



# MÁSTERES de la UAM

Facultad de  
Filosofía y Letras /  
16-17

Literaturas Hispánicas:  
Arte, Historia y Sociedad

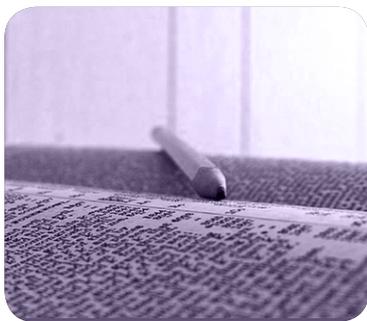


Campus Internacional  
**excelencia** UAM  
CSIC+

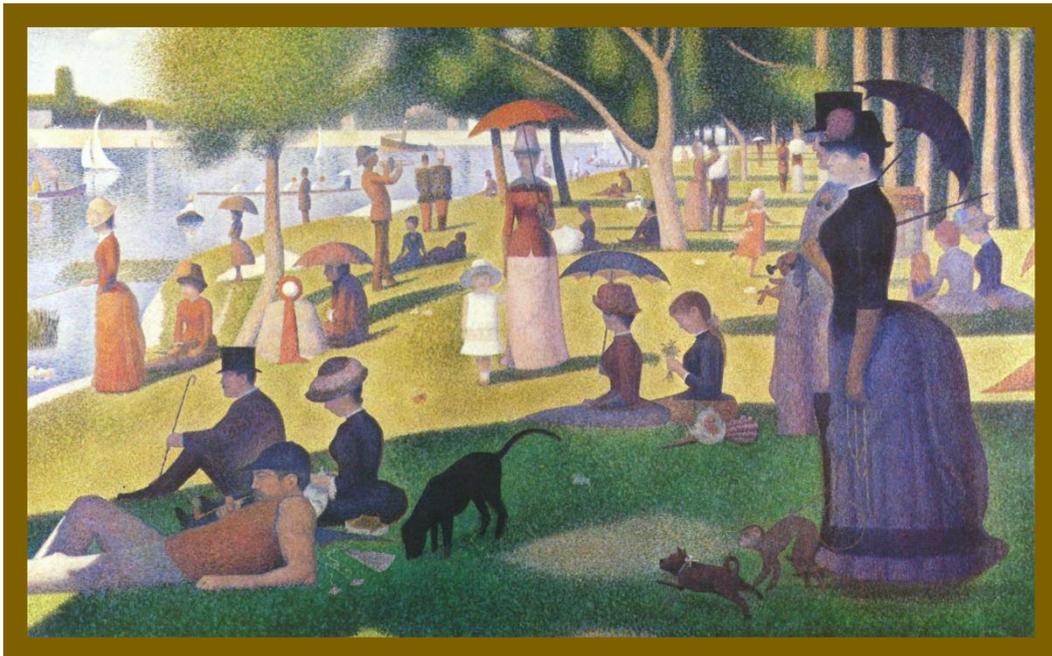


**Juan José Saer  
y la Grande:  
último tango en  
la zona**

*Luis Fuente Pérez*



**JUAN JOSÉ SAER Y**  
***LA GRANDE:***  
**ÚLTIMO TANGO EN**  
**LA ZONA**



**Autor: Luis Fuente Pérez**

**Tutor: Teodosio Fernández Rodríguez**

**Máster en Literaturas Hispánicas 2016/2017**





*In my end is my beginning*

T.S. ELIOT



# ÍNDICE

<b>1. INTRODUCCIÓN Y OBJETIVOS.....</b>	<b>5</b>
<b>2. COORDENADAS DE LA NOVELA.....</b>	<b>7</b>
2.1 UNA SEMBLANZA DE JUAN JOSÉ SAER.....	7
2.2 AVATARES EN LA GESTACIÓN DE <i>LA GRANDE</i> Y SU POSICIÓN EN EL CORPUS.....	14
<b>3. <i>LA GRANDE</i>: SIETE DÍAS PARA MUCHAS VIDAS.....</b>	<b>18</b>
3.1 EL JUEGO DE <i>LA GRANDE</i> : LÍNEAS DE ACCIÓN, ARQUITECTURA E INSTANCIAS NARRATIVA Y TEMPORAL.....	18
3.2 LOS PERSONAJES DE LA NOVELA: LA ZONA, INTERTEXTO E HISTORIA....	40
3.3 SAER Y LA MORAL DEL FRACASO: EPIFANÍAS, MEMORIA, EXPERIENCIA Y EL PROBLEMA DE <i>LO REAL</i> .....	62
3.4 EL PRECISIONISMO Y EL TEMA DE LA LITERATURA.....	80
3.5 ESTILO Y POSICIONAMIENTO FRENTE AL REALISMO.....	86
3.6 LOS PARATEXTOS DE LA OBRA.....	95
<b>4. ALGUNAS CONCLUSIONES.....</b>	<b>97</b>
<b>5. BIBLIOGRAFÍA SELECTA.....</b>	<b>101</b>

# 1. INTRODUCCIÓN Y OBJETIVOS

La voz de Juan José Saer se extinguió a mediados de 2005. Murió en París, su tierra adoptiva, muy lejos de aquellos lugares húmedos y familiares que construyeron su mítica Zona santafesina, territorios ya legendarios para aquellos lectores que hubieran ido recorriendo las venas entrelazadas de sus textos. Dejó tras de sí casi medio siglo de trabajo y una vasta obra formada por doce novelas, seis libros de relatos, un libro recopilatorio de poesía y cuatro volúmenes de ensayos (amén de varios tomos de los típicos borradores inéditos que dejan los escritores fallecidos antes de tiempo y casi al pie del escritorio). Varios miles de páginas para construir uno de los más grandes y ambiciosos proyectos literarios del siglo XX, en definitiva.

Nos proponemos a lo largo de estas páginas abordar la última obra de Juan José Saer: *La grande*, novela póstuma que dejó a punto de publicarse. El santafesino se quedó a veinte páginas de lograr terminarla. En un contexto delicado para las artes y las humanidades como es este del nuevo milenio, en el que las dinámicas del neoliberalismo, el asentamiento en el dominio del mercado y el imparable desarrollo del universo virtual han forjado una situación compleja y a veces contradictoria para la literatura, Saer dio a luz a una de las novelas mayores en castellano de las últimas décadas. En la era del cacareado fin de los grandes relatos, cuando parece que las doctrinas de la posmodernidad han desmenuzado las corrientes y las escuelas casi hasta la irrelevancia, cuando, paradójicamente, la muerte del autor y el auge de la figura autoral conviven como si no ocurriera nada, cuando, en fin, parece hacerse efectiva la pérdida de trascendencia del campo cultural y la progresiva muerte de los que tal vez fueron las últimas grandes figuras intelectuales con capacidad de influencia en el ámbito sociopolítico; en ese momento, aparece *La grande*, como un desafío a aquellos que proclamaban el fin de las grandes novelas, incluso de la novela a secas. Bolaño o Saer, ambos muertos demasiado pronto, ambos con obras extraordinarias publicadas en este extraño siglo para la literatura, son la prueba de que los textos monumentales que proliferaron a lo largo del siglo XX, los famosos clásicos de la modernidad, todavía son posibles en el siglo XXI.

Siguiendo el índice propuesto, abriremos el trabajo tratando de situar al autor y a su libro. En el epígrafe 2.1 indagaremos en la figura autoral del santafesino, dando algunas

pequeñas referencias que permitan entender el contexto de publicación de la novela. Por su parte, en el epígrafe 2.2 relacionaremos brevemente a *La grande* con el resto del corpus saeriano y comentaremos las vicisitudes de su filiación y de su redacción. Posteriormente, pasaremos al análisis propiamente dicho de la novela, que abarcará el grueso de este estudio. En él examinaremos una serie de categorías o instancias que nos permitan entender el funcionamiento y la construcción de la novela, así como algunos de los temas o preocupaciones que aparecen en el texto y que, además, atraviesan transversalmente la obra completa del de Santa Fe. La inserción de *La grande* en el *continuum* que supone la obra de Saer será, entonces, otra de las cuestiones que irán siendo constantemente revisadas. De los seis epígrafes que componen el apartado tercero, los de mayor relevancia son los tres primeros, razón por la cual el espacio dedicado a ellos en estas páginas es significativamente mayor.

Otro de los objetivos de este trabajo aspira a ser la reivindicación de la literatura del santafesino; puesto que, pese a la progresiva reedición en los últimos tres o cuatro años de algunos de sus mejores libros en pequeñas editoriales como El Aleph o Rayo Verde, una parte amplia de su obra ni siquiera es accesible en España. En nuestro país, en esta misma línea de desconocimiento, ni entra dentro de los planes de estudio ni, en general, de los intereses académicos ni tampoco (y es lo más lastimoso) participa de la memoria colectiva, a pesar de ser, sin lugar a dudas, uno de los más brillantes prosistas en castellano de las últimas décadas.

No dilato más la entrada en *La grande*, última estación del viaje en esa «antropología especulativa» que supuso la tarea de la literatura para Saer, «en el sentido de que, evidentemente, es una teoría del hombre; pero no una teoría empírica, ni probatoria, ni taxativa, ni afirmativa. Es solo especulativa» (*apud* Corbatta, 2005: 91). Cuarenta años de trabajo para en *La grande*, como veremos, conectar (que no cerrar, eso en Saer no parece más que una quimera) los dos extremos de un círculo que delimite mínimamente el universo de la Zona. Puesto que *in my end is my beginning*, como reza la cita de Eliot que encabeza este trabajo.

## 2. COORDENADAS DE LA NOVELA

### 2.1 UNA SEMBLANZA DE JUAN JOSÉ SAER

En 1984, con motivo de una encuesta realizada por María Teresa Gramuglio para acompañar a una breve antología de textos diseñada por él mismo, Juan José Saer resumió en unas palabras ya célebres en su bibliografía algunas líneas maestras de su biografía:

Dicho esto, sí, nací en Serodino, provincia de Santa Fe, el 28 de junio de 1937. Mis padres eran inmigrantes sirios. Nos trasladamos a Santa Fe en enero de 1949. En 1962 me fui a vivir al campo, a Colastiné Norte, y en 1968, por muchas razones diferentes, voluntarias e involuntarias, a París. Tales son los hechos más salientes de mi biografía (Saer, 2010\*: 913)<sup>1</sup>.

Nacido, entonces, en 1937, su biografía se caracteriza por una sobriedad semejante a aquella con la que describe su primer medio siglo de vida. En una de las centurias más convulsas de la historia y en unas décadas efervescentes en América Latina, Saer remite a unos orígenes inmigrantes, a un par de cambios de domicilio durante su infancia y juventud dentro de la provincia de Santa Fe y resume más de quince años en Francia en una sola frase en la que tampoco dice nada. Sin embargo, si esta lacónica referencia tiende a ser continuamente citada es, entre otras razones, porque no hay mucho más al respecto. No hay una biografía autorizada del escritor santafesino y el texto más extenso del que podemos extraer una sucesión ordenada de hechos vividos es una breve y fragmentaria cronología que trama Julio Premat con motivo de la edición de *Glosa y El entenado* en la colección Archivos (2010\*: 457-472). Daré, por ello, y como una breve guía al lector, tan solo unas líneas extraídas de un estudio de Ana Gallego que resumen algunos hechos de la vida de nuestro autor<sup>2</sup>:

Juan José Saer nació en Serodino (Provincia de Santa Fe, Argentina) el 28 de junio de 1937 en el seno de una familia de inmigrantes sirios. Inició allí su actividad literaria vinculándose intelectualmente con la generación de escritores en torno al grupo *Adverbio*.

---

<sup>1</sup> En adelante, para no complicar la citación ni la bibliografía final, cuando aparezca «2010\*» implicará que ese artículo se cita por la edición crítica de *Glosa y El entenado* referida al final de este trabajo: SAER, Juan José, *Glosa / El entenado*, coord. PREMAT, Julio, Córdoba, Alción editora, 2010.

<sup>2</sup> No voy a detenerme en una exposición detallada de la vida de Saer. Para el lector interesado remito a dicha cronología de Premat.

A partir de 1954 publicó algunos poemas aislados en el periódico *El Litoral* y en 1957, en el mismo diario, el que luego sería el primer cuento de *En la zona* (1960). Conoció también por entonces al poeta Juan L. Ortiz, del que se hizo amigo. Una breve estancia en Rosario lo acercó a su vez a otro grupo de jóvenes escritores, profesores y estudiantes de literatura como Nicolás Rosa, Josefina Ludmer, María Teresa Gramuglio, Adolfo Prieto y Noemí Ulla. En 1962 ingresó como profesor en el Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral y en 1968, la obtención de una beca para estudiar el *Nouveau Roman* hizo que se trasladara a Francia, país donde acabó siendo profesor titular de literatura (en la Université de Rennes) y donde residió hasta su muerte el 11 de junio de 2005. Dejó una de las obras más consolidadas de la literatura hispanoamericana de la segunda mitad del siglo XX. Su bibliografía se compone de treinta títulos en su gran mayoría novelas y relatos, pero también poemas, ensayos y artículos. Varios de sus libros han sido traducidos a diferentes lenguas europeas (2013a: 13).

De hecho, tal vez la vida de Juan José Saer no diera para un tomo de cientos de páginas, sobre todo si la comparamos con la de algunos escritores coetáneos. No obstante, esta ausencia de mitografía también debe ligarse a otros dos motivos: a que pasara gran parte de su trayectoria fuera del foco mediático y a los propios intentos del autor por no permitir que su vida inundara las lecturas de su obra. Con esto quiero decir: vivió en Francia desde 1968, pero no alcanzó la proyección internacional de otros compatriotas como Cortázar; era argentino, pero no estuvo presente ni directamente involucrado como adulto en los momentos más delicados y graves de las pasadas décadas en la Argentina. Casi da la sensación de que fue a contrapelo de los hechos históricos que ocurrieron a su alrededor, de los caminos por los que, supuestamente, habría tenido sentido canalizar su obra y sus acciones<sup>3</sup>.

Esto nos lleva directamente al cómo construyó (más o menos conscientemente, más o menos voluntariamente) su figura de autor, a la que podríamos calificar, igual que a su biografía, de *sobria*. La carencia de espectacularidad en su vida, teniendo en cuenta el contexto histórico que le tocó vivir, es elocuente: Saer no se involucró en los movimientos de liberación latinoamericanos que siguieron a la revolución cubana pese a tener veintidós años en ese momento, vivió de adolescente los estertores del peronismo y la violencia del posperonismo pero no entró de forma directa ni indirecta en el compromiso guerrillero, igual que tampoco participó explícitamente en la lucha contra la última dictadura argentina. Siempre opinó, tomó posición y procuró contribuir a las causas que creyó justas<sup>4</sup>, pero no fue, en la época del apogeo de la noción del intelectual

---

<sup>3</sup> Esta opción de Saer de *ir a la contra* queda ampliamente expuesta en el libro *Héroes sin atributos*, de Premat (2009).

<sup>4</sup> Véanse, por ejemplo, alguna de sus conversaciones con Ricardo Piglia al respecto recogidas en *Por un relato futuro* (Piglia, 2015).

latinoamericano comprometido, un Cortázar o un Walsh, por no salirnos siquiera del contexto argentino y abarcar dos opciones diferentes de compromiso. De la misma forma, el mito del latinoamericanismo tampoco convenció al santafesino, que en muchos lugares a lo largo de su vida se mostró contrario a la concepción unitaria y mercantil que tomó la literatura hispanoamericana desde los 60 y, en cambio, abogó por una búsqueda individual, más clásica, entendiendo *clásica* como la denodada y solitaria lucha, de raigambre romántica, del autor contra el papel en blanco para crear una *obra de arte*<sup>5</sup>.

La acción política de Saer estuvo, por ello, exclusivamente ligada a su compromiso con la literatura, cuya fuerza de denuncia y ligazón con la realidad social es, por otra parte, innegable si se recorre su obra desde *Responso* o *Cicatrices* hasta *Glosa*, *Nadie nada nunca* o *Lo imborrable*, e inclusive en cierto grado *La grande*. Asimismo, las reflexiones que realizara, por ejemplo, en torno al realismo también pueden filiarse en esta voluntad de que la literatura participe de la realidad social. Su inclinación y sus referencias hacia autores como Brecht, Benjamin o Adorno dan buena cuenta de ello (Piglia, 2015). Esto que acabo de exponer puede verse más claro en palabras del propio Saer en una cita algo extensa, pero muy significativa:

Varias veces escuché decir a gente que estaba perseguida, viviendo en el anonimato o la clandestinidad: «No, ahora nosotros no escribimos más, ahora hacemos». Era como un reproche hacia mí y a quienes seguíamos escribiendo. Con Rodolfo Walsh fue diferente. Cuando él vino a París en 1970 o 1971, tuvimos una larga conversación y trató de incitarme a ir más allá en mi compromiso político. Rodolfo conocía mis simpatías y sabía que yo no estaba demasiado comprometido. Digamos que estaba comprometido amistosamente con algunas personas que estaban en la lucha armada, que confiaban en mí y que sabían que nunca iba a traicionar esa confianza, y a las que podía ayudar circunstancialmente por razones exclusivamente personales. En esa larga conversación Rodolfo me dijo: «Ahora llegó el momento de hacer otra cosa que escribir». Y yo le contesté: «Mirá, Rodolfo, nosotros queremos cambiar el mundo para que el mundo sea mejor. En un mundo mejor todas aquellas cosas que nosotros queremos y amamos tienen que multiplicarse y hacerse. Y una de las cosas que más quiero en el mundo es la literatura, entonces mi contribución a este movimiento será hacer la literatura tal como yo la entiendo, sin traicionar ni mis posiciones políticas ni mis ideales artísticos» (Piglia, 2015: 108-109).

Por supuesto, alejarse del foco público y de la acción comprometida es otra postura a la hora de tramar una figura de autor. Una actitud que también adoptó frente a otras instancias claves del pasado siglo, como la entrada de las esferas literaria y editorial en el mercado capitalista (pensemos en lo que se ha denominado boom, coetáneo a los

---

<sup>5</sup> Véanse, a este respecto, textos como «La literatura y los nuevos lenguajes», «La selva espesa de lo real» o «Una literatura sin atributos», incluidos en el volumen de ensayos *El concepto de ficción* (Saer, 2016).

primeros libros de Saer) y posteriormente en las dinámicas neoliberales. Su posicionamiento fue, repetimos, opuesto al de los escritores latinoamericanos más conocidos de la segunda mitad del XX y algo más anacrónico en este sentido, ligado a la concepción del trabajo artístico individual para insertarse en la tradición universal, de la práctica del arte como participación en la superestructura de la realidad social, de la construcción de un mundo estrictamente literario y no de un producto amalgamado de texto y autor.

En definitiva, lo que puede tal vez extraerse de estas reflexiones es que a la obra de Juan José Saer conviene entrar y juzgarla desde la obra de Juan José Saer y no tanto a través de explicaciones biográficas, de la mitografía o de la fanfarria autoral que tiende a aparecer alrededor de los autores consolidados. De hecho, las notas biográficas más importantes a la hora de abordar la novela que analizaremos en estas páginas son las mínimas que ya él mismo dio en aquel cuestionario de 1984: nacionalidad argentina, familia inmigrante siria, treinta años en la zona de Santa Fe, otra parte de su vida en Francia. Con estas escasas referencias vale para enriquecer una de las obras magnas del corpus del argentino. Como bien indica Premat:

En el conjunto de sus intervenciones mediáticas y editoriales, en resumen, vemos una constancia notable, la atribución a la literatura de una función de primera importancia y, paradójicamente, un retraimiento del yo que escribe. Más que de modestia, de marginalidad o de desinterés por las estrategias propias de una carrera literaria, lo que puede leerse en su trayectoria es entonces un intento de poner a sus relatos en el primer plano, invirtiendo un funcionamiento más tradicional, el del autor que domina y determina a sus textos. [...] Renunciar al mito de autor público fue, para él, crear un mito en el texto, o sea, reivindicar y defender el valor de su obra; en su propia dinámica, irá creando en espacios inéditos, otras identidades y figuras de autor (2009: 201).

O en palabras del propio Juan José Saer:

[H]asta que su obra no es reconocida por otros en forma libre y desinteresada, el escritor no sabe si sus búsquedas son meros caprichos o veleidades o si son señales que poseen un sentido reconocible desde el exterior. Por eso, deliberadamente, hago muy pocos esfuerzos por divulgar mis libros, porque creo que su reconocimiento debe ser espontáneo y venir de los otros para estar un poco más seguro (no mucho en realidad) de su valor objetivo. En cuanto a la vanidad legendaria del escritor [...] le viene sin duda de su inseguridad permanente acerca del carácter de su producción: nunca sabe si acaba de proferir la palabra redentora que el universo espera desde sus comienzos, o si ha cedido una vez más al banal delirio masturbatorio que en general achaca a sus colegas. Pero creo que todo buen escritor se reconoce en estos versos de Dylan Thomas: «*I labour by singing light / not for ambition or bread*» (2010\*: 919).

Por supuesto, el hecho de que Juan José Saer no buscara potenciar su figura de autor, no la suprime. Todo escritor reconocido como tal dentro del horizonte de expectativas de su comunidad termina generando una figura de autor a la que los lectores asocian sus textos. Sí es verdad que Saer optó por una figura de autor débil que condicionara, en principio, lo menos posible la lectura de sus obras; sin embargo, lo que termina haciendo en ese caso la crítica es remarcar esa debilidad de la figura autoral y connotar también sus textos por este lado. Además, esto también es relativo, puesto que, en sus últimos años, el santafesino terminó colaborando asiduamente con medios periodísticos de gran tirada (como el diario *El País* en España, por no ir muy lejos) y concediendo unas cuantas entrevistas de bastante visibilidad, sobre todo durante la promoción de sus obras recién publicadas.

Es interesante, de esta forma, comentar la posición en la que ya se encontraba Juan José Saer para la publicación de *La grande*<sup>6</sup>. Por un lado, puede señalarse su posición en el campo literario, que, en la Argentina alcanza desde mediados de los 80 lo que Dalmaroni ha calificado como un lugar de «consenso» tras un largo paso por el «silencio» (2010\*). Apunta Montaldo en relación a esas fechas:

Lejos de la consagración todavía, era sin embargo un escritor de prestigio creciente que como su par, Ricardo Piglia, será leído por un público que comienza poco a poco a crecer. La muerte de Borges en 1986 no deja un lugar vacante, sino un espacio para que la institución literaria comience nuevos procesos de canonización. Posibles y funcionales a un momento en que la caída de la dictadura abrió el espacio a numerosas publicaciones que volvieron a diseñar un campo moderno: debates, polémicas, contracánones, enfrentamientos y alianzas, desataron muchas de las tensiones contenidas durante los años de censura y represión. Y también el mercado literario expandió sus límites (2010\*: 744).

Justamente será por esas fechas, en 1986, que Saer publique la considerada como su obra magna, que, además, será también su último gran proyecto basado en la extrema dificultad formal: *Glosa*. Un año después el reconocimiento le empezará a llegar también desde el otro lado del Atlántico gracias al Premio Nadal, que le será otorgado por la editorial Destino (por aquel entonces todavía independiente del grupo Planeta) a su siguiente novela, *La ocasión* (1987), en la que el santafesino virará hacia otros derroteros formales y estilísticos, más accesibles a un público estándar. De esta suerte, el Nadal hará que el nombre de Juan José Saer se escuche de veras por primera vez en nuestro país<sup>7</sup>, *ma non*

---

<sup>6</sup> Para la postura de consenso sobre la obra de Saer en la Argentina véase Bermúdez (2010\*) y Dalmaroni (2010\*). Catalin (2011) muestra su influencia en escritores argentinos contemporáneos. Para la recepción de la obra del santafesino en España, puede consultarse Gallego (2013a).

<sup>7</sup> En los 70 Planeta publicó *El limonero real* y *La mayor*, pero su difusión fue mínima (Gallego, 2013a: 46).

*troppo* en cualquier caso, como señala Ana Gallego, pues «todavía en la década de los ochenta la recepción de la literatura latinoamericana en el espacio literario español pasaba por los referentes del “boom”, cargados de referencialidad, historicidad y compromiso político» (2013a: 45). Y ya hemos apuntado lo que opinaba el santafesino del boom...

En Argentina, por su parte, no puede dejar de mencionarse el papel activo de la academia en su primer momento de incorporación al canon. Si algunos autores realizan primero una entrada a través del público o mediante un paso balanceado entre público y crítica, Saer precisó primero del impulso de la academia para ser reconocido en círculos más amplios. No parece algo sorprendente teniendo en cuenta las características del grueso de su obra hasta ese año 1986. Fue, de esta manera, fundamental el proceso de creación de un corpus crítico en torno a su obra por parte, primero, del grupo universitario (y de amistades) de Rosario (Gramuglio, Prieto, Ludmer), más próximo geográficamente a los territorios de la Zona; a los que luego se sumarían otros críticos de la misma generación y que tendrían en las próximas décadas un gran peso académico, como Beatriz Sarlo. Asimismo, fue también esencial la inestimable ayuda de su amigo Ricardo Piglia, una voz autoral y crítica mucho más reconocible y que supo hacerse conscientemente un hueco desde los 80 en el campo literario hispanohablante. Piglia recomendó y difundió la obra del de Serodino en cada ocasión que tuvo; amén de otorgarle un lugar preeminente en el panorama literario argentino postborgiano (2015: 28-29), al esbozar un tridente maestro de estéticas de vanguardia en el que colocó a la obra de Saer junto a la de Puig (mucho más mediático en los 80) y a la de Walsh (uno de los mártires de la dictadura).

En resumen, a la obra del santafesino le costó hacerse un hueco en el mapa literario pero, cuando lo consiguió, llegó para quedarse y la calidad de su literatura fue unánimemente reconocida. Aunque casi seguro jamás será un escritor de masas, hace décadas que ya es un escritor de culto, al menos oficialmente en la Argentina, y novelas como *La pesquisa* (1994), *Las nubes* (1997) o *La grande* (2005) han tenido un éxito editorial interesante, incluso en España. Pero, sobre todo, la prueba de la posición de prestigio que ocupaba el santafesino para las fechas de publicación de *La grande* viene cifrada en la publicación en 1997 y 1999 de sus dos primeros volúmenes de ensayos<sup>8</sup>. Con un conjunto heterogéneo de textos procedentes de su labor como profesor universitario durante treinta años y también de sus indagaciones críticas o teóricas para

---

<sup>8</sup> Véase al respecto Casarín (2008) y Catelli (2013).

dar un porqué a sus búsquedas literarias, la editorial Seix Barral decide sacar dos volúmenes recopilatorios de ensayos, haciendo evidente por esas fechas su consagración como figura de autoridad en el campo literario. Un *don nadie* no publica de primeras en una gran editorial ensayos sobre literatura dispersos a lo largo de más de treinta años, por muy buenos que sean estos. Autor y editorial se aprovechan, así, de un prestigio, de un capital simbólico justamente obtenido para sacar al mercado dos libros que en otras condiciones no habrían visto la luz o habrían tenido un exiguo éxito de ventas. Dos libros (*El concepto de ficción* y *La narración-objeto*) que, también hay que decirlo, son dos volúmenes críticos muy lúcidos. Ya en 2006 vendría un tercer volumen de ensayos y de artículos periodísticos, *Trabajos*, y, tras su muerte, cuatro tomos con borradores inéditos, acción póstuma que se erige en prueba definitiva de su posición en el canon académico<sup>9</sup>.

Por otro lado, también es útil señalar su posición en el mundo *a secas*, puesto que, si Saer fue un escritor excéntrico al canon durante bastante tiempo, también fue un escritor excéntrico en relación a su situación geográfica. Planteaba Steiner a finales de los 60 la idea de *extraterritorialidad*, que vendría a dar cuenta de escritores contemporáneos como Beckett, Nabokov o Borges que trabajan en más de una lengua, para concluir que la condición de extranjero dentro de otra cultura nacional es «quizás el principal impulso de la literatura actual» (1973). Tiempo después, Fernando Aínsa, en un trabajo de 2012, habla de las «nuevas cartografías de la pertenencia» para referirse a la diáspora de escritores latinoamericanos de las pasadas décadas, los cuales, en su condición de migrantes, han reorganizado el mapa literario del continente latinoamericano, poniendo en cuestión la importancia de las fronteras nacionales, cuestionando la dicotomía centro/periferia, contemplando la patria desde la distancia y buscando nuevas formas de relacionarse con su lengua y sus orígenes. Juan José Saer, por supuesto, sería un ejemplo paradigmático dentro de este grupo de escritores, pues residió en Francia desde 1968 hasta su muerte. Esta situación excéntrica al mundo y al mercado hispanohablantes, más aun teniendo en cuenta el viraje de la hegemonía en la recepción de intelectuales y artistas latinoamericanos de Francia hacia los Estados Unidos para finales del siglo XX, tuvo mucha relevancia en la posición y la recepción del santafesino; amén de suponer una marca indeleble en su obra posterior al 68 y, en especial, como veremos, en *La grande*.

---

<sup>9</sup> Sería muy interesante un trabajo de mayor profundidad sobre la verdadera posición de Saer en el canon hispanohablante, pues, si bien ha tenido un tratamiento editorial y académico de autor firmemente asentado en dicho canon, el desconocimiento, no ya de sus obras sino incluso de su nombre, entre el público es asimismo remarcable, al menos en España.

## 2.2 AVATARES EN LA GESTACIÓN DE *LA GRANDE* Y SU POSICIÓN EN EL CORPUS

Muchos críticos (Arce, Dalmaroni, Gramuglio, Stern) señalan una triple periodización en la obra de Saer: una primera etapa de aprendizaje que abarcaría desde *En la zona* (1960) hasta *Unidad de lugar* (1967), una etapa de gran experimentación formal que incluiría las obras entre *Cicatrices* (1969) y *Nadie nada nunca* (1980) y una etapa madura o de *poética consumada* que comprende el resto de su obra, desde *El entenado* (1983) hasta *La grande* (2005). Con todas las fallas que pueda tener esta organización de la obra de Saer<sup>10</sup>, lo cierto es que, por un lado, ya está bastante asumida por la crítica y, por el otro, a mí tampoco se me ocurre ninguna mejor. Tal vez podría insinuarse que *La grande* se estaba abriendo hacia territorios que Saer no había frecuentado antes; aunque, dado que nunca sabremos qué habría venido después, preguntarse esto es como no preguntarse nada.

Lo que sí sabemos es que *La grande*, publicada en octubre de 2005, es la obra que cierra el corpus del santafesino<sup>11</sup>, tan solo unos meses después de la muerte del autor. Novela póstuma, por tanto. Novela también incompleta. El alcance de todas estas circunstancias queda bien explicado en la nota con que Alberto Díaz, editor de Saer durante las últimas décadas, cierra la edición de la novela. Es larga, pero la transcribo íntegra porque creo que es de utilidad para entender las vicisitudes que rodearon la génesis de esta obra:

Saer comenzó a planear y hacer comentarios sobre una novela llamada *La grande* en 1999, y casi seguramente empezó a escribirla a fines de ese año, luego de terminar los relatos de *Lugar*. La historia se desarrollaba en siete días, de martes a lunes, y cada jornada ocupaba un capítulo. En enero de 2005 ya me había enviado los cinco primeros capítulos terminados de la novela. Si bien no podemos asegurar que Saer no habría hecho modificaciones en esos capítulos al recibir las pruebas, podemos inferir que ese texto era el definitivo.

Saer escribía la novela a mano, cada capítulo en un cuaderno separado. Luego hacía pasar el manuscrito a máquina o lo dictaba y lo revisaba sin hacer más que algunas leves

---

<sup>10</sup> Y creo que son varias: *Nadie nada nunca* me parece, por ejemplo, una obra extraordinariamente madura. Tampoco veo que tengan mucho en común *El entenado* o *Las nubes* con *La grande* por muy maduras que sean, fuera de una cierta legibilidad que por otra parte también me parece que posee *Cicatrices*.

<sup>11</sup> Si excluimos algún libro de entrevistas y los volúmenes de borradores inéditos publicados por Seix Barral.

correcciones. De hecho trabajaba como un poeta, es decir, componía mentalmente, y la primera versión de sus textos no necesitaba en general cambios ni modificaciones sustanciales.

El capítulo 6 («El Colibrí») empezó a escribirlo a mano, pero luego de las primeras cinco páginas del cuaderno y de cinco pequeñas hojas sueltas redactadas en el hospital y añadidas, pasó a hacerlo directamente en la computadora. No hay diferencias estilísticas entre el comienzo de esa jornada en el manuscrito y la continuación escrita a máquina, pero debemos señalar que Saer no revisó este capítulo ni lo imprimió para leerlo.

Del último capítulo, Saer escribió en el cuaderno el título y la primera frase. Se sabe que lo había pensado como una coda, no muy extensa (no más de veinte páginas), y que había decidido terminar la novela con la frase *Moro vende*. El lector puede inferir a partir de esa frase el posible final de la novela (quizás Gutiérrez ha decidido vender la casa), pero no existen indicaciones ni apuntes que permitan asegurar cuál habría sido ese final.

Habitualmente Saer llevaba un cuaderno de notas mientras escribía sus novelas. En el caso de *La grande*, el cuaderno que acompañaba la redacción contiene apuntes, descripciones, frases, una lista de personajes e indicaciones varias, pero no incluye síntesis de los capítulos ni resumen del argumento.

Con los herederos decidimos publicar la novela tal cual la dejó Saer. Solo hemos corregido las erratas obvias, como en cualquier original.

Con Saer 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.

A. D. (2017: 451-452)

La nota de Díaz nos da ya varios detalles valiosos para abordar la novela. Primero, nos habla de la coda incompleta: ese séptimo capítulo de unas veinte páginas que no modificaría sustancialmente la obra y que acabaría con la frase *Moro vende*, la cual hace referencia a los carteles dispersos a lo largo del texto de un personaje secundario apellidado Moro y que trabaja en el sector inmobiliario. Por suerte para los lectores, ese capítulo incompleto apenas deja sensación de orfandad, pues el conjunto de los seis capítulos anteriores cierra de diferentes maneras sobre sí mismo la historia, con lo cual cierta impresión de completud permanece. El pequeño estrambote del que solo quedó una frase podría haber aportado lo que fuera, pero sin él *La grande* sigue teniendo un sentido pleno (dentro de la parquedad de sentidos plenos en la obra del santafesino) y una apariencia de finitud. Obviando leves modificaciones o correcciones de última hora, podemos entender *La grande* como una obra categóricamente legítima.

Asimismo, se nos da una fecha probable para el inicio de la redacción de la misma: 1999. Apunta, por otra parte, Juan Pablo Luppi en relación a la prehistoria y filiación de la novela:

La intriga, desviada de su condición novelesca, recorre *La grande* con ecos de su origen remoto en notas de principios de los 80, pensadas para una novela que iba a titularse *El intrigante* en referencia a Mario Brando, el abyecto jefe del movimiento precisionista, que repite en sede cultural las bajezas y violencias del autoritarismo político. Esos borradores, guardados en una carpeta como suelo germinativo de tres novelas futuras (*Glosa*, *Lo imborrable*, *La grande*), dan cuenta del método que deviene retrospectivamente orientado por el proyecto, en tanto auto-obligación de relectura e inserción en la propia norma para seguir escribiendo. En esa serie desviadamente intrigante, *La grande* sería una última formulación distanciada, que diluye en tres personajes (Brando, Gutiérrez, Nula) con divergentes matices y líneas narrativas, lo que en el origen, dos décadas atrás, se había pensado como *El intrigante* (2010: 134).

Lo que se desprende de esta cita es que *La grande* iba a ser otra cosa. Proyectada desde los 80, cuando la dictadura todavía gobernaba o la herida estaba aún muy fresca, los borradores de esa carpeta germinaron en tres obras en las que la violencia y el horror del gobierno militar se dejan sentir tenazmente, sobre todo en *Lo imborrable*, una ficción instalada en plena dictadura. *La grande* avanzaba entonces hacia ese camino, pues justamente Mario Brando (y su vínculo con la desaparición del Gato y Elisa) es el punto de unión entre esta novela y aquel contexto. No obstante, con el paso de los años el proyecto inicial se modificó y la historia de Brando como eje central pasará, si no a un segundo plano, sí a una posición de igualdad con otras tramas que entretejen la obra. El nuevo argumento de *La grande*, en cambio, beberá de los mismísimos orígenes del corpus, abordando otros muchos temas que no tenían por qué estar previstos en el plan primitivo, y *El intrigante* de los 80 será finalmente polvo en el viento.

Este libro, según comprobamos en el epígrafe anterior, llegaba en un momento dulce para el autor, cuando su obra llevaba unos años consagrada y él estaba empezando a tener mayor visibilidad, sobre todo a este lado del Atlántico. Última pieza del *a priori* inagotable corpus, en ella se volverá al núcleo mítico de la Zona saeriana, sirviendo como una suerte de pasaje que nos conectaría el pasado del universo del santafesino con un posible futuro que asomaba ya desde *Lugar* (e incluso algo antes), con la aparición de una nueva generación en la Zona: la de los jóvenes que hubieran podido seguir desenredando la eterna madeja del mundo de Saer, la generación de Nula Anoch, *Pinocho Soldi* y Gabriela Barco, tres de los personajes fundamentales de *La grande*.

Pero *La grande* no solo está proyectada hacia el futuro, sino que se entrelaza también, como hemos señalado, con otros textos anteriores, desde *Cicatrices* o *Nadie nada nunca*, hasta *Glosa*, *Lo imborrable* y *La pesquisa*. Por ejemplo: en esta novela se completan detalles acerca de la desaparición del Gato y Elisa, sabremos qué fue de Sergio

Escalante, nos enteramos de que el Centauro Cuello tuvo una carrera literaria y que jugó un papel en la época de las vanguardias, reaparecerán los Rosenberg y la familia de Tomatis... En definitiva, ese grupo de gente que constituye las generaciones mayores o *clásicas* de la Zona (Pancho Expósito, Carlos Tomatis, Horacio Barco, Marcos Rosenberg, Ángel Leto, César Rey, Jorge Washington Noriega) y que tienen bastante que ver con el grupo de amigos de adolescencia y juventud de Juan José Saer en Santa Fe (y con él mismo), los Hugo Gola, Aldo Oliva, Juan L. Ortiz y en general el grupo de gente nucleada en torno al diario *Litoral*, como Jorge Conti, José Luis Vittori o Roberto Maurer<sup>12</sup>.

*La grande* supone, de esta forma, una vuelta, un retorno. No solo porque este sea el hilo principal del argumento, sino porque Saer decide regresar plena y conscientemente a ese núcleo ya mítico para los lectores, retrocediendo incluso hasta sus más lejanos recuerdos de infancia. A este respecto, es asimismo significativo que «en el material preparatorio de la novela haya varias fotos personales y postales de Santa Fe, e inclusive que, en algún cuaderno de los manuscritos, en la contratapa, el escritor haya abrochado una foto de un asado con amigos, seguramente de los años 70» (Premat, 2011: 180). Puede ser, incluso, que esta sea la novela «más santafesina» de Juan José Saer, como señala Premat (2010), el texto en donde «la fuerza, maravilla y plenitud del recuerdo, se perciben [...] no en el relato de circunstancias y peripecias, sino en algo más modesto y más vívido, la recuperación de sensaciones, percepciones, momentos, que hacen revivir el pasado, trasladan al sujeto que recuerda hacia el pasado, ese pasado que cobra, efímeramente, los colores y la fuerza del presente» (2011:180). Como un involuntario y potencial canto de cisne, lo cierto es que el proyecto de *La grande* no estaba del todo mal pensado.

---

<sup>12</sup> Comenta al respecto Gramuglio que «[e]l grupo de Santa Fe al que pertenecía Saer se nucleó en un momento en torno al diario *El Litoral*, en el cual algunos de ellos trabajaron y publicaron. Estaba formado por escritores como el poeta Hugo Gola, periodistas, algún músico y gente de cine que se agrupó luego en el Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral, en el cual fueron alumnos o profesores. Las dos experiencias con las instituciones resultaron conflictivas y generaron polémicas que pusieron en juego las diferentes escalas de valores y concepciones poéticas que animaban el espacio cultural santafesino. En su relación con la literatura, los miembros del grupo manifiestan una notable fidelidad a ciertos autores, a ciertas lecturas —poetas como Pound o Pavese, o, entre los argentinos, Borges o Di Benedetto, ensayistas como Benjamin y Adorno—, que constituyen elecciones productivas para las poéticas individuales y para los valores compartidos que cohesionan el grupo: el trabajo cuidadoso sobre el lenguaje y la forma, la crítica del naturalismo y del populismo, la colocación privilegiada de la poesía, el rechazo de la cultura masiva y de las modas literarias. Y así como los *martinfierristas* hicieron de Macedonio Fernández su padre literario, este grupo también tuvo el suyo: el poeta entrerriano Juan L. Ortiz» (2010\*: 848). En Ferres González (2012) también se hacen algunas precisiones interesantes acerca de este tema.

### **3. LA GRANDE: SIETE DÍAS PARA MUCHAS VIDAS**

#### **3.1 EL JUEGO DE LA GRANDE: LÍNEAS DE ACCIÓN, ARQUITECTURA, INSTANCIAS NARRATIVA Y TEMPORAL**

En *La grande* pasan muchas cosas y, en realidad, apenas pasa cosa alguna. Un lector desmotivado podría plantear que todo se reduce a la vida cotidiana de un puñado de personas durante una semana, en espera de un asado al que han sido invitadas y que, finalmente, tiene lugar el domingo. Por supuesto, viene a ser un resumen muy burdo, pero, en cierta medida, es eso lo que de veras ocurre. Pasan seis días<sup>13</sup> en los que los personajes convidados al asado desarrollan sus vidas lo mejor que pueden o saben (aunque al lector solo le es dado entrar de primera mano en algunas de ellas): se cruzan, se separan, recuerdan, hacen el amor, pasean, conversan, cosen un botón, se duchan, reflexionan en un autobús, contemplan el río, hacen negocios, leen un texto, beben vino en un bar. Después de cuatrocientas páginas de lectura, al fin llega el ansiado domingo, que ha ido apareciendo en el horizonte de tanto en tanto, y el lector (a menos que conozca a Saer<sup>14</sup>) ya casi saborea un desenlace en el que todas esas historias confluyan y revelen un sentido... y, por supuesto, vuelve a no pasar nada; a menos que consideremos algo destacado o primordial el episodio de la bolsa volante. La historia vuelve a quedar abierta, como en todas y cada una de las novelas de Saer y se inserta en el corpus como una pieza más de un puzle infinitamente incompleto. No pasa apenas nada en la novela, pero el mundo de la Zona se ve un poco más enriquecido.

---

<sup>13</sup> Por el momento voy a obviar la ya comentada séptima parte («Lunes: Río abajo»). No porque no juegue su papel en la novela, aun constando de una única frase, sino porque en ella no se ve involucrado ninguno de los personajes específicamente. Más adelante comentaremos sus posibles significados.

<sup>14</sup> E incluso conociéndolo. Tal como se ha ido desarrollando la novela, sobre todo por sus diferencias con el resto del corpus, a uno puede darle por pensar, ¿y si esta vez sí? ¿y si esta vez se cierra el círculo? Por ejemplo, todos los finales de los capítulos son, en la estela de una narración más tradicional, de alguna forma climáticos, sea porque terminan en momentos de cierta tensión narrativa o con imágenes impactantes y significativas; lo cual genera expectativas para que la novela termine así también.

Cuando insisto en que no ocurre apenas nada es porque, aunque el lector pueda no tener esa sensación durante la lectura, si seguimos las acciones a las que el narrador nos da acceso, estas son poco numerosas y no excesivamente apasionantes. De hecho, podemos enumerarlas fácilmente en forma de un breve esquema, puesto que cada capítulo de la novela recoge un día de la semana: 1) el martes tiene lugar un paseo por el campo entre Nula y Gutiérrez; 2) el miércoles Nula se reencuentra (y se acuesta) con Lucía Riera y ocupa el resto del día atendiendo un par de visitas comerciales; 3) el jueves se pasa entre una conversación de Nula, *Pinocho Soldi* y Gabriela Barco, la vuelta a la ciudad en coche de Soldi y Gabriela, los preparativos de Gabriela antes de salir de su casa y una reunión del grupo de amigos en un bar de vinos; 4) el viernes vuelve a centrarse en Nula, quien tras un par de visitas de trabajo y de tomar el sol un rato en el jardín junto a Diana, su mujer, parte a otro compromiso comercial que desemboca en una cena y una noche de hotel con Virginia, la mujer con la que trataba el compromiso precedente; 5) el sábado se ve reducido a la vuelta de Tomatis a la ciudad en colectivo desde Rosario mientras lee un texto y reflexiona sobre todo y nada; y 6) el domingo tiene lugar el asado, que se desarrolla sin mayores incidentes si excluimos el detalle de la tormenta.

Podemos entonces comprobar que los seis días que dura la novela discurren entre acciones cotidianas y banales, fuera de toda espectacularidad. El truco reside en que esas son tan solo las acciones narradas en un puro presente (aquellas que coinciden con el tiempo interno físico de la novela): acciones que se demoran a lo largo de decenas de páginas y que dan acceso a todo lo demás, que suponen resortes para abrir las puertas del pasado (reciente o lejano) y otear los caminos del futuro<sup>15</sup>. El funcionamiento general del tiempo en la obra de Saer ya lo recalcó Beatriz Sarlo en un artículo de 1993, del cual cito unas líneas:

En esa línea infinitamente divisible que es el tiempo saeriano, siempre habrá un punto por el que todavía no ha transcurrido un relato. [...] Se puede imaginar la expansión de un punto y la inclusión de otros tiempos pasados y futuros dentro de los círculos que, como una piedra que cae en el agua, se forman alrededor de ese punto que la ficción activa dándole el espesor de una temporalidad densa por la que el relato se desplaza como si fuera un espacio. [...] Al fraccionar el tiempo y expandir los intersticios entre los cortes temporales, Saer explora una sucesión definida por micro-acontecimientos. [...] Saer elimina la elipsis allí donde la narración clásica la convocaba, y repite los hechos narrados hasta demostrar que, al contrario de lo que podría suponerse, la repetición los vuelve literalmente inagotables (2010\*b: 898-900).

---

<sup>15</sup> Por supuesto, la cumbre de este tratamiento del tiempo, llevado a su extremo, tiene lugar en *Glosa*. Sin embargo, como veremos, en *La grande* se utiliza de otro forma y con otros objetivos.

Ese tratamiento del tiempo, que sostiene de forma admirable toda la obra del santafesino, es, asimismo, el particular principio rector de *La grande*. Lo que desarrolla detenidamente esta novela es un fascinante juego entre el tiempo presente (y su cotidianeidad más absoluta), el abismo del pasado (que forja a los distintos personajes) y la incertidumbre del futuro (abordada con una indolencia más o menos explícita). De hecho, podríamos plantear que, entre otras cosas, *La grande* se desarrolla, más que en el espacio, en el tiempo, en la reconstrucción de la historia individual de numerosos personajes a través de una mínima grieta de seis días en el presente, tratando así de generar un fresco que explique el estado de «la espesa selva de lo real» en la que sus relaciones se mueven y se cruzan. Significaciones: eso es lo que en cierta medida demandan la mayoría de los personajes; entender cómo, sin que apenas fueran conscientes, sus vidas han llegado hasta ese punto tras una combinación intrincada de hechos azarosos y decisiones que empezó con su nacimiento y que solo terminará con la muerte. Varios críticos han señalado, de hecho, que el tema principal de *La grande* no es otro que el tiempo (Abbate [2014], Dalmaroni [2005], Monteleone [2011]). Asimismo, por ejemplo, que esta es la novela más proustiana de Saer me resulta algo bastante evidente, una suerte de «tiempo recobrado» ácidamente trunco. La escena del asado parece una especie de parodia de la *matinée* en casa de la duquesa de Guermantes, en el séptimo y último volumen.

En breves palabras, la historia de *La grande* orbita en torno a la vuelta de Willy Gutiérrez, quien tras treinta años viviendo en Europa y sin pisar la Argentina, resuelve de golpe volver a afincarse en la Zona. Tras comprar casi al vuelo una casa e instalarse, decide dar un asado de bienvenida al que invita a sus antiguos amigos y camaradas de juventud (Marcos y Clara Rosenberg, Escalante, Tomatis, Leonor Calcagno) y a otra gente con la que ha ido tramando relación durante los meses siguientes a su vuelta (Nula, Soldi, Gabriela, Lucía Riera). La historia comienza un martes y el asado se planifica para el domingo y lo que se narra en la novela son las vidas de esos personajes, que confluyen hacia el asado dominical. Este asado funciona, por tanto, como la excusa, el disparador que pone a andar la novela y como horizonte hacia el que se proyectan las diferentes historias.

Una vez esbozados los cauces de la novela, conviene darle algo de solidez a nuestra entrada en la misma. Lo enuncio de esta manera porque creo que una de las principales (y más logradas) características de *La grande* es la gran fluidez con la que se

desarrolla su lectura, lo extraordinariamente engranadas que están los fragmentos de las diferentes vidas en un relato continuo. A lo largo de sus páginas se entrecruzan en un persistente vaivén muchas historias sin apenas transiciones evidentes, salvando la división básica de la novela en días de la semana. Esto provoca un dejarse llevar por la lectura del texto que impide que se hagan evidentes los distintos contornos, núcleos o cortes entre las diferentes historias. Por ello, quiero recalcar las que considero las cuatro vigas maestras en torno a las cuáles se levanta el argumento y que van trazando vínculos entre sí hasta que se difumina su singularidad. Si el asado es, entonces, el horizonte hacia el que se aboca la narración, hay cuatro núcleos de sentido o acciones principales (alrededor de las cuales orbitan el resto) que confluyen hacia él, como líneas de fuga hacia un punto futuro:

- 1) El enigma de la vuelta de Willy Gutiérrez a la Zona tras treinta años viviendo en Europa, quien, además, es el centro en el que se cruzan todas las historias.
- 2) La vida y las tribulaciones de Nula Anoch, comerciante de vinos, filósofo autodidacta y el personaje que capitaliza un mayor número de páginas en la novela.
- 3) El estudio que llevan a cabo *Pinocho Soldi* y Gabriela Barco del precisionismo, vanguardia literaria de mediados del XX oriunda de la Zona, y, junto con él, de la figura de su líder, Mario Brando.
- 4) La vida/reflexiones/memoria de Carlos Tomatis, enlace de esas historias con el núcleo mítico de la Zona y que supone una región de seguridad para el lector fiel a Saer, pues permite conectar claramente al resto de protagonistas de *La grande*, poco habituales hasta el momento, con el resto del corpus.

Si cruzamos ahora estos cuatro núcleos principales<sup>16</sup> con las acciones desarrolladas en cada capítulo que habíamos enumerado antes, empezaremos a entender un poco más a qué juega *La grande* y cómo está construida. No obstante, aún falta la instancia mediadora entre ambos, la que los integra, que no es otra que la del narrador. Apunta agudamente Arce en relación a los narradores del santafesino:

La diversidad de narradores saerianos, las experimentaciones con las distintas personas gramaticales, con los diferentes puntos de vista y con las distancias relativas del narrador

---

<sup>16</sup> Al considerar el esquema presente en la página 61 de este trabajo, veremos cómo estos personajes, principalmente el triángulo Gutiérrez-Nula-Tomatis, son los que más flechas concentran en torno a sí. Remito a este cuadro para guiarse en el complejo y delicado entramado de relaciones personales que establece la novela.

respecto de la historia que narra, no contradicen, sin embargo, una concepción del narrador que la saga va dejando entrever y que podemos considerar su postulado: el narrador saeriano es una voz fenomenal. [...] La voz fenomenal del narrador saeriano es una noción un poco distinta: no dice lo que el narrador ve, sino que enlaza una apariencia a una determinada conciencia (2013a: 62).

Este es exactamente el mecanismo que funciona en *La grande* y la causa de esa extrema sensación de fluidez de la acción que hemos comentado antes. La voz narradora se expresa en tercera persona y es omnisciente, usando una estrategia clásica de la tradición realista decimonónica. Dicha estrategia es muy práctica para novelas de esta índole, pues, para seguir con precisión a un grupo amplio de personajes, es mucho más complicado si se opta por realizar una equivalencia entre voz narradora y un personaje que si se permite una libertad de movimientos absoluta a dicha voz. Sin embargo, por otra parte, el narrador de *La grande* presenta dos matices que lo modernizan en relación a los narradores decimonónicos: la libertad relativa de la que goza, a causa de la focalización interna y variable que adopta, y su falta de *fiabilidad* en ciertos momentos. La primera característica tiene que ver con lo que comentaba Arce más arriba: el narrador no ve, ocupa conciencias; es decir, a la hora de mirar el mundo, casi siempre tiende a adoptar la posición y los sentidos de un personaje determinado. Por esta razón, no da la sensación de relacionarse con el mundo como uno clásico omnisciente, sino que siempre percibe a través de algún personaje; es decir, lo que experimenta con ellos, más que omnisciencia, es una poderosa intimidad. De hecho, pocas veces adopta una perspectiva puramente exterior y cuando esto ocurre tiende a ser algo momentáneo y para resaltar el marco en el que se mueven los personajes, como sucede con la primera escena del paseo de Nula y Gutiérrez:

El fondo gris le otorga al rojo y al amarillo de la vestimenta una vivacidad acrecentada, casi exorbitante, que si para la mirada refuerza su presencia en el campo vacío, para el conocimiento, por paradójico que parezca, les hace perder una buena dosis de realidad. En la pobreza afligida del paisaje, las dos prendas vistosas, tal vez por lo que han costado (la amarilla, aunque viene de Europa y es más cara, parece sin embargo más baquetada que la roja), producen un contraste evidente o constituyen, mejor, un anacronismo. La presencia excesiva de las cosas singulares, al romper la sucesión monótona del acontecer, en razón misma de su abundancia injustificada, termina, como es sabido, empobreciéndolas (2017: 12).

Por el contrario, lo que en general prima es la perspectiva interior: los cambios de foco se suceden continuamente a lo largo de la obra y es a través de los ojos de los personajes que los lectores tenemos acceso al mundo y a la historia. Pero, además, el funcionamiento es muy llamativo porque el narrador cambia el foco de una forma en

cierta medida azarosa: es un narrador-parásito. Con esto quiero implicar que, en el presente de la novela, la voz narradora solo cambia de conciencia cuando dos personajes coinciden en un mismo espacio físico. No da saltos espaciales para buscar a los personajes, a menos, por supuesto, que estemos hablando de la transición entre los diferentes capítulos de la novela, entre dos días de la semana distintos. El efecto generado es el de ver al narrador como si se dejara llevar por la casualidad de los encuentros arbitrarios que van cruzando a los diferentes caracteres. Entra en la intimidad de uno, se desplaza con él durante un rato, de repente se cruzan con otro personaje y el narrador abandona a este y adopta el foco del otro hacia otros acontecimientos que no tienen por qué tener mucho que ver con los precedentes. Tan solo hay, de hecho, un caso en el que puede variar el foco variando el espacio: cuando se desplaza, en realidad no en el espacio, sino en el tiempo; es decir, a través de la memoria de los personajes (por ejemplo, el caso de Yusef, abuelo de Nula, cuando este lo recuerda en una extensa analepsis al comienzo de la segunda parte de la novela). Volveremos a este tema más adelante.

Una muestra clara de lo que venimos de explicar la encontramos, por ejemplo, en la parte tercera, «Jueves: De crecida». A lo largo de este capítulo el foco del narrador va cambiando según los sucesivos encuentros. El capítulo comienza con una conversación de coche a coche entre Nula, por un lado, y Soldi y Gabriela, por el otro; quienes van y vienen de casa de Gutiérrez, respectivamente. Mientras conversan mezclando el estilo directo y el indirecto, el narrador va alternando el foco entre uno y otro, observando la misma situación desde tres perspectivas diferentes. Cuando se separan, el narrador continúa con Gabriela y con Soldi y abandona a Nula. Estos vuelven a la ciudad con el narrador de nuevo oscilando el foco entre uno y otro para ir captando la interioridad de cada uno (percepciones, recuerdos, voliciones) y su relación con el exterior. Lo curioso es que el diálogo que tiene lugar entre ambos durante todo el viaje es extremadamente lacónico, apenas intercambian unas frases. La experiencia que destilan esas páginas es poderosa, pero queda reducida a la intimidad de cada uno, a su conciencia, no es transmitida al compañero. Posteriormente, Soldi deja a Gabriela en su casa y el narrador (y los lectores) nos quedamos a solas con ella. Soldi sale del espacio físico compartido y, por tanto, el narrador pierde la capacidad para seguirlo. La escena en casa de la tía Ángela es, desde mi punto de vista, una de las mejores de la novela. Habiendo perdido la capacidad de desplazarse, el narrador se regodea en la interioridad de Gabriela, en su sueño, en el detalle más ínfimo de sus sensaciones, en la desautomatización más absoluta

de sus acciones (pensemos en las extraordinarias páginas dedicadas al simple cosido de un botón, una de las cumbres de esa estética de Saer más influida por el *Nouveau roman*, comparable, creo, a algunas de las mejores escenas de *Nadie nada nunca*). Finalmente, cuando Gabriela se reúne en el bar *Amigos del vino* con el resto del grupo, la instancia narradora vuelve a adquirir libertad de movimientos y, tras tentar a unos y a otros, acapara la intimidad de Tomatis hasta el final del capítulo.

La conclusión a la que nos dirigen las reflexiones precedentes es que la perspectiva se va construyendo entonces de forma fragmentaria. Los vacíos de información se van completando a través de la participación de los diferentes personajes, quienes, en muchas ocasiones, participan en la construcción de las diferentes historias a través del método *repetir-y-completar*. Por ejemplo, la historia de Gutiérrez o la de Mario Brando nos son narradas varias veces a lo largo de la novela. No obstante, como ningún personaje tiene nunca acceso a la historia completa, no son capaces más que de aportar *su* versión, que tiene muchos datos repetidos de las precedentes, pero que siempre aportan algún detalle nuevo al lector. Además, el narrador de *La grande* es un narrador crítico<sup>17</sup>: presenta las historias a través de los personajes y también los juicios de cada uno de ellos, pero no termina de tomar partido por ninguno. Una vez que el lector tiene toda la información, es él quien debe adoptar una posición (moral, existencial...) hacia las diferentes versiones que conoce. En una entrevista, el propio Saer llevaba a cabo una reflexión, acerca de cómo construye sus personajes, que puede ayudarnos a entender esto:

Creo que el estatus del personaje debe cambiar a medida que cambia la concepción que tenemos del ser humano. Nuestra percepción del tiempo, de la interioridad de los otros, del cuerpo, está en permanente transformación. Fíjese que en realidad no sabemos demasiado de Tomatis. Sabemos algo de él cuando aparece. [...] Lo curioso es que no solo tenemos esa visión fragmentaria de aquellas personas que vemos cada tanto, sino también de nuestras personas más próximas, e incluso de nosotros mismos. A mí me interesaría dar esa visión del personaje (*apud* Abbate, 2007: 39).

Solo sabemos, de primera mano, algo de los personajes cuando aparecen. Esta es la función del narrador-parásito en *La grande*. En cambio, el desconocimiento que tienen los personajes entre sí es bastante pronunciado. Se interrogan y cavilan sobre los demás, tratan de reconstruir sus historias, sus motivaciones, pero son reflexiones indirectas, finalmente improbables (todos los personajes, por ejemplo, tratan de desentrañar las razones más íntimas de la vuelta de Gutiérrez a la Zona, sin conseguirlo nunca del todo).

---

<sup>17</sup> Cuando digo esto me refiero precisamente a lo contrario, a que no juzga ni acusa a sus personajes. Es crítico en contraposición a los narradores moralistas.

Recordemos: la experiencia no es algo de veras comunicable para Juan José Saer, como luego lúcidamente razonará Nula en relación a la descripción de los matices del vino (266-267). En la conversación entre los coches que abre el capítulo recién comentado, «Jueves: De crecida», los personajes se interrogan interiormente por los otros, pero el único que es capaz de completar la escena es el lector, juntando las tres miradas, y ni siquiera del todo. Por ejemplo:

¿Se comieron los moncholos, *mis* moncholos?, ha dicho Nula con indignación doliente y paródica, subrayando de un modo exagerado el posesivo, contándoles que el martes a la noche, después de haber caminado durante horas bajo la lluvia con Gutiérrez, justo cuando estaban por recompensarse con los moncholos al horno —esos mismos que ellos se acaban de comer— una visita familiar inesperada había desbaratado el proyecto de cena (él, Nula, ya había propuesto ir a sacar una botella de vino blanco del auto para colaborar con algo). Gabriela creyó intuir, a pesar del tono jocoso, cierta turbación en la manera de reaccionar de Nula, sin saber muy bien a qué atribuirla, hasta que por fin terminó por pensar que podría tratarse de una ligera humillación, debida quizás a que Soldi y Nula se disputan, por esnobismo más que seguro, la preeminencia en lo relativo a la amistad con Gutiérrez, el extranjero que goza de un prestigio múltiple, gracias a sus años europeos, a su aparente riqueza y, sobre todo, a su existencia enigmática (171).

El juego de la información funciona aquí de la siguiente manera: atendiendo a lo que previamente sabíamos, la turbación de Nula probablemente provenga de que, al recordar el paseo con Gutiérrez, ha pensado en Lucía Riera, con quien le fue infiel a su mujer el día anterior. Como Gabriela eso no lo sabe, piensa que se turbó porque de veras le fastidia que se comieran los moncholos, por estar compitiendo con Soldi. Gabriela juzga sin tener toda la información y, por supuesto, el narrador ni confirma ni desmiente; depende por tanto del lector tomar una decisión, en este caso con datos también incompletos, pues Nula no desvela la causa. En otro momento, encontramos estas reveladoras líneas: «A decir verdad, Nula no sabe con exactitud si ha leído estas palabras en la mirada fugaz de Gutiérrez que acaba de cruzarse con la suya, o si es él mismo el que se las atribuye, proyectando en Gutiérrez lo que sin saberlo hasta este momento, desde que lo conoce, pegando una al lado de la otra las versiones fragmentarias que circulan sobre su persona, piensa de él» (326).

Este fragmentarismo y esta actitud van, a su vez, ligados a la segunda característica fundamental que señalé en relación a la instancia narrativa de *La grande*: es un narrador en cierto grado *no fiable*. Un excelente ejemplo de lo que supone este tipo narrador me lleva a *Los adioses*<sup>18</sup>, de Juan Carlos Onetti, otro de los escritores que más

---

<sup>18</sup> El entusiasmo de Saer por esta novelita de Onetti se puede constatar en las varias referencias que realiza a ella en textos de *La narración-objeto* o de *Trabajos*. Puede ser interesante señalar también algún

admiró el narrador santafesino. Comentaba, por otra parte, Juan Villoro que «[u]no de los recursos que Saer admira en Faulkner es la capacidad de contar desde la incompreensión: alguien narra sin entender. Si la trama se aclara es gracias a relatos alternos» (2008: 86-87). Lo curioso de la novela que estamos trabajando es que el narrador parece en cada momento tremendamente seguro de lo que está ocurriendo. Retrocede en extensas analepsis y, en algún momento, incluso anticipa un futuro que los propios personajes desconocen<sup>19</sup>. La comparación con la novela de Onetti no es una mera trivialidad, porque el narrador de *Los adioses* y el de *La grande* comparten ciertas características, como el hecho de que no es que carezcan de *fiabilidad* (por vacíos en la información, porque están locos o porque nos engañen), sino que, conociendo dicha información, prefieren reservársela e irla suministrando cuando lo consideran oportuno, no cuando el lector puede necesitarla. La lectura se convierte, de esta forma, en una especie de juego gozoso entre el narrador y el lector, un tira y afloja en el que el segundo trata de «juntar los pedazos» y completar significaciones con los fragmentos dispersos que le va otorgando el primero. La sensación de omnisciencia final que tiene el lector se obtiene no a través del narrador (aunque este la posea) sino de la indagación en las perspectivas de los distintos personajes.

Dos breves ejemplos: la extraña vuelta que da Nula a la manzana cuando se topa por primera vez con Lucía Riera, y que es narrada en una analepsis al principio del segundo capítulo («Miércoles: La manzana»), no adquirirá una significación plena para los lectores hasta mediados del capítulo cuarto («Viernes: El vino»), cuando Nula le cuenta a Diana, su mujer, lo que nos restaba por conocer de la historia. Una respuesta muy simple, por otra parte: Lucía trataba de descubrir quién era la amante de su marido. Aunque el narrador ya sabía la respuesta y Nula también, los lectores tardaremos muchas páginas en poner la pieza del puzzle que faltaba para entender su extraño comportamiento. Lo mismo ocurre con el personaje de Óscar Riera (el marido de Lucía), que aparece nombrado en la conversación cómplice (evidentemente ellos ya saben quién es) que

---

paralelismo más entre *Los adioses* y *La grande*, como el tema base del extranjero que llega para perturbar un territorio estable y el intento de los lugareños por descifrarlo.

<sup>19</sup> Mientras pasea con Gutiérrez, desde el presente de Nula, de repente, el narrador salta de forma imprevista hacia el futuro: «Al día siguiente de su paseo por la costa con Gutiérrez, Nula se cruzará con Tomatis en el sur de la ciudad, a eso de las seis de la tarde, detrás de la Casa de Gobierno, y parando el coche, lo invitará a subir. Acepto, le dirá Tomatis. [...] Pero todo eso Tomatis se lo dirá recién mañana, casi a la misma hora, después de otro día nublado que, sin embargo, al atardecer, dejará vislumbrar por entre los desgarrones de nubes grises que el viento alto empezará a dispersar, fragmentos de un celeste pálido, ligeramente lívido a causa de la última luz de un sol ya invisible, pero limpio y luminoso» (26-28).

mantienen Lucía y Nula al reencontrarse en el capítulo segundo. El lector, de nuevo, no sabrá de quién se trata hasta más adelante.

Este trabajo con el narrador nos lleva a hablar del trabajo con el tiempo, pues ambas instancias están extraordinariamente imbricadas<sup>20</sup>. El fragmentarismo, la focalización interna y la carencia de fiabilidad se resuelven en delicados juegos con la información para ir construyendo las diferentes historias a través de extensas analepsis y breves prolepsis, de conversaciones y recuerdos de conversaciones, de las impresiones sagaces del propio narrador desde la mirada intercambiable de los personajes. La cuarta dimensión del relato, la temporal, es de hecho la más fructífera de todas. Todos los personajes tienen un pasado que ayuda a explicar por qué son como son y por qué se comportan como se comportan, cómo se han tramado en la compleja red de relaciones de la novela. Pese a que las leyes de la causalidad no sean inquebrantables (nunca lo son en Saer), la historia de cada uno o lo que creen que ha sido dicha historia (como ese periodo al que Tomatis «por costumbre llama su juventud, de la que no podría decir si se trata realmente de una etapa pasada de su vida, de una invención en el encadenamiento incesante de sus imágenes interiores, de una ilusión, o mejor aún, de una leyenda» [356]) condicionan ese conjunto de pensamientos y voliciones que acostumbran a llamar su yo actual. Comenta Florencia Abbate (2014: 99-100) al respecto:

[E]l presente del relato se ramifica en múltiples dimensiones: en ese presente conviven el ahora de los encuentros, el pasado de los recuerdos y el futuro imaginado. Este espesor multidimensional que adquiere el presente no parece evocar un «tiempo externo» sino más bien los complejos mecanismos de la conciencia: el tiempo se presentaría aquí bajo la forma caótica en la cual interiormente lo experimentan los personajes. En tal sentido, cabe agregar que el texto presenta reflexiones que pueden considerarse comentarios metatextuales vinculados con los principios que rigen la construcción del relato y su temporalidad. Por ejemplo, cuando Nula piensa:

Los relojes miden comparativamente otros relojes; no tienen nada que ver con el tiempo. Lo que acaece entra y sale de una escena mental que llaman realidad, de la que es imposible saber si está adentro o afuera de cada uno (p. 84).

O bien:

El tiempo parece haberse estirado mucho, dando la impresión de transcurrir en el plano, no únicamente horizontal que el instinto le atribuye, sino también vertical hacia un fondo improbable, sugiriendo que incluso el presente, a pesar de su fugacidad legendaria, y aun en su borde inestable y delgadísimo, puede resultar infinito (p. 28).

---

<sup>20</sup> En relación a este tema pueden consultarse, por ejemplo, los trabajos de Paul Ricoeur citados en la bibliografía.

O, por ejemplo, señala también Jorge Monteleone, en relación con el viaje en autobús de Tomatis que tiene lugar en el sexto capítulo «Sábado: Márgenes»: «[E]l tiempo imaginario de la ficción y el tiempo real del lector confluyen y eso también vuelve vertiginoso el relato mismo, como una experiencia desplazada y a la vez incrementada de lo real» (2011). El viaje de Rosario a Santa Fe en colectivo tiene una duración aproximada, según Tomatis, al tiempo que se tarda, de hecho, en leer el capítulo en el que esto se produce, lo cual genera un efecto de simultaneidad extraordinariamente poderoso. Esta es otra de las características del manejo del tiempo en Saer: se puede contar la vida de un personaje en apenas unas frases y, en cambio, dedicar decenas de páginas a un solo rato, como ocurre, por ejemplo, con la historia de Nula y Diana en el capítulo «Viernes: El vino». Nula le narra a su mujer el tiempo en el que desarrolló esa extraña relación con Óscar y Lucía Riera. Unos pocos meses de verano dan para decenas de páginas. Cuando termina de recordar esta historia, el narrador continúa con la vida de Nula hasta el presente. Casi cinco años de su vida se resumen así, en apenas veinte líneas:

Después de los exámenes de marzo, Nula se quedó en Rosario pretextando que ya empezaban las clases y no quería volver a perder el año, y cuando venía los fines de semana a ver a la India, casi ni salía del departamento, y si lo hacía, nunca daba la vuelta a la manzana. [...] En octubre conoció a Diana, y se olvidó por completo de ellos; con Diana, todo parecía fácil y transparente. Por eso, cuando quedó embarazada y le dijo que estaba dispuesta a abortar, Nula le contestó que era mejor que se casaran. Con el profesor de filosofía griega, habían estudiado durante el año el problema 30, I, atribuido a Aristóteles o a Teofrasto, donde se habla de las afinidades entre el vino, el sexo, la poesía y la filosofía —pasto común de los melancólicos— y como tenía que buscar un trabajo y justo estaba programado en el Hotel Iguazú un seminario de iniciación a la enología que ofrecía la posibilidad de obtener un empleo si los resultados eran positivos, se inscribió gracias a un préstamo de la India, y, un tiempo más tarde, después de un segundo cursillo que se hizo en Mendoza, le ofrecieron trabajo en *Amigos del vino*, de modo que al año siguiente, cuando nació Yussef, ya tenía con qué alimentarlo, y que para la época del nacimiento de Inés, él ya era uno de los vendedores principales de *Amigos del vino*, en todo caso, el único al que Américo le permitiría tomarse ciertas libertades con el reglamento. Y ahora está echado en la colchoneta, boca abajo, tostándose al sol, sintiendo el sudor que chorrea por los pliegues de su cara aplastada entre el dorso de las manos superpuestas en el borde de la colchoneta (289-290).

A raíz de esta experimentación del tiempo que señalaban Abbate o Monteleone no es extraño que gran parte de la novela se desarrolle fuera del presente de la narración y que la reconstrucción de la biografía de los personajes a través de vastas analepsis sea uno de los fundamentos de la misma. «Estaba viajando en el tiempo», dice Gutiérrez a Nula tras haberse quedado absorto mientras conversaban. «Y yo —dice Nula—, montado en el presente, tratando de aguantar las embestidas de ese potro salvaje» (29). De esta forma, en el primer capítulo («Martes»), se nos da el pasado de Gutiérrez, así como las

razones de su salida y de su vuelta a la Zona. En el segundo capítulo («Miércoles») y en el cuarto («Viernes») se reconstruye la historia familiar y personal de Nula remontándonos hasta su abuelo Yusef, inmigrante sirio afincado en la Zona que termina acriollándose (católico radical, «yrigoyenista, anticonservador y antiperonista acérrimo» [88], trabajador, serio, honrado, sin fe en el orden del universo tras la muerte de su hijo sumergiéndose así en un lento declinar), pasando por su padre revolucionario y asesinado a tiros como un perro en 1975 en una pizzería del Gran Buenos Aires, y se llega hasta el propio Nula (tercera generación de varones de una familia muy representativa de la historia argentina del siglo XX), viajando desde lejanos recuerdos de la infancia (como el de Bebe) hasta la historia con los Riera y, luego, con Diana. Entre los capítulos tercero («Jueves») y quinto («Sábado») se reconstruye la vida de la otra gran incógnita de la novela: el personaje de Mario Brando y, con él, la biografía política y cultural de la ciudad en las tensas décadas del 40 al 80. Por su parte, la historia de la familia Calcagno (sobre todo de Leonor y Lucía) se recobra también en diversos capítulos y actúa como enlace entre el pasado biográfico de Gutiérrez, Nula y Brando.

Pero, ¿cuál es el *mecanismo* narrativo que hace funcionar el juego del tiempo en *La grande*? En realidad, es bastante simple, encontramos dos niveles de actuación que funcionan de la misma forma, solo que a diferente escala: situarse en el presente de la novela y, en un movimiento de vaivén, retrotraerse al pasado y avanzar, con interrupciones periódicas del recuerdo a causa de breves injerencias de un presente del que nunca se puede escapar del todo. A nivel *macro* funciona como lo venimos explicando en las páginas precedentes: el personaje se desplaza por los caminos de la memoria hacia el pasado y desenreda el ovillo del tiempo hacia el presente para iluminar lo ignoto de sus vidas. A nivel *micro*, es significativo que todos los capítulos de la novela comiencen *in medias res* y, en determinado momento, vuelvan hacia atrás para completar el vacío informativo de las primeras horas del día, que vienen narradas en pasado.<sup>21</sup> De este modo, esa historia que tiene lugar en apenas seis días se entreteje finamente con un pasado de décadas o de horas que ayudan a completar las significaciones del presente. Resume oportunamente Beatriz Sarlo con respecto a la relación entre el narrador y el tiempo:

---

<sup>21</sup> Comparemos estos manejos del tiempo con, por ejemplo, el de *El limonero real*, que se mueve en una suerte de presente mítico cifrado en ese repetido dístico «Amanece y ya está con los ojos abiertos», o el presente interminable destilado del estatismo fragmentario de *Nadie nada nunca*.

[E]l narrador saeriano tiene un saber que muchas veces se juzga perdido para los narradores del siglo XX. Con un cuidado que incluye leves imprecisiones, que solo vuelven más seductora y engañosa la tarea del lector que quiere reconstruir *todos los años* que van desde *En la zona* hasta hoy, el narrador va sembrando sus células de tiempo futuro en el pasado, y de pasado en el presente. Sin distracción, arma su máquina de tiempo que es también la materia en la que viven sus personajes. Por esa relación delicada y resistente con el tiempo, los personajes de Saer forman una sociedad novelística que trasmigra de un texto a otro y reaparece cuando se la cree a punto de extinguirse, formando una comunidad rara en la literatura posterior a 1930. El saber del tiempo produce personajes y no solo historias, personajes sostenidos por la categoría impalpable de la duración (2010\*a: 768).

Asimismo, remarca Pilipovsky de Levy cómo Saer ha realizado a lo largo de su obra dos movimientos en el trabajo de escritura para construir sus textos: uno en el que «la mirada recorta un fragmento del mundo exterior con una descripción minuciosa, reiterativa de la misma escena o con escasas variaciones»<sup>22</sup>, y otro en el que «la escritura parece haber salido del círculo y vuelve los textos más referenciales» (2006: 85). Aunque esta división tan tajante me parece un tanto reduccionista, sí que tiene algo de cierta. No se parece mucho el trabajo narrativo de dos libros bastante próximos temporalmente como *Nadie nada nunca* o *La ocasión*. Lo curioso es que *La grande*, pese a pertenecer claramente a la segunda categoría (la de la legibilidad, la del placer de contar frente a los experimentos narrativos más vanguardistas), conjuga también (y magistralmente) algunos aspectos de la primera, como, por ejemplo, la extraordinaria escena del cosido del botón o ciertos momentos de riguroso y sensorial estatismo: las reflexiones de Tomatis en el autobús de vuelta mientras contempla el atardecer, la escena en la que Nula toma el sol con Diana en su jardín o el ambiente en la piscina de Gutiérrez el día del asado (ciertos fragmentos que recuerdan muy vivamente al clima de *Nadie nada nunca* o de *El limonero real*). Cómo esta combinación de estrategias narrativas repercute en el tratamiento del tiempo me parece, por su parte, algo evidente.

Esta preocupación por el tiempo, que afecta de una forma u otra a todos los personajes, toma un acento casi paródico en el caso de Nula. Ya hemos comentado cómo su biografía es una de las más prolijamente desarrolladas a lo largo de la novela, abarcando también varias generaciones de su genealogía. Sin embargo, en su faceta de

---

<sup>22</sup> Describe este proceso acertadamente Sarlo: «De hecho, [Saer] propone a la ficción actos insólitos: el cruce de una calle, la transformación de la luz bajo la mirada de un personaje, las gotas que se deslizan sobre la superficie fría de un vaso, el movimiento del agua en un balde. Estos hechos insólitos son la materia de un *continuum* donde los modos de la narración y la descripción se muestran indiscernibles. [...] Puede hacerlo porque [...] su sentido de lo concreto sensorial se aplica a materias efímeras, la reverberación de la luz, el movimiento captado como sucesivas instantáneas, los procesos que afectan a los cuerpos sólidos» (2010\*b: 899-900).

filósofo frustrado, el proyecto de Nula desde tiempo atrás es desarrollar una «*ontología del devenir*», para la cual se dedica a tomar notas en una libreta de hule que al final nunca conducen a la redacción de un texto cohesionado (como el del recuerdo de la falsa sincronía de las mariposas [129-131] o la sagaz reflexión sobre la ebriedad y la otredad [295-296]). Fragmentos del devenir que tratan de coagular en una ontología estática. «¿Qué es lo que es siempre y jamás deviene, qué es lo que siempre deviene y nunca es?», pregunta burlonamente Gabriela a Nula, citando el *Timeo* de Platón, mientras trasiegan unas botellas en el bar *Amigos del vino* (231). Inmediatamente,

Nula califica a la reflexión platónica sobre el tiempo como una teoría «fácilmente refutable», ya que él no se representa el tiempo de un modo platónico ni idealista. Para Nula, el tiempo no sería una imagen de la eternidad sino, por el contrario, una deriva ciega, un devenir azaroso. Sin embargo, sus reflexiones y escritos filosóficos están plasmados en un texto que Nula ha titulado *Notas para una ontología del devenir*. Ahora bien, ¿qué “ontología” puede haber del devenir? ¿Cuál sería el ser del devenir si el ser es aquello que no deviene? (Abbate, 2014: 105).

La ontología del devenir es, en consecuencia, una contradicción de base. En palabras de Nula: «Practicar la ontología del devenir es de lo más simple: hay que tener en cuenta las partes del todo y las partes de las partes, en todos sus estados simultáneos y sucesivos» (85). ¿Puede llevarse esto a cabo? Por mi parte, solo he encontrado una posible circunstancia ampliamente trabajada en la novela y de la que hablaremos más adelante: la epifanía, único instante en el que se produce algo próximo a lo que describe Nula. Sin embargo, aquí vuelve a entrar en juego la contradicción, pues, cuando las epifanías sobrevienen la capacidad de racionalizar o transmitir la experiencia se anula, con lo cual su plasmación vuelve a ser imposible. «Las partes de las partes, en todos sus estados simultáneos y sucesivos» pueden llegar a experimentarse como reveladas, pero no pueden ser aprehendidas. Pensemos en aquella «inminencia de una revelación que no se produce» de la que hablaba Borges en «La muralla y los libros» o en el *aura* de Walter Benjamin. De hecho, cada vez que un personaje experimenta algo parecido, a la hora de transcribirlo, el fragmento (que suele estar en cursiva) se encabeza con una fórmula como esta o similar: «Si las ideas sobre el tema que le dan vuelta en la cabeza pudiesen expresarse con palabras en forma ordenada, el desarrollo sería más o menos el siguiente».

Probablemente, en relación con la posibilidad de coagular el devenir, la reflexión más lúcida a la par que desengañada salga de los labios de Gutiérrez, al principio del capítulo «Domingo: El colibrí», mientras piensa en todo lo que le debe a Leonor: «te dan setenta años para que vivas unas horas, unos minutos, y después no hay nada más que

hacer con el resto; es tiempo gastado en vano» (393). El estatismo de un momento que ya fue pero siempre es, a pesar de estar sumergido en la interminable sucesión de horas, días y años que vertebran el devenir humano. La epifanía, la mayor parte de las veces provocada por un repentino extrañamiento del mundo o por algo parecido a la revelación alcanzado a través del recuerdo epifánico, puede entenderse entonces como la única forma de lograr una cierta detención del tiempo.

La otra gran intuición que se *expresa*<sup>23</sup> en la novela en relación al tiempo está en labios de Gabriela Barco, que rememora junto a Soldi una antigua conversación entre su padre (Horacio Barco, otro de los personajes míticos de la Zona) y Tomatis:

—Carlitos —dice Gabriela—. Un día mi viejo le preguntó cómo definiría la novela y él contestó: «El movimiento continuo descompuesto». [...]

—Claro, en el sentido de exponer, en forma analítica y estática, lo que en verdad es sintético y dinámico. [Soldi]

—Es más o menos así —dice Gabriela— pero con muchas menos esdrújulas. (201)

Aunamos en este punto, la reflexión sobre el tiempo y sobre la literatura, sobre lo que debe ser una novela.<sup>24</sup> Si en sus ensayos, Saer trabaja desde una crítica relativamente rigurosa pero también bastante libre y literaria, aquí ya viene expresado directamente en forma de aforismo. Entendiéndolo de una forma o de otra, esta frase puede aplicarse a la mayoría de sus novelas, pero en *La grande* adquiere un sentido preciso. La plasmación imposible de «el movimiento continuo descompuesto» es una de las grandes aspiraciones de esta obra y bastante lograda, por cierto.<sup>25</sup>

El juego de *La grande*, del que venimos hablando en todo este epígrafe, consiste, en definitiva, en escindir, entrecruzar y narrar las diferentes líneas temporales y vitales que, desarrollándose simultáneamente en el tiempo, convergen y constituyen el presente y el pasado de la Zona. Las esdrújulas de Soldi, aunque muy poco literarias, lo definen de

---

<sup>23</sup> Remarco esta palabra porque esta reflexión y la anterior de Gutiérrez sí que son enunciadas o, al menos, pensadas de forma consciente por los personajes, no siguiendo la estrategia que hemos comentado previamente en relación con las epifanías, el *si pudiera ser puesto en palabras, sería algo así*.

<sup>24</sup> Saer es probablemente uno de los ensayistas argentinos más lúcidos de la segunda mitad del siglo XX. Sus ensayos recorren diversos intereses, desde la relación entre literatura y mercado hasta la tradición literaria argentina. Sin embargo, la mayoría tratan sobre teoría literaria o sobre autores que de alguna forma lo fascinaron y a los que buscó filiarse (siguiendo un régimen crítico parecido al que desarrolló T.S. Eliot) para generar unos lazos intertextuales y unas especulaciones que dieran respaldo a sus búsquedas literarias. En libros tardíos como *El concepto de ficción* (1997), *La narración-objeto* (1999) o *Trabajos* (2006) se recogen la totalidad de sus trabajos críticos realizados a lo largo de cuarenta años.

<sup>25</sup> Las otras imposibilidades más relevantes serán las de reconstruir una historia y la de recuperar el pasado, pero ya llegaremos a ello.

forma bastante precisa. Esta novela se revela, por tanto, como uno más de los intentos de cristalizar lo que ha angustiado a multitud de escritores a lo largo del siglo XX: cómo la narración y la lectura (por imperativo lineales y parciales) pueden ser capaces de representar un todo siempre dinámico, complejo y heterogéneo. Lo esbozaba Horkheimer, uno de los pensadores más admirados por Saer junto al resto de la Escuela marxista de Frankfurt: cómo al final siempre persiste, aunque sea en un leve deje, «la pretensión ineludible de toda obra [...] de reflejar, en su propia limitación, el todo» (1994: 195). Saer, el narrador de la fragmentación, también cedió tenuemente (igual que la buscaron muchos de los más grandes escritores) a la tentación de la totalidad<sup>26</sup>.

Un último apunte en relación al tema del tiempo en *La grande*. En esta novela se manejan profusamente, aunque sin nombrarlos, dos tópicos clásicos relacionados con el tiempo y que comentaremos cuando hablemos de la moral del fracaso; los cuales se entrelazan para dar sustento a la experiencia que tienen del mismo los personajes: el *tempus irreparabile fugit* y el *carpe diem* (Dalmaroni, 2005). Uno ligado indefectiblemente con el pasado y el otro con el presente. Como podemos comprobar, la temporalidad de *La grande* es extremadamente compleja, tanto al menos como la de *Glosa*; sin embargo, esta sensación es atenuada por el empleo de un aparato formal aparentemente más clásico.

Merece ser también comentado que bajo esta estructura de la novela, organizada en días de la semana, yace, además, una suerte de estructura circular y simbólica que enmarca el desarrollo de la historia: *La grande* empieza con agua y acaba con agua. El paseo de Nula y Gutiérrez con el cual se abre la novela se lleva a cabo a la vera del río y bajo una lluvia intermitente, en un ambiente acuoso magistralmente descrito. La tormenta que obliga a los invitados del asado a refugiarse bajo el quincho es la escena con la cual se cierra la obra. De esta forma, la lluvia signa los extremos de una semana caracterizada por un extraño y caluroso clima para el mes de abril. De hecho, las referencias durante toda la semana a una inesperada vuelta del verano y del buen tiempo trufan todo el texto, como si el verano hubiera decidido no ceder al advenimiento del otoño y prolongarse un poco más de lo debido para dar así una tregua a los personajes durante la semana que recoge sus vidas, sus historias. No será hasta la coda («Con la lluvia, llegó el otoño, y con

---

<sup>26</sup> Remito también, en relación a esta intuición, a uno de los apuntes de *La narración-objeto*, en el que postula, con Flaubert como ejemplo, a la narración como la contradicción de «alcanzar lo universal manteniéndose en el dominio riguroso de lo particular» (1999: 174).

el otoño, el tiempo del vino» [449]) que se confirme la llegada del otoño, solitaria función de ese último capítulo del cual solo nos quedó una frase. La melancolía apacible que, como comentaremos luego, destila *La grande* se hace metáfora mediante esa postrera y tardía semana de verano en la que tiene lugar la novela, justo antes de que entre al fin el otoño, la estación en la que todo empieza a morir lenta y sosegadamente.

Antes de cerrar este epígrafe, quería hacer un par de comentarios en relación a dos dinámicas que se relacionan entre sí y que, además, han ido atravesando todos los temas comentados en las páginas precedentes: la significación de la fragmentación y la dupla casualidad/causalidad. En relación a la primera, establece Pénélope Laurent:

Un fragmento es una entidad abierta, incompleta, arrancada de un Todo que deja ver, en sus bordes (*incipit, explicit*) como en su interior, las huellas del desgarramiento originario. Esta concepción es muy paradójica en la medida en que es una entidad autónoma [...], casi autárquica, cerrada sobre sí misma y, al mismo tiempo, nace de una fisura, una incompletud, un descentramiento, una apertura que la pone en conexión con otros textos. [...] La fragmentación es eminentemente melancólica y coincide con el fin de los grandes relatos. Y la única instancia capaz de juntar los fragmentos para formar un “todo”, su “todo” es el lector (2013: 216).

Esta reflexión parece que entra en contradicción directa con lo que acabábamos de postular en relación a la totalidad. Por otra parte, que el narrador aspire a la totalidad, a la «palabra redentora que el universo espera desde sus comienzos», como profería burlona y un poco lánguidamente el propio Saer en el ya citado cuestionario de Gramuglio (Saer, 2010\*b: 919), no implica que no supiera antes de intentarlo que no es más que una quimera. Y Saer, a este respecto, es un hijo ilustre de la modernidad desengañada. Un *melancólico*, como diría Premat (2002, 2009). No he encontrado, de hecho, mejores palabras que las del propio Saer para aclarar cómo funciona la fragmentación en su obra:

Cada novela es como un fragmento que yo voy instalando en las fisuras que dejan las narraciones anteriores. La obra, entonces, es una especie de móvil en el que cada pieza que se añade modifica el resto, y cada pieza funciona como una digresión. Pero los fragmentos no llegan nunca a cerrar del todo, sino que introducen más incertidumbre. En mis textos, la temporalidad está comprimida o estirada, de modo que siempre puedo agregar nuevos fragmentos (novelas) que compriman el tiempo estirado en otros fragmentos (novelas) o viceversa (*apud* Corbatta, 2005: 35).

Y en otro lugar:

Por curioso que parezca, la tendencia a la fragmentación sería otro aspecto del mismo fenómeno totalizante. El fragmento no posee la autonomía de un género, sino que depende, para existir como fragmento, de su relación con una intención totalizadora, explícita o implícita. El fragmento existe como texto conflictivo, como residuo de una praxis problemática. Es un resultado empírico y no la aplicación ortodoxa de normas

preexistentes. El fragmento metaforiza el heroísmo trágico de la escritura, aunque también lo acecha, desde un punto de vista histórico, el triste destino de todos los géneros, que es como el de las civilizaciones, el de ser mortales (Saer, 2010\*: 916).

Fragmentación y totalidad vienen relacionados por el propio escritor santafesino y ambas, hemos visto, pueden rastrearse en *La grande*. Un último ejemplo bastante significativo de la primera. El último capítulo (obviando la coda inacabada) «Domingo: El colibrí» está dividido gráficamente en fragmentos. Hay mayor espacio entre determinados párrafos, en otras palabras. Es sintomático que sea también el capítulo de la reunión, el único en el que aparecen juntos todos (o casi todos) los personajes que han ido saltando la obra. La fragmentación, desengañada aunque en cierta medida anhelante, que había actuado implícitamente en el resto de la novela al ir variando el foco del narrador entre los diferentes personajes, historias y tiempos, se plasma ahora explícitamente al dividir en secciones el texto de esa escena «sintética», «dinámica» y total que se supone recoge el asado. Tal vez pensó Saer que era la única manera de narrar/describir honestamente algo así: rasgar el *continuum* visual del texto para dar a entender que no hay más remedio que desplazarse para imbricar las miradas. «La mariposa es vieja / pero entre los crisantemos su alma / juguetea», piensa Tomatis observando sin ser visto a Clara Rosemberg recreándose con las flores del patio (433). El narrador también juguetea entre los fragmentos de la narración, tratando de proyectar esa infinidad de historias, recuerdos, miradas, cavilaciones y materia que convergen y se entretejen en el patio de Gutiérrez.

Pero, sin embargo, los fragmentos no coagularán, igual que la novela no se resolverá en una totalidad con sentido, en un *fatum*, sino en el celebrado vuelo de un alma en pena que al final no será más que una patética bolsa de plástico del hipermercado Warden. Recordemos la mayor miseria del ser humano: «Los pedazos [...] no se pueden juntar», dirá, en *Cicatrices*, el asesino Fiore justo antes de lanzarse por una ventana (2012a: 566). Sugiere, asimismo, Paul Ricoeur: «Una terminación no conclusiva conviene a una obra que plantea intencionalmente un problema que el autor considera insoluble; no por ello deja de ser una terminación deliberada y concertada, que pone de relieve de manera reflexiva el carácter interminable del tema de la obra completa» (1995: 407). Y los problemas que plantea esta novela, síntesis de las preocupaciones de Saer (el tiempo, la memoria, la identidad, lo *otro*, la capacidad de reconstruir la historia, el estatuto de *lo real*), tienen pocas perspectivas de poder cerrarse. En conclusión, «si admitimos que

la obra acepta la fragmentación y rechaza la cohesión no es menos cierto que se sustenta en una gran coherencia, narrativa e ideológica» (Laurent, 2013: 218).

Esto nos aboca al último punto de este apartado: la imbricación entre causalidad y casualidad. La comprensión del presente a través de nuestras acciones y vivencias pasadas tiende a realizarse siempre desde la noción de causalidad. La arbitrariedad y el azar buscan relegarse a un segundo plano en aras de que la vida y el mundo tengan algún tipo de orden, de orientación, de sentido. Señala Colautti cómo Saer, en cierta medida, en *La grande* «trabaja la noción del devenir como un presente interminable que actualiza la sensación de lo pasado, que busca infructuosamente una referencia existencial, un sentido posible en el flujo azaroso de la vida del cosmos» (2009). Hemos comentado más arriba que el pasado de los personajes es el fundamento de ese presente en el que se desarrolla la novela. Su pasado (o al menos el intento de reconstrucción de él que se lleva a cabo a través de una o múltiples versiones) es el cimiento a través del cual tratamos de entenderlos. Que la novela haga grandes analepsis para colmar el presente de significaciones y de supuestas relaciones de causa/consecuencia es buena prueba de ello. No obstante, *La grande* también juega con el polo de la casualidad y la concepción de hasta qué punto la causalidad es válida o no para entender la articulación del mundo y sus acontecimientos. El ejemplo perfecto al respecto lo encontramos al principio y al final del capítulo segundo «Miércoles: La manzana». Cito un fragmento:

Para que el encuentro se produjera, debieron tener lugar varias casualidades entre las que, por ser las más importantes, merecen destacarse: que en el único punto inconcebiblemente concentrado de lo existente sobreviniera, a causa de la densidad demente de una sola partícula, cierta explosión cuya onda expansiva, que dicho sea de paso se viene prolongando hasta el día de hoy, diseminara en el vacío espacio, tiempo y materia ígnea, la cual, enfriándose poco a poco y aglutinándose a causa de ese enfriamiento, prosiguiendo el movimiento de rotación y de traslación, causado por la explosión primitiva, en un punto preciso del espacio gracias a un complicado fenómeno gravitatorio, formara lo que a falta de un nombre más apropiado se ha dado en llamar «el sistema solar»; que en una de las bolas de tamaños diferentes que lo componen, ya enfriadas y solidificadas, girando alrededor de una estrella gigante, también producto de la explosión mencionada y llamada «Sol», bola que ahora llamamos «Tierra», apareciese un fenómeno que, debido a una imposibilidad total de definir llamamos «vida» y que, por último, Lucía, ese mediodía de septiembre, pasara por la esquina del bar Los siete colores en Mendoza y San Martín que ocupa ahora el local donde durante años estuvo el Gran Doria, justo en el momento en que Nula, que acababa de terminar su café y se había demorado unos segundos con un tipo que lo llamó desde su mesa para pedirle una información sobre un manual de Derecho Público, saliese a San Martín y alzase la vista en su dirección, descubriéndola, vestida de rojo, entre el gentío de la calle soleada (79-80).

El capítulo se cerrará en un movimiento de retorno, casi cien páginas después, con una reformulación de ese mismo párrafo. Ambos textos, que encuadran dicho capítulo, sacan a la palestra, aunque en un sentido en cierta manera paródico, la conflictiva relación entre el acontecimiento y nuestra comprensión del mismo. Al reencontrar Nula una mañana de golpe a Lucía Riera, en cuya aura estuvo unos meses atrapado años atrás, este bucea en sus recuerdos tratando de explicarse y de entender cómo fue que entró y sucumbió a dicho influjo. La relación con Lucía lo marcó tan profundamente en esa época anterior que aceptar el mero hecho de la casualidad como detonante de que, en cierta medida, su vida sea como es, se convierte en algo demasiado arduo: tras romper su relación con ella y con su marido, Nula abandona finalmente la universidad y se marcha de Rosario; poco después conoce a Diana y el resto ya es historia. Pero que todo eso dependa de que justo al salir de una cafetería esa mujer se cruzara con él, parece exigirle a Nula el remontarse en el flujo de los acontecimientos para probar que eso ya estaba escrito. Se ironiza y se indaga en la necesidad de creer en algo semejante al destino para concebir que hechos tan improbables, que sucesiones tan complejas de acciones, desemboquen en un punto preciso del tiempo capaz de marcar a fuego la existencia del individuo que lo experimenta. El simple azar (¿por qué estaba yo ese día justo ahí?) parece algo demasiado cruel para la frágil razón humana. Por ello se fantasea con ese *fatum*, noción que el desenlace de la novela desmiente tajantemente. Las acciones no se dirigen hacia un final concluyente y las novelas no tienen por qué cuajar un sentido en su última página. «Azul, [...] vecino del negro» es todo lo que se nos dice de la bolsa del Warden que revolotea en la tarde tormentosa (448).

Pero, además, ese encuentro de Lucía y Nula también cifra uno de los procedimientos fundamentales de construcción de la novela, de la organización del flujo de los acontecimientos, erigiéndose al mismo tiempo en el representante más extremo del mismo: los encuentros cotidianos y casuales que cruzan y descruzan las vidas de los personajes a lo largo de esos seis días, otorgándoles al azar y a las decisiones momentáneas la primacía del presente. Azar al que, por otra parte, en el futuro se intentará resignificar en la madeja de la causa/consecuencia. Como ya hemos comentado este recurso anteriormente, no nos vamos a detener en él de nuevo.

Por último, avancemos que el azar tiene también otra vía de interpretación, relativa a la arbitrariedad de las epifanías, que Dalmaroni enuncia de la siguiente forma y que comentaremos cuando hablemos de ellas:

El devenir casual del universo desmiente los empecinamientos sociales —candorosos, ciegos o descarados— para redimirlo y redimirnos de la “nada”, pero justamente por eso —es decir, debido a nuestra “condición mortal” y no a su pesar— es ese mismo azar el que nos depara, imprevisibles pero recurrentes, “un sobresalto de liberación”, “una sensación inesperada de armonía”, “una certidumbre sensorial de permanencia”, la “presencia vívida” de “un mundo de materia pura que ha expelido de sí toda leyenda” (2005).

\*\*\*

Quisiera cerrar este apartado en torno al *juego* de *La grande* con una reflexión que haga de colofón del mismo. Opinaba Ernesto Sábato, abjurando del realismo superficial, que «una novela profunda no puede no ser metafísica, pues debajo de los problemas familiares, económicos, sociales y políticos en que los hombres se debaten están, siempre, los problemas últimos de su existencia: la angustia, el deseo de poder, la perplejidad y el temor ante la muerte, el anhelo de absoluto y de eternidad, la rebeldía ante el absurdo de la existencia». Decía también Sábato que «toda novela es una novela de hombres, y el hombre es un animal metafísico» (1967: 260). No sé si, como categoría absoluta, la primera cláusula de esta oración de Sábato es cierta o no, pues, por supuesto, no he leído todas las novelas. Sí que creo, en cambio, que todas las novelas de Saer son novelas de hombres<sup>27</sup>, lo cual valida la frase en su caso y la pertinencia de las dos citas de Sábato.

Esta reflexión en torno a la metafísica se justifica porque este *juego* que lleva a cabo *La grande* toca en múltiples lugares nervios de gran hondura filosófica. Como hemos ido viendo a lo largo de este apartado, basta leer la novela con un poco de atención para que reflexiones de bastante calado vayan revelándose de tanto en tanto. No obstante, lo fascinante de las obras de Saer y, en particular, de esta novela, es que se imbrican perfectamente en la narración. No parecen remiendos mal cosidos al texto, sino que siempre dan la sensación de estar justificados por la circunstancia. Comenta Saer en «*Zama*», en relación a otro de sus escritores admirados, cómo la obra de Di Benedetto «no es el producto de ninguna filosofía previa: encuentra más bien espontáneamente a la filosofía» (2016: 58-59). Algo muy similar, aunque tal vez más consciente, ocurre en *La grande*. Por otra parte, comentaba también en otro lugar Saer: «recomiendo para los escritores la irresponsabilidad filosófica. Un escritor no tiene por qué fidelizarse,

---

<sup>27</sup> Intuyo que con «hombres» Sábato quiere implicar seres humanos, aunque lo cierto es que en las novelas de Saer los grandes personajes son todos hombres, apenas hay personajes femeninos finamente contruidos. Esto también lo señala acertadamente Elsa Drucaroff (2011: 269). En *La grande*, tal vez Lucía Riera o, sobre todo, Gabriela Barco pudieran desafiar a esa costumbre.

obedecer a los protocolos de la filosofía. [...] Al mismo tiempo, el lenguaje filosófico y el lenguaje coloquial pueden ser una buena combinación estilística» (Premat, Vecchio, Villanueva, 2010\*b: 931).

Como Borges, otra de sus principales referencias, Saer se deja llevar, pero sin subsumirse a ella, por los senderos de la filosofía, aunque lo haga de manera diferente a la del autor de *El hacedor*. Lo hace notar también Sarlo:

Saer no comunica sus ideas sobre el tiempo, la subjetividad, el recuerdo sino que les da una *forma de relato*. Pero sus diálogos, como los de Musil, transcurren entre la consideración seria de lo irrelevante y la perspectiva irónica sobre lo que se intuye verdaderamente serio. Son relatos de pensamiento, sin que sean los personajes quienes lo transmiten. El problema del tiempo y de lo real, Saer lo muestra en *estado de ficción* (2005a: 27).

Este acercamiento heterodoxo, inteligente e incluso a veces burlón a la vasta y adusta tradición del pensamiento occidental es, sin duda, uno de los grandes aciertos de la narrativa del santafesino.

## 3.2 LOS PERSONAJES DE LA NOVELA: LA ZONA, INTERTEXTO E HISTORIA

De la misma forma que algunos de sus modelos más admirados, Saer también resolvió desde muy temprano que su literatura se construiría en torno a una *zona*<sup>28</sup>. Si Joyce tuvo Dublín, si Onetti creó Santa María, si Faulkner construyó el condado de Yoknapatawpha, Juan José Saer escogió algunos pueblos y ciudades específicos del litoral argentino, a orillas del río Paraná<sup>29</sup>: San José del Rincón, Santo Tomé, las orillas del río Colastiné, Santa Fe, Paraná. Las referencias vienen explícitamente plasmadas en muchas obras; sin embargo, al igual que el tema del tiempo histórico, estas tienden a tratarse desde una cierta vaguedad. Comenta el propio Saer en relación al comienzo del *Quijote*: «[E]l no querer acordarse sugiere que poco importa cuál es ese lugar, puesto que la ficción debe preservar siempre su autonomía respecto de su referente, creando un mundo propio que no se limita a ser la copia del que supuestamente existe fuera del texto» (2006: 81). El texto clásico al respecto es, por supuesto, «Discusión sobre el término Zona»<sup>30</sup>, presente en la colección de relatos *La mayor* (1976). Allí, Pichón Garay defiende, sin ser capaz de razonarlo objetivamente, que «un hombre debe ser siempre fiel a una región, a una zona» (2001: 184), cuya delimitación, por lo que arguye Lescano, termina siendo tan difusa como aquel mítico lugar de la Mancha.

Lo curioso es que una zona no es un espacio de tres dimensiones, sino de cuatro: no se define solo por coordenadas espaciales, sino que termina proyectándose necesariamente también en una dimensión temporal, igual que hemos comentado anteriormente en relación a *La grande*. «Una ciudad es una abstracción que nos concedemos para darle un nombre propio a una serie de lugares fragmentarios, inconexos, opacos, y la mayor parte del tiempo imaginarios y desiertos de nosotros» (Saer, 2001: 149). La Zona saeriana ni siquiera tiene una correspondencia física exacta o una lógica

---

<sup>28</sup> Este es un tema clásico en la bibliografía sobre el santafesino (puede consultarse al respecto, por ejemplo, Teodosio Fernández [2003]), por lo que trataré de limitarme a su plasmación en *La grande*. Para las diferencias con el regionalismo, puede consultarse Prieto (1999, 2006) o Foffani y Mancini (2000).

<sup>29</sup> Igual, por cierto, que otra de sus grandes influencias, otro escritor *con zona*: el poeta entrerriano Juan L. Ortiz, mentor y amigo de Saer y quien también edificó su obra en torno a la costa fluvial de las provincias de Entre Ríos y Santa Fe.

<sup>30</sup> Aunque los orígenes de estas reflexiones pueden remontarse hasta su primer libros de relatos, cuyo revelador título es, precisamente, *En la zona* (1960).

que la ordene: son los recuerdos que se proyectan sobre ella, las relaciones que se traman en su seno, o como apunta Alberto Giordano: «esa región, hecha de recuerdos y como ellos irreal, es la patria, que nunca podemos abandonar, a la que seremos siempre fieles, porque es ella, como los recuerdos, a veces a nuestro pesar, la que nunca nos abandona» (1992: 30). La Zona saeriana vendría a ser, en otras palabras, un ejemplo canónico de lo que Bajtín denominó *cronotopo*.

¿Cómo se construye entonces la Zona? Si encaramos los textos de Saer veremos que se realiza desde una estrategia similar a la que plantea el conocimiento de *lo real*: lo que los formalistas rusos llamaron el extrañamiento. Comentaba Saer en un diálogo con Piglia: «[U]no siempre hace el mapa del lugar del cual no es, del lugar que no conoce. Pero si uno trabaja con el mapa del lugar propio, establece una suerte de distancia, como si mitificara ese lugar que es el más propio y, al mismo tiempo, el más distante» (Piglia, 1990: 42). Razonamiento que queda plasmado en *La grande* de la siguiente forma: «Lo extraño del mundo no son sus confines impensables y distorsionados, sino lo inmediato, lo familiar. Basta una mirada ajena, que a veces puede provenir de nosotros mismos, por fugaz que sea, para revelárnoslo» (142). Lo ajeno, la alteridad del mundo puede manifestarse (y lo asombroso es que se manifiesta) en nuestra propia casa, en el terreno que creemos que supone una seguridad y una certeza. A partir de este extrañamiento nace, entonces, el mundo de la ficción.

*La grande* implica, de este modo, reencontrarse con la Zona y sus habitantes tras el peregrinaje espacial o temporal de las últimas obras de Saer<sup>31</sup>. De la misma forma que Gutiérrez retorna de su periplo europeo, los lectores también volvemos al seno de la Zona. Desde que publicara *Lo imborrable* (1993), sus siguientes obras habían deambulado por diferentes lugares del mundo (*La pesquisa* [1994] en gran medida en París y *Lugar* [2000] en múltiples emplazamientos) o en los territorios la Zona pero en los albores del siglo XIX, como en *Las nubes* (1997). En *La grande* se recupera, por tanto, el lugar, la época y el entramado de personajes míticos en un viaje que devuelve al lector a textos tan lejanos como *La vuelta completa*, *Cicatrices*, *Nadie nada nunca* o *Glosa*. Ahora bien, justamente

---

<sup>31</sup> Comentaba el propio Saer: «Creo que, como dice Pavese, lo que define a un escritor es un poco la monotonía. Cuando te ponés a ver, por ejemplo, la obra de Kafka, las reiteraciones temáticas están ahí; lo que pasa es que se ve la obra entera y nadie te está criticando porque escribís siempre lo mismo. Pero también hay otra cosa: la de retomar. Está la cuestión del tema con variaciones, de la variación en el sentido prácticamente musical del término. Y creo que ahí, en ese tipo de repetición, coinciden justamente, un movimiento pulsional y un movimiento de estructuración formal» (Montaldo, 1986: 12).

lo que plantea nuestra novela a través del retorno de Gutiérrez es: ¿se puede volver a la Zona? ¿Se puede *de veras* volver?

La obra comienza un martes temprano, con un paseo por el campo entre dos de los personajes principales: Nula y Gutiérrez. Que la historia se abra con ellos es un gesto significativo por varias razones. Primero, porque se nos avanza sus engarces con la Zona y con el corpus saeriano: son dos (casi) desconocidos para el lector, pero en seguida se revela que han sido Tomatis y Soldi (ya más parecidos a antiguos camaradas para nosotros, asentados como la generación clásica y la generación pujante de la Zona, respectivamente) los que los han puesto en contacto con un motivo tan trivial como la venta de vino. Además, un lector que conozca un poco el corpus comienza en seguida a tender puentes. Por ejemplo, en relación a cómo se deslizan el tiempo y la contigüidad en la obra de Saer, apunta Pénélope Laurent tomando el personaje de Nula y recalcando el proceso de memoria de la Zona:

Los textos de Saer [...] siempre dejan espacio entre dos fragmentos. El único caso de contigüidad temporal casi inmediata entre dos textos parece ser el cuento 'Recepción en Baker Street' (*Lugar*) cuya diégesis sigue temporalmente el final de la historia de la novela *La pesquisa*. [...] Pero en realidad el principio del cuento no retoma la perspectiva del final de la novela (la escena de los tres amigos) sino la de Nula, personaje que el lector descubre por primera vez [...], es decir un personaje muy indeterminado todavía. A pesar de la contigüidad, el paso entre uno y otro fragmento no es tan lleno, homogéneo y evidente como pareciera. No se trata de un simple rompecabezas que habría que reconstruir a partir de piezas homogéneas y de un modelo preconcebido: las piezas no siempre adoptan la misma focalización y el modelo no existe. La memoria de la Zona es un proceso complejo y subjetivo (2013: 210).

Por otro lado, tenemos a Willy Gutiérrez, personaje que solo a los lectores más atentos (o a los que hayan recorrido de forma salteada la obra de Saer) les disparará una chispa en la memoria. Si Nula es la frescura que entra desde *Lugar*, Gutiérrez es el pasado más ancestral, dado que debemos remontarnos hasta *En la zona*, allá por 1960, para saber algo de él. De este modo, la obra de Saer se abre y se cierra con un mismo personaje y un movimiento de opuestos que completa el círculo: pues si el detonante de *La grande* es la vuelta de Gutiérrez a la Zona desde Europa, en el cuento «Tango del viudo» se nos narra el momento de la partida, treinta años antes, con un Gutiérrez mansamente desilusionado que decide quemar sus escritos y abandonar la ciudad para siempre. Queda entonces *La grande* ligada desde sus primeras páginas al resto de la obra de Saer; además, por los dos extremos de la misma: *En la zona* (1960) y *Lugar* (2000), pasando entre medias por todo lo que podemos llamar la *Zona contemporánea* a Juan José Saer; es decir, aquellas

ficciones que tienen lugar desde la época del posperonismo en adelante y que construyen el alma de eso que hemos dado en llamar *la Zona*, su auténtica médula: *La vuelta completa* (1966), *Cicatrices* (1969), *La mayor* (1976), *Nadie nada nunca* (1980), *Glosa* (1986), *Lo imborrable* (1983) y *La pesquisa* (1994). Cuarenta años de diferencia recogidos en síntesis en un solo texto, texto que además se origina de astillas hasta entonces secundarias en el corpus (Gutiérrez, Nula, Soldi, Gabriela): una prueba más del *continuum* fragmentario que conforma la obra del santafesino.

Además, Gutiérrez y Nula son representantes de las distintas generaciones de personajes en la Zona. Haciendo un repaso rápido podemos distinguir tres o, más finamente, hasta cuatro generaciones. Tiendo a inclinarme por esta segunda opción. Por un lado estaría la generación de los mayores, aquellos que, por hacer un símil biográfico que tampoco tiene que ser tomado al pie de la letra, tendrían como referente a la de Juan L. Ortiz (los nacidos en las postrimerías del siglo XIX o en las primeras décadas del XX y que se erigen en maestros de la generación de Saer). Sería éste el caso de personajes como Jorge Washington Noriega (cuya figura planea sobre toda la obra de Saer aunque sepamos desde *Glosa* que murió en 1978<sup>32</sup>), Higinio Gómez (nombrado en *La grande* como representante de la vanguardia temprana y con un cuento y un poema muy significativos<sup>33</sup>) o el Centauro Cuello (tal vez algo más joven que los anteriores, pues sigue vivo en los 90, pero participante en la vanguardia durante los 40, como aclaran Soldi y Gabriela, con lo cual nacido en las primeras décadas del XX). Mario Brando, nacido en 1920, cabeza visible del precisionismo y muerto de cáncer en 1981, se incluiría, por edad, en las postrimerías de esta generación más antigua, aunque su figura no es más que un ente de ficción dentro de la novela. Muerto diez años atrás es parte de la reconstrucción de una historia y su identidad solo se modela de forma indirecta, a través de testimonios.

En segundo lugar tenemos a la generación del difunto César Rey, Marcos y Clara Rosenberg, Escalante o el propio Gutiérrez, amén de Leonor Calcagno, aunque sea la primera vez que ella aparece explícitamente en una obra. Estos son los que, a principio de los 90, bordean o pasan la sesentena, En tercer lugar vendría lo que Dalmaroni (2005) llama los «ya cincuentones» y en los que incluye a Tomatis y, fuera del plano de *La grande*, a Pichón Garay y Horacio Barco. Los difuntos Ángel Leto, Elisa y Gato Garay,

---

<sup>32</sup> El mismo año que Juan L. Ortiz, por cierto. Según las fechas de *Glosa* Washington también nacería el mismo año que el poeta entrerriano: 1896.

<sup>33</sup> «Biografía de Higinio Gómez» en *La mayor* y «El fin de Higinio Gómez» en *El arte de narrar*.

gemelo de Pichón, también se encuadran en esta. Entre estas dos generaciones se plantea un tanto el *quid* de la cuestión, pues sus límites ya tienen pocos efectos prácticos en *La grande*, lo cual nos habla de un cierto cambio de época que se deja sentir en la novela.

Una de las estrategias que considero acertadas en la escritura de Juan José Saer es que no plasmó su figura en un solo personaje como si de un *alter ego* se tratara, sino que intentó diluir su personalidad o disgregarla entre distintos personajes de su obra, para que ninguno de ellos fuera completamente cooptado por su imagen. De esta forma, hay varios personajes que, como apunta Sergio Delgado (2002), comparten rasgos biográficos con el autor: Tomatis es el personaje con más rasgos del Saer-hombre, pero Pichón Garay comparte con él la marcha a París, el Angelito de *Cicatrices* anécdotas de periodista, el Gato Garay la residencia en Colastiné y Nula encarna sus experiencias familiares de la infancia. Lo que, de forma elocuente, liga a todos estos personajes (salvo a Nula) es que pertenecen a esta tercera generación, la que podríamos asimilar a la generación del Saer-hombre. Como la anterior, también nacerían en los treinta, pero en la época de génesis del mundo de la Zona (en esos años 60), de tener veintitantos años a tener treinta y tantos (como es el caso de, respectivamente, Tomatis y César Rey en *Cicatrices*, por ejemplo) puede marcar una diferencia generacional, que tendió a mantenerse en la obra con el paso de los años.

Esta hipótesis puede verse confirmada con unas líneas de ese texto que hemos citado antes, «Discusión sobre el término Zona»: «Ni Lescano ni [Pichón] Garay son sibaritas, pero van a ese restaurant [...] porque saben que años atrás lo frecuentaban Higinio Gómez, César Rey, Marcos Rosemberg, Jorge Washington Noriega y otros que pasaban por ser la vanguardia literaria de la ciudad» (2001: 184-185). Pichón Garay, coetáneo de Tomatis y ambos pertenecientes a los cincuentones en los 90, considera a Rey o Rosemberg como más próximos a la generación de los mayores que a la suya; aunque sean más cercanos a ellos por edad. Por supuesto, estas diferencias en *La grande* se ven difuminadas por el simple paso del tiempo, y Tomatis y Rosemberg para un lector ajeno al corpus pueden pertenecer a la misma generación; sin embargo, dichas sutilezas sí son útiles para entender un poco más la genealogía de la Zona.

Por último, tendríamos a la cuarta generación: la de los jóvenes, (potenciales) hijos de las dos anteriores y nacidos en los 60, los adolescentes *sin culpa* durante la dictadura, como diría Elsa Drucaroff (2011). Pertenecerían a esta última generación Nula (cuyo origen en el corpus ya hemos aclarado), Gabriela Barco (hija de Horacio y Miri Barco y

que aparece por vez primera, y en diálogo con Tomatis, en el relato «Cosas soñadas», de *Lugar*), Pinocho Soldi (que, aunque aparezca tarde, desde *La pesquisa* se ha vuelto un personaje recurrente) o Lucía Riera (hija de Leonor Calcagno y ¿Willy Gutiérrez? y que nos es presentada en esta novela). Alicia, la hija de Tomatis, sería el personaje (de entre los que reciben una mínima atención por parte de Saer) más joven de la Zona. En *La grande* ya cuenta en torno a dieciocho años, pues acaba de entrar a la universidad, pero tiene poco peso en la novela; de hecho, ni siquiera aparece en ella más que a través del recuerdo de su padre. Es en *Lo imborrable* (1993) donde ocupa un papel más relevante. Tal vez ella y los hijos de Nula o Gabriela podían haber supuesto el futuro lejano de la Zona en la saga sin cierre premeditado que fue la obra del santafesino.

Como podemos comprobar tras este repaso, las cuatro generaciones están representadas en nuestra obra y se relacionan entre sí, tratando de comprenderse, sobre todo los jóvenes a los maduros (Nula a Gutiérrez, Gabriela y Soldi estudiando la vanguardia que vivieron sus mayores). En definitiva, podemos concluir que *La grande* lleva a cabo una recopilación generacional del resto de la obra de Saer, conectando a las distintas *edades* de la Zona y reuniéndolas en un mismo lugar: el patio de Gutiérrez<sup>34</sup>. Por esta razón, es significativo que la novela se abra con una conversación entre uno de los jóvenes, Nula (29), y alguien que le dobla en edad, Gutiérrez (58); dejando claro cuál va a ser otra de las preocupaciones de la obra: la interacción generacional<sup>35</sup>. Además, esta interacción tiene un rasgo bastante particular, porque en gran medida está basada, como ya hemos comentado, en una sucesión de encuentros y cruces cotidianos entre los personajes (sean estos casuales o no) que traman las formas del «diseño intrincado en el tejido del acontecer» (Saer, 2017: 76).

De nuevo un ejemplo: que Nula y Gutiérrez traben una relación estrecha surge, por un lado, de una recomendación trivial de Soldi y Tomatis para que el segundo le compre vino al primero, y, por el otro, de un primer y leve interés mutuo basado, para Gutiérrez, en que Nula conjugue hábilmente comercio de vino y filosofía, y, para Nula, en que Gutiérrez tenga algún tipo de relación con Lucía. Lucía Riera (antes Calcagno)

---

<sup>34</sup> La generación de los mayores, evidentemente, no aparece por la sencilla razón de que la mayoría ya han muerto, salvo tal vez Cuello, quien tampoco asiste al asado. No están, pero su influencia siempre está presente y, de una forma u otra, terminan reapareciendo en las conversaciones y en los recuerdos.

<sup>35</sup> Si nos dejamos llevar un poco por el poco estimado biografismo, podemos postular también cómo Nula y Gutiérrez encarnan las dos mitades de Juan José Saer: Nula es reflejo de, sobre todo, su infancia en la Zona y Gutiérrez el de su *exilio* de treinta años en Europa. Parece como si el Saer viejo dialogara de cierta forma con su *yo* joven.

será, de esta forma, el punto de unión entre el pasado de ambos. Uno como amigo o falso amante y el otro como el posible padre biológico. De hecho, es curioso lo chocante de la relación que cada uno mantiene con ella: ninguna demasiado típica, las dos bastante patéticas. Centrémonos ahora en estos dos personajes (Gutiérrez y Nula), así como en Tomatis, pues son ellos tres los que mayor peso concentran en la novela y funcionan como representantes de cada una de las generaciones aún vivas de la Zona.

Comencemos con Gutiérrez, quien encarna varios de los temas principales que sustentan *La grande*: el retorno, la capacidad de recuperar el pasado o la de reconstruir una historia. Con Gutiérrez ocurre, por tanto, lo contrario a lo que sucede para Beatriz Sarlo con el Gato, Elisa y Leto (2010\*b). Estos se situaban para el lector en una suerte de limbo atemporal hasta que sus vidas son segadas en un único y directo párrafo de *Glosa*, pero sus trágicos destinos y el largo conocimiento que teníamos de ellos generan un dolor paralelo al que provocan, por ejemplo, los grandes personajes decimonónicos o el pobre Alonso Quijano. Gutiérrez, en cambio, permanece en el completo olvido desde los orígenes de la Zona, está fuera del proyecto de Saer tantos años (más incluso) como los que el personaje reside en Europa. Sin embargo, cuando vuelve, lo hace para dejar huella. Que un ente de ficción que apenas había ocupado unas breves páginas cuarenta años antes, sea capaz de hacer orbitar una novela como *La grande* en torno a sí es un hecho digno de remarcar. No sabemos cuál será su destino, pero sí sabemos que todos los años que pasó fuera *tenían* un destino, un por qué, que eran una grieta por la que insertar una nueva historia en el tiempo saeriano, tan divisible como la distancia entre Aquiles y la tortuga. Premat, Vecchio y Villanueva sugieren, tras haber realizado el estudio del archivo que Saer legó a su muerte, que este trabajo no proviene de un plan preconcebido, sino de una intensa labor de relectura de su propia obra (2010\*a). Willy Gutiérrez es, entonces, el ejemplo perfecto de que

[d]etrás de la trama de sus novelas escritas a lo largo de casi cinco décadas, el revés muestra hilos que desaparecen de la superficie para reaparecer años más tarde, líneas que se creía olvidadas pero se recuperan, personajes que se desplazan desde un costado al centro de la escena y vuelven como figuras secundarias o mencionados por otros. Todos los personajes se conocen y la oculta trama del revés, que los mantiene unidos, se revela por fragmentos en el tapiz que se va extendiendo y que no sabremos nunca hasta dónde se hubiera extendido. La idea de una sociedad de personajes Saer la comparte con la literatura del siglo XIX y con Proust, también con la novela policial, algunos de cuyos autores, Chandler por ejemplo, admiraba (Sarlo, 2005a: 26).

De Gutiérrez sabemos por «Tango del viudo» que treinta años atrás había desaparecido súbitamente de la Zona por petición de una mujer. En *La grande* se desvela

por fin quién: Leonor Calcagno, la mujer de su antiguo profesor de Derecho Romano, con quien tuvo una aventura que lo marcaría para siempre (en paralelo a Nula con la hija de esta) y que, finalmente, no se atrevió a dar el paso de fugarse con él. Tras una vida en diversas ciudades de Europa (previo paso por Buenos Aires) en la que se labró un pequeño prestigio como guionista de cine, decide volverse a la Zona al cruzarse un día con Leonor y que esta le revelase que Lucía, la hija que supuestamente había tenido con su marido, era en realidad suya. A través del conocimiento fragmentario del resto de personajes, así como de sus entrevistas con Gabriela y Soldi, vamos completando el rompecabezas de la vida y la personalidad de Willy Gutiérrez. Así, nos enteraremos también de que vivió una infancia de penuria en un pequeño pueblo hasta que su tía consiguió mandarlo a estudiar a la ciudad, donde formó una suerte de grupo literario con la segunda generación de la Zona (Rey, Escalante y Rosemberg) y trabó relación con Calcagno, quien le tomó cariño y trató de ayudarlo, y, a través de él, también con Mario Brando, cabeza visible del movimiento precisionista y razón por la cual Gabriela y Soldi lo entrevistan.<sup>36</sup>

Pese a todo este periplo, a Gutiérrez, en cambio, solo parece importarle de veras un hecho de su vida, que es capaz de revivir al detalle y que le moverá a discurrir aquella frase que citábamos antes sobre cómo lo importante de la vida se resume en apenas unos minutos de la misma (cifrado para él en la «migaja de eternidad» que le otorgó la bicicleta presente en aquel cuarto [76] y que se expresa en ese mantra que le trae la felicidad de aquellos días: «¡Los dos primeros sin sacarla!» [393]) y cómo lo demás en realidad sobra:

Gutiérrez no hubiese podido imaginar nunca esa doble revelación que lo que estaba pasando le producía: el olvido de sí mismo y, contradictoria, la conciencia súbita de ser alguien distinto del que creía. Hasta este mismo momento en que contempla la ampliación de su cara, a pesar de tantas liviandades y decepciones, acepta reconocer esa deuda con Leonor. Para Gutiérrez, por imperfecta que sea, la persona capaz de suscitar en él esa exaltación desbordante, que transfigura al mismo tiempo al que la siente y el mundo en el que vive, participa necesariamente de esa grandeza. Sin embargo, su devoción duradera se dirigía menos a la persona que a la capacidad, ignorada tal vez por ella misma o quizás interpretada en forma errónea, de la que, a causa de un diseño intrincado en el tejido del acontecer, sin saberlo, era portadora. [...]

Lo que ocurrió esa noche le dio tema de meditación para el resto de su vida, enseñándole que el filtro de amor es el deseo mismo el que lo segrega, y el paréntesis de furor en el que sumerge a sus víctimas, que son también sus elegidos, es la ilusión de que, en el encastramiento húmedo de los cuerpos, la soledad de las sensaciones, que no hace más que acrecentarse durante el acto, es momentáneamente abolida (76).

---

<sup>36</sup> Como podemos ver, el entramado de relaciones es complejo y delicado desde sus orígenes: hay muchos y sutiles puntos de contacto entre los diferentes personajes. Remito de nuevo al cuadro de la página 61 para completar lo comentado en este epígrafe.

La novela da a entender que Gutiérrez ha vuelto (y en realidad ha vivido) por la experiencia de la primera y única noche con Leonor Calcagno (como se recuerda con humor, la tarde es la parte del día más favorable al adúltero) que se rememora al final del primer capítulo, «Martes: Ruidos de agua». Una memoria que se conserva fresca y que en la novela es desatada, en un movimiento muy proustiano, por una foto de ambos treinta años anterior. Experiencia amorosa que, contradictoriamente, tiene más que ver consigo mismo que con la persona amada. Es por este motivo (por ese único recuerdo) que le agrada rememorar toda aquella época y por lo que está verdaderamente dispuesto a contribuir al estudio sobre el precisionismo, cuyo auge se desarrolló en esa juventud añorada. O como bien reflexiona Soldi:

La única posesión que parece reivindicar es la memoria meticulosa de esos años que pasó en la ciudad. [...] Rememorados, esos años parecen inagotables para él, y si cada recuerdo, igual que cada acontecimiento, por insignificante que parezca, es por definición infinito, Soldi sospecha que las entrevistas [...] le permiten a Gutiérrez explorarlos una y otra vez con dedicación minuciosa, trayendo a la claridad de su conciencia presente una multiplicidad de detalles que quizás creía desaparecidos para siempre y que siguen asombrosamente frescos y vivos en algún rincón ignorado de sí mismo (196).

Por otra parte, Gutiérrez es también la encarnación del exilio, tema que ya había empezado a tener interés creciente para el santafesino, cuando «se empieza a plantear la distancia o la contraposición entre Argentina y Europa como una de las perspectivas centrales de su narrativa» (Claesson, 2013: 107).<sup>37</sup> Recordemos, al respecto, el casi exclusivo monotema de conversación de Gutiérrez: las interminables e insistentes peroratas sobre la degradación moral de Europa:

«Ellos», o sea los habitantes de los países ricos entre los cuales vivió más de treinta años, han perdido todo contacto con la vida, y ahora reptan en el sensualismo bestial más mezquino y, como conciencia moral, se contentan con el ejercicio esporádico de la beneficencia y con la formulación compungida de aforismos edificantes. Llama a los ricos la quinta columna y el partido del extranjero, y del resto, de la muchedumbre, afirma que, por un coche nuevo, serían capaces de vender a sus hijas de doce años a un burdel de Estambul. Cualquier mentira que les cuente el gobierno les viene bien, con tal de que no les saquen la tarjeta de crédito ni los priven de lo superfluo. Los ricos solucionan todo comprando y los pobres, endeudándose. Están obsesionados por convencerse a sí mismos de que el modo de vida que llevan es el único racional y, en consecuencia, siempre se indignan al día siguiente de los crímenes individuales o colectivos que cometen o que toleran, tratando de justificar con sofismas pedantes de leguleyos los actos de cobardía que los obliga a cometer la defensa desenfadada del confort excesivo en el que han quedado atrapados, etc., etc. (13).

---

<sup>37</sup> Pensemos, por ejemplo, en el personaje de Pichón Garay (asentado en París desde *La mayor*) o cómo en obras como *El entenado*, *La ocasión*, *La pesquisa* o *Lugar dicha* perspectiva juega un papel relevante.

Afable, tranquilo, leal, desprendido, lúcido, desengañado, reiterativo... el enigma de Gutiérrez, el tratar de descifrarlo, será una de las cuestiones que inquieten a la mayoría de los personajes de la novela. ¿Por qué compró la casa de Russo sin apenas mirarla o tasarla? ¿Por qué la pareja que trabaja para él le muestra en poco tiempo una fidelidad absoluta? ¿Por qué convida a sus amigos a los mejores restaurantes de la ciudad y él luego se va a comer solo a una parrilla proletaria? ¿Por qué se presta a pasar horas interminables ayudando a un par de jóvenes investigadores universitarios? ¿Por qué acepta como si nada a una hija que no es suya? ¿Por qué parece existir en otro tiempo, un tiempo paralelo, como experimentan Nula o Moro? Y sobre todo, ¿por qué volvió? Todas estas preguntas pasan por la cabeza de los personajes. El lector puede alcanzar la respuesta (o algo próximo) a algunas; otras sin embargo, permanecen en tonos más oscuros. «Muchas cosas se le escapan [a Nula], y si en Gutiérrez no hay nada de inquietante, más bien lo contrario, algunos rasgos de su persona le resultan no propiamente absurdos al fin de cuentas, sino más bien enigmáticos» (326). O en otro lugar: «¿Cómo habrá sido la parábola que trazó su vida desde el pueblito al norte de Tostado hasta Roma y Ginebra para que hoy sea el que es, y cómo es en realidad el que parece ser?» (411). Cuando hablemos de la moral del fracaso, terminaremos de completar la figura de este enigmático personaje.

La vida de Nula Anoch ya ha sido bastante escrutada en el epígrafe anterior, con lo cual vamos a omitir la crónica de su biografía. Si Gutiérrez es el personaje que hace, esencialmente, orbitar en torno a sí el argumento y los temas fundamentales de la novela, Nula es la principal herramienta del lector para recorrerla, pues, comparando, es el personaje al que se le dedica un mayor número de páginas y cuya historia es más minuciosamente detallada<sup>38</sup>. Sus ojos, sus reflexiones, sus experiencias son nuestro acceso básico al mundo de *La grande*, mediante la focalización interna ya comentada. Esta condición de Nula es relevante, ya que la entrada al estado de la Zona en *La grande* se lleva entonces a cabo a través de la generación joven, de la que todavía tiene preguntas para las que busca respuesta y, en mayor o menor medida, aspiraciones. La conexión más fuerte de Nula con el entramado de relaciones se produce a través de Soldi, de quien es un «viejo amigo» (173) y, de ahí, pasa a engarzarse con el sustrato mítico de la Zona.

Si el momento fundador de la vida de Gutiérrez dijimos que fue aquella noche con Leonor, Nula tiene dos circunstancias que han moldeado su vida: la muerte de su padre y

---

<sup>38</sup> Está en el meollo de los capítulos primero, segundo y cuarto y aparece en todos menos en el quinto, dedicado, por otra parte, exclusivamente a Tomatis.

la relación con el matrimonio Riera. De esta forma, si su abuelo encarna las raíces de la familia y la visión amable de su infancia y la India, su madre, el apoyo incondicional aunque muchas veces burlón, su padre (significativamente sin nombre) es el gran fantasma de su pasado. Enfrentado a su propio padre desde que se implicara por completo en la efervescencia sociopolítica de finales de los sesenta y principios de los setenta, militó activamente hasta su asesinato a traición «no se sabía bien si por sus enemigos o por sus aliados» (81). Ese sangriento final lo convertirán en una gran herida supurante que nunca cerrará para el abuelo Yusef y que, abierta desde los doce años, tampoco parece que lo vaya a hacer para Nula. Aunque lo admire, en cierto grado nunca saldrá de la rueda del culparlo, perdonarlo y autoinculparse; situación en la que se encontraron muchos de los huérfanos de la violencia política argentina de los 70 y 80 (Drucaroff, 2011):

La pregunta brutal que de tanto en tanto, sin saber muy bien por qué, le viene a la conciencia, pero que nunca llega ni, probablemente, llegará a los labios, ocupa ahora la parte clara de su mente, titila y martillea: ¿Y no habrá sido de nosotros, de su mujer y de sus hijos que estaba harto y que, con el pretexto del sacrificio heroico, emprendió sus fugas sucesivas, primero a la política, después a la clandestinidad, y por último a la muerte? Pero en lugar de formularla a pesar de su insistencia perentoria —la quiere demasiado a la India como para permitirse algo más que, de vez en cuando, una que otra torpeza secundaria (Saer, 2017: 264).

En este fondo de abandono y de culpa, de dolor y de incompreensión, se erigen los cimientos de la visión desengañada (demasiado incluso teniendo en cuenta su edad) de Nula. Sus caóticos saltos vitales, carentes de ilusión (abandono de la medicina para cursar filosofía, estudios que también abandona para dedicarse al negocio del vino cuando Diana se queda embarazada) parecen enlazar con este amargo sustrato. La confluencia del comercio de vino y la filosofía, con el sufí Omar Kayam como emblema, parecen reconciliar, aun mínimamente, algunas de sus inquietudes existenciales, que, como comentábamos, trata de plasmar infructuosamente en unas *Notas para una ontología del devenir*. No da la sensación, por otra parte, de que alguna vez vaya a conseguir algo más que fragmentos aislados, en un movimiento similar al de su abandono prematuro de todos sus anteriores proyectos. La insatisfacción ante la falta de objetivos utópicos parece una constante en esta generación del fin de siglo, del colapso de los grandes relatos<sup>39</sup>. La sensación que le queda a esta generación, como muy bien logra plasmar Saer, es que no hay causas por las que luchar, razón por la cual parece mejor despreocuparse y dejarse

---

<sup>39</sup> Véase, por ejemplo, la cita que recoge los pensamientos de Nula en la página 67 de este trabajo. Volveremos a esto en el epígrafe de la moral del fracaso

llevar por las bondades de la existencia neoliberal y el *zeitgeist* posmoderno, aunque seamos conscientes de las injusticias que padece el mundo. «A vos te falta el sentido social del comercio» (312), le dirá Américo (perteneciente las generaciones anteriores, las que sí vivieron la ilusión de la revolución global) a Nula. También manifestará el narrador: «Son jóvenes [Nula, Soldi y Gabriela], los tres tienen menos de treinta años, gozan de buena salud, y han puesto entre paréntesis, igual que un polemista una objeción de peso que estará obligado a utilizar más adelante, el lado oscuro de la vida» (173).

Desorientado a los veinticuatro años, apático, dando tumbos, con el sentimiento de estar perdido en el mundo y dejándose llevar por él, la relación con los Riera vendrá a dar un vuelco a la situación de Nula y supondrá el segundo punto de inflexión en su vida. A través de esa entrada azarosa en sus vidas mediante la vuelta a la manzana con Lucía,

tuvo la impresión de salir por primera vez del círculo mágico de lo familiar; los años de Rosario, las pensiones, el restaurante universitario, la facultad, los bares, eran en cierto modo la prolongación de la vida de familia: con Riera y Lucía, a partir de esa noche, el punto de vista se desplazó, y desde esa perspectiva nueva el universo entero cambiaba; otros que no eran Chade y la India, su padre asesinado, sus libros de filosofía, él mismo, moldeaban, a su manera, en un túnel paralelo al de ellos, la arcilla blanda del mundo dándole la forma caprichosa de su extravío y de su deseo, y ese mundo inédito que Nula comenzaba a entrever lo atraía tanto como la carne viviente de Lucía (279).

De esta forma, Lucía y Óscar Riera se constituyen en una pareja mítica («como dioses y yo la larva que se retuerce a sus pies y que ni siquiera se dignarían aplastar» [143]), a la par que enigmática para Nula, abismado en los atractivos de ambos y deseando acostarse con Lucía: «Esas dos personas atrayentes y singulares, dotadas de un brillo más intenso que el de todas las otras que conocía, parecían al abrigo de lo contingente, de los detalles vulgares que relativizan toda veleidad de perfección y constituían un don, al mismo tiempo inmediato pero inaccesible, que le ofrecía lo exterior» (146). Aunque, igual que Gutiérrez, parecen imposibles de descifrar: Óscar es un marido infiel un tanto canallesco («corruptor de burguesas» [401]) y a la vez encantador, médico altruista. Lucía, heredera de una rica familia que quiere no seguir los pasos de su madre-florero y que combina los celos con la altivez, inesperados arrebatos de pasión y de abulia, inexplicables comportamientos<sup>40</sup>. La relación entre ambos resulta aún más chocante: «Lucía y Riera estaban unidos por un sentimiento, o lo que fuese, que no era propiamente amor, en todo caso en el sentido altruista del término, sino algo más turbio» (283).

---

<sup>40</sup> Nula, por ejemplo, rememora cómo Lucía aceptaba oprimir su pene, apretando y aflojando, pero se indignaba cuando le pedía que lo masturbara.

Mientras, Nula se siente ajeno a aquello, idealizándolo: «A él le costaba resolver el enigma perpetuo: ¿lo manipulaban, se burlaban de él, lo utilizaban para fines incomprensibles?; ¿o lo apreciaban de veras y eran así con todo el mundo?» (283-284). Tras unos meses atrapado en el aura de la pareja la separación se producirá bruscamente, con el extravagante episodio en el que se acuestan delante de él, pero Nula ya ha cambiado. En el presente de *La grande*, el paso del tiempo y el proceso de desmitificación permitirán que Nula los vea de otra forma, casi con compasión, a través de la abulia y el desengaño, pero ya otra diferente a la de su adolescencia: una abulia aceptada.

No obstante, el recuerdo de esa época, como el de su padre antes<sup>41</sup>, quedará latente hasta el presente, en el que finalmente se revela el desengaño, aunque para ello tiene antes que sufrir el primer rechazo de Lucía («¡Dijo no!» [65]) y la desilusión de la tan anhelada experiencia sexual con ella, cuando al fin se rompe el hechizo. En cambio, esa memoria de la antigua relación con los Riera marcará su relación con Diana (mujer sobresaliente, casi perfecta, diosa truncada tan solo por la ausencia de una mano que le fue arrebatada antes de nacer) y su contradictoria moral en relación a la sexualidad y la fidelidad:

Nula la engañaba bastante, diciéndose cada vez que lo hacía que la quería de veras, aunque era incapaz de establecer una relación directa entre el amor y la fidelidad. La compasión, que puede entrar en la conformación del amor, es extraña al sexo. El deseo no es compasivo ni cruel; tiene leyes propias, y Nula se dejaba regir por ellas; su única concesión a los demás era una vida sexual compartimentada. Tal vez para acallar posibles escrúpulos, sabía decir que es absurdo considerar como falta lo que es apenas servidumbre. Y se consolaba de su deslealtad pensando que si en tanto que aprendiz de filósofo y vendedor de vino era posible darse el lujo de una ética, en materia de sexo los preceptos de la conciencia moral dejaban de tener conciencia (108).

De esta forma, además de con Lucía, también se acostará con Virginia<sup>42</sup>, la gestora de la sección de bebidas del hipermercado Warden, con el que su empresa tiene negocios. Tan solo dos días después de haberle sido infiel a Diana en un decepcionante encuentro, Nula vuelve a intentar llenar ese vacío de insatisfacción con otra experiencia sexual sin compromiso, la cual, aunque no venga expresado explícitamente, tampoco parece ayudar a colmarlo. Con todo, las páginas que cierran el capítulo «Viernes: El vino», en las que este encuentro tiene lugar, son una magistral combinación de deseo expectante, confusión lúcida, extrañeza, vacío, silencio y un cierre casi onírico, muy excitante.

---

<sup>41</sup> Es curioso también a este respecto la escasa relación que parece tener Nula con sus propios hijos. Apenas le vienen a la mente un par de veces en la toda la novela.

<sup>42</sup> Personaje que recuerda mucho al de Vilma, en *Lo imborrable*.

Por último, tenemos a Carlos Tomatis, el gran personaje de la saga saeriana. «Digo Tomatis porque resulta incalculable el tiempo que pasaron juntos esos dos si se suman las horas de meditación y escritura, de lectura y notas en los cuadernos y papelería de los hoteles del mundo, de almuerzos y charlas de sobremesa. Parecen hermanos de sangre y no hay casi texto que no deje recuerdo de su complicidad» (Mondragón, 2011: 34).<sup>43</sup> En realidad, su presencia en *La grande* se resuelve en dos papeles principales. Por un lado, es, como ya señalamos, el gran punto de encuentro entre la novela y el pasado mítico, familiar para los lectores, de la Zona. Esta función parece declararse en la posdata que escribe en una carta a Pichón Garay: «El domingo hay un asado monstruo en lo Gutiérrez. Habrá muchos espectros del pasado y algunas tenues siluetas del presente, yo soy un híbrido de los dos» (228). Por el otro lado, es también la otra gran conexión, aparte de Gutiérrez, con el precisionismo y el personaje de Mario Brando. El capítulo quinto «Sábado: Márgenes» le está exclusivamente dedicado, mientras que pulula de continuo por el resto, ya sea explícitamente o en las conversaciones y recuerdos del resto de personajes.

Pero también es fundamental revisar hacia dónde ha derivado la postura frente al mundo de este último Tomatis, quien cifra en su persona el sentimiento que, en mayor o menor medida, invade tanto a los personajes de su generación como a los de la anterior, los que apuntan o pasan la sesentena: se hacen viejos y lo que la vida tenía que darles ya les ha sido dado, no queda futuro por delante: «[Últimamente] ha estado llevando, como él mismo dice, *la existencia monótona de un rentista burgués de provincias con pretensiones literarias, [...] afortunadamente interrumpida de vez en cuando por algún velorio, alguna página potable o alguna borrachera*» (364). La repetición de bromas que los otros personajes ya han escuchado mil veces (como la del autobús demasiado lleno o la de Propp o la de Flaubert) sustituye a aquellas chanzas ya legendarias y refleja una comicidad ya vacía que parece que «se ha vuelto en él una especie de personalidad sustitutiva, tan enquistada, que a veces ni siquiera él mismo parece tener acceso a rincones menos previsibles de su infinita selva interior» (437).

Aunque lo más grave, la tragedia de la evolución que sufre Tomatis, se revela en la pérdida de su cualidad más representativa, la rebeldía, y de la forma en que ácida y magistralmente la expresaba: el cinismo. De esto se da cuenta el difunto director del

---

<sup>43</sup> Por supuesto, la bibliografía ya se ocupa de él por extenso a lo largo de las diversas obras de Saer; por lo cual, me centraré solo en su participación en *La grande*.

periódico en el que trabajó, razón por la cual no insiste para que permanezca en su puesto. Tomatis ya no busca nada ni espera nada, se ha convertido, en palabras de Dalmaroni, en un «Tomatis, que divierte a todos y ya no lastima a nadie —ni a sí mismo— es un león herbívoro que parece haber asimilado la lección de santidad laica y de coraje civil de su difunto maestro Washington Noriega, y ya nadie toma por cinismo sino por máscara pintoresca ‘su gusto por la parodia, por el efecto cómico, por la réplica ingeniosa’» (2005). «Y, por otra parte, ¿le quedaban oyentes?», inquiere acertadamente Gabriela Barco (210). *¿Dónde están esas generaciones del pasado que hicieron las delicias de los lectores de la Zona? ¿Qué fue de ellos?*, parece preguntarse implícitamente Gabriela. La respuesta, aparte de la vejez, es de poco consuelo: algunos (Washington, Leto, Rey, el Gato) muertos, otros (Pichón) en el extranjero, otros (Rosemberg) trabajando para el gobierno del que se burlaban, otros (Tomatis, Escalante, Clara), metafóricamente, ya sin dientes, casi establecidos en un limbo sin dolor más hecho de memoria que de materia.

Esta postura de Tomatis se manifiesta también en el vínculo que mantiene en la novela con las dos mujeres presentes en su vida (aparte de la relación casi filial que mantiene con su hermana): Violeta y su hija Alicia. El polo positivo supone la relación sentimental que mantiene con Violeta. Una relación de madurez, en la cual son «leales pero exentos de pasión, desmesura fastidiosa que por cierto no extrañan. Y aunque fornican sin complejos y sin tabúes, dentro de los límites que les fijan sus ocupaciones y su estado físico, es la amistad, la parte intelectual y afectiva de sus relaciones lo que los mantiene unidos. Los dos están de vuelta de una vida amorosa, e incluso familiar» (365). Una muestra de esto es el recuerdo de ese paseo en coche en la noche del jueves mientras escuchan lánguidamente la *Gran Fuga* de Beethoven.

Por su parte, la relación con su hija, finalmente cooptada por la suegra, encarna el polo de la aceptación *negativa* de una realidad desilusionante (frente a la, en cierta medida, *positiva* de su relación con el amor y con Violeta). Las circunstancias parecen ya exentas del dramatismo de *Lo imborrable*, pues Tomatis ha dado por perdido en su hija el espíritu y los intereses que él tuvo en su juventud. El desengaño manso, apenas esperanzado, lo asalta en el viaje en autobús de vuelta desde Rosario:

La amargura de Tomatis duró un tiempo, hasta que terminó por calmarse, e incluso empezó a decirse que, después de todo, era lo mejor para Alicia: tener una vida programada de antemano, excluida de cualquier clase de sobresalto, benéfico o perjudicial. Sin embargo todavía se sorprende de cuando en cuando tratando de detectar en ella, por mínimo que sea, algún indicio de rebeldía (364).

La desilusión se refuerza tanto en su interacción con otros habitantes de la Zona (como los triviales periodistas asistentes al velorio del exdirector de *La Región*) como con el doloroso recuerdo de su pasado (el del contexto de *Lo imborrable*<sup>44</sup>), ese recuerdo de su relación con Mario Brando y el intento desesperado de encontrar vivos al Gato y a Elisa. La escena en la que recuerda su visita a Brando es estremecedora y divisa de una etapa infame en la historia de la Argentina reciente. Tal vez, uno de los pocos goces auténticos que parecen, de hecho, quedarle a Tomatis en *La grande* (aparte del cariño paternal que siente por Gabriela, hija de uno de sus grandes camaradas de juventud) es la conversación trasatlántica, telefónica y epistolar, que mantiene con Pichón Garay, lugar en el que aún debaten con grandes chispazos de lucidez y gracejo (sobre la lectura de Edipo, la igualación de su figura en el mundo moderno a la de Batman o el revelador poema de Pichón dedicado al cuervo que *no significa*<sup>45</sup>).

Si bien «la “antropología especulativa” de la ficción de Saer siempre vuelve a los asuntos del matrimonio, las relaciones familiares y los conflictos entre padres e hijos; [...] sondea[ando] variantes de un equilibrio frágil pero al fin de cuentas preferido entre amor y sexo, filiación y desgarramiento» (Dalmaroni, 2005), lo cual en esta novela se muestra de forma evidente, lo que de veras liga a sus heterogéneos personajes son las relaciones de amistad, la que para Borges era «la pasión argentina». Comenta al respecto Piglia, quien fue, por cierto, buen amigo de Saer:

La amistad es uno de los núcleos centrales de la narrativa de Saer. El grupo de amigos que se encuentran para charlar y discutir es el tejido básico sobre el que se traman las historias. La amistad funciona en Saer como la familia en Faulkner: es una red de tensiones, rupturas, reencuentros, relaciones, acontecimientos, historias antiguas, nuevas versiones. La estructura abierta de la narración reproduce el juego de encuentros y desencuentros entre los amigos. [...] La amistad supone además un territorio común. Los amigos viven en un mismo lugar, en una misma región. La cercanía es a la vez espacial y emocional. Los que se van siguen ahí (2010\*: 19).

Y si hablamos de amistad, no queda más remedio que mentar el tema del asado, cuya promesa y realización serán lo que haga entrar en danza a los *personajes-amigos* de *La grande*. Asado que representa una suerte de ceremonia laica en la obra de Saer, ya

---

<sup>44</sup> «Eran tiempos difíciles para él: su matrimonio se hacía pedazos, su madre se estaba muriendo, Washington Noriega había muerto el año anterior, y el mundo entero se derrumbaba a su alrededor; él se emborrachaba casi todas las noches (un tiempo después, serían también todos los días)» (2017: 241).

<sup>45</sup> Como simple curiosidad, podemos apostillar que en un pequeño texto escrito en esos años, titulado «El cuervo rehabilitado» y recogido en el volumen póstumo de *Trabajos*, precisamente Saer discute y comenta justo lo opuesto: las diferentes significaciones que ha recibido este pájaro en diversas culturas y momentos de la historia. Conclusión: no es esta una imagen azarosa, sino un motivo meditado.

desde el relato «Algo se aproxima» de *En la zona*, cuento en el que Jorgelina Corbatta precisamente destaca «el ritual del asado que oficia de pretexto para que la reunión de amigos se centre en algo físico, mientras que un diálogo infatigable va devanando cuestiones de literatura, historias ajenas y especulaciones sobre el mundo y la vida» (2005: 27).<sup>46</sup> Volveremos a este tema cuando hablemos de la moral del fracaso.

Para cerrar este apartado, comentemos algo de la inserción de *La grande* en la Historia y de su tratamiento de la misma. La novela se desarrolla durante una semana de abril de los primeros años noventa. Siguiendo algunas pistas que se dejan en el texto el año puede precisarse hacia 1992 o 1993<sup>47</sup>. Poco importa en realidad el año exacto en este caso. Por un lado, porque de una forma u otra, seguiríamos en el primer gobierno de Carlos Menem; por el otro, porque, como el propio Saer reconocía, muchas veces trataba el tiempo histórico con leves imprecisiones o vacilaciones, sin detallarlo intencionadamente por completo, para evitar incurrir en anacronismos o contradicciones. En un proyecto literario tan vasto y complejo como el suyo, con tantos avances y retrocesos temporales, esta estrategia fue probablemente un gran acierto. Además, si el espacio físico de la Zona no está del todo delimitado, por qué iba a estarlo el tiempo.

En cualquier caso, repetimos, estamos en esos primeros años noventa. El traumático gobierno militar terminó en el 83 y, tras la vuelta de la democracia con el convulso mandato de Alfonsín, Carlos Menem, el candidato justicialista, es elegido presidente de la República en 1989. En conclusión, en *La grande* nos encontramos sumidos en la época del furor consumista y la fugaz bonanza económica del neoliberalismo menemista de esos primeros noventa, época de la convertibilidad plagada de contradicciones económicas y morales, como el crecimiento paralelo de la riqueza y

---

<sup>46</sup> No me resisto a citar también unas líneas en las que Saer resume magistralmente la significación del asado: «El asado reconcilia a los argentinos con sus orígenes y les da una ilusión de continuidad histórica y cultural. Todas las comunidades extranjeras lo han adoptado y todas las ocasiones son buenas para prepararlo [...] A pesar de su carácter rudimentario, casi salvaje, el asado es rito y promesa, y su esencia mística se pone en evidencia porque les da a los hombres que se reúnen para prepararlo y comerlo en compañía, la ilusión de una coincidencia profunda en el lugar en el que viven. La crepitación de la leña, el olor de la carne que se asa en la templanza benévola de los patios, del campo, de las terrazas, no desencadenan por cierto ningún efluvio metafísico predestinado a la tierra, pero sí en cambio, repitiendo en un orden invariable una serie de sensaciones familiares, acuerdan esa impresión de permanencia y de continuidad sin la cual ninguna vida es posible» (2003: 251-252).

<sup>47</sup> En invierno de 1975, cuando mataron a su padre, Nula tenía doce años y ahora tiene veintinueve. Por su parte, Tomatis dice que «han pasado más de quince años» (250) desde que fue a pedir ayuda a Brando para intentar encontrar al Gato y a Elisa en 1978. Dependiendo de cuándo sea el cumpleaños de Nula o de si Tomatis recuerda bien o no el número de años exactos, sería un año u otro. Si hacemos caso a Tomatis estaríamos, por lo menos, en 1993.

la miseria. Este será el horizonte en el que los personajes se desplazan y que, de forma más o menos directa, nos es transmitido a través de su mirada y de sus reflexiones:

También los ojos de Nula y sus idas y venidas como eficaz vendedor de un club del vino permiten que la novela fatigue el paisaje típico de la Argentina menemista: la política convertida en un negocio capaz de reunir a cómplices y sobrevivientes de la devastación dictatorial; la ignorancia violenta de los ricos, nuevos y viejos; el hipermercado “Warden”, una especie de bestia tentacular, enclavado en un punto estratégico de la zona, y que transforma y regula relaciones, hábitos, itinerarios, y permite a Saer entregarnos sus últimas diatribas contra la versión neoliberal y posindustrial de un mundo adornianamente aborrecido, el de la lógica omnipresente de la mercancía (Dalmaroni, 2005).

Como viene reflejado en esta cita, el hipermercado gringo Warden<sup>48</sup> será el símbolo perfecto de lo que supuso esta época en la Argentina: se erigirá en epítome del consumismo y del proceso de furor neoliberal y de apertura al extranjero vivido en esos años. Este tipo de macro centros comerciales cambian, por un lado, la estructura territorial de la Zona: el Warden no se sitúa en la ciudad (centro nuclear de la misma), sino en un punto vacío en medio de ninguna parte, pero a una distancia equidistante entre todas las poblaciones siguiendo los presupuestos racionalistas de abarcar la máxima área de influencia posible. Por el otro, también modifica el comportamiento de sus habitantes, que pueden satisfacer todas sus necesidades materiales y de ocio entre sus estantes coloridos y su insistente y vivaracho y machacón hilo musical (2017: 299-300). Más aún: en él incluso se pueden llegar a adquirir entradas de fútbol para gran clásico. El fútbol, único igualador con la muerte de todas las clases socioeconómicas que se imbrican en el país y que, por la significativa escena que tiene lugar en el hipermercado, se revela como el auténtico opio del pueblo. Otro ejemplo que forma parte del espíritu de época puede ser la moda del vino, cuya cata y disfrute son elevados a ritual sacrosanto y que fomenta la aparición de negocios como *Amigos del vino*, para el cual trabaja Nula. Al menos, Nula parece ser bien consciente de todo este misticismo absurdo.

Pero además, como puede apreciarse en *La grande*, el paso del tiempo ha dejado cicatrices en la Zona. De hecho, esta es la primera vez, según Linenberg-Fressad (2007), que la Zona, territorio mítico y casi inmutable, entra de veras en el flujo del tiempo. El narrador y los personajes reflexionan sobre todo lo que ha cambiado: el puente subfluvial frente al antiguo puente que se llevara la inundación, la construcción del Warden, la

---

<sup>48</sup> Trasunto de la cadena yanqui Walmart, cuya primera sucursal en el territorio referencial de la Zona se inauguró en esos años noventa.

urbanización desenfrenada, que combina casas para ricos<sup>49</sup> y villas miseria, de lugares que antes eran todo campo, como Rincón o Colastiné Norte; la apertura en la ciudad de multitud de locales de moda (*Amigos del vino*, el *Déjà vu*) que hacen competencia al antiguo y antes único bar de la galería en el que Tomatis, Barco y compañía charlaban durante horas. De esta forma, no solo han cambiado los personajes de la saga, sino que también se ha modificado el espacio físico de la Zona, aquel que la generación joven no conoce más que a través de las anécdotas de sus mayores:

Esa parte de la costa, cercana a la ciudad, en la época en que sus padres y los amigos de sus padres, Tomatis, los mellizos Garay, Pancho Expósito, eran jóvenes, estaba menos poblada y, aparte de Rincón, era considerada como inhospitalaria y salvaje. Desierta y pobre, la zona había sido recuperada lentamente a lo largo de los años. [...] En medio de su euforia, Gabriela suspira, interiormente: el lugar mítico, mentado en textos y en tradiciones orales, que desde su infancia frecuentaban sus padres y los amigos de sus padres, se ha vuelto un suburbio populoso de la ciudad, a tal punto que han debido ensanchar el camino de asfalto e instalar un par de semáforos en los cruces más frecuentes; según Soldi, los domingos a la noche se producen verdaderos embotellamientos a causa de la gente que vuelve a la ciudad. Para rematar la cosa, en los pantanos vecinos de La Guardia, debidamente apisonados y acondicionados, han hecho florecer, de la noche a la mañana, el anacronismo chillón del *súpercenter* (193).

Gabriela y Soldi también bucearán en el pasado contemplando el río (única constante que tal vez se mantiene idéntica a sí misma en la Zona) desde el balneario, intentando reconstruir la conversación entre Tomatis y Barco en torno a la novela, cuyas figuras imaginan acodadas en la baranda del antiguo puente. Pero ese pasado y ese espacio míticos ya no existen. Se fueron con los personajes que los habitaban. Si, como dice Teodosio Fernández, «contra el fondo de relativa inmovilidad de ese espacio interior santafesino se recorta con claridad el paso del tiempo», *La grande* es la prueba principal de que dicho tiempo ha pasado, «desde la época de prematura nostalgia en que Barco y Tomatis dedicaban las madrugadas a hablar de política, de literatura o de mujeres, si no felices ‘invadidos al menos por una pasión singular y una curiosidad por todas las cosas, suficiente para hacer la vida soportable’» (2002: 27). Esta sensación, por supuesto, se cifra en el personaje de Tomatis, el único personaje de auténtica relevancia del ciclo que tiene un papel protagónico en *La grande*. Nula o Gutiérrez no significan lo mismo para los lectores fieles que Tomatis, por quien al fin no sabemos si alegrarnos o sentir lástima.

Esta es la época del presente (cuya ambiente se reflejará en esa moral del fracaso de la que hablaremos enseguida); pero, además, la Historia de la Argentina desde

---

<sup>49</sup> Como la casa de Gutiérrez, construida por un expolítico corrupto que se traslada a Miami.

principios del siglo XX se desliza en la narración y se entreteteje delicadamente con las historias de las vidas de los distintos personajes, con la materia del relato, ya para explicarlas, ya para contextualizarlas. Comentan Dalmaroni y Merbilhaá en relación a la influencia de la política en sus obras:

[L]o político, además de introducirse de manera marginal pero insistentemente, aparece ligado a las experiencias de los sujetos; por lo general, no ocupa un lugar central en sus discursos ni forma parte de las acciones que realizan, pertenece más bien al plano de la experiencia pasada de los personajes y no al devenir del acontecimiento principal. [...] [L]a historia política está determinada por lo que ha sido para el sujeto, la narración no permite que se despliegue como hecho histórico separado y deslindable de lo vivido (lo percibido o recordado) por una subjetividad (2000: 337).

Hay muchos personajes que dan pistas acerca de los hilos históricos que se han ido urdiendo a lo largo de las décadas y que ayudan a construir la imagen de la Argentina del pasado siglo. Por ejemplo, echando la vista hacia atrás, hacia la lejana época de la ola inmigratoria de principios del siglo XX, encontramos las representativas figuras de Atilio Brando o Yusef Anoch, inmigrantes italiano y sirio respectivamente, que llegaron a las tierras argentinas en busca de una vida mejor y que, tras años de esfuerzo y trabajo honesto, se imbricaron satisfactoriamente en la vida del país. Sin embargo, serán la segunda y tercera generación de la Zona las que más íntimamente se han visto tocadas por las circunstancias políticas del siglo XX. Ya hemos visto cómo Gutiérrez representa el ejemplo opuesto, el del inmigrante argentino que en los años sesenta va a probar suerte a Europa y que al final logra hacerse su sitio allí<sup>50</sup>. Igualmente, Pichón Garay lo hará unos años después. De entre los que se quedan, tenemos, tanto por parte de Tomatis como por los indirectos de Nula, recuerdos de lo que fue la época del posperonismo, la efervescencia política y revolucionaria de los sesenta y setenta y el horror de la dictadura. Ángel Leto, el Gato y Elisa muertos, el padre de Nula asesinado a tiros y todo el reguero de dolor y miedo que se traslada a los personajes que los rodeaban.

Hay dos figuras comprometidas y supervivientes de ese periodo que reflejan muy bien cuál ha sido la deriva de la coyuntura política en la Argentina en los años posteriores a la dictadura. Por un lado, el actual Consejero del gobernador a quien Nula va a venderle vino en el capítulo «Miércoles: La manzana». Antiguo camarada revolucionario de su padre que, en cambio, sí sobrevivió, ahora *«le escribe versitos al gobernador para que envuelva sus caramelos»*, en palabras de la India (157). En su mirada Nula cree leer lo

---

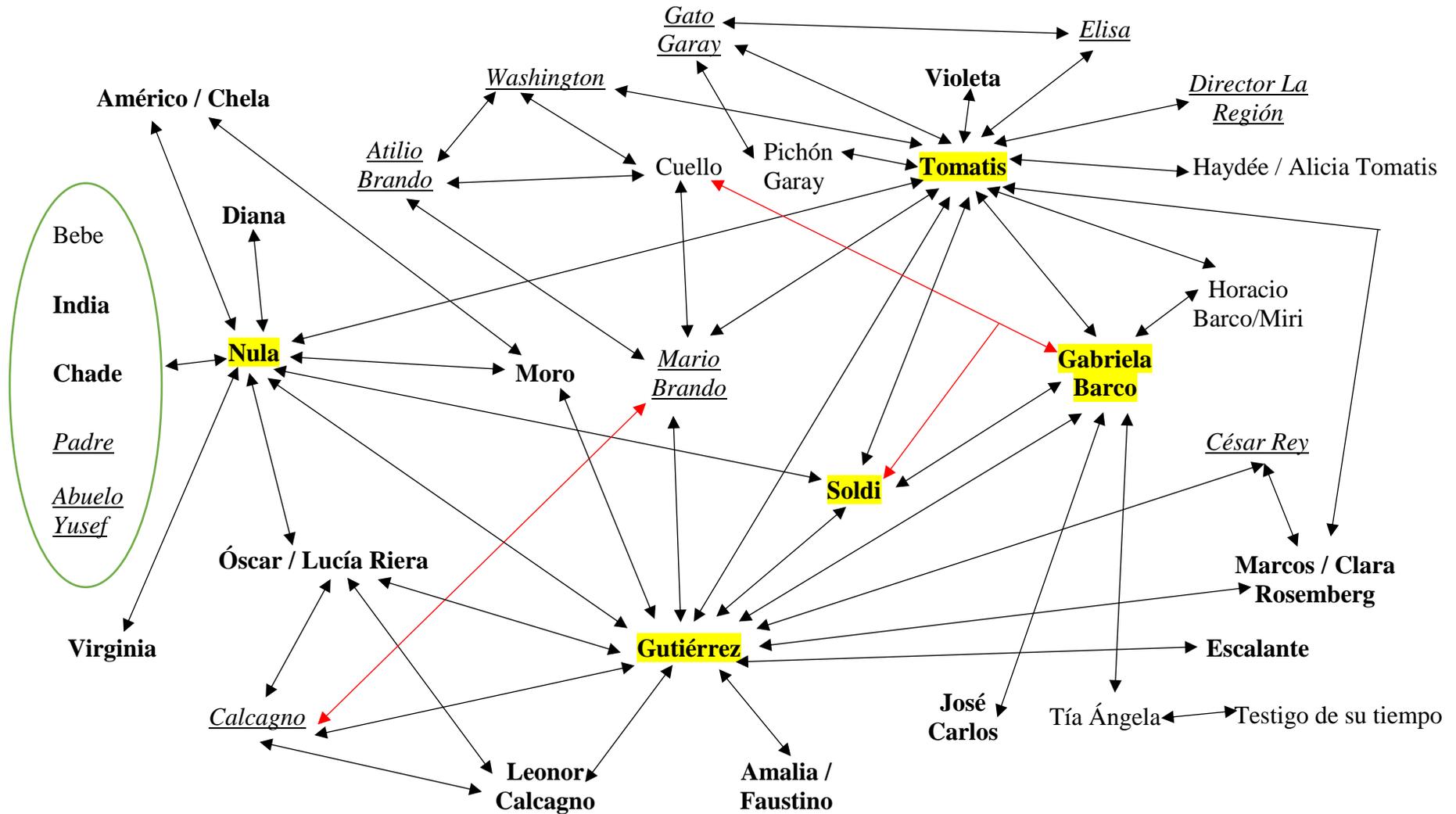
<sup>50</sup> Recordemos también el párrafo que citamos sobre la visión que tiene Gutiérrez de Europa y Occidente en general.

siguiente: «*Pensábamos haber salido para cambiar la vida y resultó que era para entrar en la ronda de la muerte. Y las víctimas se olvidan del sabor de la opresión cuando, poco a poco, y casi sin darse cuenta, se transforman a su vez en verdugos*» (160). Por el otro lado, tenemos la figura de Marcos Rosenberg, personaje clásico de la Zona, antiguo abogado progresista y ahora senador, cuya ideología política, como la de tantos otros de su generación, se recoge cristalinamente en estas líneas:

Durante buena parte de su juventud, Marcos fue comunista, pero gradualmente se fue alejando del partido, para romper en forma definitiva en los años de la dictadura. Pertenecía a esa especie de hombres que habían querido cambiar el mundo, hasta comprender que el mundo cambiaba por sí solo y vertiginosamente, pero en sentido opuesto al que ellos aspiraban, e incluso en direcciones inesperadas y extrañas, y entonces, sin candidez ni cinismo, trataban de salvar lo que quedaba de aceptable, aun si esa actitud a veces los podía hacer pasar por anticuados e incluso por conservadores — en todo caso ante los que, al mismo tiempo que se servían sin escrúpulos la porción más grande del queso, se autodefinían como modernos (446).

Queda por comentar lo aportado en el estudio que hacen Gabriela y Soldi del precisionismo, excelente crónica, no solo literaria sino también política, de lo que fueron aquellos años de mediados de siglo en la Argentina, principalmente las décadas del cincuenta y del sesenta. El relato aparece disgregado en diferentes charlas o recuerdos a lo largo de toda la novela, pero se concentra, sobre todo, en el texto del informante anónimo que Tomatis lee en el colectivo de vuelta desde Rosario en el capítulo «Sábado: Márgenes». La parte más oscura de esta época se puede cifrar, por supuesto, en el personaje de Mario Brando, cuyos hábiles movimientos (se casa con la hija del general Ponce, uno de los futuros golpistas), aparte de su nacimiento en el seno de una familia adinerada, lo han ayudado a ascender en el escalafón social y a tener una influencia y un poder muy importantes. Influencia que irá desde ocupar la plaza de agregado cultural en Roma durante el gobierno peronista, luego ser Subsecretario de Obra Pública tras cambiarse de bando en la Revolución Libertadora del 56 (cargo del que tendría que renunciar por acusaciones de corrupción) o, posteriormente, poder condenar a muerte a alguien con un par de referencias veladas en casa de su cuñado o su suegro durante la dictadura de Videla. Prototipo de la figura del advenedizo (de los muchos que hubo en un contexto político tan convulso), queda reflejado cómo consigue mantener su influencia durante las distintas etapas políticas en la Argentina. El recuerdo de Tomatis de cuando fue a visitarlo para pedirle ayuda es suficientemente explicativo de la personalidad de este personaje. Volveremos al precisionismo en el epígrafe consagrado al tema de la literatura.

# TEJIDO DE RELACIONES DE LOS PERSONAJES DE LA GRANDE



LEYENDA: **Presentes** / Ausentes / *Muertos*  
 (las flechas rojas solo pretenden facilitar la legibilidad del entramado)

### 3.3 SAER Y LA MORAL DEL FRACASO: EPIFANÍAS, MEMORIA, EXPERIENCIA Y EL PROBLEMA DE *LO REAL*

En «Líneas del Quijote», ensayo recogido en *La narración-objeto*, tras postular a obra magna de Cervantes como el inicio del desmantelamiento de la epopeya que marca el nacimiento de la novela moderna, Saer perfila las siguientes líneas:

Para Don Quijote no existe ningún objetivo, y cuando ese objetivo intenta ser definido, ya desde la misma enunciación se sugiere su vaguedad y el hecho de que probablemente no será alcanzado, lo cual no le impide salir a buscarlo. Esa situación característica del Quijote, funda uno de los aspectos principales de la literatura moderna, y contribuye al desarrollo de una nueva visión del mundo, específica de nuestra época, que podríamos describir como una moral del fracaso (1999: 46-47).

Y un poco más adelante:

Esta moral del fracaso, salvo algunas rarísimas excepciones, es la moral de toda la literatura occidental genuinamente representativa. A las pocas excepciones que existen en la literatura moderna, podríamos definir las como comedias, pero hay que ser conscientes de que en las verdaderas comedias, en las grandes comedias de la época moderna (y en definitiva Don Quijote de la Mancha es una de ellas), la sombra amarga del fracaso se proyecta continuamente sobre la intriga, por mucho que nos haga reír. [...] Las volteretas vivientes son los textos que dejan estos héroes absortos en la vocación del fracaso, los textos que nos cuentan el fracaso como único horizonte posible para el hombre, y ésta es la línea principal que Cervantes tiende hacia la imaginación moderna, y encontramos sus prolongamientos y sus variaciones en los más grandes escritores de Occidente, Flaubert, Kafka, Conrad, Faulkner, pero también Svevo, Camus, Beckett, Pavese, Bernhard, etc. Con el silencio definitivo de los dioses, con el descentramiento físico, astronómico y biológico del mundo conocido y del hombre, con el carácter en apariencia inextirpable del mal, el fracaso que evoca de un modo obsesivo la literatura moderna no es únicamente individual ni se verifica únicamente en la sociedad y en la historia, sino que es metafísico y universal (48-49).

Por descorazonadoras que parezcan estas reflexiones, no dejan de tener bastante de cierto. Me parece, además, que dan dos de las claves en torno a la literatura del santafesino: una poética (o tal vez una ética) que tiende a consumarse en todos sus libros y una tradición literaria de grandes escritores a la que se siente filiado. No voy a rastrear este tema en toda su obra debido a que sería inabarcable y a que Julio Premat ya ha realizado una serie de trabajos en esta dirección, indagando en la *melancolía* de Saer (2002, 2009). No obstante, creo que una de los lugares privilegiados en los que se evoca esta cuestión es en *La grande*; más aún, creo que llevándola un paso más allá frente a su obra previa e, incluso, en otra dirección a la de las grandes plumas que el propio Saer

citaba. Ya hemos esbozado algunas notas en este trabajo apuntando al tema de este epígrafe, a las cuales me remito para completar lo que se expone en las siguientes páginas.

Don Quijote y Emma Bovary pierden la razón en su huida del mundo, K se desespera buscando posibles salidas a su situación, la lúgubre familia Bundren no abandona el rumbo de Jefferson, Mersault mata a un hombre, Didí y Estragón no cejan en su espera. Todos ellos intuyen o anticipan el fracaso que les tiene reservado el mundo, pero al menos lo intentan, salen a pelear, aunque sea a la desesperada, contra una realidad que saben que los derrotará. Decía Bolaño que «la literatura se parece mucho a la pelea de los samuráis, pero un samurái no pelea contra otro samurái: pelea contra un monstruo. Generalmente sabe, además, que va a ser derrotado. Tener el valor, sabiendo previamente que vas a ser derrotado, y salir a pelear: eso es la literatura» (1999). Saer, como Bolaño, como esos grandes personajes del siglo XX, salió a plantar batalla al mundo durante décadas. Sin embargo, lo llamativo de *La grande* es que muchos de sus protagonistas ya ni siquiera salen a pelear.

Esto lo vemos sobre todo, como hemos ido comprobando en estas páginas, en los personajes de la segunda y tercera generación: los que han visto pasar el tiempo en la Zona, los que han visto morir a amigos injusta e inútilmente, los que han perdido la «pasión singular» o la «curiosidad por todas las cosas», los que se hacen viejos, en definitiva. El sol declinante cuando, en el capítulo «Sábado», Tomatis entra de vuelta a la ciudad mientras reflexiona sobre la muerte, parece una metáfora del sentir de esta generación. Y justamente es Tomatis el personaje en el que esta actitud genera más lástima, por el pasado compartido con los lectores. La pérdida de su legendario cinismo lo ha convertido, como ya comentamos, en un desilusionado «león herbívoro».

Pero no es el único: ya contamos también cómo Marcos Rosemberg había decidido renunciar a todo en lo que antes creyera y entrar a senador, su mujer Clara parece existir en el mundo como si ya no estuviera en él; Miri, la madre de Gabriela, quien había defendido hasta la imprudencia a presos políticos, acaba, como Onetti, metida en la cama para no volver a salir de ella; Pichón Garay le manda a Tomatis desde Francia un poema sobre un cuervo que *no significa*, un cuervo que solo *es*, que no dispara sentidos ni simbología. El desencanto, y solo tal vez la posterior aceptación, llegan cuando se deja de querer o poder ver más allá de lo visible, cuando se abandona finalmente la utopía. ¿Acaso la desilusión y el desgano, claves de ese *zeitgeist* de la etapa del fin de los grandes relatos, no dan opción para más? ¿O tal vez dejar de buscar aquello que se sabe que no

existe, abandonar una pelea que de repente se descubre perdida, puede concebirse también como una muestra de lucidez alcanzada en la última fase de la vida?

Cuando hablamos de los personajes de la novela, destacamos a Gutiérrez, Tomatis y Nula como sostenes de la historia y referentes generacionales. En relación a la moral del fracaso, el hilo que hemos tirado entre los tres revela también las tres posturas ante esta derrota aceptada, marcando la línea del desengaño en las tres generaciones. De hecho, Nula y Tomatis parecen ser los únicos que se acercan un poco más a columbrar el enigma de Gutiérrez: «Únicamente Nula y Tomatis intuyen, de un modo vago todavía, que también eso es una reconstitución, la puesta en escena de algo perdido y que ni siquiera intenta recuperar sino que monta, por puro juego íntimo, en el tablado de su imaginación desencantada» (443). ¿Y cuáles vendrían a ser estas tres posturas frente al desengaño? Nula desconfía del mundo y lo mira con desencanto, pero todavía cree o intenta vagamente *algo*; Tomatis ya ha dejado de intentarlo, pero aún piensa sobre ello; mientras que Gutiérrez ha llegado a un estado de iluminación apática y acepta gozoso lo que le llega de la vida sin siquiera plantearse el cómo o el porqué.

El narrador-parásito del que hablamos en su momento apenas entra en la conciencia de Gutiérrez. Salvo por el gran recuerdo desatado por la fotografía de Leonor al final del primer capítulo, la mayoría de información que nos llega sobre él viene a través de los demás personajes, que no cesan de acosar su enigma. Su semblanza se reconstruye en la voz, las impresiones y los recuerdos de los otros, y todos ellos parecen coincidir en una serie de atributos que recogen, entre varias más en la novela, las siguientes reflexiones de Soldi y Tomatis, respectivamente:

Pero es una compasión fría, ya desembarazada de las emociones que la suscitaron, una serenidad última que considera al universo en general y a cada una de sus partes, por ínfimas que sean, como una causa juzgada y perdida desde el momento mismo en que, saliendo abruptos no se sabe de dónde, tan coloridos como ilusorios, incomprensibles, florecieron.

Esa actitud parece sustentada por la convicción de que en cada cosa que aparece, porque sí, a la luz del día, ya ha empezado a obrar la catástrofe, vertiginosa o lenta, destinada a abolirla —y él mismo se considera el ejemplo más claro de esa situación— [...]. Su total falta de esperanza sumada a la posibilidad de recuperar la vividez de su experiencia pasada hasta en sus detalles secundarios, entre los que tal vez habría que incluir el precisionismo, eran los que le daban esa bondad indolente, esa aceptación lúcida de los actos más mezquinos y de las historias más sórdidas. Es como si les estuviese diciendo a sus entrevistadores: *Son los únicos años durante los cuales viví realmente y tengo que aceptarlos en bloque porque han sido tan pocos que no puedo darme el lujo de rechazar nada en ellos* (195-197).

Incluso cuando se pone a proferir sus diatribas enumerativas contra los países ricos, aunque los términos que emplea pueden parecer demasiado crueles a veces, la ironía mansa con que lo hace expresa más desilusión que furor, y si se presta atención puede advertirse, a veces, un matiz de indulgencia (386).

Gutiérrez sabe que casi seguro Lucía no es hija suya y también es consciente de que no ha vuelto al mismo lugar que abandonó cuando tenía poco más de veinte años; sin embargo, parece no importarle lo más mínimo. Será Tomatis quien, en la vuelta en colectivo, parezca alcanzar de súbito, como algo revelado, una explicación plausible a su vuelta a la Zona y a su actitud frente al mundo:

[N]o ha venido a buscar nada; ha vuelto al punto de partida, pero no se trata de un regreso, y mucho menos de una regresión. Ha venido no a recuperar un mundo perdido, sino a considerarlo de otra manera. De la serie incalculable de transformaciones grandes y chicas que sufrió desde el día de su partida, fue saliendo otro hombre, que se modificaba de un modo imperceptible, sobre todo para él mismo, en cada cambio. Y el que se extasía ahora con la banalidad del mundo sabe, por haberlo pagado con su vida, que a esa banalidad la sostiene un puntal que aflora en la superficie y se estira por debajo hacia un fondo inacabado y oscuro. Parece haber alcanzado la simplicidad suprema, pero después de haber dado un largo rodeo por el infierno. [...] El mundo que celebra ahora, con una exaltación discreta y casi constante, no es para nada el de su juventud, sino uno que fue encontrando a lo largo de sus transformaciones sucesivas, y el otro en el que él se ha convertido lo ve ahora por primera vez. No volvió al punto de partida, sino a un lugar distinto en el que todo es novedoso. Y aunque quizá haya perdido la inocencia, ha acrecentado su capacidad de aceptación, inclinándose ante las cosas simples sin idealización ni desprecio; debió de pensar que, si lograba reconocer y apreciar la simplicidad, se reconciliaría con el mundo. [...] *Salió de su casa y tuvo que atravesar el universo entero para llegar a la esquina, de modo que ahora sabe el esfuerzo que ir hasta la esquina exige, y lo que lo inmediato significa* (386-387).

Gutiérrez *atraviesa el universo para llegar a la esquina*. Es el ejemplo de que tras vadear el desencanto al que lleva el conocimiento del mundo y de sus vicisitudes se puede llegar al siguiente estadio: el de la *apatheia*, el de la desilusión tranquila y aceptada que transmite a los demás personajes.

Preguntábamos antes ¿se puede de verdad volver a la Zona?<sup>51</sup> Esta cita parece darnos la respuesta: se puede volver al espacio físico, pero no a la juventud. Gutiérrez solo añora aquel único recuerdo y, aunque sabe que no puede recobrarlo, que el pasado es irreparable, prefiere volver para estar cerca de la mujer que se lo proporcionó y rodearse de gente que le permite recordar aquellos días en los que fue feliz. La Zona que añora Gutiérrez y a la que sabe que no volverá es la Santa Fe y alrededores de cuando

---

<sup>51</sup> Como señala Premat (2011) esta idea del retorno es bastante fecunda en la novela, desde un plano mítico (la referencia a Ulises con el tatuaje del abuelo de Nula), a un plano estructural y casi epifánico (la de Gutiérrez) o a uno menos trascendente (la de Tomatis desde Rosario o la de Nula desde Paraná).

Juan José Saer tenía veintitantos años, y sobre todo esa noche mitológica en la que descubrió el amor y el sexo. No se puede volver: «En realidad, el mito sugiere todo el tiempo que los regresos, por no decir las ‘regresiones’, suelen ser catastróficos. Todo regreso va contra las leyes físicas del universo, que está eternamente, o casi, en expansión», le escribe Tomatis a Pichón Garay en la carta en que reinterpreta la historia de *Edipo Rey* (228). De esta manera, Gutiérrez en cierta medida sí que pelea contra lo que sabe perdido, puesto que vuelve a la Zona tras treinta años; pero lo hace sin estridencias, conociendo los límites y aceptando la pobre limosna que le ofrece el mundo. No lucha por recuperar su pasado porque entiende que es imposible, trata tan solo de quedarse en sus umbrales. Del «color del renunciamiento» lo pinta Diana de forma reveladora cuando bocetea un dibujo de los asistentes al asado. Esta es la moral del fracaso en Gutiérrez y también su dignidad en la derrota aceptada.

Puesto que la moral del fracaso en Tomatis ha sido ya ampliamente comentada, pasemos a esbozar un par de aspectos en relación a Nula, quien aparece desde el principio ligado a Gutiérrez. El gran punto de cruce entre Gutiérrez y Nula es la relación con las mujeres Calcagno. Ambos tuvieron, de hecho, una experiencia similar con madre e hija, una experiencia de revelación de otra dimensión del mundo, una epifanía vital que cambió sus vidas. Sin embargo, la postura que adopta cada uno en *La grande* es antagónica. Si Gutiérrez ya no espera nada y acepta lo que queda de Leonor sin tratar de recuperar lo que fue, Nula, en cambio, sí intenta recobrarlo acostándose con Lucía y demandando la experiencia que anhelaba su *yo* de veinticuatro años. Y lo único que alcanza, por supuesto, es la ruptura del mito y el desengaño. Al profanar el templo del pasado se desvanece la imagen legendaria y no se descubren más que cenizas en las manos. La diferencia de base entre ambos se revela en actitudes opuestas: Nula aún busca explicaciones en su pasado con Lucía como si creyera en un orden racional o en una causalidad necesaria, Gutiérrez ni siquiera quiere comprobar si acaso es o no su hija y la reconoce regocijado como tal.

Hemos dicho que Nula desconfía del mundo y lo mira con desencanto, pero todavía cree o intenta vagamente *algo*. Ese *algo* lo vemos en su frustrada experiencia con Lucía, en su redacción de las *Notas para una ontología del devenir*, en su interesada moral sexual, en la lánguida y cínica socarronería de sus comentarios, en los que parece recoger el testigo del joven Tomatis. Si Gutiérrez atravesó el mundo para volver a la esquina, Nula todavía no ha salido de la suya. Su juventud, por otra parte, lo salva (o lo exime) de la desilusión completa de Tomatis. No obstante, ya sea por su historia personal o por su

actitud frente al universo, ese *algo* a lo que a ratos todavía aspira de forma voluntaria se conjuga con una sospecha extremadamente consciente y funesta sobre el futuro. Sin dudas, el párrafo más lúgubre de la novela corresponde con una reflexión suya al respecto, cuando se plantea el resto de su vida con Diana. Así, piensa que tras una vida típica e insulsa de pareja de clase media con trabajo, hijos, viajes y una placidez neutra:

Todo habrá concluido, pero sin que sepan bien por qué, a ellos les parecerá inconcluso; desde fuera, sus vidas darán la impresión de haber sido confortablemente logradas, pero ellos, de un modo continuo, serán hostigados en secreto por una inquietud sorda y constante; muchos pensarán de ellos que en la vejez exhiben una serenidad envidiable, pero ellos vivirán en una especie de aturdimiento monótono y tendrán la sensación de estar hundiéndose en un magma animal. Más tarde, aunque seguirán juntos, se olvidarán primero del nombre, y después, aunque estén sentados todo el día en el mismo sofá, hasta de la existencia misma del otro; ya no reconocerán las caras de sus hijos, de sus nietos, cuando se inclinen hacia ellos para darles un beso fugaz en la mejilla. Y por fin, una tarde, una noche, un amanecer probablemente, en verano, en invierno, da lo mismo, todo terminará (311)<sup>52</sup>.

El desarrollo de la moral del fracaso en Nula todavía está en sus primeros estadios, pero no cuesta nada imaginárselo siguiendo en el futuro los pasos de Tomatis. Algo parecido, por ejemplo, ocurre con otro de los personajes jóvenes de la novela: Soldi, quien, menos lúcido que Nula, da sobre todo la sensación de estar bastante perdido en la vida. De familia adinerada y en una relación adúltera con una mujer casada, incluso el trabajo con las vanguardias que lleva a cabo denodadamente en *La grande* le parece absurdo, dado que «su inclinación por la literatura no se mezcla con las contingencias humanas, y está hecha exclusivamente de textos, de ideas, de formas, que no dan cabida a las anécdotas, a los chismes, ni siquiera a las biografías» (187).

Tal vez, el único personaje relevante en *La grande* abiertamente feliz e ilusionado sea Gabriela Barco, quien supone un soplo de franco optimismo dentro del clima de mansa desilusión que destila la novela. ¿Qué podemos comentar de Gabriela y qué puede justificar esta actitud? Ante todo, Gabriela es un personaje todavía joven pero que vive con un pie fuera de la Zona, en Rosario, con José Carlos, su pareja. Por supuesto, el principal motivo de felicidad de Gabriela en la obra se debe a su embarazo (se pasa la novela deseando llamar a Rosario y Caballito para compartir su alegría), goce que se traslada al resto de sus actividades. A diferencia de Soldi, ella sí confía y está satisfecha con el trabajo que están desarrollando, una labor que se sustenta en su esperanza en la posibilidad de reconstruir la historia de las vanguardias literarias en la Zona entre el 40 y

---

<sup>52</sup> Transcribo solo el final porque el párrafo es demasiado extenso, pero recomiendo su desolada lectura.

el 70. De esta forma, vemos cómo, en cierto grado, Gabriela está dispuesta a creer que se puede recuperar el pasado; razón por la cual disfruta cada vez que una situación le recuerda a esa edad mítica que ha escuchado una y mil veces de los labios su padre o de Tomatis, a quien siempre ha idolatrado. Cualquier mínimo gesto de folclore (como el del niño a caballo), que contempla «con simpatía propia de una habitante de las ciudades», le trae una satisfacción plácida: el sabor de ese pasado ignoto pero querido.

Tras repasar la actitud de los diferentes personajes frente a la moral del fracaso, casi todos caracterizados por una vaga melancolía o un tenue inmovilismo, podemos concluir lo siguiente: el efecto general de *La grande* es una intuición de vacío, una sensación de futilidad, pero, asimismo, leve, sin acentos trágicos, dejando también espacio a una suerte de placidez. Esto nos lleva directos al asado del domingo, punto de confluencia de todas las historias de la novela. El día transcurre agradablemente, regado por buen vino y una conversación si no por completo intrascendente, sí carente de grandes aspiraciones, lo cual es por todos entendido y aceptado. En cierto momento, en la sobremesa (instante favorable a la meditación sin objeto), Tomatis discurre lo siguiente:

De golpe, en un fogonazo de clarividencia, acaba de comprender por qué están todos juntos, reunidos alrededor de esa mesa, distendidos y contentos: porque ninguno entre los presentes, piensa Tomatis, cree que el mundo le pertenece. Todos saben que están a un costado de la muchedumbre humana que tiene la ilusión de saber hacia dónde se dirige y ese desfasaje no los mortifica; al contrario, parece más bien satisfacerlos. Para no hablar del dueño de casa, que guarda detrás de su frente un misterio impenetrable, cada uno de ellos se obstina en querer ser otra cosa que lo que esperan de él [...]. Y yo mismo, que en este festín de desplazados, me han dado, como por casualidad, la cabecera. [...] [D]e pronto un afecto mezclado de admiración por los que están sentados alrededor de esa mesa se apodera de él: tienen razón de ser tal como son, exteriores a la bandada, volando solitarios en el cielo vacío, con el propio delirio como brújula y una ruta incierta, sin plan anticipado, como derrotero. Porque si es verdad que en la muchedumbre gris y somnolienta desfilan durante un tiempo, más o menos largo, muchos de los que algún día van a despertarla, no es menos cierto que los que del nacimiento a la muerte han vivido al margen de ella, a veces incluso sin saberlo, son los que con más justicia son capaces de juzgarla. Son pasto de su delirio, es cierto, pero también, color del mundo (423-424).

Un *festín de desplazados*. Eso representa el asado en lo de Gutiérrez y eso es *La grande*: una novela de desplazados frente al mundo, desplazados que comparten esa geografía común y consciente que encarna la moral del fracaso. Pero, como se vislumbra también en la cita de Tomatis (y como se ha visto a lo largo de la obra), hay una tibia sensación de bienestar en torno a esta reflexión pesimista. Y hay un momento especial que destaca en el asado, tan significativo que da título al apartado. Tras varios días en los que los personajes han estado yendo y viniendo, cruzándose y separándose, justo antes de

que el grupo, reunido al fin a lo largo de todo el día, comience a disgregarse con la caída de la tarde, aparece un diminuto colibrí que frecuenta el jardín y

[e]l ser entero del mundo parece concentrarse, durante unos minutos, en una de sus partes, alada y vistosa, y sin embargo, a pesar de su prestigio, toda la energía que saca con el pico de la flor amarilla se consume en el momento mismo de ser obtenida, a causa del aleteo agotador que lucha contra la atracción terrestre. Pero los esfuerzos desesperados de las alitas, la avidez del pico que entra y sale de la flor amarilla, le dan a esa belleza, sacándola de su futilidad decorativa, una dimensión trágica. [...] Como si se desplazara con movimientos discontinuos, cuya trayectoria escapase al ojo humano, el pajarito pasa de una flor a otra, sin necesidad de obedecer a las leyes del espacio para hacerlo, o como si le fuese permitido viajar por medio de bruscos cortes temporales para compensar el desgaste que le produce su aleteo constante, hasta que, de golpe, pega un envión hacia lo alto y desaparece entre los árboles. Las estatuas en que se habían convertido sus admiradores cobran vida nuevamente, dotadas otra vez de movimiento, del don de la palabra, de la risa, del asombro. Parecen congratularse unos a otros por la aparición fugaz —ya imagen de realidad improbable en la memoria— que acaban de ver (436-437).

Como señala Dalmaroni (2005) acerca de los personajes de *La grande*: «Ninguno es, por supuesto, un ejemplo moral, pero todos son sujetos éticos ineludibles» y, de alguna manera, «saben lo que es dable vislumbrar por el vino, el sexo, la poesía o la filosofía». O en el fascinante vuelo de un colibrí. Aquí estamos ya entrando en el territorio de la epifanía, término que fue apareciendo cuando hablamos de la ontología del devenir de Nula, del efecto del azar en la dicotomía causalidad/casualidad o de las iluminaciones momentáneas de algunos personajes.

Si recorremos los disgregados «Apuntes» de *La narración-objeto*, en cierto momento llegaremos a estas líneas:

Casi que podría decirse que toda gran literatura —del hai ku a Joyce— es una búsqueda constante de esos «moments of aliveness», que ellos son lo esencial de toda literatura, su especificidad. «Aliveness» no debe interpretarse en sentido vitalista o axiológico, sino como pura percepción vivaz, como sentimiento claro de lo que es. El hai ku de Basho:

*El estanque.  
Salta una rana.  
Ruido de agua.*

es un «moment of aliveness» en la medida en que nos permite reconocer y representarnos con nitidez un aspecto de lo existente. Esos momentos tienden a neutralizar todo apriorismo y a ponernos en tanto que seres vivos en la materialidad del presente. Decimos que la poesía es iluminante porque nos hace conscientes del mundo irrefutable que se levanta más allá de nuestras nociones confusas (1999: 185-186).

No he encontrado mejores palabras para concretar aquello de lo que quería hablar. Junto con la desilusión o el desgano que a menudo los embriaga, a todos los personajes de *La grande* se les presenta, o se les ha presentado en sus vidas, uno de estos «moments of aliveness», un instante en el que el *yo* parece descoyuntarse de la realidad y entrar en

la corriente del Ser o, al menos, de lo *Otro*. Hay, en definitiva, espacio en la vida de estos personajes para momentos de inexplicable e intenso placer, de una intuición fugaz de otro nivel de realidad; aunque, eso sí, como apunta Monteleone, «[e]l acceso a esta transfiguración nunca es abstracto, sino manifiesto en la experiencia de los personajes o, mejor dicho, en un acto consciente que se vuelve revelación cuando el lugar se torna, por nombrar de algún modo ese carácter lejano de lo habitual, *Unheimlich*<sup>53</sup>» (2011).

Gutiérrez aquella noche en que amó a Leonor en el cuarto de la bicicleta, Nula con las mariposas amarillas, el *nostoi* de su abuelo Yusef o en su primer encuentro con Lucía,<sup>54</sup> Gabriela al contemplar a una madre y su hija junto al río o en esa noche en la que cree que se quedó embarazada y en la que los dedos de José Carlos le provocaron «esa sensación, en la que el deleite se mezclaba con una angustia leve y por suerte fugitiva, de no pertenecerse ya a sí misma, de estar sumergida en un pliegue remoto y perdido de su propio cuerpo» (213). También Tomatis, quien, al experimentar la deliciosa frescura en el interior del colectivo, revive de repente aquella tarde de su adolescencia en la que, dejándose deslizar en una canoa río abajo con Horacio Barco, súbitamente «[e]l presente era una ilusión mágica en la que todo lo que cuesta esfuerzo, desencanto o dolor, había sido neutralizado. [...] Fresco y reluciente, traído al alcance de los sentidos por ese fluido rutilante, lo visible, por su simple aparición, le transmitía esa euforia contagiosa que lo mantuvo, durante varios minutos, en una exaltación sosegada y liviana»<sup>55</sup> (358-359).

El sexo, el vino, la filosofía, un atardecer, un recuerdo de juventud, el vuelo de un colibrí, aquellas cosas a las que Benjamin llamaba *auráticas* y que son capaces de provocar un extrañamiento de lo real. Todo esto es lo que en *La grande* supone un pequeño oasis de goce y sosiego para esos personajes «desplazados» que habitan la moral del fracaso. O como comenta Florencia Abbate:

La de Saer es una literatura pesimista, pero consciente de que existen instantes en los que una felicidad que proviene de una sensación de entrega al mundo y de correspondencia, consigue que el presente se convierta en una ilusión perfecta en la que todo lo que cuesta

---

<sup>53</sup> Eso que para Freud implicaba una *inquietante extrañeza* y tiende a traducirse como *lo siniestro*.

<sup>54</sup> Valga también como ejemplo para Nula esta experiencia: «[D]esde hace cierto tiempo, los negocios, por momentos, le producen un placer semejante al que está experimentando ahora, un placer que proviene de una sensación de seguridad, de abandono, de entrega al mundo. Ese placer lo asalta con atisbos de felicidad y la primera vez que lo sintió, inesperado y repentino, le llevó cierto tiempo analizarlo retrospectivamente, hasta que entendió que ese dejarse vivir lo ponía de parte del mundo, lo incorporaba a él, recuperando, durante algunos segundos, una unidad que el pensamiento, la razón, la filosofía, postulaban desde el principio como perdida. Como Diógenes el cínico refutaba las paradojas de Zenón caminando, él podía a veces refutar la contradicción entre el ser y el devenir, así nomás, siendo» (310).

<sup>55</sup> Este momento puede recordarnos al bañero de *Nadie nada nunca* o al Wenceslao de *El limonero real*.

esfuerzo, desencanto o dolor, es negado por ‘un alivio pasajero, una vida interesante y placentera, aunque más no sea por unos momentos’ (2007: 39).

Como podemos constatar en las reflexiones expuestas en este epígrafe, la novela tiene entonces un doble sabor de desilusión y felicidad que se construye en torno a este deslizamiento continuo entre la moral del fracaso y la epifanía dichosa o plácida. Asimismo, si retomamos aquella afirmación que hicimos en el epígrafe sobre el *juego de La grande*, acerca de la plasmación de los dos tópicos clásicos del tiempo, veremos cómo cada uno tiene su correspondiente en esta pareja: el *tempus irreparabile fugit* y el *carpe diem*. La desilusión por el tiempo que no volverá y que coagula en la moral del fracaso. La felicidad otorgada en la epifanía que invita a aceptar el instante.

Pasemos ahora, por último, a hablar de tres aspectos importantes de la novela que han ido apareciendo salteados y que tienen una interdependencia fuerte: la memoria, la posibilidad de transmitir la experiencia y la *cuestión de lo real*. Tres clásicos en la obra de Juan José Saer<sup>56</sup>. Comencemos por la *cuestión de lo real*, que, por su fuerte relación con la noción de epifanía, es el tema más ligado a nuestro anterior discurso. En una tesis dedicada a la «la incertidumbre de lo real» en la literatura de Saer, María Bermúdez aborda de la siguiente forma el tema. Cito dos pasajes:

Al escritor realista «lo real» se le aparece como algo dado, ordenado, coherente y con un sentido pleno (una verdad objetiva) susceptible de ser interpretado, pero nunca como un escollo a salvar en su actividad de escritura, que el escritor asume con un valor asertivo. El «nuevo» escritor percibe, en cambio, su objeto como problemático, consciente —en consonancia con el pensamiento contemporáneo— de que «lo real no consiste en algo ontológicamente sólido y unívoco, sino, por el contrario, en una construcción de conciencia tanto individual como colectiva». La labor de la escritura, concebida ahora como esencialmente interrogativa, consistirá en dar cuenta de sus vacíos, contradicciones y sinsentidos, sin dar respuestas definitivas y teniendo siempre presente la precariedad de su instrumento, el lenguaje. Frente a verdades y seguridades, esta literatura enfrentará al hombre con una realidad dudosa, inacabada, hecha también —y sobre todo— de caos, absurdo, incoherencias, irracionalismo y angustia (2001: 20-21).

Los personajes de Juan José Saer sienten esa «inquietud ontológica», como diría Borges, asombrándose no solamente de ser, sino «de ser en un mundo preciso». La experiencia del extrañamiento hace que accedan puntualmente a lo exterior, desde el olvido [...] de su yo, del pasado, de los recuerdos... para enfrentarse al fenómeno en su plena realidad. Pero tal experiencia —que en el imaginario saeriano no corresponde a ninguna búsqueda intelectual sino que se presenta como una revelación súbita e inesperada— no es en modo alguna tranquilizadora. Entre el mundo conocido y las percepciones del personaje se abre un abismo, ese exterior se revela ahora remoto e insondable (58).

---

<sup>56</sup> Véase Bermúdez (2001), Dalmaroni, Merbilhaá (2000), Fernández (2002), Giordano (1992), Gramuglio (2010\*), Pilipovsky de Levy (2006), Sarlo (2010\*). En Benítez Pezzolano (2000) se abordan las «encrucijadas de la objetividad» de la nueva narrativa, en las cuales incluye a Saer.

Harto de los cauces de la narrativa argentina de mediados de siglo, muy centrados en torno a discusiones sobre la literatura social realista, e influido por las teorías del *Nouveau roman* (y otros como Di Benedetto), el joven Saer comenzó a cuestionar desde su obra temprana el estatuto de lo real y de las posibilidades de su representación. La eliminación del acontecimiento, la fragmentación temporal y del punto de vista, la (im)posibilidad de transmitir la experiencia, la incertidumbre en la relación entre sujeto y objeto, la «narración de la percepción», la descripción minuciosa y obsesiva, la descomposición de las acciones en sus más mínimos detalles, el empleo del tiempo presente o cíclico, la subjetividad plena de las miradas... Estas y otras estrategias contribuyen a poner bajo sospecha y a desestabilizar nuestra percepción de lo que tendemos a llamar la realidad, asociada al sentido común o al realismo filosófico. Para contrarrestar esto, «[l]a reaparición de personajes, lugares, escenas, frases, viene a fijar momentáneamente el fluir de ese desplazamiento hacia lo indeterminado: [...] reponen una fuerte idea de permanencia y continuidad» (Dalmaroni, Merbilhaá, 2000: 336).

Estos planteamientos se observan en toda la obra de Saer. No obstante, si en la mayoría de sus textos anteriores están plasmados desde un continuo y denodado agón, como una pregunta que nunca deja de formularse ni de incordiar a lo real, en *La grande se vive*, en general, desde la aceptación, no como una experiencia trágica; lo cual encaja cabalmente con la actitud que hemos detectado en la obra, con la asunción sosegada de la moral del fracaso. Parece como si los personajes ya hubieran asumido que la situación es esa, son conscientes de que no la pueden cambiar y, por tanto, para qué rasgarse las vestiduras o tomárselo de veras seriamente. Hablaba Pichón Garay en «Recuerdos» de una novela para «lectores sin ilusión» (2001: 200). *La grande* es, aunque en un sentido diferente al que buscaba Pichón, este tipo de novela.

A lo largo de la obra encontramos párrafos o estrategias que nos recuerdan mucho a otros textos pasados. A la construcción de la Zona, de hecho, también contribuye, no solo la recurrencia de personajes, lugares o acciones, sino también la repetición de cierto léxico, sintagmas, frases, imágenes o formas de abordar un objeto, que terminan siendo familiares para el lector fiel y singularizan la obra de un autor. La descomposición minuciosa de acciones simples que generan una suerte de hiperconciencia y que aparece en muchas novelas está aquí, por ejemplo, en el cosido de un botón o en la seña para pedir un café; la percepción exacerbada y detallista del medio que rodea a los personajes aparece en el primer capítulo, con su clima obsesivamente acuoso y el fuerte contraste de

colores; la creación de una teoría trivial que más bien es un capricho la vemos en la *conjetura* de las aceitunas de Gabriela; el juego con la representación sensorial del agua o la luz se muestra en muchas partes de la novela, así como también la descripción de las sensaciones intransferibles que propaga el sexo. Por ejemplo, piensa Tomatis acerca del espacio y el tiempo en el limbo que supone el colectivo que lo devuelve a la Zona:

¿Seguirá estando en su lugar la ciudad? Los lugares, cuando no los atravesamos empíricamente, ¿siguen existiendo, o por lo menos siguen existiendo de la misma manera? Si bien sabe que es absurda, y que a su idealismo ingenuo un filósofo profesional lo refutaría con facilidad, Tomatis no puede abstenerse, de tanto en tanto, de hacerse la pregunta, aunque se trata más de una perplejidad irracional, casi animal, que de una interrogación filosófica. Igual que cuando se piensa demasiado en la respiración puede volverse dificultoso respirar, cuando se toma conciencia de vivir a la vez en el espacio y en el tiempo, las cosas más simples se vuelven complicadas y extrañas: así, desde que dejó la ciudad esta mañana temprano hasta que vuelva a entrar en ella esta noche, la existencia de la ciudad, que depende únicamente de su memoria, se vuelve de lo más problemática. Aunque, a decir verdad, es un partidario ferviente de la existencia de lo Exterior, Tomatis nunca puede dejar de tener en cuenta las ideas, las impresiones e incluso las sensaciones que apuntalan la tesis contraria. Únicamente la costumbre, e incluso más aún, la distracción, impiden observar o deducir que el lugar que se ha dejado un tiempo antes, décadas o segundos, ya no es el mismo cuando volvemos aunque todos sus elementos parezcan idénticos a cuando lo dejamos. [...] Si pasa lo mismo cuando estamos inmóviles, y sentimos transcurrir el tiempo que nos atraviesa, que modifica al espacio desde dentro, ¿cómo no sentir, cuando nos ausentamos de un lugar durante unas horas, o un día, o una década, que al volver nos espera ese estado pasajero de extrañeza, seguida de una ceremonia fugaz de reconocimiento? Ahora mismo, en el colectivo, vuelve a intuir el rumor inaudible del cambio, y podría decirse que, a cada desplazamiento de la atención, lo familiar se sumerge en lo desconocido y, cuando lo reencontramos, ya no es totalmente igual a sí mismo (369-370)<sup>57</sup>.

Una reflexión semejante se lleva a cabo en otros momentos y con otras imágenes, como el pintor que se pasó su vida dibujando la misma mariposa o el barco de Teseo, mínima pero continuamente reparado. ¿Es siempre la misma mariposa la que traza el pintor? ¿Sigue siendo el barco de Teseo cuando todas sus partes han terminado siendo reemplazadas? ¿Son o no reales estas instancias? ¿En qué reside la realidad de lo *real*?

Como podemos constatar, la realidad sigue siendo tan misteriosa e inaprensible en *La grande* como en el resto de la obra de Saer; no obstante, en determinados momentos esta cuestión se ve desplazada a un segundo plano. Por ejemplo: cuando la epifanía o la sensación de irrealidad no generan incertidumbre o angustia, como en la cita de Tomatis, sino una suerte de plenitud. Esta postura sobre el estatuto de lo real en *La grande* (diferente a la del resto de su obra) creo que se cifra en el episodio del colibrí: qué más

---

<sup>57</sup> De nuevo es solo un fragmento por lo extenso del párrafo. Invito a la lectura de la reflexión íntegra, compendio de gran parte de ese cuestionamiento de lo real que realizó Saer durante más de 40 años.

da lo que sea lo real, para qué inquirir los motivos de la entelequia de su vuelo, simplemente es hermoso, casi mágico, mirar cómo se sostiene en el aire mientras liba. La aceptación de la imposibilidad de volver al pasado tiene su correlato en la aceptación del simple disfrute de la tenue irrealidad de lo real. Por supuesto, esta sensación es extraordinariamente efímera y que los personajes resuelvan admirarla en lugar de angustiarse por los pasajes ilusorios que le descubren al mundo, no quita para que al mismo tiempo no se burlen de su inconsistencia, como ocurre poco después de la aparición del colibrí con la *antiepifanía* grotesca de la bolsa de supermercado volante.

Y una sensación parecida podría coagularse en torno al tiempo: «en *La grande* parece imponerse finalmente una figuración del tiempo que resulta más ‘optimista’ que la de novelas anteriores, ya que presenta numerosas escenas donde a los personajes les es dado experimentar un sentido de unidad, continuidad y permanencia» (Abbate, 2014: 106). Teniendo en cuenta la visión melancólica del tiempo que en muchos lugares instaura la novela, no sé hasta qué punto este optimismo es tal o simplemente una resignación apacible. Con todo, sí hay momentos en el texto (aparte de las ya comentadas epifanías, en las que esto ocurre de forma involuntaria) en los que se busca eternizar el instante, apresar el tiempo conscientemente, como en la escena con la cámara de fotos durante el asado o en las notas de Nula o en los dibujos de Diana. Cuando hablemos del tema del realismo en *La grande*, completaremos estas reflexiones sobre la cuestión de lo real.

Íntimamente ligado a este tema se encuentra el de la transmisión de la experiencia. La incapacidad de transmitirla fielmente es otra de las obsesiones de Saer, pero en *La grande* se llega a una conclusión cercana a la de la interacción con lo real. Tanto el entenado como los participantes en la conversación de *Glosa* o Pichón al relatarle a Tomatis los crímenes de Morvan se quedan finalmente con una vaga idea de insatisfacción. Nunca se sabrá si fue eso lo que verdaderamente ocurrió y, aunque lo fuera, la instancia mediadora condicionaría lo narrado a través de su mirada, con lo cual tampoco habría un trasvase perfecto. «Los pedazos no se pueden juntar», recordemos. Estos personajes fracasan al tratar de reconstruir y transmitir la experiencia porque «[l]as relaciones entre narración, experiencia y acontecimiento son problemáticas [pues] siempre hay un núcleo inaprehensible que está más allá de su comprobación empírica. La textualidad es fragmentaria, hay varios relatos cruzados y superpuestos» (Pilipovsky de Levy, 2006: 141).

Y, de nuevo, estos personajes de antiguas ficciones todavía lo intentan, buscan pelearse con el lenguaje y los entresijos de lo posible para reconstruir y transmitir lo real a través de sus fragmentos. Decía incluso Tomatis, en «En la costa reseca», que «lo importante de un mensaje no era lo que decía sino su facultad de revelar que había hombres dispuestos a escribir mensajes» (2001: 208). En cambio, en *La grande*, Gutiérrez ya ni tan siquiera tantea una salida: no hace amago de expresar en ningún momento por qué ha vuelto a la Zona, pues sabe que los motivos íntimos que centellean en su cabeza no pueden ser *verdaderamente* comprendidos por su interlocutor:

Cuando gira la cabeza, la mirada de Nula se topa con la de Gutiérrez: sus ojos son serenos, y chispean de una ironía lúcida y benévola: *Ya sé lo que estás pensando. Pero para entender lo que pasa habría que poder vivir la vida entera de los otros; mi experiencia es intransferible, de manera que es inútil que pierdas el tiempo preguntándote por qué volví corriendo a esta ciudad podrida cuando la encontré en Europa y me dijo que yo era el padre de su hija* (325)<sup>58</sup>.

Otra buena muestra de la conciencia de esta imposibilidad la encontramos en una escena entre la India y Nula, quien

sonríe y se queda pensando que, desde que llegó a la librería, primero con el recuerdo del maizal y ahora con la frase que a veces sube desde lo negro y empieza a titilar, insistente, en su conciencia, el hueso frontal intercepta la anchura del escritorio, el espacio claro y tranquilo de la librería que lo separa de su madre, y, retomando detrás de la frente, la distancia que es mensurable en el exterior, la multiplica adentro al infinito (264).

Un poco después se dirán:

—Todo este teatro para no contarme lo que te pasa —dice la India.

—Te juro que si lo supiese te lo diría —dice Nula (265).

La frase de Nula resume en gran medida el sentimiento de inquietud y absurdo que satura a muchos personajes. La incapacidad de poner palabras a ese magma interno integrado por la confluencia de corrientes tan diversas, cuyo nacimiento o su mismo trazado se desconocen, revela la indigencia de toda la comunicación humana. Un paso más allá va Gutiérrez, quien simplemente renuncia a intentar transmitirlo, pese a saber (o creer saber) por qué hizo lo que hizo. *A menos que los trazados de nuestras vidas se superpongan* (como en el caso del célebre mapa a escala 1:1), *no vamos a entender íntimamente lo que de veras nos queremos transmitir*, parece decir Gutiérrez.

---

<sup>58</sup> El final de esta cita enlaza con la situada a mitad de la página 25 de este trabajo (la que recoge parte de la p. 326 de *La grande*), completando la imagen de ese puente roto que es la transmisión de la experiencia.

Esto nos lleva entonces al tema de la (im)posibilidad de reconstruir una historia. La historia de Gutiérrez será, en múltiples ocasiones y siempre de forma fragmentaria, contada, repetida y completada a través de sus propios recuerdos, de la versión de Tomatis, la de Moro, la de Lucía, las reflexiones de Soldi, Gabriela o Nula, así como mediante pequeños detalles aportados por los demás personajes. Además, algunas versiones son de primera mano, pero otras, versiones de versiones. ¿Cuánto sabemos en realidad de la vida de Gutiérrez? ¿Qué conocimiento de ella alcanzan los personajes? Ninguno tiene acceso al recuerdo plasmado en el primer capítulo, por ejemplo. Todo lo que tienen son retazos a los que intentan otorgar sentido mediante conjeturas que tratan de llenar los vacíos; lo cual muchas veces no ocurre o, si ocurre, se hace con inexactitud. Por ejemplo, todos creen que es rico, que su fortuna «se cuenta en palos verdes», y esto no es así (68-69).

Por otra parte, si bien se insiste en la imposibilidad de reconstruir historias o de transmitir experiencias, estas impresiones son desafiadas en *La grande* por la labor de Gabriela y Soldi, a la que contribuyen Gutiérrez, Tomatis y el informante misterioso al que Tomatis llama el *testigo de su tiempo*<sup>59</sup>. El intento de lograr entre todos la reconstrucción histórica del precisionismo (en parte una excusa para reconstruir la figura de Mario Brando, ligada a la desaparición del Gato y de Elisa), de lo que ocurrió en la época de vanguardias entre 1940 y 1970, actúa en sentido contrario al de las afirmaciones precedentes en torno al pasado y a la experiencia. De esta forma, una buena parte de la novela está dedicada a este *juego* histórico-literario<sup>60</sup>, aunque a Soldi no le convenzan los chismes de las «contingencias humanas». Además de esto, en determinados momentos varios personajes narran confiadamente sus recuerdos, como, por ejemplo, ocurre en el asado con el intercambio de anécdotas, siempre con un punto hilarante o grotesco, de la época de la dictadura. Reflexiona acertadamente Premat en relación al pasado:

Decir que esta capacidad de recordar y narrar el pasado es una novedad en la obra de Saer sería, por supuesto, erróneo. Lo que resulta significativo, creo, es la evidencia que acompaña su emergencia. En ninguna medida se crea un dispositivo que dé lugar a una rememoración como resultado de un proceso problemático (era el caso en *Glosa* y el del relato de *El entenado*, que solo es posible después de toda una vida y en la frontera con

---

<sup>59</sup> Además de un importante trabajo de archivo por parte de Gabriela y Soldi y de los recuerdos del Centauro Cuello, pero ni él ni su testimonio aparecen explícitamente en la novela.

<sup>60</sup> Aunque siempre con un recordatorio de la conciencia de los límites, por supuesto: «Cada palabra, por simple y directa que sea, ya es una ficción: ¿qué esperar entonces del resumen de un supuesto *testigo de su tiempo* que escribió varios años después de haber ocurrido los acontecimientos que narra, a la mayoría de los cuales jamás asistió, como los evangelistas que ni siquiera conocieron al suscitador de la *buena nueva*, del que por otra parte, hay tan pocos indicios de que haya existido realmente?» (354).

la muerte). Lo nuevo es, entonces, no la focalización en el pasado y en su representación, sino la fuerza inmediata de esa representación, la expansión no problemática de esas sensaciones y percepciones, el vértigo acumulativo de poder reconstruir un mundo y un tiempo, hasta entonces considerado como perdidos (2011: 180-181).

Estas ideas y los ejemplos anteriores tal vez nos pueden sugerir un doble rasero en el que lo irrelevante o lo anecdótico sí puede alcanzar un cierto grado de reconstrucción y transmisión. Eso sí, lo que de veras nos perturba y nos angustia, aquello que de veras tiene trascendencia o ha regido el curso de nuestra existencia, eso no tiene más remedio que, tristemente, quedarse en el limbo de lo incomunicable, como bien sabe Gutiérrez.

En el conjunto de la obra de Saer, si la percepción es el principal mecanismo para aprehender el mundo (el presente), el recuerdo lo es para aproximarse al pasado. Pichón Garay en una lúcida reflexión incluida en el texto «Recuerdos», en el que postula una novela compuesta exclusivamente a través de recuerdos yuxtapuestos, aquella novela para «lectores sin ilusión» que comentáramos antes, observará:

[E]l recuerdo es materia compleja. La memoria sola no basta para asirlo. Voluntaria o involuntaria, la memoria no reina sobre el recuerdo: es más bien su servidora. Nuestros recuerdos no son, como pretenden los empiristas, pura ilusión: pero un escándalo ontológico nos separa de ellos, constante y continuo y más poderoso que nuestro esfuerzo por constituir nuestra vida como una narración. Es por eso que, desde otro punto de vista, podemos considerar nuestros recuerdos como una de las regiones más remotas de lo que nos es exterior (2001: 201).

Años después, en el ya citado cuestionario de Gramuglio, Saer perfilará esa reflexión con las siguientes palabras:

Cada uno de nuestros recuerdos es infinito. Kierkegaard hacía la distinción entre el simple acordarse y el recordar. El acordarse es el simple resultado de un esfuerzo de memoria. [...] El recuerdo, en cambio, consiste en revivir lo vivido con la fuerza de una visión, en un proceso instantáneo en el que, según Kierkegaard, la memoria no juega más que un «papel despreciable». Tal vez (es una simple suposición) mi insistencia en los detalles proviene de un sentimiento de irrealidad o de vértigo ante el espesor infinito de esas imágenes (Saer, 2010\*: 917-918).

Memoria (siguiendo los canales de la lógica) y recuerdo (acceso a la experiencia pasada en bruto) son, entonces, dos de las herramientas predilectas en la escritura del santafesino. Estas instancias son aún más importantes en *La grande* a causa de lo complejo del entramado temporal de la novela, pues, como hemos visto, gran parte de la misma se desarrolla en extensas analepsis (más cercanas o más lejanas al tiempo presente) que buscan reconstruir la historia pasada de los personajes y sus motivaciones presentes.

De esta suerte, igual que con las otras dos cuestiones de la tríada de temas de este final de epígrafe, la recuperación de la memoria sigue un doble movimiento a la hora de reflejar una posible entrada en el pasado<sup>61</sup>. Los personajes muchas veces son conscientes de la futilidad ilusoria, de la ficción que en gran medida representa la memoria. Recordemos esa sensación de Tomatis, quien «por costumbre llama su juventud» a esas imágenes fragmentarias que circulan por su mente y que supuestamente tuvieron lugar en el pasado. El mismo Tomatis lo expresaba firmemente en *Lo imborrable*:

Así que de «ese» sábado tengo, muchos años más tarde, no un recuerdo sino un relato, compuesto hasta en sus detalles mínimos, organizado según una sucesión lógica, y tan separado de mi experiencia como podría serlo una película en colores —imágenes discontinuas pegadas una después de la otra y a las que una intriga de esencia diferente a las imágenes mismas, y agregada con posterioridad, les suministra, artificial, un sentido. Un relato tan improbable como nítido, de existencia autónoma, que, en vez de recordar verdaderamente, hemos aprendido de memoria, igual que una tabla de multiplicar, y que, únicamente cuando activa nuestras emociones podemos equiparar a una obra de arte o, mejor todavía, a un mito (1993: 71).

No obstante, pese a la quimera que representa nuestra experiencia pasada, la imposibilidad de acceder a ella que Saer había postulado en «La mayor», con la inutilidad de repetir el mítico gesto de la magdalena, es en *La grande* atenuada:

A Nula lo maravilla el hecho de que, en plena conversación afectuosa y vivaz con su madre, de la que lo separa la anchura del escritorio, al mismo tiempo, detrás de su frente, con la movilidad silenciosa, semejante a la de los sueños, de los recuerdos que condensan nítidos y veloces acontecimientos que en el mundo torpe y fangoso de la materia consumirían para cumplirse horas, días, semanas o siglos, están trascurriendo ahora en la parte clara de su mente, a causa de una llamada telefónica que la India acaba de referirle, hechos que habían sido reales alguna vez, tramos de su propia experiencia, que se le habían olvidado por completo (258).

Una llamada de teléfono abre las puertas del pasado y gatilla el flujo del recuerdo. Lo mismo le sucederá a Gutiérrez cuando contemple la foto de Leonor al final del primer capítulo y rememore con gran riqueza de detalles todo lo que abarcó aquella noche. Pero, sobre todo, el gran ejemplo de esta capacidad de acceso al recuerdo (o al menos a la conciencia del recuerdo) lo da de nuevo Nula, cuando a lo largo de tres magistrales páginas recupera afectuosamente una infinidad de matices sensoriales, evocados arbitrariamente pero ordenados a través de sus cinco sentidos, que le proporcionaron las estadías en su pueblo durante los veranos de su niñez. Ya lo dejaba indicado el propio Saer en «Narrathon», en una frase que podría estar también entre las citas que encabezan

---

<sup>61</sup> La bibliografía sobre el tema de la memoria es inabarcable. Véanse, por ejemplo, Lejeune (1994), Ricoeur (2010), Ruiz-Vargas (2002, 2010) o Todorov (2013).

la novela: «Para acceder a los jardines del recuerdo —decían los maestros de la tradición oriental— hay que golpear a la misma puerta hasta gastarse los dedos» (2016: 179).

Asimismo, recuerdo y retorno están íntimamente ligados, como bien se da cuenta Nula en relación a los tatuajes de su abuelo Yusef:

[P]or fin, entendió la finalidad de los tatuajes azules, en las manos, en las muñecas y en los antebrazos, y quizás también en otras partes del cuerpo que no estaban expuestas a la vista de los demás, esos signos escritos en la carne anticipaban el *nostos*, el regreso, del que daban por descontado que estaría tan alejado del momento de la partida, que sus portadores volverían al lugar de origen tan desfigurados por las intemperies y las decepciones, por la distancia muda y por el tiempo desdeñoso, por los andrajos deshilachados de experiencia y de ser que les quedarían como única conquista, que creían prudente munirse de algún signo imborrable para ser reconocidos por quienes los habían visto partir, y seguían esperando, pacientes, su regreso, en el hogar o en el Hades (97).

El recuerdo grabado en la carne como forma de dejar una huella de experiencia en el mundo, como forma de probar que existimos. Y, por supuesto, si hablamos de *nostoi* es imprescindible volver al de Gutiérrez, pues una cosa es la experimentación de la memoria o el recuerdo y otra la posibilidad de acompañarlos al presente. Tal vez no se pueda acceder al pasado para recobrarlo íntegramente, lograr el reconocimiento pleno, puesto que la memoria y el recuerdo tienen sus limitaciones; pero sí puede recobrase lejanamente su sabor en un presente que se actualiza continuamente y que modifica (y es modificado por) la revisión de ese pasado. En esto se funda la vuelta de Gutiérrez a la Zona, así como su ofrecimiento en rescatar la historia del precisionismo. Quizás en esto también se sustente esa mansa «reconciliación con el mundo» que Tomatis le atribuye.

En definitiva, podemos comprobar que en *La grande*, pese a que las estrategias y preocupaciones distintivas de la obra anterior del santafesino siguen muy presentes, el *dogmatismo de la imposibilidad* (frente a la aprehensión de lo real, frente la transmisión de la experiencia, frente a la recuperación de la memoria) viene tratado de modo algo diferente, de forma un poco más ligera o fluida, más heterogénea, menos tajante que en textos anteriores como *Glosa*, *El entenado* o *Nadie nada nunca*, estos sí dispositivos férreos a través de los cuales expresar dicha imposibilidad. Sea por cansancio, por desgano, por la constatación de su inviabilidad o por interés en indagar otras vías de expresión y exploración, Saer se da algo más de margen en esta novela y relaja un poco los límites de la impotencia que genera la relación del ser humano con el mundo, con sus semejantes y con el tiempo. Con todo, la sombra de la incertidumbre, la angustia y la frustración nunca deja de planear del todo sobre estas experiencias.

### 3.4 EL PRECISIONISMO Y EL TEMA DE LA LITERATURA

Ya comentamos en una nota al pie cómo, en paralelo a su obra narrativa y poética, Juan José Saer también desarrolló una labor ensayística en la que delineó algunos de los preceptos que luego llevaría a sus textos y en la que, asimismo, buscó una filiación literaria. Para estas páginas hemos utilizado, de hecho, variadas citas extraídas de sus reflexiones. Sin embargo, en la difuminación de las fronteras entre los géneros literarios que se ha ido produciendo a lo largo del siglo XX esta reflexión sobre la literatura ha decantado hacia el propio texto literario. La mezcla entre narrativa y reflexiones ensayísticas y, más precisamente, reflexiones sobre teoría y crítica literaria, fue muy fértil en el caso de Saer, cuyo modelo principal al respecto será, cómo no, Borges.

La autorreferencialidad y el tema de la literatura han sido, entonces, una de las constantes en la obra del santafesino desde sus más lejanos orígenes. Desde la conversación de «Algo se aproxima» a la póstuma *La grande*, en la mayoría de sus obras termina apareciendo, antes o después y por un lado o por otro, un hilo que conecta con la cuestión literaria. Señalaba ya en 1980 Mirta Stern:

[E]stas múltiples representaciones del discurso literario adquieren un estatuto teórico, donde se va explicitando y reinscribiendo tanto la ideología estética del narrador como una reflexión sistemática sobre la tradición textual en la que se inserta. Por esta vía, la literatura confirma en los relatos su doble condición de materia prima y de referente, de elemento que se consume y se transforma, y de elemento que se representa (968).

A este respecto, el propio Saer proporciona tres (posibles) motivos por los que decide servirse de personajes escritores en la mayor parte de sus obra: el primero es por simple comodidad, por «razones de oficio», puesto que es el mundo que conoce; el segundo, muy interesante y nexa con el tema de la moral del fracaso, «el deseo de sacar la narración del dominio absoluto de la épica»; y el tercero se relacionaría con lo que llama la «crisis de la representación», a raíz de la cual «nos interesan menos las historias que nos cuentan que los medios que emplean para contárnoslas. [...] [Tal vez] no nos interesa el mundo en su aspereza problemática, sino los bizantinos *concetti* filosóficos que plantea su formulación» (2010\*: 919).

Pero aparte de la presencia escritores, también es interesante reseñar que la mayoría de los personajes del santafesino son siempre agudos lectores, se interesan de una forma u otra por la literatura y reflexionan con más o menos humor, dependiendo del caso, sobre ella. Valgan como ejemplos el Escalante traductor de Wilde en *Cicatrices*, las múltiples conversaciones sobre literatura en *Glosa* o *La vuelta completa* (donde Pancho Expósito es profesor de literatura en un instituto), la polémica con la novela de Walter Bueno en *Lo imborrable*, el interés en *La pesquisa* por el manuscrito titulado *En las tiendas griegas* (encontrado entre los papeles del difunto Washington Noriega y del cual un fragmento es posteriormente transcrito en el cuento titulado «En línea» de *Lugar*), las conversaciones antes y después del sexo sobre *La filosofía del tocador* de Sade entre el Gato Garay y Elisa en *Nadie nada nunca* o la autobiografía del entonado llevada a las tablas de las cortes renacentistas; amén de numerosos relatos en los que las reflexiones literarias juegan un papel central. La lista sería mucho más amplia, en cualquier caso.

Por supuesto, en *La grande*, el cauce principal del tema de la literatura cuaja en torno a la investigación que realizan Gabriela y Soldi sobre las vanguardias literarias de la Zona entre el 40 y el 70, con especial atención en el precisionismo, la única oriunda del lugar, y en la enigmática y sombría figura de su líder, Mario Brando. *La grande* es entonces un ejemplo inmejorable de que su «obra vuelve, una y otra vez, a narrar o a representar un medio artístico en general y literario en particular, una manera de situarse frente a la cultura universal, frente a las tensiones políticas y estéticas argentinas, frente a las ideologías, al regionalismo, a la moral, al poder económico» (Premat, 2009: 179). Por supuesto, mucho de la investigación de Soldi y Gabriela le transmite al lector un claro sentido paródico y humorístico; sin embargo, debajo de este se resguardan varias cuestiones muy interesantes.

Primero, como el relato del cumpleaños de Washington Noriega en *Glosa*, también reconstruir las vicisitudes del precisionismo a través de testimonios de terceros es una empresa fallida, pues supone intentar crear una sucesión de hechos causales que cobran sentido al leerlos como sucesión lógica, generando, así, una serie de significaciones solo concebidas *a posteriori*. A lo largo de la novela hay tres momentos básicos en los que se reconstruye el precisionismo: la conversación de coche a coche entre Soldi, Gabriela y Nula (y algunas reflexiones posteriores de los dos primeros) al comienzo del capítulo «Jueves: De crecida», la conversación en el bar al final del mismo capítulo y el texto del *Testigo de su tiempo* que Tomatis lee en el autobús en «Sábado: Márgenes».

En segundo lugar, la forma de abordar la investigación supone una metodología de reconstrucción histórico-literaria, lo que encuentra en Soldi a un opositor interno<sup>62</sup>. Dicha metodología y los testimonios con los que cuentan se los traslada Gabriela a Nula en la conversación que abre el capítulo «Jueves: De crecida». No obstante, esta supuesta investigación va mutando, según avanza la novela, hacia otros territorios y la crónica literaria cada vez va tomando más cuerpo histórico-político y condensándose más y más en el personaje de Mario Brando. La catarsis llegará en el relato de Tomatis, cuando todas las veleidades literarias desaparecen y la política y el terror copan el enfrentamiento entre dos supuestos rivales literarios. La discusión sobre el precisionismo es, por tanto, algo mucho más personal para Tomatis. Bastantes páginas antes, Soldi había pensado «en las consecuencias extraliterarias que pueden tener para las personas involucradas como dicen, todos esos conflictos, rupturas, traiciones, enemistades, odios, agresiones verbales e incluso físicas, calumnias, delaciones, crueldades, suicidios; y todo eso por querellas de léxico, de formas, de tópicos literarios, de espacios periodísticos o radiales» (186).

Las relaciones entre política y cultura son entonces uno de los terrenos principales a los que nos lleva el precisionismo. Esto, por supuesto, viene signado en el personaje de Brando, a quien ya introdujimos al final del epígrafe 3.2. Representante sumo de los peores atributos de esa brutal burguesía de provincias de la que Saer suele burlarse, Brando aparece descrito como un rico heredero con aspiraciones literarias, las cuales emplea como «instrumento de figuración personal, como operación política o edificación de una posición social». Es además un ser avaro y despótico, antisemita y homófobo, delator de opositores y cortesano de las dictaduras, presuntuoso hasta el ridículo (en un artículo escrito en Italia se compara con Dante, como incomprendido renovador del lenguaje de su tiempo), oportunista y traicionero incluso en el campo estrictamente literario<sup>63</sup>. En resumen, «aparece en las antípodas de la noción de autor que la obra de Saer ha construido durante décadas, en las que el centro es siempre la escritura misma y el autor disimula su figura social para consolidar su voz literaria» (Colautti, 2009). Con una afinidad obvia con el personaje de *Lo imborrable* Walter Bueno, Brando concentra rasgos de muchos de esos vetustos y recalcitrantes nombres que saltean las tradiciones de vanguardia en particular y la historia de la literatura en general. Esto permite a Saer

---

<sup>62</sup> Véase Laurent (2010) y la información proporcionada sobre Soldi en la página 67 de este trabajo.

<sup>63</sup> Pues, según Tomatis y Cuello, escribía y guardaba poemas más clásicos para cuando degenerara el precisionismo, como ese verso que recuerda Gutiérrez y del que Tomatis se burla ampliamente: «Jugosa encarnación fugitiva del todo», en el poema *A una pera*.

la posibilidad de volver a la carga con una de sus obsesiones; me refiero a su fijación en algunos de los términos en que discurría el debate del campo literario argentino hacia fines de los años 50, de donde Saer parece haber extraído una conclusión definitiva a la que en lo sucesivo le agregaría solo variaciones: lo mismo que conciliar vida burguesa y vanguardia, amancebar literatura y sociabilidad es una contradicción escandalosa, que reduce al escritor a un mero traficante de influencias y al arte, luego, a una reproducción del mundo, es decir a una forma de la complicidad con la opresión (Dalmaroni, 2005).

Pero, como apunta Dalmaroni, aparte de Brando, el trabajo de Gabriela y Soldi también es una curiosa y esmerada pintura de época (recogida sobre todo en el texto del informante anónimo) que plantea los designios de la vanguardia de provincias, describiendo el clima, las disputas, las escisiones, los acercamientos, las traiciones, las reconciliaciones, los dimes y diretes, en definitiva, de las diferentes corrientes poéticas que pueden coincidir en un contexto histórico determinado. En *La grande*, esto se proyecta en la coexistencia en el panorama literario de la Zona de las estéticas posmodernista, neoclásica, regionalista y precisionista, cada una de las cuales con sus fieles, revistas, manifiestos y puntos de reunión, pero que luego entraban en contacto a través de múltiples puntos (como aclara el texto del *Testigo de su tiempo*). Aunque, probablemente, la mejor descripción del grupo precisionista y del personaje de Brando la dé Gutiérrez, según Gabriela y Soldi, el informante más objetivo con el que cuentan:

Era un grupo heterogéneo de juristas ilustres y de empleados públicos, de liberales y de adictos a la misa de once, de mecenas ignorantes y de profesores secundarios, de peronistas, de conservadores y de radicales, de pobres y de ricos, capitaneados por un personaje ambicioso y sin escrúpulos, de una duplicidad visceral, y que hubiese merecido nuestro odio si sus ambiciones no hubiesen sido tan mezquinas y transparentes: obtener algún ministerio en el gobierno provincial, un puesto subalterno en alguna embajada y aparecer de tanto en tanto en los diarios nacionales. Su rasgo más deplorable era la avaricia, y aunque había heredado una fortuna de su padre, que se enriqueció a principios de siglo con una fábrica de pastas, y la había hecho fructificar en su estudio jurídico, siempre se las ingeniaba para hacerse pagar el café por sus discípulos, unos pobres diablos que cobraban sueldos de hambre en la Dirección de Catastro o en el Colegio Nacional. Pero tenía pasta de líder, y cuando se olvidaba de su dichoso precisionismo, podía ocurrirle que escribiese algún buen soneto (178).

Por supuesto, los postulados básicos del precisionismo son una grotesca caricatura de aquello a lo que se supone aspira una vanguardia para Juan José Saer, y su cronología una buena muestra de cómo puede desarrollarse el ciclo vital de una corriente poética renovadora. De esta forma, según el testimonio del informante anónimo, tendríamos una primera época en la que «la idea de traducir el vocabulario poético tradicional a la terminología científica y técnica rigurosamente contemporánea mostraba una fe ciega en el saber de la época y en la correspondencia exacta de su terminología con la realidad».

(336). «El escalpelo rasga el epitelio» es el comienzo de un soneto, forma predilecta de los precisionistas, para quienes «el metro y la rima tradicionales debían ser el instrumento principal [...] porque, como la música, constituían una síntesis de la armonía y de las matemáticas» (183), escrito por Mario Brando. Evidentemente, Tomatis se burlará de estas pretensiones de fundir la poesía y la ciencia, única actividad que los burgueses respetan porque puede servirles para «ganar plata, favorecer su longevidad o sustituir la mano de obra asalariada con inventos más económicos» (245); así como también se mofará de ellos por considerar al soneto como base de la renovación poética en 1945.

Aparte de la amalgama de vocabulario científico y formas tradicionales, el *Testigo de su tiempo* apunta una segunda característica de esta primera época: la relación con los medios de comunicación masivos (aunque la revista *Nexos* constituyera su principal plataforma) y, a través de ella, la *función social* de su poesía:

Brando y sus secuaces estaban convencidos de que los grandes medios de comunicación como los diarios, la radio y más tarde la televisión, así como las instituciones culturales tradicionales, debían cumplir un papel preponderante en la difusión de los principios precisionistas. No se trataba de simple exhibicionismo: Brando estaba convencido de que la función social del precisionismo era depurar el lenguaje de las masas, actualizarlo y hacerlo coincidir con la terminología científica: «Es muy sencillo, afirmaba Brando: se trata de hablar con precisión. Eso simplifica mucho las cosas. Fíjese en la etimología de la palabra *Precisión*, del latín *praecisus*, “recortado, abreviado”. Que cada palabra que utilice el poeta precisionista corresponda a un hecho verificado o verificable. De ese modo, todo malentendido desaparece del intercambio social de conceptos y sentimientos». El movimiento precisionista debía ocupar el campo social en totalidad, valiéndose «de todas sus instancias», para transformarlo (337).

*Que cada palabra corresponda a un hecho verificado o verificable para eliminar malentendidos.* Creo que no son necesarios más comentarios sobre el trasfondo paródico de esta corriente literaria. La relación fluida con los medios de comunicación masiva también es un aspecto reseñable, por un lado, porque anticipa la discusión sobre la entrada del arte en el mundo de la cultura de masas (un tema que interesó e irritó profundamente a Saer), y, por el otro, porque pone en cuestión la relación de la literatura con los focos de poder que manejan dichos medios. Por último, el *Testigo* apunta a una segunda época tras el santificador paso de Brando por la culta Europa, cuya aureola parece que otorga el poso de distinción a todo intelectual argentino que se precie. En esta segunda época

[S]u tema era la decadencia de Occidente, que se manifestaba en el irracionalismo del pensamiento y en la importancia creciente que cobraban las masas en las decisiones históricas. [...] El artículo de Brando coincidía con dos de sus tesis favoritas, a saber, que un primer romanticismo, de tipo iluminista, había sido desvirtuado posteriormente por un

irracionalismo vulgar y, en otro sentido, que la decadencia de Occidente, que era un hecho incontestable, confirmaba la supremacía del pensamiento oriental (348).

El aura europea permite a Brando virar completamente hacia otro polo para reagrupar a sus acólitos. Tras unos años en los que los escándalos lo apartarán de la política en 1956, en tanto su figura se solidifica en una posición de cierto respeto literario institucional, la corriente precisionista se irá diluyendo hasta la muerte de su líder en 1981, fecha en la que gozará de gran influencia política gracias a sus lazos familiares con la dictadura.

Sin embargo, a pesar del sentimiento de burla que transmite el tratamiento de esta escuela y de su líder, el *Testigo* también intenta ser justo con el precisionismo, realizando un doble alegato complementario. Por una parte, en favor de las corrientes marginales de provincia frente a la exclusiva centralidad de las porteñas, las cuales tienden siempre a minimizar o reducir a tópicos triviales todo lo que ocurre fuera de su área de influencia, así como a acaparar toda la atención mediática, del público y de la academia. Por la otra parte, es también un alegato en contra del estatismo en el que se acomodan muchas de estas corrientes provincianas, sin intentar trascender sus reducidas fronteras y conformándose con las miguitas de reconocimiento que les llegan desde la capital. Saer no da puntada sin hilo en este asunto, tomando partido en una polémica ya muy longeva:

[E]l precisionismo era una auténtica creación local, el movimiento literario más original de una ciudad que, desde el romanticismo e incluso desde el gongorismo, acogió siempre las novedades artísticas aclimatándolas al ambiente regional y encarnándolas en algún artista del lugar. [...] [S]olamente el precisionismo había nacido en ella, sean cuales fueren, si tenía alguna, las convicciones políticas y morales de su inventor y sea cual fuere asimismo el crédito que el creador le daba a su creación. [...] Por primera vez un autor de la ciudad no representaba el paisaje típico, la fauna y la flora características de la zona, sino relaciones universales que, según la teoría precisionista, debían existir entre el lenguaje poético y el lenguaje científico (351-352).

Pero aparte de la discusión sobre el precisionismo y la figura de Brando, en *La grande* el tema de la literatura aparece en múltiples ocasiones. Enumero solo algunas para cerrar este apartado: aparte de la figura omnipresente de Tomatis y su concepción de la novela como «el movimiento continuo descompuesto», amén del chiste de Propp; reaparece Sergio Escalante, antiguo traductor de Wilde; se enuncia la disputa entre letras y ciencias que mantienen Nula y Riera, se recuerda que Gutiérrez también fue poeta, aunque intentara olvidar sin éxito todos sus versos tras quemarlos en «Tango del viudo»; sobrevuela, como siempre, la figura literaria de Washington Noriega; se contraponen la actitud literaria de Atilio Brando, buen autor verista según Washington, con la de su hijo; y no se nos olvide el chocante poema de Pichón Garay sobre el cuervo aséptico.

### 3.5 ESTILO Y POSICIONAMIENTO FRENTE AL REALISMO

Los estudios genéticos de la obra de Saer, realizados principalmente por Julio Premat, han revelado parte del proceso creativo de los textos del argentino, lo también conocido como el *taller del autor*. Aunque para *La grande* tuvo que modificar su dinámica de trabajo, como vimos en la nota de Alberto Díaz, debido a su íntima carrera contra la muerte (una parte de esta novela fue escrita, en contra de su costumbre, directamente a ordenador); la primera versión de sus textos siempre se redactaba en cuadernos rigurosamente a mano. La limpieza de estas versiones sorprendió a los primeros investigadores que se asomaron al archivo. Los cuadernos *en sucio* donde anotaba ideas, citas, hacía pequeñas traducciones o tramaba relaciones entre los personajes para futuros textos teniendo muy en cuenta su propia intertextualidad, exhiben, en cambio, una gran actividad que da cuenta de la extrema meticulosidad de su escritura.

Prueba de ello, por ejemplo, podría ser la última frase de esta novela («Con la lluvia, llegó el otoño, y con el otoño, el tiempo del vino»), concebida en un principio como el *incipit* de la misma y cuya redacción originaria data de julio de 1995 (Premat, 2011: 173). En ese cuaderno *en sucio* aparecen hasta seis versiones de esa misma frase con apenas mínimas variantes entre una y otra. El moldeo cuidadoso y constante del lenguaje, obsesivo en cierto grado, que Saer llevó a cabo durante toda su vida, se mantuvo hasta la última oración de su último libro. Ahora bien, este trabajo no se plasmó de la misma forma en cada uno de sus textos. En fin, estas reflexiones hacen referencia a que, aunque por supuesto esto tiene que ver con mi gusto como lector, creo que en *La grande* se alcanza una de las cumbres de estilo del santafesino.

*Glosa* tiende a ser generalmente considerada como la obra magna del proyecto de Saer. No me parece algo descabellado. *Glosa* es una novela extraordinaria, de una riqueza exuberante y de un fondo sugestivo condensados en poco más de doscientas páginas; una obra que realiza un trabajo exquisito y extremadamente complejo con el lenguaje pero que no degenera nunca en una verborrea absurda que rompa la complicidad comunicativa con el lector. No obstante, en determinados momentos, cuando nos encontramos con oraciones de veinte o treinta líneas trufadas de comas y en las que se nos cuenta algo

según alguien que se lo escuchó a otro alguien a quien se lo narró una tercera persona, el aparato técnico puede llegar a ser abrumador. Igualmente, la crítica ha resaltado en muchas partes y de forma acertada lo evocador del lenguaje de *El entenado*, el lirismo que se alcanza en numerosos puntos de la historia.

*La grande*, en cambio, se mueve ya por otros derroteros estilísticos. Al perder los condicionantes de un marco formal más rígido o los de género (o falso género), esta novela alcanza un equilibrio justo de naturalidad, legibilidad y belleza que enlaza con algunas de las más grandes obras del siglo XX. *La grande* no es abrumadora con el lector, ni trata de ser deliberadamente poética y, sin embargo, alcanza en muchos lugares cotas asombrosas de una diáfana complejidad o de un sugerente lirismo. Por supuesto que todos los procedimientos tanto de *Glosa* como de *El entenado* están impecablemente utilizados y que el resultado es, aunque deliberado, imponente; pero en *La grande* el lector de Saer tiene la sensación de escuchar a una voz tranquila, una voz que habla desde la seguridad de quien ya no tiene nada que demostrar. Así, de la misma forma que se permite escribir en sus últimos años (más de 20 después de estos otros dos textos) la novela más próxima al estilo realista decimonónico de toda su producción, se libera, en un mismo movimiento, de los condicionantes genéricos o formales que le habían ido imponiendo los diferentes lenguajes de cada una de sus obras anteriores. Al ocultar los procedimientos compositivos, explícitos, por ejemplo, en *Glosa* (la glosa tomada de *El banquete* de Platón) y *El entenado* (las crónicas, la picaresca, las memorias), el lenguaje en *La grande* gana en franqueza, pues se elimina el artificio inherente a la indagación formal extrema.

De esta suerte, advertimos una hábil combinación de registros para construir la prosa de la novela, mezclando un estilo a ratos extremadamente literario con el coloquial rioplatense de las conversaciones entre los personajes, salteadas de chanzas y expresiones cotidianas. Bien señalaba ya Saer en una entrevista en 1993 que «en la poesía el procedimiento esencial es la condensación y en la prosa, el de la distribución. Mi objetivo es obtener en la poesía el más alto grado de distribución y en la prosa el más alto grado de condensación» (*apud* Prieto, 2006: 370). Tras décadas tentando diferentes procedimientos y logrando distintos resultados, esto se consigue también en *La grande*, pese a sus más de cuatrocientas páginas. Ya comentamos, asimismo, la relación fluida de «irresponsabilidad filosófica» que debía mantener todo escritor para el santafesino, cómo «el lenguaje filosófico y el lenguaje coloquial pueden ser una buena combinación

estilística» (2010\*: 931), tal y como queda patente en las diversas reflexiones y conversaciones que se desarrollan en la novela.

Comenta Martín Kohan que a Saer conviene leerlo despacio, ensayando un «cierto arte de detención en la lectura, porque hay un arte de la detención en su escritura también». Y algo más adelante:

¿Cómo lo hizo? ¿Cómo lo hace? Los textos de Saer alientan estas preguntas por el procedimiento porque en ellos se advierte, como en pocos casos, hasta qué punto la literatura es, antes que nada, cuestión de procedimientos. La detención en la lectura se debe entonces, en este caso, a esa inquietud, a ese deseo (¿cómo lo hizo? ¿cómo lo hace?); a la paciente pero a la vez obsesiva, escrutación de una forma. Es fácil tentarse —siempre en términos de una lectura de escritor— con la ilusión de haber hallado la clave, pero no es menos fácil —basta con ponerse uno mismo a escribir— advertir que la mayor parte del secreto, la más sustancial, sigue quedando fuera de alcance. Perfectamente visible, pero a la vez difícil de desentrañar; perfectamente a mano, pero a la vez inalcanzable (2010\*: 809-810).

De una forma diferente esto se cumple en *La grande*, donde la sensación de asombro procede menos de un deslumbramiento puramente formal o estilístico que de la complejidad del perfecto engranaje de tantos y tan diferentes tiempos, personajes e historias, pero sin perder con ello una pizca de naturalidad narrativa, sin romper el flujo de lo contado y sin extraviar nunca al lector. Si *Glosa*, como apunta Kohan, es recomendable abordarla desde una lectura morosa, casi rumiada; *La grande* puede recorrerse con la fruición y el ensimismamiento destilados del *amor por contar* presente en la narración más tradicional. Saer se pone claramente en esta obra el traje de lo que Benjamin llamaba el *contador*<sup>64</sup>, del apasionado transmisor de historias y experiencias. El arte de narrar no llega a su fin, como pudo llegar a pensar el berlinés.

Pero, ¿qué tipo de novela es *La grande*? La concepción de novela que tuvo el santafesino a lo largo de su trayectoria puede irse examinando en sus textos narrativos, poéticos (*El arte de narrar* es el título de su obra poética completa) y ensayísticos. Decía, por ejemplo, Tomatis en *Cicatrices*:

No hay más que un solo género literario, y ese género es la novela. Hicieron falta muchos años para descubrirlo. Hay tres cosas que tienen realidad en la literatura: la conciencia, el lenguaje y la forma. La literatura da forma, a través del lenguaje, a momentos particulares de la conciencia. Y eso es todo. La única forma posible es la narración, porque la sustancia de la conciencia es el tiempo (2012: 537).

---

<sup>64</sup> Aunque la palabra no sea muy técnica, creo que marca mejor la diferencia con lo que Benjamin llamaba el *novelista* que el término *narrador* con el que se suele traducir el título del artículo referido.

Esta afirmación de finales de los sesenta llega en cierta medida hasta *La grande*, donde se resumirá en ese magistral aforismo, también de Tomatis, que ya hemos comentado: «el movimiento continuo descompuesto». La gran diferencia entre una novela y otra, así como de la gran parte de obras entre ambas, es la forma de abordar esta plasmación del tiempo en la narración.

Una posible impresión que puede instalarse al recorrer completa y en sentido cronológico la obra de Saer es que tras casi cuarenta años de problematizar el cómo contar, de extenuar los subgéneros literarios y de agotar la vigilancia intensiva de la forma, de erosionar la narración clásica, en definitiva, el santafesino parece llegar en *La grande* a preguntarse por el punto de partida, por el cómo se hacían las cosas antes de todo aquello. Una vez que la poética de la negatividad (el *qué no quiero hacer*) ha sido largamente explorada, dando resultados extraordinarios, pero sin lograr (pues probablemente tampoco sea posible) penetrar completamente la materia del qué se narra, Saer parece abandonarse al placer de contar. Por ello recupera a sus personajes fetiche y se sitúa en una contemporaneidad estricta, por eso también rescata la narración más clásica, por ello, en un gesto bastante significativo, aparecen salteadas en la novela varias referencias en homenaje a Flaubert y Balzac, como si también estuviera reclamando su filiación decimonónica. «Jugando con la intriga de modo placentero y gratuito —como se juega en la niñez o en la vejez [...]— Saer escribe una novela expansiva, ambiciosa sin parecerlo, cuando la novela ha caducado o se ha evaporado en otros géneros» (Luppi, 2010: 135).

Estas últimas palabras nos llevan a un tema esencial, que es precisamente el de la actualidad o *modernidad* de *La grande* o, incluso, como han planteado algunos críticos la posibilidad de que esta obra no sea un proyecto del todo exitoso<sup>65</sup>. ¿Por qué retorna Saer a unos moldes narrativos más tradicionales, bastante próximos a la novela clásica decimonónica, apartándose de la intensa exploración formal o genérica que había practicado con tanto éxito en sus mejores novelas? Creo encontrar dos motivos. En primer lugar, como apunta Premat, el retorno de Saer a las formas más clásicas de la narración puede tomarse como un *ir a la contra*, como una forma de nuevo vanguardismo en realidad, ante la pérdida de vigencia de ciertos procedimientos narrativos:

---

<sup>65</sup> Arce (2012) o Contreras (2011) manifiestan opiniones no del todo favorables sobre *La grande* que, por supuesto, no comparto.

La totalidad —relativa— y el clasicismo —a la vez insolente y revisitado— de *La grande* son [...] el resultado de una de las constantes que atraviesan toda la obra de Saer, es decir, uno de sus horizontes a la vez ideales y problemáticos. Pero, por otro lado, también pueden y deben ponerse en relación entonces con dos contextos distintos: el del neoliberalismo triunfante en los 90 y el de cierta evaluación de la obra de Saer, en un período en que la estética de Aira y la moda de lo llamado “postmoderno” empiezan a marcar duraderamente la producción literaria argentina. O sea que la novela no estaría fuera de su tiempo sino que dialogaría con la época en la que se inscribe, pero esta inscripción sería sesgada, cuando no a contracorriente y polémica (2013: 229).

Tradicición y tradicionalismo no son entonces la misma cosa; son, de hecho, opuestos, como muestra el propio Saer en el ensayo de *La narración-objeto* «Tradicición y cambio en el Río de la Plata». En este texto, de fechas cercanas a la redacción de *La grande*, el santafesino realiza un duro y pesimista diagnóstico del contexto ultraliberal menemista, protector de la cultura industrial de masas, en el que se encuentra sumida la Argentina de los años 90 y que culminará en el desastre conocido. Probablemente, uno de los aspectos positivos de la vejez (y del reconocimiento) es que elimina la obligación de tener que ser moderno a toda costa. O da la posibilidad, en un gesto aún más agresivo, de ser moderno enfrentándose desde una posición de prestigio a los supuestos modernos de la época, que Premat cifra en la estética de Aira y el ideario posmoderno.

En segundo lugar, creo hallar otra razón que justifica el procedimiento narrativo propuesto para *La grande*. Esta razón se sustenta, por un lado, en la trayectoria de Saer y, por el otro, de nuevo en su obra ensayística. Recojo dos citas de un par de textos sobre Faulkner incluidos en *La narración-objeto*. En el primero, Saer comenta cómo Faulkner dignifica el estatuto de la ficción frente a la categoría de verdad a través de un doble movimiento: «fidelidad a una visión personal y exploración constante de la forma» (1999: 75). Unas páginas más adelante, añade con respecto al manejo de los géneros que hace el escritor estadounidense:

Es obvio que esa utilización transformadora no se limita al género policial, y que la novela social, la saga, la crónica naturalista, el *romance*, la epopeya, la tragedia, la sátira y el cuento popular o folklórico, son también sometidos de un modo sistemático al intenso tratamiento formal que los convierte en meras partes de ese todo único que es la obra de Faulkner (79-80).

Creo que se ve claramente hacia dónde apunto. Saer, igual que Faulkner, también apostó su trayectoria a una visión muy personal (tanto que fundó un mundo propio, como el de Mississippi) y a una búsqueda formal constante, como atestiguan las diferencias constructivas que presentan todas sus novelas. No solo eso, sino que también asimiló y reelaboró de forma novedosa aquellos géneros con los que decidió trabajar. Así, si la

búsqueda más puramente formal predomina hasta la publicación de *Glosa*<sup>66</sup> (1986), el trabajo del género es habitual en adelante (*La ocasión* [1987], *La pesquisa* [1994], *Las nubes* [1997]).

En conclusión, si Saer buscaba proyectos que exigían variedad formal entre sí y el trabajo con los géneros se había vuelto frecuente, ¿por qué no podía darse el caso de un proyecto en el que el modelo formal y genérico asimilado y a la vez reelaborado fuera la novela realista más clásica? Sería muy coherente con la obra del argentino y vendría a sumar una pieza más al puzle de ese «todo único» que también es la obra de Juan José Saer. Un apunte más en favor de esta posibilidad: una de las afirmaciones más célebres del santafesino, en «Borges novelista» (2016), es que la novela tal y como la concebimos es un objeto fechado entre la publicación del *Quijote* y la de *Bouvard et Pécuchet*. Lo de antes y lo de después no es novela, pues lo único inherente al ser humano y siempre presente en su historia es la narración. La novela, la novela realista, entendamos, cuyo apogeo se produciría en el siglo XIX y que Saer califica como «la forma adoptada por la narración en la época burguesa para representar su visión típica del mundo» (2016: 307), es entonces imaginable como un género que, por tanto, puede (y debe) ser trabajado y modificado con la radical libertad que supone la experiencia estética. «La novela es solo un género literario; la narración, un modo de relación del hombre con el mundo», concluirá el santafesino en otro excelente ensayo titulado «La selva espesa de lo real» (2016: 311). Aunque lejana en el tiempo, pues el ensayo data de 1979, creo que esta cita es una de las claves para entender la génesis de *La grande* sin caer en fatalismos sobre la supuesta pérdida de la capacidad innovadora del argentino. El género de la novela realista vendría a ser entonces un potencial proyecto más en la obra de Saer.

Estas reflexiones en torno a la novela realista nos llevan hacia el último tema del epígrafe: la relación del santafesino con el realismo. Básicamente, porque decir que *La grande* tiene muchos rasgos de novela realista clásica no implica que pudiera haber sido escrita por Payró o por Gálvez. De hecho, aunque emplee ciertos procedimientos descendientes de ella, muchas veces son directamente subvertidos o parodiados. Por muy realista que pueda parecer, finalmente *La grande* constituye, como ya dijimos, una sucesión de acontecimientos y detalles acumulados cuyo sentido tiende a disiparse; además de tener un final completamente anticlimático, sin *a priori* desenlace relevante

---

<sup>66</sup> Saer comentaba de *Glosa* que era una de sus preferidas porque era la novela cuyo resultado más se parecía al proyecto que tenía concebido antes de empezarla (Premat, Vecchio, Villanueva, 2010\*b: 928).

alguno. No sé si muchas novelas realistas decimonónicas compartirían estas características. *La grande* es una novela moderna y formalmente compleja, pero, por supuesto, toda modernidad y toda complejidad palidecen al lado de *El limonero real*, *Glosa* o *Nadie nada nunca*. Hermanas tan singulares hacen perder originalidad a todo lo que quede cerca. Lo que es necesario destacar es que no es la misma concepción la que tiene Saer del realismo que aquella que nos ha transmitido la tradición del siglo XIX.

Juan José Saer estuvo, desde muy temprano, ligado a un ambiente en el que las discusiones sobre el realismo literario eran frecuentes. El tema del realismo en literatura sería durante muchos años, de hecho, el caballo de batalla de las corrientes literarias e ideológicas progresistas, desde Lukács y Brecht pasando por Bajtiín hasta Raymond Williams, por citar solo algunos nombres. Asimismo, señalamos al principio de estas páginas la afinidad del grupo de Santa Fe hacia los filósofos de la escuela de Frankfurt, pensadores que proporcionaron algunas de las más lúcidas reflexiones sobre este tema. Afirmaba, por ejemplo, Adorno, en relación a la novela de su tiempo, que «si la novela quiere permanecer fiel a su herencia realista y seguir diciendo cómo son realmente las cosas, tiene que renunciar a un realismo que, al reproducir la fachada, no hace sino ponerse al servicio de esta». Por esta razón, «la nueva novela es una toma de partido contra la mentira de la representación» (1962: 47-49). Profundiza Abbate al respecto:

De acuerdo a Adorno, toda obra de arte que sea estéticamente pura, estructurada según sus leyes inmanentes, realiza una crítica muda a la sociedad capitalista, basada en el principio de intercambio, ya que el “libre” espacio que generan el placer y el rigor en la experimentación resulta de la emancipación del arte respecto de sus contextos de uso. A fines de los años 60, Saer recupera la inflexión adorniana del concepto de “autonomía del arte”, haciendo valer su vieja eficacia como escudo ante la racionalidad instrumental de la izquierda y al mismo tiempo contra la industria cultural. [...] Adorno insiste en la conservación de la autonomía desenmascarada; dentro de sus propias estructuras, el arte debe sacar a la luz y representar sin concesiones las antinomias sociales que son culpables de su aislamiento, radicalizando si es preciso el abismo entre producción y consumo. [...] Podría decirse que la posición estética de Saer conserva cierto eco de ese “gesto arcaizante” [del que hablaba Valéry], incluso en plenos años de “posmodernismo”, sus ensayos retoman la figura del narrador-artesano, invocada por Benjamin y Adorno, contraponiendo esta idea antigua y tradicional frente a la amenaza de la figura del novelista profesional que impulsa el mercado (2010: 359-362).

Una vez planteado esto, me parece importante hacer una distinción, porque cuando hablamos de realismo podemos referirnos a dos ideas al mismo tiempo; lo cual suele llevar a confusión. Por un lado, el realismo son una serie de convenciones, códigos, estrategias y limitaciones que durante un periodo histórico, que por simplificarse suele hacerse coincidir con el siglo XIX, emplearon los escritores para hacer literatura. Por el

otro, el término también puede hacer referencia, más ampliamente, a una concepción o forma de representar la realidad, que como vimos en la cita de Adorno, no tiene (y para el alemán no debe<sup>67</sup>) por qué coincidir con la visión de los escritores decimonónicos. Pues bien, son esos códigos y convenciones los que Saer siempre desechó como modelo negativo para la novela, pero eso no implica que el santafesino no buscara representar la realidad. Sugiere al respecto Teodosio Fernández:

Alguna vez creí que esas ficciones de los años setenta, en las que la trama parecía tratar de diluirse hasta desaparecer, significaban un cuestionamiento del realismo e incluso una manifestación radical de desconfianza en la representación. [...] Pero, aunque tales experiencias probablemente obedecían a veces al cuestionamiento entonces compartido de la capacidad del lenguaje para dar cuenta de la realidad, [...] los textos tampoco confirman que Saer pretendiera hacer de la narrativa un espacio autorreferencial o que intentara evitar la representación (algo inherente al lenguaje); probablemente ni siquiera tratara de cuestionar el *realismo*, palabra que había perdido su significado en la medida en la que se había ido convirtiendo en una categoría subjetiva, determinada por la experiencia de un observador (2003: 192).

El realismo ya no es meramente la representación objetiva del mundo. Que el mundo sea real o no, que podamos tener conocimiento de él o no, son cuestiones sobre las que la literatura de la modernidad no ha parado de preguntarse. «La literatura moderna desenmascara las ilusiones del realismo, pone en escena el fracaso que disimulan y muestra que no hay otra experiencia de la realidad más que la que pasa por la extenuación del sentido, la vacilación de las certezas, el debilitamiento de la comprensión», según Giordano (2010\*: 875). «*Efecto de irreal*», llama este crítico al desenmascaramiento, a afirmarse en la negación de eso que da forma a «*lo otro* de la realidad, lo que, para constituirse, la realidad niega, enmascara: el vacío que es el corazón de nuestras evidencias, el enigma en el que nuestras certezas se fundan» (878). Aunque ambas afirmaciones me parecen lúcidas (y no solo para la literatura, sino también para entender otras corrientes de pensamiento fundamentales en el pasado siglo, como la fenomenología o el psicoanálisis), me parece que, si bien es cierto que en muchas de sus obras Saer entró en la médula de estos problemas, para *La grande* hay otra comprensión y otra forma de abordar el *efecto de irreal*, que, por otra parte, nunca desaparece del todo en su obra. Igual que los raptos de felicidad pueden ser incomprensibles en muchas ocasiones, como vimos en relación a las epifanías, lo irreal en esta novela, más que abordarse o inquirirse hasta

---

<sup>67</sup> Recordemos la idea expresada por Saer sobre la novela realista como el género de la clase burguesa.

la extenuación, se contempla, se disfruta lánguidamente. El vuelo del colibrí es el ejemplo perfecto.

«Disimulado por la familiaridad de las palabras, lo que en verdad nos inquieta de la realidad (y es en esa dimensión inquietante en la que quiere captarla la literatura) es su extrañeza, su presencia inhumana, la indiferencia absoluta con la que recibe cualquier calificativo» (Giordano, 1992: 15). Sin embargo, una vez que la inquietud por esa inhumanidad, por esa indiferencia ante los nombres, ha sido atenuada por la simple costumbre de convivir con ella a lo largo de una vida, por qué no resignarse a gozarla en lo posible, aunque sea desde la melancolía plácida de la moral del fracaso. Esta visión, por supuesto, no suprime la capacidad crítica de la novela, que, como ya comentamos, da una visión poco amable del contexto político, económico y cultural argentino de los años 90, de los años del ultraliberalismo menemista.

En conclusión, que Saer utilizara en *La grande* algunas técnicas más cercanas a la novela realista más clásica que en sus obras anteriores no implica que sea una novela realista: ninguna novela de Saer es realista en la primera acepción que definimos del término, y *La grande*, como hemos comprobado, utiliza diversos y complejos procedimientos que la alejan de esta tradición. No obstante, Saer siempre fue un escritor realista en la segunda acepción del término: nunca se salió del mundo real (hacia la literatura fantástica, por ejemplo), pese a que el tratamiento que le diera no fuera el del realismo ortodoxo. El mundo y el ser humano siempre fueron la materia de trabajo del santafesino. Recordemos aquella cita de Sábato con la que caracterizamos su literatura al empezar el análisis de *La grande*.

## 3.6 LOS PARATEXTOS DE LA OBRA

Quisiera cerrar el análisis de *La grande* con un pequeño comentario de algunos de los paratextos de la obra<sup>68</sup>, aquello por lo que, según Genette, «un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores, y más generalmente al público» (Estébanez Calderón, 2008: 804). Me centraré en el título, los epígrafes que encabezan la novela y haré una breve referencia al porqué de los títulos de los capítulos.

Con respecto al título, *La grande* tiene tres posibles explicaciones, según la bibliografía, entre las cuales tiendo a decantarme por la primera, dado que las otras dos no tienen suficientes justificaciones textuales:

—Por la posible y evidente razón de que es, con diferencia, la novela más extensa de Saer, lo que daría al título una nota paródica, lo dejaría sin relación con el contenido de la obra y serviría para ligarla explícitamente al resto del corpus.

—En referencia a la *Grande fugue* op. 134 de Ludwig van Beethoven, que Tomatis y Violeta escuchan durante su paseo en coche en la noche del jueves (2017: 365).

—En referencia a la 9ª sinfonía de Schubert, también conocida como la *Grande* y que, debido a su extensión, nunca fue dirigida en vida del autor (Premat así lo afirma [2010]), pero no hay ninguna referencia explícita en la novela para esta posibilidad; aunque es casi cómico el hecho de que, como Schubert, Saer tampoco pudiera verla publicada).

En relación a los epígrafes, *La grande* viene encabezada por cuatro textos que introducen algunos de los temas y preocupaciones principales de la obra:

— «*Regresaba.* / —Era yo el que regresaba?» JUAN L. ORTIZ

Esta cita se relaciona, por supuesto, con el tema del regreso a la Zona por parte de Gutiérrez, con respecto a si de verdad puede volverse a un sitio con solo retornar al lugar físico, sin importar que la coordenada temporal no sea la misma. Como comentamos, Juanele fue además una de las mayores influencias de Saer.

---

<sup>68</sup> La nota de Alberto Díaz ya ha sido comentada y la dedicatoria va dirigida a Laurence Gueguen, su segunda mujer, con quien convivió 36 años y tuvo una hija: Clara.

— «huyó lo que era firme, y solamente / lo fugitivo permanece y dura» QUEVEDO

La cita proviene del poema de Quevedo titulado «A Roma sepultada en sus ruinas» y se relaciona con la imposibilidad de recuperar el pasado, con los estragos que causa el tiempo, así como lo imposible de incluso apresar el presente debido a la falta de firmezas en un mundo en el que la memoria no asegura la existencia de lo ocurrido y en el que la realidad solo puede captarse a través de la percepción fugaz y perecedera. La ontología del devenir, de Nula, responde a esta cita. Además, igual que, como reza el poema de Quevedo, de Roma solo quedará el río milenario, el sagrado Tíber, en la Zona esto se cumple con el Paraná, núcleo del territorio de Saer.

— «e vidi lume in forma di rivera / fulvido di fulgore, intra due rive / dipinte di mirabil primavera» *Paradiso*, xxx 61-63 («Y vi una luz en forma de rivera / fluyente de luz, entre dos ribas / pintadas de admirable primavera» Trad. de Ángel Crespo).

La referencia al río se explicita en este terceto de la *Divina comedia*. Por un lado, se nos remite de nuevo al Paraná y al alma fluvial de la Zona; por el otro, la mención a la primavera hace una sutil referencia al espíritu en cierta forma calmo y nostálgicamente alegre que se destila de la obra, aunque en términos temporales esta se desarrolla en abril, a principios del otoño. Asimismo, estas dos riberas también remiten a los dos costados del Atlántico, cuyo contraste es vital en la última época de la obra de Saer y que Gutiérrez, sobre todo, encarna en esta novela.

— «Le cadavre exquis boira le vin nouveau» *Diccionario abreviado del surrealismo*

La alusión al vino tiene que ver, por supuesto, con el oficio de Nula como marchante de vinos, pero creo que también supone una referencia al cruce de generaciones de la Zona que tiene lugar en *La grande*, a través del «cadáver» y lo «nuevo», los viejos y los jóvenes, eje maestro en la construcción de la novela.

Por último, recordemos, simplemente, que cada uno de los capítulos se titula con el día de la semana en el que tiene lugar (de martes a lunes) y que el día viene acompañado por un sintagma que remite metafóricamente o que condensa en cierta medida el clima del capítulo o lo que sucede en él. Por ejemplo, «Martes: Ruidos de agua» hace referencia al ambiente acuoso en el que se desarrolla el paseo de Nula y Gutiérrez. En «Sábado: Márgenes» se hace referencia a la posición extraterritorial de Tomatis, que en su vuelta en autobús se desplaza por los bordes de la Zona. Y con los demás sucede lo mismo.

## 4. ALGUNAS CONCLUSIONES

Nos abocamos, finalmente, al término de estas páginas. En una entrevista con Gerard de Cortanze incluida en *El concepto de ficción*, Juan José Saer manifestaba lo siguiente en relación a la noción de *obra* (en sentido diacrónico) de un artista:

En cuanto a la pintura me gusta sobre todo ver la retrospectiva de un pintor para tratar de percibir, a través de la evolución de las formas, el fundamento de su búsqueda. En una época en la que de todas partes lo arbitrario solicita al consumidor indeciso, la perseverancia de una lógica de las formas, desinteresada y solitaria, que muestra con precisión y rigor la vía que lleva al artista a sus imágenes irrefutables, me parece ser una de las tareas primordiales del arte (2016: 341).

La búsqueda del santafesino fue larga y minuciosa y la retrospectiva que puede realizarse de su trayectoria da buena muestra de ello, desvelando procedimientos y motivos recurrentes tales como el triángulo amoroso, los paseos interminables, el gusto por la reflexión metafísica, la amistad masculina, las charlas al calor de un asado o entre el humo del tabaco, la discusión literaria de tono burlón y fondo serio. Esa búsqueda incansable de Saer, esa «antropología especulativa» que funda su literatura, encuentra, de forma arbitraria en un proyecto global sin fin definido, a *La grande* como conclusión forzada de la aventura. Ya comentaba el de Serodino allá por 1960 en el prólogo de su primer libro, con sorna y gravedad a partes iguales, que si un autor se muere mientras tiene un libro a medias es que ya no le quedaba nada más que decir. Consolémonos con estas palabras para no añorar la coda truncada.

*La grande* llegó, como vimos, en un momento dulce de su trayectoria, cuando ya era una figura reconocida en el campo cultural argentino y cuando empezaba a cosechar en España un reconocimiento de público que los premios no le dieron en los años 80. Asimismo, observan la mayoría de los estudios que esta novela puede entenderse como una *summa* de los temas y de las preocupaciones que atravesaron la obra anterior de Saer. Si bien este apunte no me parece desacertado, sí me resulta incompleto, pues creo que lo fundamental es que, aparte de un compendio de dichos temas y preocupaciones, hay una relectura, más o menos acentuada, de los mismos, como espero haber justificado en estas páginas. Por ello, hemos abordado *La grande* desde diversas perspectivas con la intención

de realizar un análisis lo más completo posible. Accedimos a ella a través de categorías o instancias más bien formales para luego pasar al meollo argumental de la Zona y del intertexto saeriano y, finalmente, dar un salto que nos llevó a lo que llamamos en un momento dado ese cierto doble *sabor* que tiene la novela a desencanto y placidez, los dos atributos que connotan la aceptación sincera de la moral del fracaso.

De esta forma, una de las preguntas fundamentales a las que hemos buscado responder es qué supone esta novela para el conjunto de la obra de Juan José Saer; es decir, cómo se inserta en el corpus y qué novedades o matices le aporta. Las características particulares de la obra del argentino, ese entramado de filiación balzaquiana nucleado en torno a «la Zona», implican, por un lado, una mayor dificultad a la hora de abordarla, pues se hace imprescindible un conocimiento amplio del conjunto para poder sumergirse en un único texto. No obstante, por el otro lado, la riqueza del universo creado por dicha estrategia narrativa, las significaciones que se responden como el eco con décadas de diferencia, la poderosa intimidad que alcanzamos con algunos personajes, recompensan largamente la trabajosa labor. *La grande* extiende, así, de forma espontánea sus confines hasta fundirlos con textos de diversas épocas a lo largo de más de cuarenta años de escritura, desde el primero al último, modificando la visión que hemos podido irnos formando del corpus.

La idea de fondo a la que conduce este estudio es que *La grande* supone, principalmente, un retorno y una superación. Ante todo, un retorno que se lleva a cabo en varios niveles. Primero, a nivel narrativo, la novela en sí misma es un *nostos* que, tras unos cuantos años de diferentes peregrinajes a lo largo de las obras inmediatamente anteriores, vuelve al cronotopo familiar a los lectores fieles. Cuatro generaciones de personajes que abarcan todas las edades del núcleo mítico de la Zona coinciden, así, en el mismo espacio-tiempo literario e histórico: el litoral fluvial santafesino de la segunda mitad del siglo XX. Sustentadas en la columna vertebral formada por Gutiérrez-Tomatis-Nula, las historias, fantasmas, voliciones, meditaciones, recuerdos y fracasos de diversos personajes tratan de encontrar su lugar en el mundo o, por lo menos, un atisbo de (auto)comprensión. Asimismo, es un retorno, o más bien una inmersión, hacia territorios tan lejanos como la propia infancia, algo que Saer apenas había tentado hasta el momento, como si lo hubiera estado reservando para la vejez, etapa en la que, como dice Nora Catelli, ya no se rememora para escribir, sino que se escribe para recordar (2006: 8). La vuelta física implica, de esta forma, un viaje por los intrincados senderos del pasado y

de la memoria. Pero, además, esta obra también supone un retorno en un sentido estrictamente literario: *La grande* es un regreso hacia la novela tradicional, en los términos singulares con los que hemos tratado este tema, por supuesto. La alucinada indagación formal que Saer realizara durante casi cinco décadas de trabajo y que cuajó en excelentes obras de los más variados registros vira en esta novela, por las razones ya comentadas, hacia una supresión de los condicionantes de género y hacia una tentativa de forma narrativa más clásica. Con todo, este abandono de los arabescos formales más atrevidos, de los experimentos más extremos o de las *tiranías* del género, no supone en ningún caso una renuncia al arte de narrar: se mantienen en *La grande* importantes y complejos artificios narrativos, como el exuberante almacén temporal o la traviesa instancia narradora, capaces de abarcar y manejar con una insólita fluidez, con una naturalidad casi insultante, un abanico de tiempos y de voces tan amplio y tan rico. Que lo difícil parezca simple, que el entramado desaparezca a simple vista, que se recupere el placer de contar, el sabor de la lectura frenética; todo esto es lo que define a *La grande* como novela y lo que la posiciona en relación al resto de la obra del argentino.

Aunque el retorno es el movimiento generador de la novela, también habíamos comentado que hay una superación, de la cual bebe precisamente ese doble *sabor* con el que la hemos caracterizado. Si la moral del fracaso es el principal atributo de la literatura de la modernidad, tradición a la cual se filia el propio Saer, *La grande* da una vuelta de tuerca más. La novela recoge, así, algunas de las preocupaciones más relevantes y reiteradas en el corpus del santafesino: la ficción que supone la memoria, la incapacidad de transmitir la experiencia o de reconstruir una historia, el cuestionado estatuto de lo real; sin embargo, aunque la imposibilidad de apresar plenamente estas instancias se mantiene en *La grande*, la impotencia que en otras obras esto generaba se diluye en un clima de sosegada aquiescencia. ¿Por qué seguir dándose cabezazos contra el inescrutable muro de lo real?, parecen plantearse en algunos momentos los personajes. De esta suerte, la moral del fracaso va un paso más allá y se establece, con Gutiérrez (y aquí se torna esencial ese contraste entre viejos y jóvenes en que también se funda el texto), en un estado de *apatheia* desengañada y lúcida, pero, al mismo tiempo, abierta a disfrutar las migajas de plenitud que nos pueda otorgar la existencia, esos efímeros instantes de epifanía que yacen escondidos en el sexo, la literatura, un atardecer, el vino, un recuerdo recobrado, el fluir del río, la filosofía, un *nostos* imprevisto, un colibrí suspendido en el aire. En conclusión, el *dogmatismo de la imposibilidad*, clave en obras anteriores, se trata

en *La grande* de forma menos severa, encarnando una posición existencial no muy frecuente ni en Saer ni en la literatura de la modernidad, pero sí muy atractiva.

A pesar de todo, esta mansa resignación no impide que la novela tenga una cierta carga de denuncia, así como una lúcida reflexión histórica y política tanto para el presente como para el oscuro pasado reciente. Por ello, los personajes cargan, de forma directa o indirecta, contra el ambiente de frenético consumismo vacío, signado en el *súpercenter*, que caracterizó la etapa ultraliberal de Carlos Menem durante los años 90 y que desembocó en la catástrofe del 2001. Por otra parte, con la excusa de la investigación sobre el precisionismo, Saer vuelve a una de las heridas más profundas de la historia de la Argentina: la sangrienta dictadura de Videla, tema que desde los 80 aparece de forma frecuente en su literatura y que es tratado aquí con amargura y dignidad a partes iguales. En este sentido, junto con la reflexión histórica, encontramos también la literaria a través del personaje de Mario Brando, en el cual se cruzan reflexión poética y política. Mediante la reconstrucción de la vanguardia precisionista, esa conflictiva corriente de mediados de siglo y oriunda de la Zona, Saer medita y parodia las características de la idea de literatura que siempre rechazó, a la par que se sumerge y recupera, en parte irónicamente, el contexto literario de su juventud en la provincia. De nuevo la vuelta, el regreso.

Cierro con unas palabras de Dalmaroni que me parecen un sucinto y acertado resumen de lo que pone en juego esta novela: «*La grande* es la disolución de un enigma y la construcción de un encuentro. El enigma es Gutiérrez (¿para qué volvió?, [...] ¿qué vino a buscar?), y el encuentro fusiona lo que parece el pasado en el presente, los viejos con los jóvenes y a todos con una selva de lo real cuyo espesor cede al impulso sensorial de los cuerpos y puede acogerlos» (2005). Escritor en tiempos de la posmodernidad (como prueba, por ejemplo, su interés en el *Nouveau roman*), pero heredero directo de la tradición de la modernidad, esa que desembocó en las vanguardias y que enhebra un hilo cuyo origen (por no ir hasta el inicio de los tiempos) podemos situar en Flaubert o Dostoievski y que asciende, entre otros muchos, por Proust, Kafka, Macedonio, Joyce, Borges, Faulkner, Camus, Gombrowicz o Pavese; Juan José Saer nunca abandonó ese deber que se impuso hacia la literatura. Explorador obstinado, narrador inagotable, pensador lúcido, legó una obra formidable cuyo último escalón hacia la nada supone esta novela que tenemos entre manos. *La grande*: novela de un retorno, pues Saer, igual que Gutiérrez, también atravesó el universo para volver a su esquina. Bien intuyó, como Eliot, que *in my end is my beginning*.

## 5. BIBLIOGRAFÍA SELECTA

### BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

SAER, Juan José, *El limonero real*, Barcelona, Planeta, 1974.

——— *La ocasión*, Barcelona, Destino, 1988.

——— *Lo imborrable*, Buenos Aires, Alianza editorial, 1993.

——— *La narración-objeto*, Barcelona, Seix Barral, 1999.

——— *El arte de narrar. Poemas (1960-1987)*, Barcelona, Seix Barral, 2000.

——— *Cuentos completos (1957-2000)*, Barcelona, Seix Barral, 2001.

——— *Las nubes*, Barcelona, Muchnik editores, 2002.

——— *El río sin orillas*, Barcelona, Seix Barral, 2003.

——— *Trabajos*, Barcelona, Seix Barral, 2006.

——— *Responso / La vuelta completa / Cicatrices*, Barcelona, El Aleph, 2012a.

——— *La pesquisa*, Barcelona, Rayo Verde, 2012b.

——— *El entenado*, Barcelona, Rayo Verde, 2013.

——— *Nadie nada nunca*, Barcelona, Rayo Verde, 2014.

——— *Glosa*, Barcelona, Rayo Verde, 2015.

——— *El concepto de ficción*, Barcelona, Rayo Verde, 2016.

——— *La grande*, Barcelona, Rayo Verde, 2017.

# BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

## LIBROS, VOLÚMENES, TESIS Y MONOGRAFÍAS

- ABBATE, Florencia, *El espesor del presente. Tiempo e Historia en las novelas de Juan José Saer*, Villa María, EDUVIM, 2014.
- AINSA, Fernando, *Palabras nómadas. Nueva cartografía de la pertenencia*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2012.
- BERMÚDEZ, María, *La incertidumbre de lo real. Bases de la narrativa de Juan José Saer*, Tesis doctoral, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2001.
- CORBATTA, Jorgelina, *Juan José Saer. Arte poética y práctica literaria*, Buenos Aires, Corregidor, 2005.
- DRUCAROFF, Elsa, *Los prisioneros de la torre*, Buenos Aires, Emecé, 2011.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza editorial, 2008.
- FERRES GONZÁLEZ, Juan Pedro, *El problema de la unidad en la obra de Juan José Saer*, Tesis doctoral, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2012.
- GIORDANO, Alberto, *La experiencia narrativa. Juan José Saer, Felisberto Hernández, Manuel Puig*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1992
- HORKHEIMER, Max, ADORNO, Theodor, *Dialéctica de la ilustración; Fragmentos filosófico*. Madrid, Editorial Trotta, 1994.
- JITRIK, Noé, *Panorama histórico de la literatura argentina*, Buenos Aires, El Ateneo, 2009.
- LEJEUNE, Philippe, *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid, Megazul-Endymion, 1994.
- MONTALDO, Graciela, *Juan José Saer: El limonero real*, Buenos Aires, Hachette, 1986.
- PIGLIA, Ricardo, *Diálogo*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1990.

- *Por un relato futuro. Conversaciones con Juan José Saer*, Barcelona, Anagrama, 2015.
- PILIPOVSKY DE LEVY, Clara Inés, *Poética y representación. La narrativa de Juan José Saer*, Tesis doctoral, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, 2006.
- PREMAT, Julio, *La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2002.
- *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*, Buenos Aires, FCE, 2009.
- PRIETO, Martín, *Breve historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Taurus, 2006.
- RIKOEUR, Paul, *Tiempo y narración II: Configuración del tiempo en el relato de ficción*, México, Siglo XXI, 1995.
- *La lectura del tiempo pasado: Memoria y olvido*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1999.
- *La memoria, la historia, el olvido*, Madrid, Editorial Trotta, 2010.
- RUIZ-VARGAS, José María, *Memoria y olvido: perspectivas evolucionista, cognitiva y neurocognitiva*, Madrid, Editorial Trotta, 2002.
- *Manual de psicología de la memoria*, Madrid, Editorial Síntesis, 2010.
- SÁBATO, Ernesto, *El escritor y sus fantasmas*, Buenos Aires, Aguilar, 1967.
- SAER, Juan José, *Glosa / El entonado*, coord. PREMAT, Julio, Córdoba, Alción editora, 2010. A lo largo del estudio han sido citados los siguientes artículos incluidos en el volumen:
- BERMÚDEZ, María, «Vislumbres críticos: un horizonte de ‘deseo’ y ‘alucinación’»: 580-606.
- DALMARONI, Miguel, «El largo camino del ‘silencio’ al ‘consenso’. La recepción de Saer en la Argentina (1964-1987)»: 607-663.
- GIORDANO, Alberto, «El efecto de irreal»: 874-880.
- GRAMUGLIO, María Teresa, 2010\*a: «Una imagen obstinada del mundo»: 729-741.

——— 2010\*b: «El lugar de Saer»: 840-861.

KOHAN, Martín, «Martín Kohan (argentino, 1967)»: 809-811.

MONTALDO, Graciela, «Una exploración de los límites»: 742-761.

PIGLIA, Ricardo, «Liminar. La amistad en Saer»: 17-20.

PREMAT, Julio, «Cronología»: 457-472.

PREMAT, Julio, VECCHIO, Diego, VILLANUEVA, Graciela, «Un arte de escribir. Los manuscritos de *Glosa* y *El entonado*», 2010\*a: 475-579.

——— «Entrevista a Juan José Saer del 4 de marzo del 2005», 2010\*b: 923-932.

SAER, Juan José, «Razones»: 912-920.

SARLO, Beatriz, «La política, la devastación», 2010\*a: 762-778.

——— «La condición mortal», 2010\*b: 895-899.

SHAW, Donald L., *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom, posboom, posmodernismo*, Madrid, Cátedra, 2014.

STEINER, George, *Extraterritorial. Ensayos sobre la literatura y la revolución lingüística*, Barcelona, Barral, 1973.

TACCA, Oscar, *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos, 1973.

TODOROV, Tzvetan, *Los abusos de la memoria*, Barcelona, Paidós, 2013.

## **ARTÍCULOS, CAPÍTULOS Y ENTREVISTAS**

ABBATE, Florencia, «La intemperie: Aproximaciones a *La grande* de Juan José Saer» en *Quimera*, 2007, 278: 37-39.

——— «La posición estética de Saer» en *Crítica Cultural*, 2010, 5: 357-365.

ADORNO, Theodor, «La posición del narrador en la novela contemporánea» en *Notas de literatura*, Barcelona, Ariel, 1962: 47-49.

- ARCE, Rafael, «Algo más sobre *La grande* de Saer: experimentación y programa novelescos» en *Orbis Tertius*, 2012, 18: s.p.
- «La destrucción del estatuto antropomorfo del narrador en la obra de Juan José Saer» en *Iberoamericana*, 2013a, 52: 47-64.
- «El ciclo de novelas sobre el tiempo: Saer y Robbe-Grillet» en *Juan José Saer: La construcción de una obra*, coord. LOGIE, Ilse, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2013b: 89-106.
- BENÍTEZ PEZZOLANO, Herbert, «Encrucijadas de la objetividad» en *Historia crítica de la literatura argentina: La narración gana la partida*, v. 11, coord. DRUCAFOFF, Elsa, dirección JITRIK, Noé, Buenos Aires, Emecé, 2000: 143-160.
- BENJAMIN, Walter, «El narrador» en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos: Iluminaciones IV*, Madrid, Taurus, 1999: 111-134.
- «La obra de arte en la era de su reproducción técnica», Buenos Aires, El cuenco de plata, 2011.
- BOLAÑO, Roberto, «Entrevista con Eduardo Cobos» [en línea], 1999, [Consulta: 26/07/2017] Disponible en: <http://critica.cl/entrevistas/entrevista-a-roberto-bolano-hay-que-mantener-la-ficcion-en-favor-de-la-conjetura7>
- CASARÍN, Marcelo, «Piglia y Saer, teoría y praxis de la novela» en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 2008, 37: 91-106.
- CATALIN, Marina, «Restos y después: ensayos de escritores sobre Juan José Saer» en *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 2011, 16: s.p.
- CATELLI, Nora, «El presente de la escritura. Sobre *La grande* de Juan José Saer» en *Punto de Vista*, 2006, 84: 8-11.
- «Desplazamientos necesarios: los ensayos de Juan José Saer» en *Juan José Saer: La construcción de una obra*, coord. LOGIE, Ilse, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2013: 251-258.
- CLAESSON, Christian, «La estela del traslado: lugar y recuero en *La mayor*» en *Juan José Saer: La construcción de una obra*, coord. LOGIE, Ilse, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2013: 107-122.

- COLAUTTI, Sergio, «Una lectura de su última novela, *La grande*. Saer: la escritura en expansión» [en línea], 2009, [Consulta: 19/07/2017] Disponible en: <https://letralia.com/207/articulo08.htm>
- CONTRERAS, Sandra, «Saer en dos tiempos» en *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 2011, 16: s.p.
- DALMARONI, Miguel, «La vuelta incompleta (una pintura)» en *Bazar americano* [en línea], 2005, [Consulta: 24/07/2017] Disponible en: <http://bazaramericano.com/resenas.php?cod=261&pdf=si>
- DALMARONI, Miguel, MERBILHAÁ, Margarita, «'Un azar convertido en don'. Juan José Saer y el relato de la percepción» en *Historia crítica de la literatura argentina: La narración gana la partida*, v. 11, coord. DRUCAFOFF, Elsa, dirección JITRIK, Noé, Buenos Aires, Emecé, 2000: 321-343.
- DELGADO, Sergio, «Saer ensayista» en *Le lieu de/El lugar de Juan José Saer. Actes du colloque international La Grande Motte*, coord. EZQUERRO, Milagros, Saint-Estève, Éditions du Centre d'études et de recherches sociocritiques, 2002: 175-186.
- FERNÁNDEZ, Teodosio, «Juan José Saer. El narrador frente a la selva de lo real» en *Turia*, 2002, 62: 21-28.
- «Fidelidad a una zona: el espacio santafesino de Juan José Saer» en *El espacio en la narrativa moderna en lengua española. Coloquio Internacional Universidad Eötvös Loránd Budapest*, 2003: 188-195.
- FOFFANI, Enrique, MANCINI, Elena, «Más allá del regionalismo: La transformación del paisaje» en *Historia crítica de la literatura argentina: La narración gana la partida*, v. 11, coord. DRUCAFOFF, Elsa, dirección JITRIK, Noé, Buenos Aires, Emecé, 2000: 261-291.
- GALLEGO CUIÑAS, Ana, «El lugar de Saer en el espacio literario español (algunas notas)» en *Juan José Saer: La construcción de una obra*, coord. LOGIE, Ilse, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2013a: 11-38.
- «Literatura argentina y mercado editorial (una mirada estrábica)» en *Ínsula*, 2013b, 794-795: 32-33.

- «El mercado editorial argentino desde el siglo XX hasta la actualidad: Una perspectiva transatlántica» en *La literatura no ha existido siempre: para Juan Carlos Rodríguez, teoría, historia, invención*, coord. GARCÍA, Miguel Angel, OLALLA REAL, Ángela, SORIA OLMEDO, Andrés, Granada, Universidad de Granada, 2015a: 213-225.
- «Comienzos de la novísima novela argentina (2001-2011)» en *Hispanérica: Revista de literatura*, 2015b, 130: 3-14.
- LAURENT, Pénélope, «Soldi, ¿un autor de ficción?» en *Les Ateliers du Séminaire Amérique Latine* n°4 *Réécritures I.*, ed. ROGER, Julien, París, Université Paris-Sorbonne, 2010, 4 : s.p.
- «Saer. De cuentos y fragmentos» en *Juan José Saer: La construcción de una obra*, coord. LOGIE, Ilse, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2013: 207-220.
- LINENBERG-FRESSAD, Raquel, «La ciudad en el tiempo: *La grande* (2005) de Juan José Saer» en *Les villes et la fin du XXème siècle en Amérique Latine: Littératures, cultures, représentations*, ed. ORECCHIA HAVAS, Teresa, Berna, Peter Lang, 2007: 357-367.
- LUPPI, Juan Pablo, «Última novela del escritor en sus comienzos. *La grande* y el proyecto de Saer» en *Anclajes*, 2010, 14: 127-143.
- MONDRAGÓN, Juan Carlos, «La novela de Carlos Tomatis» en *Cuadernos LIRICO*, 2011, 6: 33-45.
- MONTELEONE, Jorge, «Lo póstumo: Juan José Saer y *La grande*» en *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 2011, 16: s.p.
- ORECCHIA HAVAS, Teresa, «Siete notas y un final sobre la modernidad de Saer» en *Le lieu de/El lugar de Juan José Saer. Actes du colloque international La Grande Motte*, coord. EZQUERRO, Milagros, Saint-Estève, Éditions du Centre d'études et de recherches sociocritiques, 2002: 283-308.
- PREMAT, Julio, «Saer, nota y sinfonía» en *Crítica Cultural*, 2010, 5, 2: 265-278.
- «*La Grande*: volver a empezar» en *Cuadernos LIRICO*, 2011, 6: 173-182.

- «El desafío de lo clásico» en *Juan José Saer: La construcción de una obra*, coord. LOGIE, Ilse, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2013: 221-235.
- PRIETO, Martín, «Escrituras de la 'zona'» en *Historia crítica de la literatura argentina: La irrupción de la crítica*, v. 10, coord. CELLA, Susana, dirección JITRIK, Noé, Buenos Aires, Emecé, 1999: 343-357.
- SARLO, Beatriz, «Narrar la percepción» en *Punto de Vista*, 1980, 10: s.p.
- «Saer, un original» en *Orbis Tertius*, 2005a, 11: 23-27.
- «El tiempo inagotable» en *La nación*, 02/09/2005 (citado como 2005b).
- SCAVINO, Dardo, «El lugar perfecto para hacer ondular deseo y alucinación» en *Le lieu de/El lugar de Juan José Saer. Actes du colloque international La Grande Motte*, coord. EZQUERRO, Milagros, Saint-Estève, Éditions du Centre d'études et de recherches sociocritiques, 2002: 263-281.
- STERN, Mirta, «El espacio intertextual en la narrativa de Juan José Saer: Instancia productiva, referente y campo de teorización de la escritura» en *Iberoamericana*, 1980, 125: 965-981.
- VILLORO, Juan, «La víctima salvada» en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 2008, 37: 83-89.

