítico: esa única oración del lunes es el final que *La grande* pedía, así como para *El castillo* de Kafka el único final posible es la falta de final.” Y más aún: “Puede que *La grande* cierre alguna historia pero son muchas más las que abre. Dicho de otra manera, *La grande* es la última novela de Saer, pero no su novela final.” (Gamarro, Carlos: “Una semana en la vida”)

<sup>2</sup> Becerra, Juan José: “Biografía de una tormenta”, p. 278.

<sup>3</sup> Sarlo, Beatriz: “El tiempo inagotable”.

podría dar la medida de eso que, si bien bajo otro signo, seguía apareciéndose(me) como una injusticia: ni siquiera el argumento de una sus lectoras más agudas y por cierto más convincentes (me) bastaba para borrar la incomodidad que asociaba, exageradamente tal vez, con la obscenidad que siempre hay en la exposición pública de los muertos.

Pero segundo, y más todavía, siempre me llamó la atención el hecho de que la novela tuviera fecha de publicación acordada con Alberto Díaz. Mejor dicho: el hecho de que Saer hubiera acordado –pautado– con su editor una fecha de publicación, y, por lo tanto, una fecha de entrega, esto es, *un plazo para su cierre*. “Con Saer –dice Díaz en el epílogo y nada lo desmintió ni nadie sintió la necesidad de hacerlo– habíamos acordado publicar la novela en octubre de 2005. Pensaba viajar a Buenos Aires para esa fecha, y anunció que a fines de junio la novela estaría terminada. Podemos suponer que en el momento de su muerte estaba trabajando en el último capítulo.”<sup>4</sup> ¿Saer trabajando contra reloj? ¿Saer escribiendo contra el reloj de los tiempos y compromisos editoriales? Por supuesto, y otra vez, esa urgencia saeriana fue y sigue siendo leída en otra clave, por completo a contrapelo de la que aquí insinuó: fue, y es, la carrera de Saer contra la muerte pero sobre todo la torsión definitiva de su literatura sobre el tiempo. El argumento de Jorge Monteleone es, en este sentido, de los más elocuentes: “La escritura de *La grande* es literalmente una agonía literaria, en el sentido etimológico del término: una lucha, una pelea, menos contra la muerte que contra el tiempo” y su gran desafío fue “construir un monumento antagonista del tiempo en el cual el tiempo mismo se halle comprendido y también conjurado, como si la escritura literaria perteneciera a otra temporalidad diversa de la cotidiana.”<sup>5</sup> Que esa resistencia agónica chocara contra la proyectada desmesura de la novela, y que esa desmesura, por lo tanto, solo fuera a realizarse, en forma inconclusa, en su condición póstuma, es la paradoja que Monteleone visualiza como un hecho extraordinario; y esa paradoja es, por cierto, por demás interesante para leer a la obra de Saer en su desenlace. Lo que no

---

<sup>4</sup> Díaz, Alberto: “Algunas precisiones sobre esta edición”, 437.

<sup>5</sup> Cf. Monteleone, Jorge: “Lo póstumo: Juan José Saer y *La grande*”

quita que, por otro lado, y al mismo tiempo, nos sorprenda el hecho de que el proceso de su escritura –según el relato de ese proceso– haya estado pautado, y por lo que se ve sin mayores reticencias, por los tiempos de la edición: no solo un acuerdo sobre la fecha de entrega y publicación sino sobre todo, como decía recién, la proyección, por parte del escritor, de un plazo –un plazo que se da a sí mismo, de acuerdo, pero plazo al fin- para “terminarla”. Por supuesto, no se trata aquí de indagar en los pormenores ni siquiera en la verdad de ese relato; mucho menos de algo tan banal como juzgar o justificar los hechos que le darían sustento (recuerdo las protestas de algunos colegas cuando expuse esta pregunta en un coloquio, y su reacción no solo ante lo que veían como un injusto cuestionamiento a los legítimos, y naturales, derechos de Saer a pautar contratos y a alimentar expectativas editoriales sino también ante lo que, dado el contexto, experimentaban como una pregunta al borde de lo irrespetuoso). Simplemente, me parece interesante registrar el dato; y, simplemente, no deja de llamarme la atención que las cosas hayan ocurrido de ese modo. Mejor dicho, que *la escena haya tenido lugar*: el hecho de que una obra que se definió como una “literatura sin atributos”, y que, en ese sentido, hizo del “darse el tiempo que le es propio” su única y autónoma exigencia (“cada narración -decía Saer en uno de sus ensayos más clásicos- deberá dormir en mí, durante años si es necesario, hasta que encuentre su razón de ser, su cómo”<sup>6</sup>), se despida con una novela que se anuncia cumpliendo con unos tiempos pautados de antemano, pero además, predeterminados por el contrato con un editor.<sup>7</sup> Lo irónico de

---

<sup>6</sup> “Narrathon”, 146.

<sup>7</sup> Es cierto que cuando Saer decía que el trabajo del escritor no podía definirse de antemano y que debía “rechazar a priori toda determinación” se estaba refiriendo, principalmente, a las intenciones –“ideológicas” y “de actualidad”- que pudieran sobrepasar “los elementos específicamente poéticos”. Pero también es cierto que allí mismo donde decía que esa ética –la de “ser el guardián de lo posible”- debía observarse “en un mundo gobernado por la planificación paraoica” y que un auténtico narrador no podía tener compromisos previos con ninguna teoría, agregaba que esos compromisos no podía contraerse, tampoco, con nada, ni *con nadie*. (“Una literatura sin atributos”, 272, 276; “Narrathon”, 152-153).

esa *escena antisaeriana* es lo que me interesa, como quien dice, *esa ironía del destino*. Esa (otra) injusticia.

Con todo, la primera lectura que hice de *La grande* borró, y por completo, lo que esas preguntas iniciales pudieran haber estado señalando como una molestia o una sorpresa ante un Saer que venía rodeado de tanto aparato y determinación editoriales. Y si la novela cuenta un regreso a “la zona” (el *nostos*, dice el narrador), su lectura operó, casi de inmediato, un reencuentro con la literatura de Saer que, después de *Las nubes* y sobre todo después de *La pesquisa* –esas dos novelas en las que Saer se propuso incursionar en el formato de los géneros-, pero más aún después de *Lo imborrable* –esa novela que convierte en tema (¿en tesis?) su consabida diatriba contra la complicidad entre realismo e industria cultural-, se me había vuelto cada vez más rara, cada vez más lejana, casi irreconocible. Si, como decía Miguel Dalmaroni, *La grande* “emprende el regreso imposible o, más bien, incompleto y fugaz en sus intermitencias, pero dichoso, a un mundo”<sup>8</sup>, mi primer encuentro con la novela fue, en efecto, todo felicidad: con la felicidad de un viejo hábito me devolvió al mundo de Saer, con sus tiempos, sus escansiones, sus atmósferas, sus rituales; y esa parsimonia –ese tiempo que el relato se tomaba para extenderse en el regreso- parecía ser el ritmo necesario para que ese mundo, paulatinamente, volviera a cobrar forma, y con él retornar su lector.

En la segunda lectura, que hice este año por motivos profesionales, me encontré, sin embargo, no solo con una novela increíblemente realista –en el sentido convencional, no en el sentido saeriano, del término- sino también con la sorpresa de unas ochenta páginas dedicadas a denostar la mediocridad del precisionismo santafesino y a Mario Brando, su deplorable mentor. Me sorprendieron esas páginas (que contabilizo en alrededor de ochenta, porque a las veinte de corrido y en itálica que transcriben el estudio académico de Gabriela Barco le sumo otras cincuenta-sesenta en las que las entrevistas, conversaciones, recuerdos e inferencias de los personajes, van conformando el cuadro completo tanto

---

<sup>8</sup> Dalmaroni, Miguel: “La vuelta incompleta (una pintura)”

de la historia y presupuestos estéticos del movimiento como de su siniestro entramado con la vida literaria y política de Santa Fe), me sorprendieron, digo, sencillamente porque no las recordaba *en absoluto*. ¿No las había leído? ¿Las había salteado en la lectura? Habría sido un poco difícil; eran demasiadas. ¿Las había olvidado entonces? ¿Las iba olvidando mientras las leía? No es improbable, porque para celebrar un reencuentro con la literatura de Saer seguramente (me) debe haber sido preciso pasar por alto esa tenaz prolijidad en mostrar y hacer aún más evidentes todas y cada una de las aristas de la nefasta complicidad entre falsa vanguardia y fascismo, esa expansión en la denuncia que volvía, y extendía y prolongaba, ese momento -creo yo- ilegible en la obra de Saer, como es *Lo imborrable* y su incomprensible –por absolutamente innecesaria- diatriba contra el realismo y la banalidad de la industria cultural.

¿Qué sucedió, qué se interpuso, entre una y otra lectura? Diría que mediaron, casual pero precisamente, otras dos: una, la lectura de *2666* de Roberto Bolaño; dos, la de *La novela luminosa* de Mario Levrero. Esto es, dos formas de experimentar con la extensión, en dos novelas que, por lo demás, y curiosamente, eran también (grandes) novelas póstumas.

De *2666*, de la que se ha dicho que es “la gran novela inacabable más que inacabada”, “la novela total” que lo pondría a Bolaño a la altura de un Cervantes, de un Proust, un Musil, o un Pynchon<sup>9</sup>, quisiera llamar la atención, solamente, aquí, sobre ese procedimiento que, entiendo, sostiene el andamiaje de toda la novela y que, propongo, habría que definir como la profesional expansión del verosímil. Me refiero con esto a la impactante y voluntariosa prolijidad –técnica, histórica, geográfica- con que el relato de *2666* da cuenta de las mil y una fases y derivaciones de la(s) trama(s) y de los mil y un aspectos de cada uno de los temas (véase, como un ejemplo extremo, el listado de las fobias entre las páginas 477 y 479), y detrás de la cual se ve al novelista que no quiere dejar nada, pero absolutamente nada, de cada una de las informaciones con que se ha

---

<sup>9</sup> Ver, por ejemplo, los fragmentos citados en la contratapa de la edición de Anagrama.

documentado no solo para componer un gran fresco sino sobre todo para componer una paciente totalidad que se afirme, como un mundo sólido, sobre infinidad de detalles verosímiles pacientemente calibrados, cuidadosamente dosificados, a lo largo de mil páginas. Hay que llegar a la historia de Lotte, sobre el final de la última parte, para ver a ese *exceso de verosimilitud* sobrepasar todos los límites de la necesidad narrativa (porque nada resulta necesario en la historia de la hermana a no ser acentuar, como si a esa altura hiciera falta, el “efecto de realidad” del mundo de Archiboldi) y corroborar, aun con más claridad, el modo en que esa expansión se ha venido traduciendo, formalmente, en la sintaxis misma de la frase. Subráyense fragmentos como, por ejemplo, éste de la página 1099: “Aquel día Lotte no trabajó. Llamó a una escuela de secretarias y dijo que quería contratar a una chica que supiera perfectamente inglés y español, aunque en el taller trabajaba más de un mecánico que sabía inglés y que hubiera podido ayudarla. *En la escuela de secretarias le dijeron que tenían a la chica que ella buscaba y le preguntaron para cuándo la quería. Lotte les dijo que la necesitaba de inmediato.* Al cabo de tres horas apareció por el taller una chica de unos 25 años”, etc., etc. ¿No hay en esa necesidad de aclarar cosas como que las secretarias “dijeron que” y luego “preguntaron si” y que luego Lotte “les dijo que” una notable falta de síntesis (en el sentido de una fuerza sintética imaginaria) y hasta un modo de redacción extrañamente escolar? Pero además, ¿no hay en esa vocación de totalidad –para decirlo con Borges, en esa vasta empresa de novelar la redondez del planeta: violencia y crímenes seriales en la frontera mexicana más academia europea posmoderna, más periodismo y mundo negro americano, más historias de la segunda guerra mundial, etc, etc.- una economía de la extensión que se acomoda muy bien a las pautas del mercado? Cuando Saer se refería a este problema en su ensayo de 1981 decía que, si bien “su campo de investigación es el Todo”, la totalidad a que aspira la novela no podía ser “de tipo inclusivista”, y argumentaba: “No se trata de ningún modo de un problema de cantidad. La extensión no es garantía de totalidad. En este sentido, las reglas económicas y retóricas del género, que a veces se

confunden, y que rigen la cantidad y el tamaño y tienden a estandarizarlos, son normas que exigen imperiosamente la transgresión.” (“La novela”, 131) La extensión de *2666* es de tipo inclusivista y nada mejor que esto, creo, podría explicar la recepción entusiasta y consagratoria que tuvo su traducción, precisamente, en el mercado americano: Bolaño, el gran escritor que supo conectar color local y escala planetaria; *2666*, la gran novela (latino)americana del mundo global.<sup>10</sup>

La abulia de Mario Levrero, esa “actual falta de voluntad” hecha de una mezcla de torpeza y pereza felisbertianas con “fatiga crónica” de los 90, coloca en cambio al becario de la Fundación Guggenheim, con todo el dinero en la mano (el adelanto total, el plazo absoluto), al otro lado del profesionalismo del gran escritor. De los ejercicios de caligrafía terapéutica que se impuso para obtener por fin un discurso vacío (única tarea para la que se reserva un afán de prolijidad, no obstante a cada paso abandonada) a la distracción maníaca ante el procesador de textos del que deberían resultar las páginas de *La novela luminosa* contratadas por la beca, la escritura de Levrero transita, por “camino más bien oscuros y aún tenebrosos” (22), entre las torsiones penosas, y las complicaciones crecientes, de una hiperactividad tan improductiva como inconducente y las trampas y ardidés que se inventa la procrastinación del ocio. Es entonces cuando la extensión se vuelve desmesura, pero como desborde incontrolable y hasta desganado, a fuerza de imposibilidades, torpezas, taras y manías, y cuando la cotidianeidad más absoluta (*el realismo total*) convertida en incordio permanente (*el realismo aplastante*) gana masivamente el relato. No por nada la *ansiedad* –por el paso del tiempo, por la falta de tiempo, por la imposibilidad de ajustar y de calcular el tiempo- domina todo el discurso de Levrero.

¿No sería una falta de ansiedad, precisamente, el signo de la extensión de *La grande*? Becerra dice: la extensión es el nuevo elemento

---

<sup>10</sup> Véanse, por ejemplo, las notas aparecidas con motivo del premio que la *National Book Critics Circle* (el “premio de la crítica” en Estados Unidos) le da en 2009 a Natasha Wimmer por su traducción de la novela al inglés, para el mercado anglosajón (en la editorial Farrar, Straus and Giroux)



en la obra póstuma de Saer y esa extensión es efecto del discurrir de “una historia que se desarrolla sin urgencias a la vista porque *tiene todo el tiempo del mundo* para hacerse presente (hasta que desaparece de golpe)” (277, el subrayado es mío). Entiendo que esto quiere decir aquí: *La grande* se escribe como si se tuviera todo el tiempo del mundo y esa disponibilidad absoluta de tiempo conlleva las ventajas, para una escritura como la de Saer, de olvidar los reclamos del mundo, de transcurrir y moldearse según sus propios parámetros y exigencias. Pero esa disponibilidad temporal, ¿no podría también entrañar sus riesgos?, ¿no podría traducirse, por ejemplo, en un aflojamiento de la tensión, en un debilitamiento de la ansiedad, y ese debilitamiento, a su vez, en una prolongación –por caso, una expansión en los detalles de verosimilitud– que por momentos parece del todo innecesaria? No por nada, tal vez, Becerra habla de la extensión de la novela como de una *zona ingobernable*. Dice: “De pronto, en Saer, lo inconcluso aparece como un desafío a su propia obra, formada por unidades narrativas de una perfección infrecuente. La novela-partícula de Saer, la novela-cápsula, avatar de la forma terminada, se desvía en *La grande* hacia extensiones ingobernables e ingresa en otra dimensión” (277). Claro que Becerra quiere referirse aquí a la dimensión transliteraria –al mundo: a la realidad lisa y llana– con la que la literatura de Saer, por una vez, quiere colocarse, *humildemente* (el subrayado es de Becerra), en pie de igualdad. Pero no podríamos dejar de aprovechar la eficacia del término – “ingobernabilidad”– para definir una expansión que unas veces se extiende en largas parrafadas explicativas (por cierto inverosímiles en boca de los personajes: véanse, por ejemplo, la entrada de Soldi en página 177 o la de Tomatis en página 228), y que otras veces sigue, casi de un modo incontenible, las derivas argumentales de una concatenación narrativa que, por momentos, parece (o podría) no tener fin (la historia Lucía viene con la de Calcagno, la de Calcagno trae los vericuetos de la de Riera, etc., etc.). La mejor crítica de *La grande* no ha dejado de advertir, de una u otra manera, este *humilde* desvío (para usar el adjetivo de Becerra) de la novela hacia un realismo tan convencional como

infrecuente en la obra de Saer. Color local y color de época, variantes de lo típico, dice Miguel Dalmaroni, para referirse a ese “juego con ciertas formas de una tradición literaria que Saer supo maldecir con énfasis” y que sería aquí “uno de los fillos más arriesgados de *La grande*”<sup>11</sup>. Demasiada historia, demasiada realidad, dice Rafael Arce, para referirse al perfil de una historia “un poco demasiado nítida para el gusto del lector saeriano (demasiado *positiva*)” y a la predominancia de una narración insólitamente omnisciente a la que le estaría faltando, en la representación del paisaje típico de la Argentina menemista, ese trabajo de borramiento de elementos fuertemente referenciales tan propio de las novelas anteriores.<sup>12</sup> Solo que allí donde Dalmaroni concibe ese inédito realismo como una “concesión” que una literatura advertida de todas las complejidades de lo real puede permitirse (pero que más bien parece ser la concesión del viejo y fervoroso lector saeriano justificando para sí mismo el giro inesperado, ¿inverosímil?, de la prosa<sup>13</sup>), Arce habla de un defecto de composición (la desmesura como una resignación de la negatividad), de una imperfección que sin embargo estaba prevista y hasta era necesaria: el color de época es el de los 90, que ya no es el tiempo de la saga, y *La grande* es entonces “la gran novela realista” de Saer del modo en que puede ser realista una novela a comienzos del siglo XXI, diciéndonos que “lo real es cosa del pasado pero que sobrevive, y se manifiesta, más que nunca en su ausencia”. Yo creo que ese deslizamiento hacia un realismo, por cierto con mucho de convencional, se traduce, formalmente, en decaimiento de la tensión (sintáctica, compositiva), esto es, en debilitamiento de la ansiedad; que ese decaimiento deriva del trabajo puesto en la expansión del verosímil (de los detalles de

---

<sup>11</sup> Cf. Dalmaroni, Miguel: “La vuelta incompleta”.

<sup>12</sup> Cf. Arce, Rafael: “La pasión de lo real”.

<sup>13</sup> Dice Dalmaroni en “La vuelta incompleta (una pintura)”: la prosa narrativa de *La grande*, lejos de las experimentaciones de los textos anteriores, corre con “la tersa nitidez de una *pintura*, casi confiada en los vínculos que postula entre las palabras y las cosas”. Y además: “sabiendo que la realidad y sus detalles son a la vez atroces y banales, [esa prosa] parece decir ‘qué más da’ entonces si entregamos sin alarmas el arte al registro casi realista de su lado más colorido”.

verosimilitud: léanse, por ejemplo, las tres páginas dedicadas a la comprobación del embarazo de Gabriela Barco); y que es a esa lógica expansiva que responden las alrededor de ochenta páginas de repliegue en el resentimiento contra el movimiento provinciano, páginas que son, de todo punto de vista, innecesarias. Por lo demás, este inusitado realismo, ¿no resulta, finalmente, en una resignación ante la *novela* —ante la novela como formato— para la que el novelista Saer siempre propuso la abstención?<sup>14</sup>

El trabajo con el verosímil, sin embargo, puede, y probablemente debería, entenderse también en otro sentido: *La grande* como la gran operación de verosimilización de la zona saeriana, su rúbrica final. Desde su exterior (sea porque se alejó desde el comienzo, sea porque llega a ella por primera vez), y en los años 90 (esa época tan impropia del mundo saeriano, o donde la pesadilla del mundo saeriano se hizo realidad), Gutiérrez y Nula se encuentran, podría decirse, para refrendar la zona. Como si fuera necesario que dos personajes casi por completo ajenos llegaran desde afuera y se encontraran nada más que para que ese mundo

---

<sup>14</sup>Decía Saer en “La novela”: “El cuarto problema [que tiene el género] es [el de su] estatuto de mercancía. Es evidente que, en la edición de una novela (e incluso en su redacción), consideraciones de formato, de volumen, de precio de venta, de expectativa de mercado y, naturalmente, de género, tienen una importancia mayor que los imperativos internos de la invención artística. Desde un punto de vista industrial, el género, por ejemplo, denota el carácter de producto, y le asegura de antemano al lector, es decir al comprador, que ciertas convenciones de legibilidad y de representación serán respetadas. [...] Es justamente tratando de arrancar la novela de todas estas determinaciones extraartísticas que el novelista puede, todavía, darle sentido a su actividad. Puede decirse que, en cierto sentido, el único modo posible para el novelista de rescatar la novela consiste en *abstenerse de escribirlas*.” (129-130) Recuerdo que parte del entusiasmo de mi primera lectura de *La grande* se debía al interés que me despertaba conocer los pormenores de la historia de Gutiérrez y Leonor, también la de Nula y Lucía, esto es, vulgarmente hablando, saber cómo irían a terminar esas historias de amor. Advierto entonces, ahora, que además de saltar el núcleo duro de la diatriba contra la modesta vanguardia santafesina, había leído la novela *novelescamente*, esto es, según el placer que puede dar ese tándem que para Saer supo constituir nada menos que “la ganga de lo falso”: “La ganga de lo falso —el acontecimiento y el sentimiento— es tenaz y el riesgo de arrancársela de sí estriba en que puede dejarnos en carne viva” (“Narrathon”, 147)

de siempre reaparezca, *La grande* podría funcionar como la prueba máxima, y última, de que, en efecto, “la zona” era un mundo dentro del mundo, al mismo tiempo que, como bien lo observó, una vez más, Beatriz Sarlo, esa ilusión reconstructiva encuentra, en la novela misma, su límite. He ahí ese desencanto que Escalante se encarga, aunque tácitamente, de hacer manifiesto (como quien dice: *esto ya no es como era antes, los nuevos invitados molestan un poco y hasta parecen estar algo de más*), ese sinsabor de la vuelta que el cuerpo de Leonor Calcagno muestra como inoportuna y hasta catastrófica (como quien invita a preguntar: *¿para ver esto teníamos que volver?, ¿para ver este final?*), el desencanto y el sinsabor que confluyen en “un alerta apocalíptico que suena a toda hora y en todos lados, en los cuerpos y en los objetos, en los recuerdos y en la imaginación, pero también en las treguas de silencio” (Becerra) o en la irónica decrepitud como vuelta última de Saer sobre el fracaso de la continuidad (Sarlo), esto es, el desencanto y el sinsabor propios de la incomodidad (*¿La grande* como la novela de la incomodidad?)

Hay algo, sin embargo, otra cosa más -además de la zona misma-, que persiste en medio del apocalipsis o de la decrepitud. Becerra pregunta: “¿Qué es lo que persiste al cabo de la historia que se desliza hacia un final tormentoso donde una catástrofe natural ordinaria es una anunciación del fin del mundo?” Y responde: “La literatura. Se trata del pase de un testigo invisible. En el lugar en que sucede la reunión de dos generaciones y sus respectivos desprendimientos en bloques de pasado y porvenir, la literatura, y todo lo que implican sus patrones modernos (lectura, escritura, crítica, investigación, y, por supuesto, una historia de la literatura local), es el idioma común de una sociedad secreta que opera por debajo del mundo para darle un sentido que nunca podrá encontrarse *arriba*. [...] En *La grande*, el discurso estetizante del clan saereano sostenido por décadas triunfa en términos morales y sin estridencias sobre la cultura vulgar de Mario Brando y Cía. (incluso sobre la clase de Estado que la apaña) por una razón específica en la que cabe, comprimida, toda su gloria: porque la sabe leer” (281, 283). Es decir: el triunfo del discurso estetizante del clan saeriano como *autoconocimiento*

de la literatura misma de Saer y su mundo. Pero si esto es así, ¿no estamos diciendo entonces que la literatura persiste como institución? Y la literatura como institución, ¿no es ya la literatura que puede transitar sin mayores sobresaltos por las exigencias –los parámetros, las reglas, los tiempos- del mercado? Arce pregunta, muy lúcidamente (porque la exclusión del círculo de iniciados está en su nudo): ¿qué diría un lector de *La grande* que no conociera nada de la literatura de Saer?, ¿cómo podría leerla? Y me pregunto: ¿no la leería, simplemente, como una *novela*?, ¿como esa novela que Saer finalmente no se abstuvo de escribir (recordemos: el único modo posible para el novelista de rescatar la novela es abstenerse de escribirlas) y cuyo formato fue ganando terreno en el ciclo?

Novela, extensión, mercado. La tríada es clásica, y las tres (grandes) novelas póstumas le dan, cada una, una resolución diferente. Brevemente: por un lado, no es en absoluto extraño (más aún: lo esperábamos todo el tiempo), que la profesional expansión del verosímil no pueda prescindir, en 2666, de una teoría de la *obra maestra* que, sobrecargada con toda la grandilocuencia de un dudoso ejercicio de *ocultamiento*, vendría a ser la cifra, junto con el crimen, del “secreto del mundo”. Por otro, la página 74 de *La novela luminosa* dice algo que parece a propósito para demoler, de una plumada, proyectos como los de Roberto Bolaño: “No me interesan los autores que crean laboriosamente sus novelones de cuatrocientas páginas, en base a fichas y a una imaginación disciplinada; solo transmiten una información vacía, triste, deprimente. Y mentirosa, bajo ese disfraz de naturalismo. Como el famoso Flaubert. Puaj.” Pero más allá de esta franca oposición en torno de una idea como la de “gran obra” (en torno de la literatura y su grandeza), lo interesante es que si le creemos a Levrero cuando dice, además, que todo su libro es un fracaso (véase el Prefacio de *La novela luminosa*) es porque lo que insiste, transfigurando y desequilibrando de un modo radical la relación con el mercado, pero también señalando el camino de una *huida real* de la literatura hacia su afuera, es el imperativo (complicado, enfermizo, angustiante) del ocio. Las líneas que preceden al fastidio de la página 74 son las siguientes:

“Simplemente no debo seguir demorando el asunto de enfrentar y trascender la angustia difusa y llegar al ocio; es todo tan simple como eso. Tan simple y tan doloroso. Amigo lector: no se te ocurra entretener tu vida con tu literatura. O mejor sí; padecerás lo tuyo, pero darás algo de ti mismo, que es en definitiva lo único que importa. No me interesan los autores que crean laboriosamente...”

Los tres finales de *La grande* podrían decir, al respecto, algo más. El primer final, el que Saer no llegó de escribir pero que Díaz, a partir de los cuadernos que dejó, confirma como el final con el que había decidido terminar la novela, dice: “*Moro vende*”<sup>15</sup>. Es, podría decirse, el final propio de la órbita del mercado, el que (se) inscribe, *finalmente*, (en) el mercado. No casualmente es el editor mismo quien lo enuncia. El segundo final yendo hacia atrás, el penúltimo, es la única frase que Saer llegó a escribir del último capítulo, y última, por lo tanto, en la edición póstuma de la novela. Dice: “Con la lluvia llegó el otoño, y con el otoño el tiempo del vino”. Es, se ha dicho, el mejor final para una teoría de los ciclos que ha tenido en el pasado todos sus detalles y que ahora, en esta versión atómica, y refrendada por la autoridad biográfica, se formula como una experiencia de verdad acerca del tiempo, como un epígrafe de una brutalidad literal (Becerra, una vez más, 284-285). Es también, podría agregarse, una frase que condensa la imagen más o menos consensuada –más o menos convencional: reconocible- de la literatura de Saer y podría ser, en este sentido, la rúbrica sintética, y el final propio, de la institución “Saer”.

Pero hay un final más, inmediatamente anterior al que “cierra” sin cerrar la novela, y que está, precisamente, en la última frase del capítulo seis. En la escena final, en el diálogo último entre los concurrentes a la fiesta, se precipitan, unas tras otra, las señas literarias: esa forma blanca, “evanescente” que los personajes ven evolucionando por el aire, contra los árboles del fondo, es, para los jóvenes y para los viejos, para los nuevos y para los de siempre, algo así como un “alma en pena” que puede ser, alternativamente, el padre de Hamlet, o Atenea, o el mismo Mario

---

<sup>15</sup> Véase Díaz, Alberto: “Algunas precisiones sobre esta edición”, 437.

Brando mandado por Dante. Es, podríamos decir, la literatura misma permeando la atmósfera final saereana y que, acorde con el desencanto propio de toda la novela, termina, sin embargo, mostrándose falaz y hasta ridículamente excesiva –impropia- ante la evidencia de la materialidad más banal, cotidiana, y mercantil: la bolsa de plástico del hipermercado Warden. Tomatis, sin embargo, hace una pregunta más: “¿Qué color?”. “Azul, de la pescadería”, responde Nula. “Azul –repite Tomatis después de un silencio dubitativo-. Vecino del negro”. *Azul, vecino del negro*: ¿no es ese recuerdo súbito de *La mayor* -de la penumbra azulada saliendo de lo negro, de la terraza azul y del aire azul entrando en la negrura- el final saereanamente verosímil?, ¿el mejor final para la obra de Saer, su epifanía irrefutable? Antes de la memoria de Saer, esto es, antes de la memoria por la que la literatura de Saer se vuelve reconocible, o bien, antes del autoconocimiento de la literatura de Saer, el recuerdo involuntario y clarividente de Tomatis devuelve *La grande* a *La mayor*, o inscribe en *La grande* a *La mayor*. No me parece menor el cambio de naturaleza en los valores: de *La grande* a *La mayor*, como quien dice, de los valores absolutos, autosuficientes, a los valores imprecisos, indefinidos, dudosos: relativos.<sup>16</sup>

Si, como muy bien lo percibe Alberto Giordano, una vez que se ha vuelto “problema”, “la única posibilidad de insistir con la crítica de Saer pasaría por descubrir o redescubrir en sus textos los puntos de intransigencia a las valoraciones consensuadas”<sup>17</sup>, lo apostaríamos todo a esa intuición que confirma –con melancolía pero también con convicción- la vecindad del azul con la negrura y que, siendo el verdadero *black out* de novela, es a la vez la que devuelve a la obra, en un sobresalto, y en su desenlace, a la epifanía saereana: a su momento de verdad. La formulación de Dalmaroni, en este dossier, es inmejorable: “Tomatis, el Matemático, el doctor Real o Nula encuentran, cada tanto, imprevistamente, algo y no mera y regularmente nada, porque no han

---

<sup>16</sup> Para una lectura luminosa de *La mayor* como amplitud y heterogeneidad de experimentaciones, léase “Los aros de acero de la sortija” de Miguel Dalmaroni.

<sup>17</sup> Cf. Giordano, Alberto: “Saer como problema”, 244.

podido sustraerse de cierta fidelidad, cierta atención intermitente pero que no cesa y vuelve; fidelidad hacia una constancia oscura, una ocurrencia perturbadora pero material que se presenta entre interior y exterior y que hace -efímeros pero indelebles en la memoria- *granos de real* (hay de pronto, se diría, por la lectura de eso, una memoria hecha de la nada, hecha con nada, una memoria de nada anterior a sí misma).<sup>18</sup> Si Giordano tiene, entonces, razón, lo apostaríamos todo al silencio dubitativo de Tomatis, a la entrevisión de ese fragmento de *La mayor* que parece irrumpir, justo antes de que la obra se cierre, como el intervalo que aplaza, vaga pero fielmente, su *grandeza*. Por lo tanto: contra las obras completas de Saer, por la insistencia de un Saer fragmentario.

---

<sup>18</sup> Dalmaroni, Miguel: "Cinco razones sobre Saer", *supra*.



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bolaño, Rafael: *2666*. Barcelona, Editorial Anagrama, 2004.

Arce, Rafael: “La pasión de lo real” en Sandra Contreras (comp.): *Cuadernos del seminario II. Realismos: problemas teóricos, cuestiones críticas*, Centro de Estudios en Literatura Argentina, UNR. En prensa.

Becerra, Juan José: “Biografía de una tormenta” en Paulo Ricci (comp.): *Zona de prólogos*. Buenos Aires, Seix Barral, 2011, pp. 275-285.

Dalmaroni, Miguel: “La vuelta incompleta (una *pintura*)”, en [www.bazaramericano.com](http://www.bazaramericano.com).

. “Los aros de acero de la sortija” en Paulo Ricci (comp.): *Zona de prólogos*. Buenos Aires, Seix Barral, 2011, pp. 83-106.

. “Cinco razones sobre Saer”, supra.

Díaz, Alberto: “Algunas precisiones sobre esta edición” en Juan José Saer: *La grande*. Buenos Aires, Seix Barral, 2005, pp. 437-438.

Gamerro, Carlos: “Una semana en la vida”, suplemento *Radar libros*, *Página /12*, 27 de noviembre de 2005.

Giordano, Alberto: “Saer como problema” en Paulo Ricci (comp.): *Zona de prólogos*. Buenos Aires, Seix Barral, 2011, pp. 243-259.

Levrero, Mario: *La novela luminosa*. Montevideo, Alfaguara, 2005.

Monteleone, Jorge: “Lo póstumo: Juan José Saer y *La grande*”, en *Ínsula*, 711 (número dedicado a las letras argentinas), v. LXI, n° 711, Madrid, marzo 2006, pp. 14-17.

Saer, Juan José: “La novela”, “Narrathon”, “Una literatura sin atributos” en *El concepto de ficción*. Buenos Aires, Ariel, 1997.

. *La grande*. Buenos Aires, Seix Barral, 2005.

Sarlo, Beatriz: “El tiempo inagotable”, suplemento *Cultura, La Nación*, Buenos Aires, 2 de octubre de 2005.