

## Algo más sobre *La grande de Saer*: experimentación y programa novelescos

por Rafael Arce  
(Universidad Nacional del Litoral)

### RESUMEN

La constatación de un cambio que se habría producido, en los últimos años, en los modos de leer la obra de Juan José Saer es el punto de partida de este trabajo para una interrogación sobre la actualidad de su agenda crítica. La misma se propone en forma de diálogo crítico con una intervención de Sandra Contreras sobre el tema, “Saer en dos tiempos”, que analiza los avatares de la publicación de la novela póstuma del autor y su relación con la posición ética que sostuvo a lo largo de toda su obra el escritor santafesino.

Palabras clave: Juan José Saer - *La grande* - novela póstuma - mercado - crítica

### ABSTRACT

The verification of a recent change in the ways of reading Juan José Saer's works is the starting point in this article, towards a query on the topicality of his critical agenda. It will assume the form of a critical dialogue with Sandra Contreras's intervention on the issue, “Saer en dos tiempos”, which studies the publishing vicissitudes of the author's posthumous novel and its relation to the ethical stance long maintained by the writer in his works.

Keywords: Juan José Saer - *La grande* - posthumous novel - market - critique

Desde hace algún tiempo (pero es difícil precisar cuánto) se ha venido produciendo un cambio en los modos de leer la obra de Juan José Saer. No soy el primero en señalarlo. Este cambio implica no solo cuestiones teóricas y críticas, sino también (a falta de una mejor palabra) *estilísticas*. Las últimas intervenciones de Miguel Dalmaroni (2005), Alberto Giordano (2011) y Sandra Contreras (2012) prescinden sanamente del tono ditirámico, que parecía una constante en la crítica saeriana. Después de su canonización, lo que le venía haciendo falta a Saer era un desplazamiento de las cristalizaciones de sentido (“la imagen más o menos consensuada –más o menos convencional: reconocible” dice Contreras 2012: 14) que habían permitido no solo leerlo y valorarlo, sino también instituirlo como el último gran narrador argentino. Saer conoció en vida la consagración, pudo disfrutar de los placeres de quien se sabe dentro de la literatura. Parece que hoy nos animamos a decirlo: el final de su vida y de su carrera no fue muy coherente con las rigurosas exigencias que él mismo se impuso y a partir de las cuales pensó la práctica de la escritura. Es lo que dice Contreras en su última intervención, poniendo, como se dice, las cosas en su lugar. Quisiera que la mía fuera una interlocución con esa finísima puesta al día de la agenda crítica saeriana.

“Saer en dos tiempos” hace referencia a esos dos momentos de la lectura de *La grande* que realiza Contreras: una primera lectura “impresionista” y una segunda lectura “por motivos profesionales”. Pero también podemos pensar que esos dos tiempos son también los que la lectura de Contreras separa, alterna y confunde: el tiempo lento y autónomo del programa novelesco y el tiempo en paulatina aceleración de la carrera del escritor. O, dicho en términos anacrónicos, el tiempo de la vida y el tiempo de la obra. Por supuesto, la separación es puramente analítica y su dificultad a veces nos hace vacilar entre hipótesis biográficas e hipótesis literarias para un mismo interrogante. Uno de los que quedan abiertos en el trabajo de Contreras sería el siguiente: ¿la imperfección de *La grande* se explica solo por factores contextuales o hay algo en el programa de la saga saeriana que permita su comprensión? Ya la pregunta subtiende algo sobre lo que en modo alguno hay consenso: que *La grande* no es, en lo más mínimo, una novela a la altura de lo mejor de Saer. Quienes nos habían hecho creer eso (quienes, tal vez, se lo había creído ellos mismos) se dejaron conmovir por las circunstancias patéticas de la muerte y la edición póstuma de la última novela. Más aun: *La grande* fue

decretada “perfecta” por Beatriz Sarlo (2005: 320). Era necesario (tal vez imperioso) que alguien no solo discutiera ese *dictum*, sino que le opusiera su revés exacto: *La grande* es, todo lo contrario, la derrota final de Saer, pero no contra la muerte (como a menudo se dijo), sino más crudamente contra el mercado.

Algunos de los más potentes golpes de Contreras apuntan a las incongruencias entre las finales concesiones de Saer al mercado y sus firmes convicciones de escritor, manifestadas en ensayos y entrevistas. Claro que el tiempo de la vida no se desenvuelve de manera autónoma: correlativamente, Contreras señala el deslizamiento hacia lo genérico de Saer en los noventa (*La pesquisa* y *Las nubes*). Volveré sobre este punto. A pesar de coincidir en términos generales con su punto de vista, no deja de parecerme por momentos excesivo el peso que le da al examen del tiempo de la vida, en detrimento del tiempo de la obra. Su aspecto privilegiado (pero no es un aspecto más) es la extensión de *La grande*: ¿concesión editorial o necesidad de la obra? El contraste con los casos de *2666* y *La novela luminosa* resulta ilustrativo. Porque es una dimensión del enigma de *La grande* que a mí me sigue interpelando, algo que el texto de Contreras no termina de liquidar: la existencia, en la tradición de la novela, desde su origen hasta nuestros días, de la *novela total*, la *novela-río*, la *novela mundo*. Motivo incómodo cuando precisamente ahora la novela extensa se ha convertido en el formato más adecuado para la inserción en el mercado editorial. ¿Cómo distinguir hoy en ese formato una novela verdadera de una que se hace pasar por tal?

Ahora bien, las contradicciones de Saer como escritor consagrado no se limitan a haber dado a su editor una fecha para la entrega de su última novela. La paulatina celebridad de Saer va en paralelo con los episodios en los que revela esa falta de coherencia entre la tenacidad de su programa adorniano y el itinerario de su obra. Lo que también deja traslucir Contreras es que la misma crítica que contribuyó a su institucionalización hizo de los defectos del escritor virtud (el destinado a hacerse célebre “incompleto y sin embargo perfecto” de Sarlo 2005: 320). El aflojamiento de la tensión narrativa, de la “ansiedad”, como dice Contreras, comienza antes, en los ochenta, con su consagración y con el premio Nadal. Sin embargo, se cristalizó también una periodización de la obra saeriana que parecía entender que su narrativa evolucionaba, iba de menor a mayor, y además por etapas: hasta *Cicatrices*, una etapa juvenil, de aprendizaje y formación; hasta *El entonado*, una etapa “experimental” o “formalista”; y hasta *La grande*, la etapa de “poética consumada”. Esta periodización, más o menos tácita, siempre presupuso que la tercera etapa era la más importante, algo en principio coherente con la canonización de *Glosa* como su mejor novela. Era natural que la publicación póstuma e incompleta de *La grande* bastara para alabarla sin leerla. Sin embargo, Saer ya había mostrado señales de incoherencia, guiños con el mercado: cuenta en una entrevista, medio en chiste, que uno de los sentidos del título *La ocasión* era que, si le daban el premio Nadal, iba a tener la “ocasión” de hacerse unos pesos (1993: 2). Publica *Lo imborrable*, una novela no del todo lograda que Contreras disecciona con justeza. Publica dos volúmenes de ensayos en 1997 y en 1999 armados con lo que desempolva de viejos cuadernos, el segundo notoriamente “inflado” por los apuntes del final, y escribe un prólogo irrisoriamente auto-justificativo para éste último que muy bien desentrañó Giordano. Publica la novelita *Las nubes* en 1997 y en 2000 el volumen de relatos *Lugar*, considerada una obra con altibajos (M. Prieto 2001). Todo esto en paralelo con la reedición de todas sus obras por Seix Barral en la década del 90, cuando comienza su estabilización editorial y obtiene su primer éxito comercial (*La pesquisa*).

De lo que se trata entonces ahora es de des-cronologizar la obra. Una parte importante de la crítica más interesante la acompañó desde comienzos de los setenta. En algún momento la obra se volvió indiscutida y la ansiedad disminuyó y aumentó, de modo compensatorio, la ansiedad de los críticos: la reseña de Sarlo sobre *Lugar* es excelente. Es como para pensar que la agudeza de la crítica mejora el libro, lo transfigura. Quiero decir: el acompañamiento de la obra en su despliegue temporal produjo una suerte de mecanismo (“aparato” lo llama Contreras), quizás fatal en toda obra que sale a luz. Ese mecanismo engendró la ilusión de algo que evolucionaba, que se elaboraba con precisión y con justeza. Pero si tomamos desde el presente la obra como un todo, ¿qué vemos? Saer siempre hacía referencia a ese historiador de la literatura norteamericana que hablaba de los “grandes años de Faulkner”. Yo veo lo mismo, “los grandes años de Saer”: 1974-1988, es decir, sus seis mejores obras en catorce años continuos de

trabajo literario, *El limonero real*, *La mayor*, *Nadie nada nunca*, *El entenado*, *Glosa y La ocasión*. Es el núcleo de la obra, su corazón. Este mero señalamiento debería bastar para desmentir esa idea de que Saer envejecía como el vino. ¿Por qué nadie lo señala más a menudo, si no parece muy difícil de sostenerse? Porque evidentemente ese mecanismo, ese aparato, determinó, para bien y para mal, para gloria y escarnio del escritor, para gusto y desagrado de los críticos, los modos de leer esa obra y, quizás, también, los modos de escribirla. Porque no puede ser casualidad que los años dorados se terminen con la definitiva consagración de la literatura de Saer, su entrada a los programas de literatura de la universidad, su premio Nadal, la reedición de toda su obra, la reverencia de su palabra autorizada, los reportajes y hasta el cine.

¿Y qué pasa con el tiempo de la vida durante los “grandes años”? Es el tiempo del silenciamiento y borrado de ese joven que protagonizaba escándalos literarios, militaba por la literatura de Borges aunque se sintiera políticamente más cerca de los *contornistas* (lo llevó a Santa Fe cuando trabajaba como promotor sociocultural en los sesenta), se peleaba con los figurones de la SADE, reverenciaba a Juan L. Ortiz y era acusado de obscenidad por las autoridades eclesásticas de su provincia a causa de sus cuentos de lesbianas. Saer se va a Francia en 1968 y se sumerge en el anonimato, la soledad y la escritura: desaparece como Gutiérrez. Termina su novela más ambiciosa (*El limonero real*) y encara con su legendario rigor sus narraciones más áridas y tensas. Sus documentos personales (se pueden consultar en el archivo del escritor en la universidad de Princeton) prestan testimonio de un momento de duro repliegue, de aislamiento y ensimismamiento. ¿Nos dejamos tentar por una homología entre los dos tiempos? Pero, ¿no es verdad que esos dos tiempos se separan solo analíticamente? No es casual que uno de los momentos más difíciles de la vida de Saer (sus primeros años en un país donde se habla otra lengua, la inestabilidad laboral, la lejanía de los seres queridos) coincida con la escritura y proyección de sus mejores narraciones. No soy sociólogo ni biógrafo, pero quien escriba alguna vez una biografía del escritor no dejará de subrayar, seguramente, la “negatividad” de su vida personal en los setenta como homóloga o paralela a la consabida negatividad de su etapa experimental. Coincide con esto, como también se ha señalado, el silencio casi unánime en el que cayeron las publicaciones de *El limonero real*, *La mayor* y *Nadie nada nunca*. Algunos, como Piglia en su reseña anónima de *La mayor* en *Punto de Vista* (1978), lo lamentaron, con el ditirambo de rigor, reclamando la atención y los laureles de la crítica cuando lo que precisamente pedía la obra saeriana era el eco del silencio que ella ponía en escena. Otros, más lúcidamente, señalaron lo feliz de esa indeferencia: “El descuido inconcebible de la crítica, que no percibió la calidad única, incomparable, de esta novela, favoreció a Saer” (Aira 1987: 67). Alejada del atroz ruido del éxito, la obra de Saer se escuchaba solamente a sí misma y en sordina.

Y si vamos más atrás, en una suerte de reflujo de la duración, encontraremos un Saer *vanguardia*: es decir, un escritor más sostenido en sus manifiestos y manifestaciones que en sus obras mismas. ¿No dice Norma Desinano en 1966, cuando impugna *La vuelta completa* pero reivindica la obra anterior del joven escritor, que hay que esperar al tiempo para que la obra de Saer muestre de lo que es capaz? Porque desde el comienzo está la cuestión del programa narrativo, pero ese programa era menos proyecto que manifiesto. No olvidemos ese prólogo a su primer libro (en el que resuenan Borges y Arlt), las escenas metaliterarias, las tomas de posición, los ajustes de cuentas, la exhibición de una poética. Pero también, y no en último término, los relatos, que únicamente la consolidación de la obra posterior mandó, no sin cierta prisa, al cajón de sastre de la obra inmadura y “realista” (en el mal sentido del término, como dice Contreras). Esta etapa también espera su relectura. Contreras observa lo inverosímil de las parrafadas que vocalizan algunos personajes de *La grande* (2012: 7). Desinano hace la misma objeción a *La vuelta completa* (1966: 13). Contreras señala el tratamiento “de tesis” de la política y la industria cultural en *Lo imborrable* (2012: 5). Se le ha reprochado también a *Responso* su modo de tratar lo político (Anónimo 1965: 60). Los relatos de *Unidad de lugar* no son inferiores a los de *Lugar* y alguno no es indigno de figurar en *La mayor*. *Las nubes* no es mejor novela que *La vuelta completa*. Las torpezas de ejecución juvenil, ¿no deben evaluarse de un modo distinto a las torpezas del escritor consagrado? Estas llamativas coincidencias entre las etapas inmadura y madura modifican esa línea ascendente que nos acostumbramos a pensar que describía la saga y dejan entrever más bien una curva o parábola. En definitiva: ¿no habría que,

así como se han empezado a desmitificar los últimos años de la obra de Saer, volver a leer sus comienzos para refrendarlos, no como comienzos, sino como obra? Es también curioso que para la crítica esta etapa, piadosamente considerada “realista”, haya sido, en su momento, considerada por críticos “sociológicos” más bien como experimental (A. Prieto 1968: 134). Quiero decir: ¿no estamos determinados también por esos contrastes, por el modo en el que la etapa experimental nos hace ver una etapa previa meramente realista, referencial?

Es cierto que algunas de las objeciones de Contreras pueden parecer excesivas, como cuando afirma que con *La grande* Saer cedió a la novela (en el sentido genérico del término) y se sirve de los ensayos “La novela” y “Narrathon”, esos textos de los grandes años del escritor en el que la poética se afirma antes de toda demostración: argumentar a partir del señalamiento de una contradicción entre esos ensayos y la escritura de la última novela es quizás algo voluntarista de su parte. No solo porque creo que se pueden leer esos ensayos en términos de manifiesto de vanguardia y, como tal, pensarlos más en relación con lo inasible de su presente que con un improbable futuro (como invita a pensarlo Badiou), sino también porque hay otros ensayos de Saer que podrían enriquecer la discusión: “*El largo adiós*”, por ejemplo. Por un lado, me parecen justas muchas de las objeciones de Contreras en la medida en que no sólo Saer cedió a la tentación de publicar esos ensayos (muchos de los cuales son de juventud), sino que también insistió con su adornismo insobornable hasta el final de su vida; no obstante, el análisis de esas contradicciones tiene como presupuesto que hay una poética saeriana coherente y redonda que viene a chocar, algunas décadas después, con la experimentación con los géneros y con el formato “novela”. Sin embargo, el gusto pronunciado de Saer por el policial negro ya era una contradicción *interna a la poética*. Uno podría incluso decir que el ensayo de Saer sobre Chandler no es otra cosa que un intento de interrogar esa incoherencia de la que por supuesto el escritor era perfectamente consciente. ¿Cómo se entiende que esa lista que se reitera con mínimas variantes, Joyce, Faulkner, Woolf, Proust, Kafka, Musil, Gadda, Svevo, Mann, Robbe-Grillet, Sarraute, Borges, Di Benedetto, Onetti, tenga que hacer lugar a un escritor menor como Chandler? Lo que hace el escritor en ese ensayo es tratar de explicar críticamente su malsana inclinación por una novelita como *El largo adiós* (inclinación novelada en *Cicatrices*, donde el joven Ángel la relee dos veces en detrimento de *Luz de agosto* y *La montaña mágica*), es decir, interrogar la propia rareza. El centro del argumento tiene que ver con el problema del género: el valor de *El largo adiós* estriba en que pretende convertirse en el paradigma de su género, que al mismo tiempo contribuye a reinventar. Saer considera que la importancia de Chandler radica en la renovación que significó para el policial. A partir de ese punto, las torpezas de composición y otras imperfecciones se vuelven secundarias en la valoración de aspectos parciales: el humor, la melancolía, el tratamiento que se hace del tema del mal. Me gusta este ensayo de Saer no porque nos pueda convencer de algo, sino porque, enredado en sus propias contradicciones, trata de teorizar a partir de una certeza puramente subjetiva, el valor de *El largo adiós*. Es claro que en el argumento de Contreras la feroz diatriba de “La novela” contra el género resulta efectiva para apoyar la tesis del deslizamiento incongruente de Saer hacia lo genérico. Sin embargo, ese ensayo pertenece (como la mayoría de Saer) al grupo de los textos que caracteriza al escritor como “crítico conversador” (Giordano 2010: 245): golpes de polémica, recurso al saber previo y seguridad del propio punto de vista. ¿Dónde está la verdad del género para Saer? ¿En el ensayo que cita Contreras, donde el exceso de claridad del polemista revela más una toma de posición estética que una problematización de la cuestión? ¿O en el que cito yo, donde el ensayista se sumerge de lleno en sus contradicciones más íntimas, contradicciones *que desmienten esas tomas de posición excesivas*, para tratar de echarles un poco de luz?

Matizando un poco, entonces, uno podría decir que, por lo menos en lo que atañe a *La pesquisa*, el deslizamiento de Saer hacia lo genérico (que ya había comenzado, dicho sea de paso, con *El entonado* y *La ocasión*) sería pasible de una explicación *sui generis*. También había pinceladas de policial en *Cicatrices* y en *Nadie nada nunca*. En su nota sobre *La pesquisa* (recogida en *La narración-objeto*) Saer nos habla de cómo la escritura de esa novela le produjo una incomodidad fruto del sentimiento de que estaba violando sus propias prerrogativas estéticas. La revelación de que finalmente, por debajo de las apariencias, seguía escribiendo la misma historia de siempre, le permite terminar la novela y dejar de “rumiar su heterodoxia”. Por supuesto, no se trata de si le creemos o no, si se justifica o no. Se trata de ver si *La pesquisa*

efectivamente es *necesaria* en el conjunto de la obra. A mi juicio lo es, de un modo en el que no lo es *Las nubes*. Por supuesto que su impronta genérica produjo una confusión que la convirtió en un moderado éxito de ventas. Pero también es cierto que muchos críticos mordieron el anzuelo con los “enigmas” de la novela y, afirmando que se trataba de una parodia del policial, se extraviaron en otros enigmas no menos policiales pero igualmente vanos (Fabry 1996; Larrañaga 1996; Goldberg 1997). Siempre creí que, si su *incipit* era estupendo, no se debía a la cantidad de connotaciones acerca del lugar, del aquí y del allá, del espacio y del tiempo a los que su narrativa nos tiene acostumbrados: me pareció, por el contrario, que lo más interesante estaba en ese juego con el lector saeriano, ese hacernos creer que hay un narrador omnisciente que nos va a contar una historia policial en París y de repente viene el pase de manos. Se dirá que mi gusto por este truco es pueril, pero no creo que haya que subestimar el modo en el que la saga saeriana *sobrevive* adoptando formas que permiten seguir escribiéndola. El lector saeriano podía sentirse con derecho al hartazgo si al abrir la décima novela de Saer se encontraba con una de esas sempiternas charlas literarias en un bar de la Zona.

Se dirá que esta concesión al lector también es parte del deslizamiento de Saer hacia el mercado. No me atrevería a negarlo. Pero las hipótesis del tiempo de la vida no agotan los problemas textuales de que tratan: me parece que en un punto pueden verse desbordadas. En relación con esto, el célebre “programa novelesco” sigue siendo un problema no resuelto. La tendencia del arquitecto de la saga a trabajar por trilogías, por ejemplo, la más nítida de las cuales es la “trilogía sobre el tiempo” que conforman *Cicatrices*, *El limonero real* y *Nadie nada nunca*: un experimento con el tiempo circular, con el continuo espacio-temporal y con el tiempo discontinuo, respectivamente. Uno puede pensar que después de *El entonado* y *La ocasión* el programa demandaba una tercera “novela histórica” o “novela del espacio” (en la medida en que el desplazamiento del “tiempo histórico” pone el énfasis en la permanencia espacial): *Las nubes* surge de esa necesidad. Si mi argumento puede parecer puro voluntarismo crítico, no hay más que observar que las seis restantes también se pueden organizar en trilogías: *Responso*, *Lo imborrable* y *La pesquisa* podría ser la trilogía de la historia y la política. Las otras tres serían no otra cosa que el núcleo de la “historia” de la saga: *La vuelta completa*, *Glosa* y *La grande*, que aglutinarían además diversos relatos que funcionan como constelaciones narrativas, “Por la vuelta”, “La mayor”, “Recepción en Baker Street”, etc. (naturalmente, también otros relatos tienden a aglutinarse con otros ciclos). Esta historia de la saga presupondría el mito de origen, la invención, de la fábula en la que descansa: la historia de un fragmento espacio-temporal arbitrario, pero convertido en necesario por el trabajo del relato. Es en esta trilogía donde se encuentran las huellas de eso “novelesco puro” que Contreras dijo experimentar cuando leía *La grande* por primera vez: ¿qué fue lo que, finalmente, *sucedió*? Cuando leí a mi vez *La grande*, una de mis primeras emociones fue la revelación de que Rey había muerto. Había olvidado que ese suceso se adelantaba ya en *Cicatrices*. Alguien podría preguntar: ¿qué importancia tiene eso? Pues bien: ninguna. Solamente la complicidad del lector con la fábula de la saga, una adhesión a la historia (un “fervor” dice Contreras), esa mágica fe que borgianamente le atribuye Marthe Robert al género y que (no menos borgianamente) la define para Blanchot: su demolición de lo real, su postulación de ella misma como realidad. Yo no creo que el relajamiento de *La grande* sea una concesión, pero tampoco estoy seguro de que sea una atribución del fervoroso lector, como cree Contreras: a menos que pensemos que es el mismo Saer ese lector, y que el fervor es el del escritor por su mundo. *Su mundo* no hace referencia aquí ni al mundo real ni al mundo de ficción, sino a aquel que un narrador se da y nos da y permanece indecible entre uno y otro, porque no puede dejarse estabilizar ni identificándolo con la tranquilidad de lo que llamamos realidad ni, mucho menos, con lo que, con no menos tranquilidad, llamamos literatura. Yo desplazaría brevemente los argumentos: no es que el escritor seguro de su oficio se permita aflojar la tensión, sino que el narrador *inseguro de su mundo* se preocupa más por los avatares de su historia que por la calidad de su prosa. Es como si la perfección saeriana de los grandes años hubiera tenido como consecuencia esa expulsión del escritor de su propia obra de la que también nos habla Blanchot. La trilogía del hombre saeriano sería la de las diversas experiencias del narrador con su mundo narrado: la inicial no coincidencia (juvenil, inmadura, aprendiz) con el mundo en *La vuelta completa* (el mundo de los mayores, el mundo de la literatura que escribieron los otros); la feliz (pero instantánea,

imposible, inasible) coincidencia del narrador con un mundo (¿quién es el narrador de *Glosa*?; o, mejor: ¿qué es?); la posterior no coincidencia asumida de quien “está de vuelta” en *La grande*. Su imperfección podría ser entonces, a un tiempo, el desencanto del mundo y el desencanto de la literatura, el hartazgo de la novela. En este sentido, el reloj contra el que Saer trabajaba no era ni el de la muerte ni el de la fecha de entrega de su editor: era el de la desaparición de su mundo.

A propósito de *Glosa*, Aira dice, en su ensayo sobre Saer, que el autor ha ido perfeccionando su “costado *thriller*” (1987: 68). Esto es, una cierta interrogación de la *intriga*, elemento que el Saer de los años setenta había expulsado de la narración. Podría quizás afirmarse que a partir de *Glosa* la experimentación con la intriga es constante aunque heterogénea: *thriller* psicológico en *La ocasión*, *thriller* sociológico en *Lo imborrable* (el irrisorio misterio respecto al drama de Alfonso de Bizancio en su pueblo de provincia), novela policial en *La pesquisa* y novela de aventuras en *Las nubes*. El *thriller* de *La grande* sería lo novelesco “puro” de la propia saga: una exacerbación de lo casual que es el revés exacto del programa causal balzaciano. El narrador de *La grande* lleva adelante el programa *micrológico* que se insinúa en el final de la *Dialéctica Negativa* de Adorno: pero lo hace sin gravedad, haciendo la historia de la historia de la saga (contando la novela de la propia obra), interrogando su falta total de *necesidad*, postulando un mundo casual pero real. El experimento con la intriga es explícito: se trata de multiplicar micrológicamente lo causal para poner de manifiesto su esencial estatuto casual. Así como Gutiérrez “dio la vuelta al mundo para llegar a la esquina”, así también el narrador saeriano dio la vuelta a un siglo de negación y transformación de la novela para llegar de nuevo a la esquina: a Balzac. Esa llegada no es *La grande*, sino la saga misma, yuxtaposición de fragmentos, montaje de mundos heterogéneos, restos de la tragicomedia humana del siglo. La totalidad sin totalización de *La grande* se agrega como un pedazo más.

*La grande* puede también leerse como respuesta *anacrónica* a cierto “estado de la cuestión” sobre lo que significa escribir novelas a comienzos del siglo XXI: me refiero a la debatida cuestión de la postautonomía. El “clasicismo” de *La grande* aparecería ante el *dictum* de Ludmer como un modernismo imposible, tenazmente irrisorio, que insiste con la genealogía de la novela, que vuelve el pasado heterocrónico sin querer saber nada con un presente y mucho menos con cualquier futuro. Si la literatura postautónoma es la única “experimental” (como Link lo interpreta de Ludmer), *La grande* insiste con una experimentación inactual, ajena a toda sintonización con un presente que se quiere “de vanguardia”, preocupada solamente por su propio tiempo, que es el tiempo de la desaparición (*La grande* es también una conversación infinita con *Le temps retrouvé*): en este sentido habría que leer la parodia de la vanguardia provinciana que a Contreras irrita tanto. Saer siempre desconfió de la vanguardia y, en un momento en que la novela argentina era “cortazariana” (tal cual lo desentraña Aira, 1981), él componía trabajosamente *El limonero real*. Su anti vanguardismo o clasicismo (modernismo) sigue intacto a comienzos del siglo XXI. Habría que decir en defensa de *La grande* que Saer siempre fue anacrónico, como lo es siempre la literatura.

El lector de *La grande* es el lector de la saga, de la obra que rubrica la firma Saer, de esa fragmentaria pero singular historia que se viene contando desde el comienzo: no hay que olvidar que *En la zona*, publicada en 1960, no es otra cosa que la invención, a un tiempo, de un espacio y de una obra. El lector de *La grande* es fiel a una fábula y a una historia, no a la “literatura”, ni autónoma ni postautónoma. Es el lector *aurático*, que vuelve por esa “trama singular de espacio y de tiempo” (Benjamin) en la que se da, ausentándose, el mundo de Saer.

## BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor (2002). *Dialéctica negativa*, Madrid, Akal.
- AIRA, César (1981). “Novela argentina: nada más que una idea”. *Vigencia*, nº 51, agosto de 1981.
- AIRA, César (1987). “Zona peligrosa. Lo mejor de Juan José Saer”. *El Porteño*, Buenos Aires, abril de 1987.
- ANÓNIMO (1965). “Demasiado tarde”. *Primera Plana*, año III, nº 129, Buenos Aires, 27 de abril de 1965, p. 60.
- BADIOU, Alain (2009). “Vanguardias”. *El siglo*, Buenos Aires, Manantial.
- BENJAMIN, Walter (1987). “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. *Discursos interrumpidos*, Taurus.
- BLANCHOT, Maurice (1977). *Falsos pasos*, Valencia, Pretextos.
- BLANCHOT, Maurice (1986). *El espacio literario*, Buenos Aires, Paidós.
- CONTRERAS, Sandra (2012). “Saer en dos tiempos”. *Boletín 16 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, Rosario.
- DALMARONI, Miguel (2005). “La vuelta incompleta (una pintura)”. *bazaramericano*, Buenos Aires, 2005.
- DESINANO, Norma (1967). “j. j. saer: después de la vuelta completa”. *setecientosmonos*, año IV, Nº 9, Rosario, junio de 1967, pp. 10-13 y 18.
- FABRY, Geneviève (2003). “Entre plétora y ausencia: mito y violencia en *La pesquisa* de Juan José Saer”. *Bulletin Hispanique*, Nº 2, Burdeos, Université Michel de Montaigne.
- GIORDANO, Alberto (2011). “Saer como problema”. Paulo Ricci (ed.) *Zona de prólogos*, Buenos Aires, Seix Barral.
- GOLDBERG, Florinda (1997). “*La pesquisa* de Juan José Saer: alambradas de la ficción”. *Hispanérica*, Nº 76-77, Maryland, 1997, pp. 89-100.
- LARRAÑAGA, Silvia (1997). “*La pesquisa*: el género policial a la manera de Juan José Saer”. *Actas del V Congreso del CELCIRP: Cambio y permanencia en las culturas del Río de la Plata*, Río de la Plata Nº 17-18, París, pp. 601-610.
- LINK, Daniel (2007). “En nuestra literatura, la vanguardia ya no interesa”. *Diario Perfil*, 1º de febrero de 2007.
- LUDMER, Josefina (2006). “Literaturas postautónomas” [[www.linkillo.blogspot.com](http://www.linkillo.blogspot.com)].
- PIGLIA, Ricardo (1978). “*Punto de Vista* señala”. *Punto de Vista* Nº 3, Buenos Aires, julio de 1978 (sin firma, atribuido posteriormente).
- PRIETO, Adolfo (1968). *Diccionario básico de literatura argentina*, Buenos Aires, CEAL.
- PRIETO, Martín (2001). “El realismo influyente”. *Cultura y Nación* (suplemento del diario *Clarín*), Buenos Aires, 29 de diciembre de 2001.
- ROBERT, Marthe (1973). *Novela de los orígenes y orígenes de la novela*, Madrid, Taurus.
- SAER, Juan José (1993). “Realidad hecha de sombras” [entrevista con Carlos Rincón y Marilyn Richter]. *Primer Plano*, suplemento de cultura de *Página/12*, Buenos Aires, 13 de junio de 1993, pp. 2-3.
- SAER, Juan José (1997). “*El largo adiós*”. *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Seix Barral.
- SAER, Juan José (1999). “Dos razones”. *La narración-objeto*, Buenos Aires, Seix Barral.
- SARLO, Beatriz (2007). “Relatos de un grande” y “El tiempo inagotable”. *Escritos sobre literatura argentina*, México, Siglo XXI.