

Lo imborrable de la amistad y *Lo imborrable* de Saer

Hernán Maltz*

0. Dos ideas

Nos proponemos trabajar con dos ideas. Por un lado, sostenemos que *Lo imborrable* es una novela de hostilidad, una novela de enemigos. Lo cual es atípico en los textos de Saer, en los que generalmente prima el encuentro amistoso. Pero, por otro lado, afirmamos que el tópico de la amistad no deja de estar presente en la obra en cuestión, aunque figure, a nuestro entender, de manera desplazada.

1. Los enemigos

Ricci (2011) concibe el tópico de la amistad no sólo como un trasfondo constante en la obra de Saer, sino también como un principio organizador de la misma. Sin embargo, una de las primeras cuestiones que llama la atención tras la lectura de *Lo imborrable* es que la “sociedad de personajes” (Sarlo, 2007: 315), el elenco habitual saeriano casi no aparece: dejando de lado a Tomatis, que se perfila por primera vez como protagonista y narrador de una novela de Saer, apenas si encontramos unas escasas menciones a Pichón Garay y el Matemático, exiliados fuera del país, y Héctor, quien sólo tiene una presencia fugaz hacia el final de la novela. ¿Quiénes, entonces, configuran la novela?

Hablar de una estructura de personajes sin el contexto en el que aparecen es insensato, especialmente en un texto de Saer, por lo que, al menos, diremos brevemente que *Lo imborrable* intenta captar, en primera persona, el flujo de vida de un depresivo –pero en vías de recuperación– Carlos Tomatis, desde un martes a la noche hasta un viernes al mediodía de un frío invierno, en plena dictadura militar. En ese intervalo temporal, el protagonista y narrador de la novela conoce a Alfonso y Vilma, dueño y responsable literaria, respectivamente, de la editorial Bizancio Libros, quienes muestran interés en la posibilidad de contar con Tomatis para su empresa (le ofrecen el cargo de director de una revista literaria en ciernes). Ellos son quienes sacan a Tomatis de su monólogo interior (Luppi, 2008), lo cual constituye la primera violencia de la novela (volveremos sobre esto), y lo llevan a pensar y hablar sobre una dupla de personajes nefastos: Walter Bueno y el general Negri. Luego aparecerán otros personajes enfrentados a Tomatis, pero empecemos por estos dos que no casualmente son los primeros en salir a la luz.

Walter Bueno es un escritor fallecido –Saer, en un acto de justicia poética, como afirma Corbatta (2005), lo mata en un accidente automovilístico–, autor del *best-seller* de la década, según se nos informa: *La brisa en el trigo*. Tomatis ha escrito un artículo periodístico muy duro, un brulote, que Vilma trae a colación: “*La idea que Walter Bueno se forja de la novela y el camino elegido por toda novela lograda son divergentes*” (2003: 16; las cursivas son del original). Así, Walter Bueno se coloca, en principio, como enemigo literario de Tomatis, quien sostiene que *La brisa en el trigo* ni siquiera merece ser considerada como literatura. Dice:

Va de cajón que de todas las ineptias que vienen publicándose en nombre del arte literario desde la invención de la escritura *La brisa en el trigo* es la más torpe y la más insignificante y que su éxito comercial entre las amas de casa semianalfabetas fue el resultado de una campaña orquestada como diría Alfonso por la televisión y los seminarios de gran tirada, y que si yo me molesté en demoler el libro en un artículo, fue para de algún modo recordarle a Walter Bueno que si él creía que podía actuar con impunidad al amparo de fuerzas tenebrosas, algunos seguíamos todavía vigilantes (2003: 134-5).

* Estudiante de Sociología, UBA.

De modo que Tomatis ningunea a Bueno literariamente y lo sitúa en un plano político: “El libro [*La brisa en el trigo*] es tan insignificante que no hubiese valido la pena ocuparse de él, si Waltercito no se hubiese convertido en el escritor oficial y, en su trabajo de periodista, en propagandista de la dictadura” (2003: 24). Al colocarlo en ese nivel, Tomatis pasa casi automáticamente a hablar de la figura del general Negri, cuando recuerda un programa televisivo conducido por el mismo Walter Bueno, al que este general asiste como invitado. Negri es presentado como el agente directo de la dictadura militar, por lo que lleva una carga innegable de responsabilidad en torno a los secuestros, las torturas y las desapariciones. Pero si Negri es la figura visible del régimen, Saer de ningún modo cae en la opción de la responsabilidad unipersonal por el terrorismo de estado, sino que apela a la perversión de toda la sociedad:

[...] un nono de lo más simpático que cruzamos de tanto en tanto en la feria y que nos cuenta su vida de ferroviario, un buen día resulta que le descubrimos un proceso por estupro; la vecina que nos saca de apuro cuando nos quedamos sin ajo o sin harina a la hora de la cena, es tal vez la misma que nos insulta anónimamente por teléfono a la madrugada, y el comerciante que nos hace una rebaja especial porque nuestros hijos van a la misma escuela que los suyos, un soplón de la policía (2003: 26).

Al respecto, Dalmaroni (2008) afirma que Negri no constituye un caso aislado, una anomalía atroz, un emblema absoluto del Mal, impropio de la condición humana, sino más bien el caso extremo de lo que la cultura es capaz de hacer sobre cualquiera de nosotros. Dicho autor trae a colación la referencia a lo que, en una de las notas marginales de la novela*, se define como “el hombre común”. Sostiene Tomatis:

No tengo, a decir verdad, nada contra el hombre común, salvo que si uno escarba un poco en él siempre acaba descubriendo el estercolero [...]. Lo que el hombre común guarda del modo más oscuro y cuidadoso [...] hay que sacarlo a la luz del día y ponerlo sobre el tapete para que, de manejo sombrío se vuelva, bien a la vista, evidencia cegadora (2003: 26-27; el fragmento seleccionado es de Dalmaroni).

En ese sentido, debemos recordar que el segundo párrafo de la novela introduce una metáfora que recorre todo el texto: “Y encima, más que seguro, en estos tiempos, casi todos son todavía reptiles” (2003: 9), metáfora que funciona como matriz interpretativa del elenco de personajes particular de *Lo imborrable*: para Tomatis, la sociedad está repleta de seres que reptan, la sociedad está inficionada de cretinismo, cinismo y perversión.

Bueno y Negri son dos enemigos de Tomatis, si se quiere, en un nivel mayormente político. Pero, siguiendo la idea de Luppi (2008) de sacar a *Lo imborrable* la etiqueta de mera “novela de la dictadura”, podemos pasar a otro nivel de hostilidad, en un ámbito privado, el de la vida personal de Tomatis. Es interesante, en este punto, tomar la idea de Luppi (2007, 2008) de que Saer juega con lo público y lo privado: si, con respecto a *Glosa*, Luppi consigna: “lo público se presenta en tensión con lo privado, como estrategia literaria” (2007: 41), en *Lo imborrable* podríamos pensar que tienden a la mixtura continua y discontinua, para ponerlo en términos saerianos; es decir, lo público y lo privado se intercalan, se alternan, se buscan e implican recíprocamente. De este modo, siguiendo con la línea de la presentación de personajes que generan inquina a Tomatis, pero esta vez en un plano más ligado a su vida privada (aunque, como veremos después, con resonancias en lo público), aparece la figura de *la farmacéutica*, la madre de su tercera esposa, Haydée, de quien en el momento de la enunciación ya se ha

* *Lo imborrable*, si bien está escrita sin divisiones en capítulos, posee, a lo largo de su desarrollo, notas al margen del cuerpo principal del texto, las cuales enfatizan, subrayan o ironizan (entre diversos efectos buscados) acerca de lo que se narra paralelamente en dicho cuerpo principal. Es interesante pensar esas notas en el cruce entre la escritura y la lectura del autor y la voz del narrador, que, sabemos, a veces, y no casualmente, convergen perfectamente.

separado. A ella, a la farmacéutica, Tomatis se refiere como: “esa vieja” (2003: 137), “esa entidad indescriptible” (2003: 163) o “escorpión calculador” (2003: 43) y a sus acciones se refiere como “los efluvios mortales de esa mujer” (2003: 163) o “las radiaciones malignas que emanaban de la farmacia” (2003: 165). Es interesante pensar una posible elección de la profesión basada en el doble sentido que Derrida (1975) le halla a *fármakon*: remedio y veneno. Tomatis, por supuesto, al llamarla “escorpión” rescata sólo el segundo: es una farmacéutica que mata² (lo cual es confirmado cuando ella induce a su hija Haydée a entregar a la Tacuara, una chica que ocultaba en su casa ante la amenaza de los militares; volveremos sobre esto para tratar la cuestión de la mixtura de distintos niveles de violencia presentes en la novela).

Si bien la suegra se erige como enemiga principal, quizás se pueda registrar otro movimiento generalizador de la hostilidad de Tomatis, en este caso para con todas las mujeres: así como el general Negri es la cabeza visible pero no el único responsable por los horrores que se cometen en la sociedad, la farmacéutica representa el cenit del desquicio de Tomatis, quien, en un extenso pasaje, nos cuenta los fracasos de sus tres matrimonios y, por más que indique explícitamente su opinión en contra de la posibilidad de pensar en términos de machismo y feminismo, suele usar fórmulas que establecen una diferencia de afecto tajante entre hombre y mujer: “que me cuelguen con un gancho del prepucio y me hagan girar” (2003: 35-6 y siguientes), “Que me la corten en rebanadas” (2003: 42 y siguientes), etcétera. En la misma línea, debemos tener presente cuando Tomatis pondera el propio goce personal y señala cierto desdén ante la posibilidad de estar con mujeres que finjan el placer sexual. Y, en un plano más convivencial, podemos hallar la complicidad entre la hermana de Tomatis y Haydée, lo cual coloca a Tomatis en una suerte de enemistad frente a la generalidad femenina que lo rodea (de todas formas, sin intención alguna de quedar como machista, recorro nuevamente a la aclaración de la segunda nota al pie).

Otro personaje interesante es Julio César Parola, especialista en *marketing*, invitado por Alfonso y Vilma a dar una conferencia para los vendedores de la editorial Bizancio Libros. Cuando Alfonso, Vilma y Tomatis (este último por mero azar) lo acompañan al aeropuerto para su retorno a Buenos Aires, Tomatis narra:

[Parola] Le da la mano a Vilma, a Alfonso y, por distracción, a causa del apuro de la partida, me la tiende también a mí, que ostentosamente simulo no haberla visto, dejándolo una fracción de segundo con la mano en el aire, lo que lo hace lamentarse interiormente de su error, a juzgar por la expresión de odio que relampaguea en sus ojos y que yo ignoro echando miradas falsamente distraídas a mi alrededor: porque un maniquí relleno de paja quiera implicarme en formalidades estúpidas, que por ocurrir además en público pueden resultar incluso comprometedoras, no voy a andar sacando la mano del bolsillo para ponerme en ridículo estrechándole la suya que vaya a saber dónde anda metiendo cuando nadie lo vigila. *Como si hubiese aire donde está parado Parola, succionado de golpe por la más perfecta inexistencia*, me dirijo a Vilma y Alfonso: –Voy a hablar por teléfono (2003: 205; las cursivas son mías).

Así, si Corbatta sostiene que Saer mata a Bueno en un acto de justicia poética, en el caso de Parola el autor le otorga la palabra en una conferencia de *marketing* pero al mismo tiempo lo borra con la acción y las propias palabras imborrables de Tomatis.

Un quinto enemigo que podemos mencionar es Somerset Maugham³, escritor de *El filo de la navaja* y figura estelar del catálogo de Bizancio Libros, a quien Tomatis critica por tener el tupé de describirse como el mejor escritor de segundo orden: “¡Ah, Somerset Maugham! Sabía decir de sí mismo que era el primero entre los de segundo orden, pero me parece que se juzgaba

² En la novela, como afirma Corbatta (2005), los nombres –y la narración– se inscriben dentro de la parodia.

³ Podríamos decir que Somerset Maugham es, de los de la serie que compone la novela, el único personaje con nombre *real*, cuyo cuerpo ha transitado efectivamente por nuestro *mundo*. Empero, en el marco de una lectura de y sobre Saer, emplear los términos “real” y “mundo” para hacer una aclaración constituye, como mínimo, una completa insensatez.

generosamente” (2003: 114). Somerset Maugham resulta doblemente peligroso: no sólo en tanto escritor facilista, sino también en tanto productor de lectores facilistas. De modo que Bueno y Somerset Maugham quedan en un mismo nivel de ninguneo literario por parte de Tomatis (lo cual es interesante para pensar la distancia que separa indiscutiblemente a Tomatis y Alfonso, ya que éste último, si bien rechaza a Bueno, pondera a Somerset Maugham).

Para cerrar el panorama, volvamos al principio: habíamos señalado que son Alfonso y Vilma quienes llevan a Tomatis a lidiar con la hostilidad de lo exterior. Ellos se posicionan en una suerte de función mediadora: ni amigos ni enemigos, pendulean entre ambos tipos de relación: por una parte, actúan como un dispositivo: Tomatis habla a lo largo de toda la novela de “el dispositivo Vilma/Alfonso”. Al respecto, Corbatta (2005) señala la presencia de un campo léxico inficionado de jerga militar (dispositivo, operación comando, soplón de la policía, oportunistas, paranoia, etc.), de modo que la dupla Vilma/Alfonso no termina de escapar a la posibilidad de que la metáfora de Tomatis sobre los reptiles se aplique también a ellos. Empero, por otra parte, son ellos mismos quienes, en la acción de sacar a Tomatis a lo exterior (mediante charlas en un bar, viaje en auto al aeropuerto, participación en el evento de la editorial, etc.), lo ponen en contacto nuevamente con el mundo (si se nos permite el empleo de esta palabra en una disertación sobre Saer), lo cual, en cierta forma, es positivo para Tomatis si tenemos presente su propio recuerdo de los últimos meses de su vida, en los que transcurre largas horas sentado frente al televisor, tomando varios litros de vino por día y consumiendo pastillas para conciliar el sueño. Además, si bien el dispositivo Vilma/Alfonso funciona a lo largo de toda la novela como un factor que se opone a Tomatis, en un determinado momento a él mismo se lo hace partícipe del dispositivo, de modo que, mediante un clima de sutil complicidad, Tomatis llega a formar parte de “la nueva alianza Vilma/Alfonso/Tomatis” (2003: 218).

También es interesante considerar a Vilma y Alfonso sin su funcionamiento recíproco como dispositivo. Gracias a Vilma, con quien finalmente Tomatis tiene relaciones sexuales, vuelve a *revivir* su falo que, como Tomatis mismo aclara, luego de su postrera separación había desaparecido: “El famoso aditamento desapareció de un día para otro entre mis piernas y *desapareció* está puesto literalmente” (2003: 170; las cursivas son del original). Así, Vilma es quien recupera la sensibilidad que Tomatis había perdido en su sexualidad. Pero la relevancia de Vilma se extiende a lo literario: hay dos frases importantes (hacia el final de la novela) que Saer pone en boca de Vilma (práctica habitual saeriana: que sus personajes lo hablen; pero práctica que suele estar limitada a pocos personajes, por lo que es interesante que el autor las coloque en Vilma): la primera es que Vilma, cuando invita a pasear a Tomatis, lo hace con la excusa de dejar de hablar tanto de libros y hablar un poco de literatura y, la segunda, una de las afirmaciones más fuertes del texto: “Alguien que no escribe bien, dice Vilma, no puede transmitir nada verdadero” (2003: 242). De modo que Vilma, por los aspectos mencionados, es un personaje que tiende a alejarse del universo casi repleto de reptiles.

Alfonso, por su parte, se distancia más de Tomatis por diversas cuestiones: ya en las primeras páginas nos enteramos de su vinculación familiar con un militar, a lo que se suma la desconfianza de Tomatis cuando llama a su amigo Reina para saber efectivamente si Alfonso es de fiar (o no). Otro punto insoslayable que Tomatis siempre tiene presente consiste en que Alfonso es dueño de una editorial, símbolo de la intromisión del mercado en la literatura, empresa con la que él no termina de congeniar (optamos por servirnos de una expresión suave). Y Alfonso posee, al contrario de Vilma, una concepción bastante rudimentaria de la literatura, imagen de lo cual es la ponderación de Somerset Maugham como máximo exponente de Bizancio Libros. De modo que, a lo largo de la novela, Alfonso se perfila como reptil, aún cuando, por ciertos aspectos cruciales (como su rechazo taxativo de la dictadura), termina, quizás, sin serlo.

2. La(s) violencia(s)

En la sección anterior presentamos una estructura de personajes enfrentados a Tomatis (con la excepción de Vilma y Alfonso que son dos casos particulares de la novela). La idea de que hay distintos enemigos podría llevarnos a plantear que hay distintos tipos de violencia a lo largo de la novela: no sólo está la violencia del terrorismo de Estado bajo la autoridad del

general Negri; también está la violencia del mercado, la cual atraviesa toda la novela: desde la ropa y los perfumes de marca que caracterizan a la farmacéutica, pasando por la miríada de ejemplares de *La brisa en el trigo* que se mueven como una legión, hasta la misma posibilidad de Tomatis de insertarse en una empresa como un respetable vendedor de su fuerza de trabajo (había sido despedido del diario). En esta dirección, Luppi consigna: “La novela de Tomatis [...] apunta sólo lateralmente a la imagen del horror para referirse a la dictadura [...]; en cambio, ubica en primer plano el dilema de un intelectual provocativamente antiliberal ante la oferta de ingresar en una empresa que prefigura el neoliberalismo de los 90” (2008: 14). Por nuestra parte, no coincidimos en que efectivamente exista una diferencia de jerarquía entre la violencia de la dictadura y la del mercado. Luppi escribe: “Saer parece decir que las problemáticas críticas posteriores a la dictadura no se definen tanto por aquella conjunción viñesca de ‘literatura y política’, sino más bien por la tensión entre literatura y mercado que conlleva nuevas modalidades de violencia” (2008: 15). Si bien es cierta la emergencia de un nuevo tipo de *violencia mercantil*, no por eso debemos considerar meramente lateral a la violencia de la dictadura; sí consideramos que son dos violencias que operan de distinta forma a lo largo de la novela, pero ambas, en el desarrollo de la misma, se implican mutuamente.

A las dos violencias mencionadas podemos sumar otras dos que señala Mondragón (2011): el discurso mediático de la televisión y el ingreso de la infamia en la familia. Con respecto a la televisión, Tomatis afirma taxativamente: “la televisión es la sombra en la que se amparan los mediocres para proferir sus idioteces al abrigo de oídos inteligentes” (2003: 26), sentencia a la que luego añade su juicio particular sobre el programa conducido por Walter Bueno, al cual caracteriza como “la cortina de humo cultural del régimen terrorista” (2003: 32).

En cuanto a la violencia familiar, tenemos los tres matrimonios del protagonista con sus respectivas separaciones, las disputas por Alicia, la hija del matrimonio entre Tomatis y Haydée (conflicto en el que también toma parte la farmacéutica) y el episodio de la Tacuara, al que ya hemos aludido y sobre el que luego volveremos, para evaluarlo en un punto de confluencia entre la violencia familiar (privada) y la violencia política (pública).

Otra violencia invasiva es la del clima: el frío y, eventualmente, la lluvia torrencial. En la novela existe una diáfana relación entre dictadura y clima frío, bajo el común denominador del sufrimiento ante una amenaza ineluctable. Símbolo de esto es un diálogo entre Tomatis y Reina, que concluye con la posibilidad de volver a verse cuando amaine el frío/peligro. Esta relación se repite en *El río sin orillas* cuando Saer habla de la dictadura en el capítulo titulado “Invierno”. En cambio, en *Nadie nada nunca* (también enmarcada en el contexto de la última dictadura militar argentina), escrita antes que las otras dos, hay un tórrido calor que agobia e imposibilita la acción. De cualquier manera, en los tres casos, la violencia (climática y militar) se sitúa en los extremos, ora de frío, ora de calor, pero siempre bajo el significado del sufrimiento de los cuerpos.

Ahora bien, la violencia que abre la novela hacia lo exterior es la interrupción, por parte de Alfonso, del monólogo interior de Tomatis (Luppi, 2008). Dicha violencia sobre el fluir del discurso de Tomatis no sólo se produce en torno a la dupla interno/externo, sino que también hay una violencia que se sitúa en la tensión entre otro par que contempla Luppi (2008), oralidad y escritura, al que yo agrego otro cercano: escritura y lectura. La violencia sobre la dupla escritura/lectura estriba en las intenciones de Alfonso de que Tomatis formule nuevamente una crítica sobre *La brisa en el trigo*, para lo cual el dueño de Bizancio le entrega a Tomatis un ejemplar de la novela subrayado y escrito en los márgenes por él mismo. Las “glosas alfonsianas” (la expresión es de Tomatis) básicamente intentan atacar a la novela desde su inconsistencia empírica: por ejemplo, Alfonso sostiene que desde el título la novela es una falsedad deliberada, puesto que la localidad en la que supuestamente transcurre la historia de la novela no se cultiva trigo, según se nos informa, sino maíz. Aquí se ponen en juego dos concepciones de la literatura: de una parte, la idea representativista que sostienen tanto Alfonso como “la crítica oficial” (la denominación es de Alfonso, y a ella él pretende enfrentarse) y, de otra parte, la idea que concibe Tomatis. Alfonso, si bien critica la veracidad de *La brisa en el trigo*, nunca deja de estar en la misma línea de pensamiento que sólo entiende a la literatura en términos de adecuación (o no) a una supuesta realidad. Tenemos toda una violencia sobre los significados de lo que es (y lo que debe ser) la literatura. Dice Tomatis:

Según Alfonso, yo ya he demostrado la insignificancia artística del libro, pero es fundamental señalar también su falta total de representatividad. La crítica oficial —es así como la terminología alfonsiana designa la caterva insana de vividores y empleados de los servicios de inteligencia que escribe en los diarios y en las revistas o aparece por televisión— pretende que *La brisa en el trigo* es un documento verídico de la vida cotidiana de los pueblos de la llanura, y que escenas, ambientes y personajes aparecen reflejados en el libro con total fidelidad. Alzando la voz [...], Alfonso, esta vez con algún fundamento, vuelve a acalorarse [...], a contraerse y a estirarse: no hay una sola línea cierta en todo el libro, nada de lo que aparece escrito proviene de la vida real, todo es una ristra de invenciones calumniosas, que ofenden el decoro proverbial de nuestro pueblo, compuesto de gente sencilla y laboriosa (2003: 219).

De este modo, podemos volver sobre el brulote de Tomatis: “*La idea que Walter Bueno se forja de la novela y el camino elegido por toda novela lograda son divergentes*” (2003: 16; las cursivas son del original), para concluir, parodiando la expresión del protagonista, que las ideas que Tomatis y Alfonso se forjan sobre la idea que Walter Bueno se forja sobre la novela también son divergentes entre sí (las ideas de Tomatis y Alfonso, ¿no?). Y, como decíamos antes de la última cita de las palabras de Alfonso, quizás sería atinado incluir a éste en el bando de Bueno, por lo que el brulote tranquilamente podría rezar que la idea que *Walter Bueno y Alfonso* se forjan sobre la novela y el camino elegido por toda novela lograda son divergentes. En esta reformulación, la única diferencia entre Bueno y Alfonso estribaría en el carácter de verdad o mentira que se le atribuye al texto. Y todo esto, a Tomatis le importaría, como él mismo dice, tres pepinos.

Además, resulta importante subrayar el carácter calumnioso que sostiene Alfonso sobre la novela de Bueno: en ese sentido, en *Lo imborrable* se desliza la idea (nunca confirmada pero muy certera) de que Alfonso, junto a su esposa Blanca (de quien se dice que se ha suicidado) y Walter Bueno, constituyen el triángulo amoroso en el que está basado el argumento de *La brisa en el trigo*, triángulo del que Alfonso resulta ser el esposo engañado. Por lo tanto, Alfonso acaba por demostrar que sus convicciones literarias y sus intenciones políticas se entremezclan con sus desengaños amorosos (nuevamente entra en juego el mecanismo de la mixtura entre lo público y lo privado); esto puede llevarnos a pensar que para Alfonso la literatura es un mero medio, mientras que para Tomatis, como bien sabemos, constituye un fin en sí mismo.

Una última cuestión sobre la presencia de una multiplicidad de violencias a lo largo de *Lo imborrable*: habíamos partido de que si existen distintos niveles de enemistad en la novela, ello implicaba la posibilidad de distintos tipos de violencia. Lo cual no implica, de ningún modo, que cada tipo de violencia se asocie a un personaje particular. Al contrario, como veremos a continuación (y como ya hemos deslizado), la novela es un continuo y discontinuo (como diría Tomatis) de enemigos y violencias.

3. Continuo y discontinuo de enemigos y violencias

Hasta ahora hemos descrito una estructura de personajes y de violencias que atraviesan *Lo imborrable*; sin embargo, es importante no olvidar el modo de lectura que se propone en y desde la novela: lo continuo y lo discontinuo. El primer párrafo del texto no sólo introduce una voz (la de Tomatis hecho narrador) sino una matriz de lectura: la nota al margen que figura junto a dicho párrafo, “CONTINUO, DISCONTINUO” nos da una clave para ver el mundo (el mundo, ¿no?) o, como dice Tomatis: “el gran flujo sin nombre, sin forma y sin dirección [...] en el que estoy ahora” (2003: 9). Así, los dos primeros párrafos de la obra, los únicos previos a la aparición de Alfonso, brindan dos ejes de lectura de la novela: en primer lugar, la dupla continuo/discontinuo y, en segundo lugar, la metáfora de los reptiles a la que hemos hecho referencia anteriormente.

La metáfora de los reptiles anticipa la posibilidad de que todos los personajes sean potencialmente enemigos; recordemos la cita: “más que seguro, en estos tiempos, casi todos son

todavía reptiles” (2003: 9). Luego, como hemos visto, comprobamos dicha afirmación a lo largo de la novela.

Por su parte, la matriz de lectura conformada por el par continuo/discontinuo también es una matriz de escritura: si para el narrador (tanto como para el autor) es una forma de hacer leer, también constituye una manera de escribir. Se trata de poner al descubierto los problemas de la representación (*leit motiv* saeriano por excelencia), a lo que se suma, en *Lo imborrable*, el problema de la presentación de una serie de enemigos que, en un punto, se tornan inenarrables; vale recordar: la *insignificancia* de Bueno, la *indescriptibilidad* de la farmacéutica, la *inexistencia* de Parola.

A través del mecanismo de lo continuo y lo discontinuo podemos, también, captar la mixtura de enemigos y violencias que se produce a lo largo de la novela. Mixtura que une enemigos y violencias de distintos niveles y los implica recíproca y necesariamente: lo literario, a través del mercado, se mezcla con lo militar; lo militar, a su vez, se complota, junto a lo farmacéutico, en el sentido señalado antes, para desaparecer y torturar personas; lo militar, además, descompone lo familiar, aunque al mismo tiempo la propia desintegración familiar alimenta lo militar, etcétera.

Podemos traer a colación, al menos, un par de ejemplos para mostrar la mixtura de las distintas violencias: uno puede ser el fragmento que hemos citado casi al principio (págs. 134-5) en torno al cual Tomatis explica la insignificancia literaria de *La brisa en el trigo*: allí se presenta la violencia de un texto que se pretende literatura y que, a través de la televisión y la estandarización de los productos de la industria cultural (dos pilares de la violencia del mercado), se entrelaza con la violencia discursiva de la dictadura militar (violencia discursiva que funciona como soporte y condición de posibilidad de la violencia física). Y así como en el fragmento citado anteriormente Tomatis va de lo literario a lo político, a continuación pasa de lo político a lo literario:

El género al que pertenece mi artículo no es la crítica literaria sino la carta de amenazas: leído entrelíneas no significa *Hé nos aquí ante otra tentativa desgraciadamente fallida de nuestra indigente actualidad literaria* sino *Es mejor que te andes con cuidado porque desde hace tiempo venimos siguiendo tus manejos de modo que si esto continúa puede que se nos termine la paciencia y nos decidamos a tomar los recaudos necesarios para hacértelo pagar muy caro* (2003: 135; las cursivas son del original).

Y, luego, también de manera continuada, vuelve otra vez sobre lo literario:

El único elemento verídico del libro es que suministra, de un modo involuntario, un retrato excelente de su autor, que el lector percibe de inmediato como un sujeto inculto, superficial, vanidoso y, a juzgar por errores persistentes que no pueden atribuirse ni a los tipógrafos ni a los correctores, bastante flojo en sintaxis y en ortografía. Nadie con dos dedos de frente y un mínimo de gusto literario podría perder cinco minutos de su vida en hacer una crítica seria de ese libro (2003: 135).

Otro ejemplo significativo en el que se mixturán distintas violencias es el episodio de la Tacuara: una muchacha involucrada con la resistencia armada a la dictadura es alojada por Haydée; sin embargo, la farmacéutica la descubre en su casa y convence a Haydée de que lo mejor es entregarla. Este episodio ocasiona la separación de Tomatis y Haydée, tanto como la desaparición de la Tacuara en manos de los hombres de Negri. Así, lo familiar y lo militar se conjugan en violencias recíprocas, las cuales, rememorando la idea de Luppi (2008), ponen en juego una vez más la tensión entre lo público y lo privado: el secuestro de la Tacuara no sucede sino desde el espacio privado y, al mismo tiempo, dicha desaparición se erige como factor fundamental para un cambio en la vida personal de Tomatis, quien, al final de la rememoración del episodio en cuestión (que ocurre siete meses antes de los tres días de *Lo imborrable*), apela nuevamente a la metáfora que recorre la novela: se describe a sí mismo en un mundo hirviendo de reptiles a su alrededor.

La novela, por lo tanto, mezcla enemigos privados y públicos y muestra puntos de contacto entre los distintos ámbitos de violencia: la dictadura, el mercado, la familia, la televisión, el periodismo, la literatura insignificante, etcétera. Si volvemos, con los elementos mencionados, sobre los pasos de Luppi (2008) y su intención de borrar la etiqueta de *Lo imborrable* como “novela de la dictadura”, podemos concluir que la misma abarca la violencia de la dictadura, aunque mayormente contempla un abanico de diferentes violencias (dentro de las que se encuentra la violencia política y militar).

Ante lo expuesto, entonces, afirmamos que *Lo imborrable* puede leerse como un continuo y discontinuo de violencias y enemigos.

¿Y la amistad?

4. *Lo imborrable de la amistad*

Aparejada a una de las notas al margen de la novela, “LA AMISTAD EN SENTIDO ESTRICTO” (2003: 211), se nos presenta la idea de Alfonso de que la amistad es “ese beneplácito mutuo que se otorgan las almas” (2003: 212). Sin embargo, desconfiamos de dicha definición, principalmente por venir de la voz de Alfonso y porque, sobre ese pensamiento, la voz de Tomatis muestra un cabal desinterés: le importa tres pepinos lo que Alfonso piense sobre la amistad. A Tomatis no le interesa la amistad porque sus amigos están ausentes: como sostuvimos al principio, sólo figuran unas escasas menciones al Matemático, Héctor y Pichón Garay, a las que podemos agregar una conversación telefónica (mencionada anteriormente) con Reina y una descripción de un amigo del barrio, Mauricio, de quien se nos informa que sólo quedan, metafóricamente, *restos*. Es interesante recordar que, según se nos informa, Pichón Garay, desde su exilio en Francia, atraviesa una crisis que lo tiene encerrado y abogado únicamente a resolver palabras cruzadas, palabras ligeras que se unen a simples acepciones de diccionario (en seguida volveremos sobre esto).

La amistad, en Saer, por lo general funciona como un tópico en sentido literal; la amistad es un lugar de encuentro: una reunión, una caminata, un asado, un café en el bar de la galería. Pero, debido a las ausencias del resto del elenco estable, no es posible esta forma de la amistad en *Lo imborrable*. Pero, en esta novela, el tópico en cuestión pasa a ser un mecanismo procesual: un itinerario, un recorrido, más que un lugar. El episodio que marca esta forma de aparición de la amistad es un hecho tan puntual como aparentemente trivial: a lo largo del texto, Tomatis rechaza varias veces la posibilidad de tomar alcohol. Siempre que Alfonso y Vilma lo invitan, él solicita agua, aún cuando todos los demás pidan bebidas alcohólicas. Esta decisión, lejos de ser una duda –como señala Luppi (2008)–, es una certeza: luego de tocar fondo en su estado depresivo y de ingerir litros de vino por día, Tomatis emprende su auto-tratamiento, el cual se centra en tres pilares: caminatas, higiene corporal y abstinencia de alcohol. Sin embargo, en el final de la novela, Tomatis cambia su decisión:

–¿Qué le pido? –dice Alfonso–. ¿Un agua mineral?

–No –le digo con lentitud, habiendo pensado bien mi decisión–. Algo un poco más fuerte (2003: 254).

Lejos de dudar, Tomatis siempre se muestra firme en sus acciones. Pero lo que me interesa rescatar en este punto es la densidad de significado que logra Saer en un hecho tan banal como solicitar una bebida: pedir alcohol significa salir del fondo de una crisis, pero fundamentalmente implica lograr algo que la insignificancia de la novela de Walter Bueno no logra: significar, de manera densa, las palabras. Y en ese sentido (no excluyente respecto a otros motivos) es que Pichón Garay atraviesa una crisis: sólo puede unir a las palabras significados acartonados, los significados propios de, como narra Tomatis, “definiciones ya elaboradas” (2003: 84).

De este modo, el par lectura/escritura y el proceso de la amistad convergen en el preciso final de *Lo imborrable*: la lectura de la novela implica un vínculo espeso con la misma que lleva a que, en el final del itinerario, el lector, gracias al autor y al narrador, comprenda y comparta con ellos la densidad de un significado aparentemente trivial.

En el ensayo “La selva espesa de lo real”, Saer (2004) asevera que la literatura debe construirse desde una teoría de la negatividad: que en las primeras páginas de la novela Tomatis pida un vaso de agua no significa nada, pero que lo haga en la última oración (re)significa todo. En tal dirección, lo crucial de la literatura pasa por mostrar, en un movimiento continuo y discontinuo, la precariedad y la riqueza de esa herramienta imperfecta pero perfectible que es el lenguaje. Por eso *La brisa en el trigo* diverge del camino elegido por toda novela lograda; camino que *Lo imborrable* sí elige y transita. Y sino que me cuelguen con un gancho del prepucio y me hagan girar.

Bibliografía

Corbatta, Jorgelina (2005). “Narrativas de la Guerra Sucia: Juan José Saer”, en *Juan José Saer: arte poética y práctica literaria* (Buenos Aires: Corregidor).

Dalmaroni, Miguel (2008). “Lo real sin identidades: violencia política y memoria en *Nadie nada nunca*, *Glosa* y *Lo imborrable* de Juan José Saer”. Homenaje a Andrés Avellaneda (Pittsburg, ILLI).

Derrida (1975). “La farmacia de Platón”, en *La diseminación* (Madrid: Fundamentos).

Luppi, Juan Pablo (2007). “Astillas de experiencia y de memoria. Problemas del testigo en *Glosa* de Juan José Saer”, en *Hologramática* (Buenos Aires), Vol. IV, N° 7.

_____ (2008). “La sed de una amarga fruta argentina. Desgarros públicos y privados de la última dictadura en ‘Lo imborrable’ de Juan José Saer”, en *Hologramática* (Buenos Aires), Vol. V, N° 9.

Mondragón, Juan Carlos (2011). “Alma, inclínate sobre los cariños idos”, en Ricci, Paulo (comp.), *Zona de prólogos* (Buenos Aires: Seix Barral).

Ricci, Paulo (2011). “Pretextos”, en Ricci, Paulo (comp.), *Zona de prólogos* (Buenos Aires: Seix Barral).

Saer, Juan José (2003). *Lo imborrable* (Buenos Aires: Seix Barral).

_____ (2004). “La selva espesa de lo real”, en *El concepto de ficción* (Buenos Aires: Seix Barral).

Sarlo, Beatriz (2007). “Del recuerdo a la voz”, en *Escritos sobre literatura argentina* (Buenos Aires: Siglo XXI).