

## Lo póstumo: Juan José Saer y *La grande*<sup>1</sup>

Jorge Monteleone

1. Pier Paolo Pasolini sostenía que la vida, con todas sus acciones, sólo es descifrable por completo después de la muerte. La continuidad de la vida se quiebra, pero en cambio obtenemos un sentido. La lectura de *La grande*, la más vasta novela de Juan José Saer, publicada en octubre de 2005, remonta esa idea por una doble paradoja: en tanto la vida del autor cesó en su continuidad, la novela que leemos está inconclusa; mientras en su tiempo último el escritor fijaba la escritura denodada como una lucha contra la muerte, el texto póstumo estableció lo no finalizado como un término indeleble debido a la inexorable finitud y, por ello, obliga a ser leído en un tiempo definitivamente postrero. Fatal, la novela *La grande* es, a la vez, una novela inconclusa y una novela póstuma.<sup>2</sup> Este contenido paradójico es aquel que permite explorar el último texto de Saer en un vínculo cierto con la existencia: en él hay una constante reflexión y una apuesta estética sobre el sentido del devenir, que obliga a ser leído en este contexto particular como un significado suplementario –y, tratándose de Saer, nunca sentimental sino irónico– a la idea de la muerte del autor. La circunstancia histórica, que esta crítica se apresura ingenuamente a

---

<sup>1</sup> Publicado en *Ínsula*, 711 (número dedicado a las letras argentinas), V. LXI, Madrid, marzo 2006, pp. 14-17.

<sup>2</sup> Juan José Saer, *La grande*, Buenos Aires, Seix Barral, 2005. Saer murió en junio: la novela apareció en octubre. En todas las citas de esta novela se indicará entre paréntesis el número de página.

acompañar, es de hecho un comienzo, que cuenta con las inciertas vicisitudes de la historia literaria, conformada de tiempo, canon e ignorancia: toda escritura es testamentaria, todo libro es fatalmente póstumo, pero la novela explora obsesivamente la mimesis de la vida y la recuperación del pasado, como si la repetición y sus ritos fueran el único ardid de lo que muere para persistir en una especie de animación suspendida. Lo póstumo sería así la condición temporal de aquello que se presenta como acontecer de la finitud en el seno de la literatura.

2. Es probable que Juan José Saer comenzara a proyectar *La grande* en 1999, luego de escribir su último libro de relatos, *Lugar*, publicado en el 2000. De hecho la inició formalmente hacia el 2002 y en el verano del 2004, cuando se diagnosticó su enfermedad, ya había escrito la mitad. La novela, que supera las cuatrocientas páginas, es la más extensa de toda su obra, como lo indica literalmente el título (aunque también alude a la *Gran Fuga* de Beethoven, que el personaje Tomatis escucha en la página 352). Está estructurada en siete partes, una para cada día de la semana, de un martes a un lunes de principios de abril de los años noventa. En la breve nota de su editor, Alberto Díaz, que acompaña el final del texto con las iniciales A. D., se informa que en enero del 2005 estaban terminados y corregidos los primeros cinco capítulos, es decir: “MARTES. *Ruidos de agua*”, “MIÉRCOLES. *La manzana*”, “JUEVES. *De crecida*”, “VIERNES. *El vino*” y “SÁBADO. *Márgenes*”. El capítulo 6 (“DOMINGO. *El colibrí*”) fue comenzado a mano en un cuaderno – como hacía Saer habitualmente –, luego hubo cinco hojas sueltas escritas en el hospital, y en fin fue continuado en computadora, pero no llegó a ser revisado. Del capítulo 7 (“LUNES. *Río abajo*”), que no sería muy extenso, sólo hay una frase: “Con la lluvia, llegó el otoño, y con el otoño, el tiempo del vino”. Con todo, al finalizar la lectura, y a pesar de su brevedad, la frase es muy significativa: alude a la tormenta con que finalizaba el capítulo anterior y al fin de los días bochornosos del verano, a los ciclos temporales, y al vino, que es un motivo recurrente en todo el texto.

Conviene hacer una breve alusión al modo en que las ínfimas anécdotas que se entretajan en cada jornada van diversificándose y proliferando, ya que constituyen el soporte sobre el cual de continuo se disipa la superstición de la causalidad y las convenciones genéricas –que Saer mina como un astuto fundamentalista de aquello que denominó “narración-objeto”: “siempre resultará más seguro considerar la narración como un objeto autónomo, un fin en sí de cuya sola realidad como objeto debemos extraer todo su sentido (...), toda narración tiende a ser única, y esa individuación se produce gracias a la proliferación en su interior de elementos particulares en detrimento de los invariantes de construcción y de género”.<sup>3</sup>

La novela comienza un martes lluvioso de abril, con el encuentro de Gutiérrez –un hombre de cincuenta y ocho años, guionista de cine, que regresa de Europa a Rincón para recuperar su pasado, luego de haberse ausentado treinta años– con Nula –un joven de veintinueve años, vendedor de vinos, aficionado a la filosofía–, junto al cual, luego de asegurar una compra, irá a reencontrarse con un antiguo amigo, Sergio Escalante, para invitarlo a un asado el domingo en su casa. Poco después del reencuentro con su amigo en el club de pesca “El Amarillo”, le obsequian dos peces. Gutiérrez y Nula regresan a sus respectivas casas. Este último rememora una conversación en el bar de los *Amigos del Vino* con Gabriela Barco y Soldi, dos jóvenes investigadores que están redactando una historia de la vanguardia y recogerán en el pueblo los testimonios sobre el movimiento *precisionista*, cuyo jefe literario era Mario Brando –un siniestro personaje, abogado y miembro de la burguesía local, que mantuvo estrecho contacto personal y político con la dictadura de los años setenta. Puesto que Gutiérrez en su juventud había sido empleado de Brando y de su socio Calcagno en el estudio jurídico, los jóvenes lo entrevistaban entonces y, por ello, relatan a Nula aspectos de la vida de su cliente. Entretanto Gutiérrez, solo en su casa, contempla una vieja fotografía de Leonor, la mujer de Calcagno, y recuerda su definitivo acto amoroso con ella, que, no obstante, se negó a abandonar a

---

<sup>3</sup> Juan José Saer, *La narración-objeto*, Buenos Aires, Seix Barral, 1999, pp. 17-29.

su marido. Por ese motivo, que como un hecho irradiante eclipsó su vida sentimental para siempre, Gutiérrez, decepcionado, había partido a Europa treinta años atrás.

También Nula quiere comprender su pasado, el de su abuelo inmigrante, el de su padre asesinado, el del amor de Lucía Riera –acaso la hija, si no de Calcagno, del encuentro amoroso de Leonor y de Gutiérrez, que prefiere esa conjetura a la soledad inevitable. Nula lleva una vida convencional con Diana, una hermosa mujer, pero también minusválida, ya que ha perdido su mano derecha al nacer. Nula prefiere las aventuras eróticas a la monogamia, como las variantes del deseo que lo distraen de su verdadera obsesión: indagar el devenir. Así vuelve a relacionarse con Lucía en un triángulo festivamente perverso con su marido, el doctor Riera, o tiene un clásico juego de seducción y posterior encuentro sexual furtivo con Virginia, cuando realiza sus ventas de vino en el hipermercado de la zona. Día a día, mientras esperan el asado del domingo, todos los personajes de la zona vinculados entre sí, por amistad o mero conocimiento, confluyen en encuentros casuales o previstos y narran una y otra vez sucesos del presente y del pasado de cada uno de ellos o de amigos desaparecidos durante la dictadura más sangrienta o de hombres infames para quienes el arte es una cortesanía del poder, en un ejercicio continuo de la memoria y una revisión de la vida presente. Así, la historia del precisionismo y sus rencillas estéticas provincianas, tan pobres como ridículas, se funde con las previsibles variantes eróticas del deseo, mientras el relato pasa inadvertidamente de una conciencia a la otra, donde se reúnen las reminiscencias, las percepciones, las ideas, las divagaciones o las sensaciones intempestivas que proporciona lo contingente. De pronto, en el transcurso de las horas cotidianas, algunos de ellos alcanzan una iluminación súbita que parece suspender o abismar el tiempo, una revelación soberana cuando la vida de las cosas irrumpe como una epifanía del instante: el río bajo las barrancas, un vuelo de mariposas, el doble fulgor del amor, una furtiva tarea doméstica, el sol poniente en la llanura, el recuerdo de una tarde en un bote inmóvil, el sabor sin nombre del vino, la maternidad segura o la paternidad elegida,

las multiplicidad de la lluvia, un colibrí suspendido en su eternidad provisoria.

El sábado, Carlos Tomatis, en un viaje en micro, comprende las claves del regreso y de la mortalidad; comprende a Gutiérrez; se comprende, inseguro y condescendiente. El domingo todo transcurre con la previsión del festejado rito nacional: todos los personajes, menos el primer invitado, Escalante, comparten el asado y el ocio. Una tormenta se aproxima y con ella el fin del verano. Bajo los relámpagos todo se apaga, se vuelve monótono y transcurre en la inconciencia del día. Poco antes de irse, cuando la lluvia cesa, alguien ve entre los árboles una forma vaga, como el de una almita en pena y todos alientan esa alucinada levedad fantasmal. Al día siguiente, el lunes, mudo, todo recomienza: con la lluvia llega el otoño y con el otoño, el tiempo del vino.<sup>4</sup>

3. La forma estética de esta novela es tan autosuficiente y tan poco tributaria de la concatenación causalista de la trama, que el final del capítulo 6 y la solitaria frase del capítulo 7 producen un raro efecto de completud. Es probable que ningún lector de *La grande* tenga la sensación de que la novela es inconclusa, (como sí lo son, por ejemplo, *El misterio de Edwin Drood*, de Charles Dickens, o *Plegarias respondidas*, de Truman Capote). El carácter inconcluso de la novela corresponde, de hecho, a un sentido extratextual, directamente vinculado con su propia escritura y finalmente con su carácter póstumo. Laurence Guéguen, la viuda del escritor, a quien está dedicada *La grande*, relató así ese proceso:

Nunca lo vi tan comprometido con un libro. Lo tomó, desde el principio, como una pelea. (...). Los veranos, los dedicaba a pasar y a corregir todo lo que había producido

---

<sup>4</sup> Entre las notables reseñas de *La grande* que ya aparecieron con la edición de la novela, véanse la de Beatriz Sarlo, “El tiempo inagotable”, suplemento *Cultura, La Nación*, Buenos Aires, 2 de octubre de 2005 (o en [www.lanacion.com.ar](http://www.lanacion.com.ar)); la de Carlos Gamarro, “Una semana en la vida”, suplemento *Radar libros, Página 112*, 27 de noviembre de 2005 (o en [www.pagina12.com.ar](http://www.pagina12.com.ar)) y la de Miguel Dalmaroni, “La vuelta incompleta (una pintura)”, en el sitio de la revista *Punto de vista*, [www.bazaramericano.com](http://www.bazaramericano.com).

durante el año. Y el verano de 2004 iba a hacer eso, cuando se le declaró el cáncer. En esta especie de carrera contra el mal, decidió que iba a dictar el texto para ganar tiempo. Contrató a una estudiante. (...). Temía no cumplir con los plazos. La ayuda de esa chica le permitió adelantar mucho el trabajo. (...). Tuvo una voluntad enorme de trabajo. Apenas se sentía un poco mejor, se ponía a escribir. Aprovechaba las treguas del dolor para trabajar. Hacia el final, quizá se imaginó que no tenía ya tiempo para proceder como siempre y se puso a escribir directamente en la computadora, algo que no había hecho jamás. Me decía, acaso para tranquilizarme, que lo hacía porque la computadora, de base rígida, podía apoyarla sobre las rodillas y eso le permitía escribir con más comodidad. Pero yo sabía que no era así. También hubiera podido hacerlo a mano con un tablero para apoyarse.<sup>5</sup>

La escritura de *La grande* es literalmente una agonía literaria, en el sentido etimológico del término: una lucha, una pelea, menos contra la muerte que contra el tiempo. Toda vez que el término mortal es tan invariante como el género novelesco, el gran desafío de esta novela era construir un monumento antagonista del tiempo en el cual el tiempo mismo se halle comprendido y también conjurado, como si la escritura literaria perteneciera a otra temporalidad diversa de la cotidiana. No deja de ser un hecho extraordinario que la proyectada desmesura del texto – para los habituales parámetros de las novelas de Saer – guarde una secreta pero directa relación con la resistencia y la voluntad doblegada del final de la escritura misma. Es decir, la novela *no podía no ser la (más) grande* si esperaba que efectivamente su sentido último se realizara: debía ser leída como inconclusa, pero ser también del todo concluida en su condición *póstuma*. Lo *grande* tiene, además, el significado de un espacio que trasciende la misma condición mortal: “el lugar en el que creíamos vivir –

---

<sup>5</sup> Hugo Beccacece, “La historia detrás de la historia. Entrevista con Laurence Guéguen”, suplemento *Cultura, La Nación*, Buenos Aires, 2 de octubre de 2005.

dice Tomatis en el capítulo 5– es otro, *más grande*, y esa evidencia destructora le retira toda acepción conocida al verbo vivir” (371, el subrayado es mío). De allí que a menudo en la novela aparezca la noción de una dimensión temporal paralela a otra, o de una dentro de la otra. Esa dimensión, más grande, supone que la experiencia vital revela al mismo tiempo un carácter remoto y transitorio, su figura de espectro. Gutiérrez tiene también una certidumbre fugaz y fragmentaria: “la impresión, a la vez maravillada y extraña, de estar siempre *en un lugar más grande* que aquel en el que, en las redes de la costumbre, se tiene la ilusión de estar” (380, el subrayado es mío).

4. Un lugar más grande. Pero ¿en qué consiste el *lugar*? En primer término, el lugar se confunde con *la zona*, el espacio fenomenológico que se establece en torno de algunos pueblos y ciudades del litoral argentino: San José del Rincón, Santo Tomé, las orillas del río Colastiné, Santa Fe, Paraná, Rosario. La representación de ese espacio alcanza la certeza totalizadora del detalle: las veredas y las casas, las calles y las avenidas, los bulevares y los puentes, las autopistas y la llanura; los rancheríos de las zonas pobres, con la acumulación de lo que otros han desechado y la precisa multiplicidad de lo precario; y el río, el río omnipresente, y las casi imperceptibles variaciones que le ofrece el viento y las lluvias y las mutaciones indecisas que la luz le inaugura. La minucia descriptiva de Saer se demora creando una sensación alentada por el ritmo de una sintaxis que adiciona, agrega, reúne, reitera. De ese modo se presenta en el relato lo que suele llamar “lo exterior”. Pero dicha exterioridad no surge, a pesar de sus rasgos objetivos, como el correlato de una narración omnisciente, sino como aquello que se halla ante una conciencia perceptora, que hallará su gemela en el acto de leer. A tal punto que el *lugar* alcanzará su verdadera dimensión ante un sujeto ficcional que permite identificarse simpáticamente con la conciencia misma del lector. Este carácter recorre toda la novela y no es un recurso menor, sino esencial. Por ello, la noción de lugar no se agota en la descripción minuciosa, sino en ella se potencia hasta volverse un ámbito por

completo extrañado de su acostumbrada mundanidad. El lugar, que nunca es un sitio extranjero, se vuelve extraño en su mera cercanía y, cuando parece gravitar como un ostensible más allá de lo dado, se halla súbitamente lejano de lo familiar o, mejor dicho, la familiaridad en sí misma es lo que se vuelve extraña. Leemos: “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” (138). Lo exterior manifiesta así “la alteridad del mundo” y es así como el lugar se vuelve *más grande*. No sólo porque se transfigura en otro, sino porque se vuelve vasto, inconmensurable, carece de límites y padece entonces el grávido vértigo de lo indefinido. El lugar es, así, el sitio propicio para acceder al corazón del tiempo, que no corresponde a lo humano aunque en él se manifieste.

6. En el caso de Gutiérrez, personaje central aunque atravesado por la experiencia de los otros personajes que lo mentan, la noción de lugar se une con la noción de *regreso*. Se trata de una “vuelta completa” que, dado el carácter inconcluso de la novela, siempre es pasible de reiniciarse. Ocurre en varios planos. En primer lugar dentro de la propia obra de Saer, que con el personaje Gutiérrez regresa a sus inicios: el misterioso Gutiérrez es el personaje del cuento “Tango del viudo”, que se halla en el primer libro del autor, *En la zona* (1960). Trata de un desengaño amoroso, del momento en que una mujer lo abandona para volver con su marido (“Ella necesitaba de mí para volver a lo suyo, la piedra en medio del charco que se pisa agradecidamente para llegar a la otra orilla”, dice Gutiérrez).<sup>6</sup> El cuento finaliza con el personaje yéndose de ese pueblo en ómnibus. Treinta años después, en los años noventa, regresa a ese mismo lugar. Es decir, retorna en *La grande*, la última novela de Saer, donde conocemos el resto de la historia iniciada en aquel primer libro de cuentos. De nuevo, la serie extratextual prevé un retorno del autor a sus

---

<sup>6</sup> Juan José Saer, “Tango del viudo”, *En la zona (1957-1960)*, incluido en *Cuentos Completos (1957-2000)*, Buenos Aires, Seix Barral, 2001, p. 495.



comienzos y, al mismo tiempo, un regreso del personaje al lugar donde vivió. Ese acto doble se superpone, asimismo, a todas las reapariciones de los personajes que retoman, explicitan o evocan sucesos protagonizados en otros textos del autor –al modo de Faulkner u Onetti: desde las nuevas generaciones, Gabriela, hija de Barco y Miri (la pareja de “Algo se aproxima”, un cuento aparecido en *En la zona*) o el turco Nula (presentado en el cuento de *Lugar* “Recepción en Baker Street”, con el mismo ambiente y varios personajes que serán retomados en *La grande*) hasta los más viejos, por presencia o alusión, como el propio Gutiérrez, Escalante, Pichón Garay, Rosemberg y, muy especialmente, el entrañable Carlos Tomatis, entre otros. En ese juego de evocaciones y retornos, que resuelve o explicita enigmas de textos anteriores, es estremecedor el relato preciso y aséptico de la desaparición durante la dictadura de Elisa y el Gato o el de la inútil gestión de Tomatis ante Brando para que sean liberados. Dicho registro de personajes previos es uno de los modos más eficaces de Saer para introducir en la novela la dimensión temporal en una doble valencia, de tal modo que al tiempo real que ha transcurrido entre los textos se suma la temporalidad imaginaria de la ficción misma.

De algún modo todos los personajes regresan al pasado, o el pasado interfiere o se entrelaza con su presente, que es el presente mismo de la narración. Y aún en el entramado de todos los regresos, los puntos de vista de cada uno de los personajes de la novela –que van en su recuerdo o en sus reminiscencias del día presente a los días pretéritos– iluminan oblicuamente la vuelta cualquiera de los otros, como si el conjunto fuera una fuga de iluminaciones evocativas, al modo de un “diseño intrincado en el tejido del acontecer” (73). Al regreso de Gutiérrez, por ejemplo, se entrelaza el descubrimiento de Nula, en el canto XIX de la *Odisea*, del significado del *nostos*: “Los ‘*nostoi*’ significa en griego ‘los regresos’, y son una serie de epopeyas que cuentan la vuelta a sus hogares de los héroes que habían ido a la guerra de Troya” (94). Pero Nula, en ese descubrimiento, reconoce el sentido de los tatuajes azules que llevaba su abuelo en las manos y otras partes del cuerpo, al modo de las cicatrices que portaban los héroes: “esos signos escritos en la carne anticipaban el

*nostos*, el regreso”, porque descontaban que estarían tan desfigurados por la desdicha y la intemperie, 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” (94). En la evocación de sus orígenes –los ancestros, su abuelo y su padre– o al desentrañar su primer encuentro con Lucía –la presunta hija de Leonor y Gutiérrez– que desembocaría en su primer encuentro sexual cinco años después, Nula ejerce su propio regreso, que cruza con la rara sensación de percibir a Gutiérrez caminando en otro tiempo, buscando en el desierto del presente las ruinas del pasado más remoto, como un mito que persistiera lúcido.

7. El viaje en ómnibus de Tomatis que se relata en el quinto capítulo, “SÁBADO. Márgenes”, es uno de los momentos más agudos en los cuales se explora el vínculo entre lugar y regreso, que implica también reflexionar sobre la duración o el devenir –ese tema tan caro a Nula, que se proponía escribir una “ontología del devenir” y que casi en cada una de sus experiencias o sensaciones concluye con una observación acerca del acontecer o el decurso del tiempo. No es casual que el viaje de Tomatis sea indicado con un horario preciso: parte a las 17.40 de la terminal de Rosario y arriba a las 20 a la terminal de Rincón; no es casual que, en una página del capítulo, se indique que han pasado exactamente cuarenta minutos desde la partida. Esos indicios sumergen al lector en un experiencia tal que la lectura cuidadosa del capítulo le insumiría probablemente el mismo lapso de tiempo que el necesario para completar el viaje allí narrado. El 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.

Esa experiencia de incremento o, como sugería Sartre, de sentido implícito de lo real es, también es una eminente experiencia de lenguaje dada por la lectura. Por lo tanto, se trata del modo en que lo imaginario proporciona una indagación suplementaria del mundo, en la cual todos los lugares se vuelven extraños y no sólo parecen desviarse de la relativa

pobreza del hábito perceptivo, sino también alcanzar una cierta clave del mundo que sólo el lenguaje puede tocar, o que revelaría en verdad, como quería Benjamin, la naturaleza lingüística de las cosas. A ello se une el carácter no familiar del lugar, que es también el sitio de la lectura, a través del cual la visión de lo real se transfigura. El 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* –el vocablo que resume esa noción freudiana traducida mezquinamente como “lo siniestro”. El aspecto no familiar del lugar unido a la lectura aparece con claridad en uno de los relatos del volumen llamado, precisamente, *Lugar*: “La tardecita”. Luego de sostener que las grandes iluminaciones, revelaciones o conversiones de los tiempos modernos provienen de la lectura, se dice:

Existe siempre durante el acto de leer un momento, intenso y plácido a la vez, en el que la lectura se trasciende a sí misma, y en el que, por distintos caminos, el lector, descubriéndose en lo que lee, abandona el libro y se queda absorto en la parte ignorada de su propio ser que la lectura le ha revelado.<sup>7</sup>

En el cuento, Barco lee *La ascensión del monte Ventoux*, de Petrarca, que lo remonta a una caminata por la llanura con su hermano, mientras cae la tarde. Se trata de una sensación perturbadora, que durante muchos años capas y capas de experiencia habían sepultado, hasta que la lectura la había develado. Aquella tarde, a medida que la luz del crepúsculo transformaba el paisaje, comenzaba a insinuarse la extrañeza del *lugar*:

(...) una luz cintilante, ultraterrena, transfiguraba el espacio y las formas que lo poblaban, poniendo a la vista, del paisaje familiar, su pertenencia a un lugar desconocido

---

<sup>7</sup> Juan José Saer, *Lugar*, Buenos Aires, Seix Barral, 2000, p. 83.

en el que, hasta ese momento, ignoraba que había estado viviendo.

Sienten, con terror, que el mundo no está fuera de ellos sino que ellos son exteriores al mundo, y que esa sensación de extrañeza y amenidad sólo se había restaurado cuando regresaron a la familiaridad de la entrada al pueblo.

Ese mismo efecto que Saer evoca es el que aspira a provocar en su propio lector, cuando busca fusionar su conciencia con la conciencia del personaje. No sólo en el recurso a la materialidad de la duración del viaje de Tomatis en el tiempo mismo de lectura, sino en momentos como aquel en el cual Gabriela, simplemente, cose un botón. A diferencia de Nula, que teoriza sobre el devenir, el acto de coser de Gabriela, en su minuciosa destreza doméstica, supone “ocuparse *en serio* del devenir”, magnificando y, literalmente, deteniendo la atención sobre las cosas menores. Gabriela deja de reflexionar y en efecto *cose*, es decir, produce un acontecimiento mínimo en lo real, que el relato describe puntillosamente y que se realiza sin errores desde la página 208 hasta la 211. En la lectura de esa nimiedad, el acto de coser el botón va sumando grandeza y la percepción del lector se desnaturaliza de toda costumbre y se ejercita para descubrir en ese hecho mínimo su absoluta pureza temporal, no exenta de una aguda presencia. Por expansión, el lugar de las mujeres en la novela está profundamente vinculado a experiencias originarias y hasta iniciáticas: la futura maternidad de Gabriela Barco y su largo y sabio ejercicio en la India –madre de Nula; el desatado erotismo de Leonor Calcagno o de su hija Lucía Riera, que serán un talismán para Gutiérrez o para Nula, un talismán que la memoria del deseo atesora; la rarísima belleza de Diana, que perdió desde el nacimiento su mano derecha, o el aura de cavilosa sexualidad que irradia Virginia.

Como si transcurriese de un modo inadvertido, el lector se desliza en la novela y de tanto en tanto surge, como una densidad que no se espera, un instante epifánico, donde el objeto posee una soberanía absoluta. Esta escansión del tiempo en un momento sublime es otro modo de *narrar el tiempo*, como si fuese su propio envés: en el reverso del

transcurrir algo nuevo tiene lugar en el lugar acostumbrado y allí lo exalta y lo ilumina. El relato descubre la incandescencia de lo visible —el otro nombre de lo real en la reverberación de la imaginación letrada. Son momentos que sólo pueden ser poéticos, según el modo en que el poema indaga la representación de un instante consagrado de la experiencia de las cosas. Ese momento único en el cual las cosas se invisten de lenguaje como de un agua lustral que las comunica y las forma en una vigilia del acontecer, se contrapone a la repetición de las mercancías que se arraciman en el hipermercado. No sólo se hallan en el presente, sino que pueden irrumpir en él con la fuerza de un recuerdo. Ocurre por ejemplo con la aparición de las mariposas amarillas, en una rememoración de Nula, o en aquella que un pintor transforma, como un continuo, en un idéntico objeto estético, o la que se filtra por una grieta en la página 282 de la novela, de nuevo la mariposa de Saer, una cosa más agregada al mundo en cuanto forma autónoma:

De pronto, una mariposa amarilla aletea a un metro de distancia, como si, filtrándose por una grieta invisible del aire, apareciendo, hubiese pasado de la nada al ser, del exterior imposible del mundo al que Riera, sin la menor vacilación, confina en la inexistencia, a la interioridad viviente de la materia que se forma, densa y rugosa; aletea un tiempo en la luz del día, y después, deshaciéndose, vuelve, oscura, a la molienda indiferenciada y fangosa.

Por eso es Carlos Tomatis, aquel que también en su recuerdo recupera ese instante en el cual una luz cenital caía a pique sobre el bote en el río y todo dolor y esfuerzo habían sido neutralizados, otorgándole un “halo supraterrrestre a las cosas” (345), es justamente Tomatis el que comprende el sentido del presunto regreso de Gutiérrez al lugar, a su *lugar*. Lo recibe como una revelación, una iluminación profana en su viaje en colectivo de Rosario a Rincón. Ahora, junto con el lector, sabe que de hecho no hay regreso, ni siquiera regresión, porque el mundo pasado no puede recuperarse. Ha vuelto para considerarlo de otro modo. No volvió al

punto de partida sino a un espacio nuevo y, a la manera de Kafka o los eleatas, ese espacio recorrido para alcanzarlo es a la vez próximo e infinito: “*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*” (373). Y mientras el crepúsculo invade la llanura y el disco rojo se hunde en el horizonte, el colectivo semeja la barca de Caronte, mientras Tomatis percibe un jinete y un caballo oscuros que se vuelven fantasmales en la luz púrpura y parecen dirigirse, “borrosos y precipitados, al reino de los muertos”. Y comprende entonces la transfiguración del lugar, que sostiene el lenguaje y que anticipa la literatura como un teatro de sombras. Cuando el lugar se torna extraño, cuando lo exterior pierde familiaridad, cuando una ilusión de regreso quiere abolir el tiempo y una incandescencia de la belleza redime el instante y regresa a la nada, en ese hiato aventurado, que abre la atención, toda la mortalidad es lo que verdaderamente progresa para arribar a la completa futuridad de lo póstumo:

El cansancio anticipado de los regresos lo invade de repente: su patria es el lugar a la vez extraño y familiar, inmediato y remoto, en el que los vivos cargan en sus hombros a los muertos, y únicamente con la muerte se liberan de la carga: y así va a ser hasta el final del tiempo, que no tiene nada de infinito, porque está condenado a apagarse cuando pare de soplar el último aliento humano (377).

Esta novela inconclusa –en cierto modo, falsamente inconclusa– finaliza el capítulo seis con una especie de falsa visión colectiva de los que asistían al asado de Gutiérrez: alguien ve sobre los árboles un alma en pena, flotando, con los bracitos estirados, toda blanca. Un alma que “flota en círculos lentos y descendentes, contra los árboles del fondo”. Es el padre de Hamlet, o acaso Atenea, o el fantasma que habita la casa. Cuando la forma cae, todos descubren que se trata de una bolsa de plástico del hipermercado. Todo regresa, no al reino de los muertos, sino

al paraíso inmarcesible de las mercancías, a la normalidad, al tiempo muelle o terco de los cronómetros. Pero *La grande* abre una línea nueva en el capítulo final, en el centro de la página 435, como un verso solo:

Con la lluvia llegó el otoño, y con el otoño, el tiempo del  
vino.

Y el ciclo de la narración recomienza, alerta, en el tiempo de lo póstumo, que es el tiempo más propicio a la literatura. Como quería Kafka, todo escritor debe escribir como si fuese un muerto. En cada una de nuestras lecturas, cada vez, cuando alcancemos a vivir y revivir el tiempo de esta narración que modifica el tiempo de nuestra experiencia concreta, cuando el lugar que habitamos se vuelva extraño, inhabitual y no familiar y siniestro, o exija un regreso que finalmente sea otra partida, otro recomienzo –como el mito, como la vida anterior, como el tiempo que es una pura interioridad de la cual lo exterior está verdaderamente exento–, en cada lectura de *La grande* vivos y muertos compartiremos “el mismo reino indivisible” (375), ese lugar cada vez *más grande*.

En ese futuro anterior de lo póstumo, siempre, Juan José Saer habrá de estar.