

La política como dimensión secreta en Ricardo Piglia, José Donoso, Diamela Eltit y Juan José Saer¹

*

Politics as a secret dimension in Ricardo Piglia, José Donoso,
Diamela Eltit and Juan José Saer

Andrea Kottow
Universidad Adolfo Ibáñez
andrea.kottow@uai.cl

Ana Traverso
Universidad Austral de Chile
anatraverso@gmail.com

Resumen

A partir del análisis de cuatro novelas –*Respiración artificial* de Ricardo Piglia, *Casa de campo* de José Donoso, *Lumpérica* de Diamela Eltit y *Nada nadie nunca* de Juan José Saer–, escritas por dos autores chilenos y dos argentinos, y publicadas con gran cercanía temporal, se indaga en las formas oblicuas en que la dimensión política emerge en estas obras. Desde la noción del secreto, como algo que permanece oculto, resistiéndose a su aparición en las tramas de las novelas, pero que al mismo tiempo articula desde una especie de vacío todo el texto, proponemos el acercamiento al secreto político en las novelas. La constelación que se constituye al leer estas cuatro obras en diálogo arroja luces sobre el funcionamiento de las novelas, así como sus maneras de comprender la literatura, la historia y la narración.

Palabras clave: secreto, política, narración, Piglia, Donoso, Eltit, Saer.

Abstract

The article analyzes four novels –*Respiración artificial* by Ricardo Piglia, *Casa de campo* by José Donoso, *Lumpérica* by Diamela Eltit and *Nada nadie nunca* by Juan José Saer–, written by two Chilean and two Argentinian authors with very similar publishing dates, focusing on the oblique ways in which the political dimension

1 Este artículo forma parte de la investigación realizada en el marco del Proyecto Fondecyt Regular N°1210310.

appears in these works. Starting from the notion of the secret, as something which remains hidden, resisting appearance in the plot of the novels, though articulating the complete text, we propose an approach to the political secret. The constellation which emerges by reading the four novels in dialogue illuminates the functioning of the novellas, as well as the manners of comprehending literature, history, and narration.

Keywords: Secret, Politics, Narration, Piglia, Donoso, Eltit, Saer.

Recibido: 20/01/2023

Aceptado: 07/02/2024

A modo de introducción

En 1978, José Donoso publica una de sus obras más emblemáticas: *Casa de campo*. Se trata de una novela larga y algo claustrofóbica, a pesar de la vasta extensión del campo que le sirve de trasfondo. Un texto que, en muchos sentidos, puede ser leído como la novela gemela de *El obsceno de pájaro de la noche*, que había visto la luz en 1970. Nuevamente la trama se sitúa en una casa, en torno a una historia familiar y a los vínculos entre amos y sirvientes, entre los dueños de la tierra y quienes la trabajan. Otra vez, es una casa la que opera en tanto sinécdoque para pensar un país y sus vicisitudes, tanto sus estructuras profundas como sus más íntimos secretos, que irremediamente pujan por salir a la superficie. Al momento de publicar Donoso su novela, el autor no reside en Chile y no ha vivido en carne propia la experiencia del golpe de Estado de 1973, ni tampoco la de vivir bajo la dictadura de Augusto Pinochet. Pero ha ido recibiendo en forma continua las noticias de su país natal y ha estado enfrentado a las reacciones de su familia y sus amigos que habitan allí. *Casa de campo* se convierte, de este modo, también en una forma de tramitar escrituralmente la dictadura y el impacto que causa en José Donoso, un texto donde vuelve a esa obsesión suya de mirar a Chile y las formas en las que se articulan las relaciones de poder en su territorio.

Ricardo Piglia publica su primera novela, *Respiración artificial*, en 1980. Argentina está sumida, desde el Golpe de Estado de 1976, en una cruenta dictadura. Piglia se había exiliado de su país natal una década antes, bajo la dictadura de Juan Carlos Onganía. Vive ahora en Estados Unidos y no volverá a Argentina sino hasta el año 2011, ya jubilado de sus labores de profesor universitario. En su novela no hará referencia directa a las contingencias políticas más recientes. Relata la historia de cuatro personajes, construyendo una genealogía familiar, lo que le permite

configurar una mirada sobre la historia argentina desde mediados del siglo XIX hasta los años 70 del siglo XX. Emerge en este texto por primera vez el alter ego que acompañaría a Piglia hasta su muerte, Emilio Renzi; en *Respiración artificial* un joven aspirante a escritor. De formas oblicuas, jugando desde el pastiche, la cita y la parodia, Piglia escribe una novela que refiere desde un habla desplazada a la dictadura argentina, que azota con gran violencia a su país en el momento de escritura y publicación de la obra.

Uno de los autores más admirados por Piglia, sobre el cual escribió en numerosas ocasiones, es Juan José Saer, quien, a su vez, el año 1980, publica una de sus novelas más complejas: *Nadie nada nunca*. Es un texto que podría denominarse fotográfico, que sitúa una mirada aparentemente desprovista de afectos, una y otra vez, sobre la misma escena, recreándola a veces casi de manera idéntica. Una novela que reduce la trama a su más mínima expresión, y donde la pregunta por las condiciones de narrar y sus potenciales formas ocupan un lugar protagónico. La violencia soterrada que va abriéndose paso a través de la inmovilidad de la escena, o desde los cambios casi imperceptibles en ella, transforma el texto en una indagación acerca de las (im)posibilidades de narrar el horror. Este se condensa en partículas mínimas, como las gotas de agua que se escurren por una piel morena o los reflejos del sol en la tierra y el mar. Si bien Saer pasó la mayor parte de su vida fuera de Argentina, viviendo en París, (*Nadie nada nunca* se publica en México) donde desarrolló su trayectoria literaria, los escenarios de sus novelas vuelven obsesivamente al lugar donde creció: Santa Fe y sus alrededores, y un clan de amigos que el lector puede ir siguiendo en sus caminos vitales, que se ven trizados, de diversas formas, por la experiencia de la dictadura: la violencia, la clandestinidad, el exilio, el retorno.

En 1983 se publica la primera novela de Diamela Eltit, *Lumpérica*, en la cual estamos, como lectores, enfrentados a la imagen de una plaza, en la que se reúnen cuerpos, más que personajes. El texto renuncia al relato de una historia, posicionando en su centro las relaciones entre el lenguaje y las formas que tiene de (de) construir sentidos. Una figura femenina de nombre L. Iluminada se convierte en el objeto del deseo de todos los desposeídos y marginales —el lumpérico—, que concurren a la plaza pública, para mirar, bajo la luz de un letrero luminoso, un cuerpo contorsionándose, entregado a una serie de movimientos que producen simultáneamente horror y lascivia. Un extraño ritual de purificación que al mismo tiempo que ocurre se vuelve la escena de un guion de un filme. El texto de Eltit va, de esta

manera, explorando las problemáticas que emanan de la representación y sus límites. El lenguaje neutro e instructivo que organiza la filmación se entremezcla con barroquismos y una lengua que remite al Siglo de Oro. Eltit tenía, en el momento de la publicación de su opera prima, 34 años e imperaban años oscuros en Chile y en ese Santiago habitado tanto por la escritora como por su protagonista. Solo el carácter hermético de *Lumpérica* puede explicar que haya burlado los aparatajes de censura de la dictadura.

Convocamos acá a dos textos de autores chilenos y dos de escritores argentinos, publicados con solo pocos años de distancia, en torno a 1980. En los cuatro casos se trata de novelas que llevan las huellas de las dictaduras que sumen en horror y muerte a Chile y Argentina. Y en los cuatro textos la forma en que se manifiesta la violencia dictatorial se articula en torno a lo que llamaremos el secreto político.

Para Claudio Magris, secreto y poder están entrelazados a través de un vínculo fundamental. El secreto opera como sustento y asimismo en tanto amenaza para el poder. Conocer el secreto de otro otorga poder sobre él. El secreto puede convertirse en una forma de extorsión. Las confabulaciones sirven para derrocar el poder, cambiarlo de lugar: suelen hacerse en secreto. Para esconderse del poder, escabullir sus controles, se opera desde la oscuridad, de forma secreta. De múltiples maneras se entreteje de este modo el secreto con las diversas figuras del poder y la política.²

Lo que quisiéramos proponer en esta lectura de las novelas *Casa de campo* de José Donoso, *Respiración artificial* de Ricardo Piglia, *Nadie nada nunca* de Juan José Saer y *Lumpérica* de Diamela Eltit es que los cuatro textos anudan poder y secreto, y giran

2 Escribe Magris: “Guardar el secreto. El secreto y su custodia son un elemento fundamental de la potencia, del poder” (9). Si el poder está relacionado de forma estrecha con el poder su contracara es el resguardo frente al mismo. Esta última arista hace que la dimensión secreta esté a su vez vinculada con la esfera de lo que el filósofo español José Luis Pardo denomina lo íntimo. En su reflexión sobre *La intimidad*, José Luis Pardo atribuye al “ser humano –y, en este sentido, al hablar– [la capacidad de] estar doblado, tener doblez o ‘doble fondo’” (96). Ser humano –dice– “es tener dos caras (o más bien, cara y cruz), hablar es tener una lengua de doble filo” (96), sugiriendo con ello que lo íntimo y lo público serían efecto del lenguaje. Si la cara externa del doblez es la *publicidad*, de ese lado se encontraría el significado explícito de las palabras y la identidad social de las personas. *La intimidad* en cambio sería “la cara interna del doblez del lenguaje o del sujeto, en donde residen la distinción –la falta de identidad– personal de los hombres y el sentido implícito –la falta de significado– de las palabras, cosas ambas que son estrictamente íntimas” (97). Entonces, el secreto se abre simultáneamente hacia dos direcciones: el poder en la esfera de lo público y lo político, por un lado, y el resguardo de lo íntimo, por el otro lado.

en torno a secretos políticos. Estos pueden, en tanto secretos, silencios u omisiones del texto hacerse presentes de diversas formas. Se trataría de pensar, de la mano de las narrativas de estos autores, el estatuto que adquiere la representación de la violencia dictatorial en sus novelas, dado que ninguna de las obras habla de manera directa de ella. Los textos así giran en torno a algo que se encuentra radicalmente erradicado de ellos que, no obstante, marca, desde su ausencia, toda su configuración. El horror pareciera solo poder entrar a las novelas de manera oblicua o, podríamos decir, secreta. Si bien el régimen dictatorial, la violencia que suscita, la tiranía, la tortura, las desapariciones no son tematizadas de forma explícita ni denotativamente, la represión y los efectos sobre los cuerpos se hacen presentes en los textos. Para proponer esta lectura del secreto político hemos organizado las novelas en dos grupos, a partir de una serie de rasgos compartidos, referentes justamente al modo en que emerge el secreto político.

En las novelas *Casa de campo* de José Donoso y *Respiración artificial* de Ricardo Piglia las relaciones de poder atraviesan el sistema familiar. La representación de la familia opera en tanto sinécdoque de una visión sobre la nación y sus conformaciones jerárquicas. Así como la familia se muestra en tanto lugar donde se ejerce el poder de diversas maneras, también se colma de secretos: secretos que atañen la sexualidad; el tabú del incesto y sus transgresiones; la maternidad y paternidad y, por lo tanto, los aparentes y verdaderos parentescos; la repartición del dinero y el poder económico; las enfermedades (mentales) y el suicidio; las inclinaciones políticas; las identidades de clases y sus quebrantamientos. En ambas novelas, el poder forma parte constitutiva de las relaciones: entre padres e hijos, entre hermanos mayores y menores, entre hombres y mujeres, entre patrones y trabajadores, entre los más fuertes y los más débiles, entre los que saben algo y aquellos que lo ignoran. El poder, no obstante, no es algo estático, sino que circula en el complejo tejido de los múltiples vínculos, y uno de los motores centrales para esta movilización es el secreto: un secreto que horada el poder o lo acrecienta, que lo cuestiona y pone en duda, o lo vuelve aparentemente imposible de derrocar.³

3 Adherimos a la noción de poder que instala Michel Foucault en *La voluntad de saber*, dado que es ahí donde describe un poder que no obedece a las lógicas de la prohibición y restricción, sino es un poder que está en permanente movimiento, lo que también genera continuamente desplazamientos del poder con respecto a sí mismo y el lugar donde se sitúa. El poder circula, se gana y se pierde, se ejerce y es ejercido. En la obra de Donoso, el poder suele estar donde no se sospecha, se adquiere a partir de ciertas relaciones de fuerza, pero también se es despojado de él de maneras no predictibles. En este sentido, el poder y el secreto son dispositivos narrativos que operan de manera interrelacionada.

Nadie nada nunca y *Lumpérica* podrían ser consideradas como textos casi opuestos en su manera de girar en torno al secreto político. Si la genealogía familiar es la que vehicula las obras de Donoso y Piglia, en Saer y Eltit las escenas predominantes emergen desde el minimalismo. En lugar de una multiplicidad de personajes, acá hay apenas unos cuerpos que se mueven con un trasfondo que casi no cambia. Se trata de textos donde la opresión se hace manifiesta de maneras subrepticias, casi imperceptibles; lo estático, la aparente clausura de cualquier posibilidad de futuro genera una experiencia de lectura sofocante. Si en Donoso y Piglia es la familia el lugar en el cual se hacen presentes poder y secreto, en las novelas de Saer y Eltit sería el cuerpo el que se ve atravesado por ellos. Cuerpos que parecen acechados, y están bajo una mirada vigilante, cuerpos que al mismo tiempo luchan por resistir ese control, ocultándose o mimetizándose con otros cuerpos o con el entorno. El cuerpo opera como el subterfugio último, pero también es signo de la más radical vulnerabilidad, pues es ahí donde la muerte puede llegar a inscribirse, claudicando cualquier posibilidad de significación.

Las cuatro novelas que analizamos acá han sido leídas profusamente por la crítica y la teoría literaria.⁴ Lo que hemos querido hacer es proponer una constelación conformada por los textos, donde su aparición conjunta podrá revelar aspectos menos atendidos de ellos. La idea que nos guía es la del secreto político que se desplegaría de diversos modos en las obras. Los entretnejidos que se producen entre ellas, al ser puestas en una misma constelación, abren modos de lectura menos transitados por el sistema literario.

¿Es la historia posible? (*Respiración artificial* y *Casa de campo*)

Tanto *Respiración artificial* (1979) como *Casa de campo* (1978) han sido ampliamente analizadas por la crítica especializada en torno a la reflexión sobre la historia que estas novelas ofrecerían. En particular, la pregunta acerca de cómo entender la nación: desde su fundación a los regímenes dictatoriales que asolaban el continente en ese entonces, en relación con el incipiente desarrollo del modelo neoliberal, los genocidios y los totalitarismos del siglo XX. “¿Cómo narrar los hechos reales?” (19) será la pregunta que resuena en toda la novela de Piglia, y tal como lo pensara en su ensayo

4 Se hará referencia a los estudios específicos sobre cada novela y/o autor en los apartados dedicados al análisis, privilegiando, de esta forma, el diálogo con aproximaciones a problemáticas que se acercan a nuestras preocupaciones con relación a los textos.

“Secreto y narración”, “el texto gira en el vacío de eso que no está dicho” (250), poniendo en el centro “las distintas versiones que circulan de una misma historia”, es decir, “quién sabe qué, quién no lo sabe” (250) y que enfrenta a sus narradores a un secreto que se intenta alcanzar y se trata de descifrar (252).

La crítica vería en esto una reflexión sobre la imposibilidad de la expresión artística bajo un régimen dictatorial, obligando a buscar maneras de escapar de la censura y el discurso autoritario (Masiello). Así, la novela dispondría al lector a mirar “entre líneas” y a captar los silencios del texto; aquello que está ausente, señala Daniel Balderston. La preocupación por la verdad de la historia –según el crítico– aparecería de forma parcial, nunca enteramente revelada; incluso, cuando pareciera vislumbrarse algo, la verdad sería aquello ausente, suprimido u oculto. Cómo expresar lo indecible es lo que ocuparía a Piglia en su novela, y que Balderston analiza a través de lo que llama el significado latente y la versión mediatizada de la verdad histórica; mientras María Cristina Pons lo hace por medio de los “textos ausentes”, las “frases aisladas” y las citas.⁵ Nuestra lectura sobre el “secreto político” parte de estos mismos supuestos y busca profundizar en algunos de los modos en que este opera.

Emilio Renzi publica “La prolijidad de lo real” justo el año en que comienza el Proceso de Restauración en Argentina, y el argumento, muy lejos de lo que ocurría en el país, estaría basado en un secreto familiar, cuya fuente eran unos recortes de diario escondidos en un cajón con la noticia del encarcelamiento de su tío, vinculados a un asunto amoroso. El poco interés que suscita la novela y la reflexión del propio autor, lo lleva a desdeñar pronto esta *opera prima* y a buscar otros modos de narrar. Sacar a la luz esta historia escondida de un cajón “más o menos secreto del ropero” (14), que Renzi, ya en su infancia, abría y “en secreto espiaba los secretos de aquel hombre del que todos, en casa, hablaban en voz baja” (14) se le revela tres años después como un proyecto muy menor. ¿Qué importancia podía tener esta

5 “¿Cómo narrar los hechos reales?” (19), “¿qué es el exilio sino una forma de utopía?” (31), “Ya no hay experiencias, solo hay ilusiones” (35), “¿Soy el que recibe el mensaje de los muertos?” (49), “¿Cómo hablar de lo indecible?” (214). Estas son algunas de las preocupaciones de los personajes de *Respiración artificial*, construida, si no enteramente, en una buena parte en base a citas (18). Las citas tendrían la capacidad de poner estas preguntas en otro contexto, señala Pons; dejarlas rebotando sin necesidad de aludir directamente a la dictadura, al exilio, a la tortura, al horror. Sería lo no dicho del relato, aquel “murmullo enfermizo de la historia” que ocupa a varios de sus personajes: Enrique Ossorio, Marcelo Maggi, Emilio Renzi y Vladimir Tardewski, quienes buscarán aproximarse a este “indecible”, a partir de inusitadas claves que alteran la cronología lineal y borran los límites entre ficción e historia.

historia privada ligada a un robo, una mentira, una traición y al despecho? Nada más que hacer público ese “sucio secretito”, como llaman Deleuze y Guattari a los predecibles secretos viriles (202). Ese secreto que “siempre tiene que ver con el amor, y con la sexualidad” (202), de pronto se pone a circular, y entonces, dirán los autores de *Mil mesetas*, rápidamente “se propaga la noticia de que el secreto de los hombres no era nada, nada de nada en verdad. Edipo, el falo, la castración, “la astilla en la carne”, ¿era eso el secreto?” (289). En palabras de Luisa Valenzuela serían los secretos con minúscula: “esas vergüenzas que pertenecen al orden de lo privado [...] minúsculos algunos, verdaderos antisecretos que carecen de interés” (17). Aquellos que habían permanecido ocultos a la mirada pública por alguna razón moral o estética, según José Luis Pardo.⁶ De este modo, nos encontraríamos, a juicio de Pardo, en el lado del significado explícito, en la cara externa del doblez del lenguaje, que apela a lo socialmente convenido; por tanto, si no se le conocía, de cierto modo sería fácil de imaginar.

Nada de eso tendría que ver con el espacio de lo íntimo, con la cara implícita del lenguaje, con ese “secreto a voces” que transmite la voz que habla y de la cual nunca se puede estar seguro de lo que quiere decir: “es que ni siquiera yo puedo estarlo de todo lo que quieren decir –e implícitamente dicen– las palabras que me oigo pronunciar” (98), afirma Pardo. La literatura entonces para Luisa Valenzuela buscaría aquello que está más allá de las palabras, “pero un pasito apenas” (14); aquello reservado, “oculto incluso para nosotros mismos” (15), frente “al más desgarrador e intenso de los secretos, aquel que nos pondría en contacto con el meollo del conocimiento” (15): el Secreto con mayúscula.

“La prolijidad de lo real” sale del cajón del ropero. Una variante del secreter (o *secrétaire*) con cajoncitos y sus correspondientes llaves para ocultar los asuntos privados. Renzi profana el secreto familiar y con ello acaba con la magia del secreto. “Nunca nadie hizo jamás buena literatura con historias familiares” (16), dice el propio Maggi un tanto irónico (ya sabemos que a él le ocupa un baúl o cofre con documentos de un personaje histórico, miembro de su familia). La mala literatura pretendería “develar el Secreto condenándolo a la muerte” –continúa Valenzuela–, en lugar de “darle oxígeno, avivarle la llama intentando ir más allá, plus ultra, porque el Secreto es unívoco y múltiple, y cuando alcanzamos a sacar algún secreto a la

6 José Luis Pardo plantea que “lo público no sería de naturaleza distinta a lo privado, lo privado pudiendo ser público permanecería en reserva y oculto por razones morales, estéticas, etc., variando su frontera según el pacto social que determine cada grupo humano” (97).

luz, con suerte aparece otro y otro, en cadena, para preservar la esencia” (25). Darle oxígeno, aplicarle respiración artificial, será entonces la nueva apuesta de Renzi.

Los recortes de diario del cajón se hacen irrelevantes en comparación con el archivo que Marcelo Maggi le revela a su sobrino. El baúl que habría pertenecido a Enrique Ossorio –una especie de héroe fracasado y exiliado tras una frustrada conspiración contra Juan Manuel de Rosas– se habría mantenido cerrado por más de cien años, de acuerdo con una cláusula de su heredero. ¿Qué podría haber allí de secreto para la historia de la patria? Del ámbito del cajoncito familiar –que parece estar más cercano al joyero de Dora, o más bien a la interpretación que Freud le atribuye, con los ribetes sexuales ya conocidos–, nos desplazamos a un cofre con documentos que en algún sentido debieran revelar la verdad de la historia nacional. El continente se corresponde con su contenido. Un cofre⁷ que contiene los papeles secretos de un espía y exiliado de la temprana patria. ¿Cuál podría ser el secreto de ese cofre? El motivo de su reserva no está del todo claro, pero parece asociarse a patrimonios y herencias: en definitiva, unos lingotes de oro que enriquecieron a sus sucesores y los situaron entre los dueños del país. Por ese lado, un secreto minúsculo, si es que lo fuera. Un secreto del todo predecible.

El contenido, por su parte, compuesto de cartas y los manuscritos de una novela, atraen la curiosidad de Maggi y la del paranoico espía Arocena. ¿Qué pretenden encontrar allí?, ¿una forma de leer la historia?, ¿claves secretas que permitan comprender el presente y el futuro? Por allí gira gran parte de la preocupación de la novela. Enrique Ossorio, Emilio Renzi, Marcelo Maggi, Vladimir Tardewski y, de cierta forma, Arocena, buscan pensar los modos de comprender la historia, a partir de materiales secretos: cartas, manuscritos escondidos, conversaciones, diarios íntimos.

Las cartas y los papeles personales encierran en sí un secreto –independientemente de lo que allí esté escrito–, y tiene que ver con el hecho de que no nos está dirigido. Su indefensión constituye su mejor protección (80), dice Simmel. Pues abrir el cajón del ropero o vulnerar la cláusula de reserva, significa una censurable indiscreción. Así imagina Enrique Ossorio la novela que desea escribir: “El protagonista tendrá frente a sí papeles escritos en aquella época futura. Un historiador que trabaja con documentos del porvenir (ese es el tema). El modelo es el cofre donde guardo mis papeles. ¿Qué podría inferir de ahí alguien que los leyera dentro

7 Del griego *kophinos* = cesta, y que forrado en cuero servía para guardar los tesoros familiares.

de 100 años, sin tener frente a sí nada más, sin conocer otra cosa de esta época cuya vida trata de reconstruir?” (83). La prohibición de abrir el cofre cien años después aparece ahora como condición para que la novela tenga sentido. Una novela que trataría sobre papeles guardados en un cofre, donde el secreto en gran parte lo constituye el cofre mismo, y la necesidad de descifrar documentos de otra época.

Las continuas puestas en abismo van volviendo paranoica la lectura; y así como Maggi, Ossorio, Renzi y Tardewski buscan, se pierden y creen encontrar claves secretas, el lector de *Respiración artificial* trataría de interpretar lo que lee en base a esta misma persecución fina y la idea de pensar la verdad de la historia a contrapelo, por el revés, en contra de la pretendida linealidad y siguiendo los “anacronismos deliberados” que se le presentan.⁸ Buscar el secreto supone volverse igualmente secreto en la búsqueda para no ser sorprendido, aguzar el ojo, anticiparse a lo que va a ocurrir como si esto ya hubiese sucedido: “Era como moverse a ciegas, tratar de captar un hecho que iba a pasar en otro lado, algo que iba a suceder en el futuro y que se anunciaba de un modo tan enigmático que jamás se podía estar seguro de haber comprendido” (97). De este modo, Maggi lee la historia de la nación argentina; Tardewski, la génesis de los totalitarismos del siglo XX;⁹ Renzi, la historia

8 Tal como afirma Walter Benjamin en *Sobre el concepto de historia*, la pretensión de articular “históricamente el pasado no significa conocerlo “como verdaderamente fue”. Significa apoderarse de un recuerdo tal como este relumbra en un instante de peligro” (40). Así, los personajes conmovidos por el peligro de un presente tan espantoso que no se puede decir ni comprender, intentan darle sentido a la tradición de la que en cierta medida provienen: el pensamiento racionalista europeo; la cultura literaria argentina; la riqueza y el poder de la oligarquía latinoamericana; las traiciones, fracasos y destierros en la historia nacional, y que de alguna manera articula ese continuum, esa cadena de acontecimientos, esa “catástrofe única, que arroja a sus pies ruina sobre ruina, amontonándolas sin cesar” (Benjamin 44).

9 A Tardewski le ocupa entender el desarrollo del totalitarismo. Ve en el *Discurso del método*, en el origen del racionalismo, la explicación de los totalitarismos del siglo XX, que culmina con una versión paródica y siniestra: el *Mein Kampf* de Hitler. Sería la inversión perfecta del modelo de Descartes, al plantear la hipótesis de que la duda no existe y no tiene derecho a existir. Igualmente, Tardewski comparte con Ossorio y Maggi la lectura anticipatoria o, más bien, la idea de que en el presente estarían las claves del futuro y que bastaría con saber leer y escuchar para saber lo que sucederá. En la investigación que realiza sobre el encuentro de Kafka con Hitler en el café Arcos en Viena –cuando Kafka aun no escribía *El proceso* (pensemos en el nombre que se le dio a la dictadura argentina) y Hitler no era sino un frustrado pintor que huía del servicio militar–, Kafka se habría escandalizado escuchando las demenciales peroratas del megalómano que tenía delante suyo y habría sabido oír “la voz abominable de la historia” (209). Su genio consistiría en “haber comprendido que si esas palabras podían ser dichas, entonces podían ser realizadas” (209). Kafka escuchó esas palabras y se horrorizó como si ya hubieran sucedido. Supo oír esas palabras y escribió *El proceso*. Tal como plantea Osvaldo de la Torre, la historia de Tardewski es tan convincente y está tan bien demostrada, que no importa que los datos sean falsos, como falsas serían también las refe-

literaria del país.¹⁰ Una lectura que no solo altera la cronología habitual, sino que se vuelve secretamente sobre ellos mismos, insinuando y ocultando su propia historia personal.

El archivo-Ossorio pasa de Maggi a Renzi a través de Tardewski. A esas alturas, los papeles del expatriado se han convertido en la autobiografía de Maggi, según el polaco: “En un sentido, dijo después, este libro era la autobiografía del profesor. Este era el modo que tenía él de escribir sobre sí mismo. Por eso pienso que en estos papeles encontrará usted todo lo que necesite saber sobre él, todo lo que yo no puedo decirle [...] Allí está el secreto, si es que hay un secreto. Esto que él quiso dejarle, esto que él quiso que usted viajara hasta aquí para buscar, es lo único que realmente interesa y puede explicarlo” (218).

“El secreto no es en modo alguno una noción estática o inmovilizada, solo los devenires son secretos, el secreto tiene un devenir”, dirán Deleuze y Guattari. La pregunta por el exilio, la utopía, los fracasos, la cárcel, la inscripción en la literatura argentina, son elementos que fluyen de un personaje a otro, y que de pronto parecen descubrir a su propio autor, en algunas de estas confesiones, haciendo de la novela una secreta autobiografía.

* * *

Dejemos por el momento el análisis de la novela de Piglia, para ocuparnos del modo en que José Donoso aborda el “secreto político”. En parte, las suposiciones en torno al tema podrían ser predecibles: el uso de la máscara, la teatralidad, los barroquismos y las vueltas a las tácticas de simulación como el *tableaux vivant* y el

rencias de Borges en sus textos. La propia referencia a un supuesto cuadro de Frans Hals, “Si yo mismo fuera el invierno sombrío” y que da título al primer capítulo de *Respiración artificial*, juega irónicamente con esta tradición de plagios y engaños eruditos que habría inaugurado Borges.

10 Tardewski y Renzi son aquellos capaces de enhebrar una nueva historia, que quiebra la linealidad temporal y que busca, a su vez, comprender ciertos procesos. A Renzi le ocupa el desarrollo del proyecto literario del siglo XIX, que culmina con la variante paródica de Borges de la “erudición ostentosa” y el “anti-europeísmo” decimonónico, haciendo de él “el mejor escritor argentino del siglo XIX” (132). Y, asimismo, piensa en la tradición que inaugura Roberto Arlt, con la introducción del elemento popular, la jerga del extranjero, el inmigrante, la lengua no pulcra del s. XX: “el único escritor verdaderamente moderno que produjo la literatura argentina del siglo XX” (132-133). Renzi busca pensar el presente a partir de esta relectura y, en cierto sentido, darse un lugar en esa tradición literaria. Así como un lugar para el trabajo de Piglia. El trabajo de Osvaldo de la Torre desarrolla más ampliamente la lectura de Renzi sobre la tradición literaria argentina.

trompe l'oeil, tan estudiados por Severo Sarduy —uno de sus más interesantes exégetas—, son todos modos de ocultamiento y tramitación del secreto. Asimismo, es de sobra conocida la lectura de *Casa de campo* como alegoría de la historia de Chile y la dictadura, en particular, a partir del prisma de las clases sociales que tanto obsesionaba a Donoso y alimentó su narrativa.¹¹ Estas dos fuerzas contradictorias, aparentemente, la de la alegoría y la máscara, la explicación y el ocultamiento, parecen tensionar y sostener lo que acá llamamos el “secreto político” en esta obra de Donoso.

Bajo el predicado de la discreción y la reserva, la preocupación por el honor y los modales, la clase privilegiada se defiende tras el “tupido velo” y oculta sus misterios. Desde vergüenzas personales, pasiones amorosas ilegítimas hasta intereses de dominio, todo ello se esconde de las miradas capciosas tras abanicos o encajes, transformando en reservado todo aquello que explícitamente no se quiere exhibir. Lo externo o público luce como una joya lujosa que ostenta a través de sus brillos toda la magnitud de su poder. El adorno encandila y con ello impide ver el objeto adornado. La mirada queda fija en el adorno sin descubrir aquello que el adorno (trans)viste. El ojo queda atrapado por los efectos del *trompe l'oeil* o por los lujosos lomos de cuero que ocultan una biblioteca vacía de libros. Son tan vistosos los decorados que el ojo se contenta con el engaño, y ya no le preocupa descubrir si es realidad o representación lo que escenifica “La Marquesa salió a las Cinco”: “esa máscara que encubría la mascarada” (94). El adorno es un cebo para la mirada: alumbra para ocultar.

Las sociedades modernas, dice Georg Simmel, operan bajo el régimen de la confianza. La complejidad de las relaciones impide comprobar cada una de las transacciones que se realizan, de modo que se basan en la honestidad y la buena fe. Vivimos en la economía del “crédito”, dice el sociólogo, y al no poder comprobar cada una de las acciones que realizamos, damos “crédito”, o hacemos como si confiásemos en la honestidad del sistema. Solo en sociedades muy reducidas —primitivas, dice Simmel— podría comprobarse la rectitud de todas esas operaciones. Así, el experimento de reducir el país a una “casa de campo” posibilitaría pensar cómo se articula secreto y poder. No para explicar la realidad, advierte el narrador, a pesar de sus similitudes. Para lo cual “tira a cada rato la manga del que lee”; para que la apariencia de lo real, dice, sea aceptada como apariencia:

11 La preocupación por la alegoría en esta novela se inaugura muy tempranamente con el estudio de Luis Iñigo Madrigal el año 1980.

Quiero explicar cuanto antes que lo hago con el modesto fin de proponer al público que acepte lo que escribo como un artificio. Al interponerme de vez en cuando en el relato solo deseo recordarle al lector su distancia con el material de esta novela, que quiero conservar como objeto mío, mostrado, exhibido, nunca entregado para que el lector confunda su propia experiencia con él (47).

El narrador, tal como lo ha estudiado Marina Guntsche, juega a la teatralidad enmascarándose él mismo y adoptando actitudes autoritarias, al imponer reglas a los lectores que dictaminan cómo entender el texto, advirtiéndole que no confunda su propia experiencia con el material de la novela, por ejemplo. Se jacta de descubrir el tupido velo con el que sus personajes esconden artilugios y fechorías. Y así se complace con revelar una serie de secretos de sus personajes: la puerta falsa que esconde las armas; las torturas que encubre el Mayordomo tras su elegante librea; los gritos ahogados con láudano del revolucionario encerrado en la torre. Denuncia la gran mentira de los “antropófagos”, la historia con la que se ha justificado la explotación de los nativos; y el secreto de cómo los Ventura han mantenido su poder: haciendo de la tradición un continuum, y amparándose en esa continuidad, en esa tradición para no mover las cosas de su lugar. Hace saltar niños debajo de las camas; jóvenes que escuchan tras las puertas. Revela los refinados trucos de Celeste para ocultar su ceguera; los de Hermógenes para robar a la familia; y los de Malvina para apoderarse del oro. Insiste en mostrar la necesidad del secreto para mantener el poder y para intentar subvertirlo, desde la riqueza de los Ventura hasta los líos amorosos.

Y así como revela (aunque se trate de una ficción, de una alegoría con la cual no hay que identificarse), también encubre. A propósito del dolor de Arabela, duda en revelar o no su versión de los hechos, optando por ocultarla: “La modestia me aconseja, más bien, correr un tupido velo sobre estos pormenores, ya que es imposible reproducir esos horrores para quien no los ha vivido, y además quizás sean solo rumores: ya se sabe lo mentirosos que son los niños” (283).

El narrador, al igual que la sociedad que describe, no es enteramente fiable, y su indiscreción tanto como la discreción que a veces profesa, participan del mismo juego de máscaras. ¿Qué hay detrás del tupido velo? ¿Acaso “esa máscara que encubría la mascarada”? ¿Hay un rostro detrás de la máscara? ¿No es el poder exactamente eso: la máscara que hace creer en una profundidad? Tal vez, debamos pensarlo en los términos de Sarduy citando a Derrida: “lo que esta enmascara es

ella misma: la máscara simula la disimulación para disimular que no es más que simulación” (262).

La lectura de Sarduy de *El lugar sin límites* con algunos ajustes podría acomodarse también a esta novela. En la descripción del mundo económico, político y de clase hay una asombrosa cercanía con la “realidad” y es de lo que nos advierte el narrador, tirándonos de la manga, para que no nos engañemos frente a la “prolijidad de lo real” (diríamos en términos de Piglia, o de Renzi). La correspondencia entre los miembros de la familia, sirvientes y nativos con las clases sociales, fuerzas armadas y trabajadores invita a leer traduciendo, pensando que allí se encuentra el secreto de la historia.

No es ningún secreto que el oro –tal como en *Respiración artificial* y como en toda América latina– fuera el botín del colonialismo y, en este caso, el que origina la riqueza de la familia Ventura.¹² Así como es transparente la estructura económica, el mundo del poder opera como simulacro. Tanto a nivel de la trama (repleta de ardidés, secretos, chantajes, traiciones y todo tipo de artificios del disimulo), como en sus modos de representación, cercanas a las formas de la cultura cortesana (las representaciones teatrales, los efectos ópticos en el decorado, los jardines artificiales, las pinturas y el lenguaje barroco), vuelven la atención a la máscara, al ojo que mira el artificio de la escenografía. Todo el relato está construido a partir de estos vuelcos, estas inversiones sin fin –como dice Sarduy–, que no son posibles de revertir para volver las cosas a su original, al revés del “negativo”.

Un ejemplo de ello es la gran biblioteca de los Ventura, que esconde cajas vacías con lomos de cuero. Los lomos de letras doradas son lo suficientemente convincentes para producir admiración y, en cierto sentido, sumisión. El origen de la biblioteca habría tenido como motivación impresionar a un liberal que ponía en duda el nivel cultural del bisabuelo. Al bisabuelo le bastó con exhibir una biblioteca (vacía) para demostrar su poder. Pareciera que este es lo suficientemente

12 Los adultos de la familia Ventura, la clase dominante, deciden hacer una excursión en compañía de sus sirvientes y dejar a sus hijos bajo el cuidado del mayor, representante de los intereses del poder. Entre los niños estarían los grupos de intelectuales defensores del pueblo, los nativos; aquellos seguidores de las ideas hegemónicas; y los hijos ilegítimos que pretenden disputarle el negocio de las láminas de oro a los padres para especularlo en la banca. La novela se cierra con la caída del dominio de la aristocracia y la sustitución de un nuevo modelo económico que surge de la misma clase: el neoliberalismo. Entre el 73 y 78, los años en que Donoso escribió la novela, recién se estaban gestando las bases del actual modelo económico chileno, y las alusiones a la historia reciente: el golpe de Estado y la derrota de la Unidad Popular, son fácilmente reconocibles y la comparación alegórica no es misterio para nadie.

reconocido para que nadie en su República le exija conocer aquellos libros, pero sí demostrar o aparentar que valora la cultura. Y aunque la sola posesión de los ejemplares bastaría para ello, el bisabuelo se da el lujo de transgredir esa exigencia haciendo imprimir aquellos lomos falsos.

Estas son las ideas que los Ventura tienen de los libros: “Leer solo sirve para estropear la vista”; “Los libros son cosas de revolucionarios y de profesorcillos pretensivos”; “Mediante los libros nadie puede adquirir la cultura que nuestra exaltada cuna nos proporcionó”; y con estas frases los hijos de la oligarquía se mantienen alejados de los lomos vacíos. La única autorizada para manipular aquellos libros es Arabela. La pregunta que se hace Wenceslao al conocer el secreto de la biblioteca vacía es ¿cómo sabe tanto, si no existen los libros?, ¿acaso sabe algo?, ¿y si todos los adultos saben que la biblioteca está vacía por qué creen que Arabela sabe algo?, ¿saben que Arabela no sabe? Sin embargo, Arabela con su (falsa) fama de sabia logra convencerlos de que existe un lugar paradisíaco para realizar una excursión lejos de la casa de campo. Y los grandes se dejan convencer, ¿o fingen creerle? Y dejan la casa (sin armas, sin mayordomos, sin medios de transporte) por un día. Una excursión que, al menos así lo declaran, para los adultos dura un día y para los niños un año. ¿Hay algo seguro en toda esta historia? Según la versión del narrador, la biblioteca está vacía y el lugar de la excursión es un paraje inventado. Sin embargo, no porque el origen sea falso o vacío no tendría capacidad para generar realidad. Es precisamente de este aparente vacío que se origina la gran catástrofe de la familia Ventura. Y lo mismo podría decirse del mito de los antropófagos, la locura barroca de Adriano Gomara, y las tantas mentiras que sustenta el poder de los Ventura. La gran catástrofe se sostiene sobre la base de pura simulación. Lo que no significa que sea su calidad de mentira la que conduzca a la catástrofe. En otras palabras, el énfasis no sería moral, ni tiene que ver con las consecuencias éticas de la mentira. Más bien, lo que importa acá son las grandes posibilidades de realidad que le cabe a la simulación.

Igual que Piglia, Donoso desdeña la pretendida “prolijidad de lo real” de cierta literatura. Y como Donoso, Piglia recurre a estrategias como el plagio, las falsas citas y los encubrimientos narrativos para volver el ojo hacia lo literario. Un efecto del extrañamiento de Brecht, que cita Renzi en su conversación con el polaco. Volver sobre la letra, la letra escrita, la letra dicha. Acercarse a la máscara sin pretender descubrir un rostro.

Como en la “Carta robada” de Allan Poe, más que el contenido de la carta, el cual nunca llega a saberse, importa su circulación y el poder que otorga al que la posee. Las cartas del archivo Ossorio para ojos del espía Arocena encierran mensajes cifrados cuyos métodos de lectura posibilitan entradas infinitas.¹³ Su intento de descubrir lo que está escondido lo asimila a los policías del cuento de Poe, que hurgan hasta entre las patas de las mesas buscando la carta. Tal como piensa el detective Dupin, para el polaco Tardewski los descubrimientos están al alcance de la mano, aunque “uno suele pasar frente a esos tesoros que brillan a la luz del día, sin ver nada” (205). “Nadie sabe leer, nadie lee” (206), se lamenta, porque para leer hay que saber asociar. Tal vez, piensa, solo leemos lo que ya hemos leído, una y otra vez, para buscar en las palabras lo que sabemos que está en ellas, sin que sorpresa alguna pueda variar el sentido.

Ambas novelas tensionan las lecturas predecibles de la historia: el hilo continuo de la Colonia al presente; o las paranoicas o anticipatorias, que apuestan a pensar que la historia ya está escrita y se repite. Esa posibilidad está ahí, en efecto, como explicación, como tentación de narrar “la prolijidad de lo real” o de hacer invisible la apariencia de lo real. Sin embargo, esa interpretación falla, algo no termina por explicarse del todo. En las particulares y misteriosas formas en que se anuda la historia colectiva con lo familiar, el sentido se escabulle y, desaparecen los hilos que conectan la historia del archivo-Ossorio con las posibilidades confesionales de Maggi o de Piglia mismo. La explicación de los acontecimientos no se encontraría en lo visible ni en lo declarado. Una espesa trama de secretos, simulaciones, mentiras y maquinaciones complica la aparente transparencia de la dominación, y se hace insuficiente para explicar el caos, la muerte. Son textos que vuelven a la experiencia para testimoniar que la temporalidad no es igual para todos (un día o un año según la intensidad de esa experiencia) y que es necesario aplicarle respiración artificial a la historia, para darle vida, sentido o esperanza. Como dice Luisa Valenzuela, hay un Secreto mayor o con mayúscula, que tiene que ver con lo insondable de la existencia, con la vida, la muerte y lo humano, que se escapa a la posibilidad del decir. Algo que la literatura bordea sin violentarlo, para no “desgarrar el velo, sino simplemente de apenas recorrerlo unos milímetros” (29). En el umbral del Secreto, dice, “conviene detenerse allí y no cruzarlo, es decir, conviene no intentar

13 Luciano Ossorio dice recibir cartas que no le están dirigidas, como el protagonista de la novela de su bisabuelo. Tal vez son las cartas del bisabuelo. Cartas con mensajes encriptados, cartas que intercepta un espía, dice, y que ambos tratan de descifrar buscando el “mensaje secreto de la historia” (46).

explicar aquello que uno al escribir cree haber atisbado porque empalidecería la poca luz lograda” (29).

¿Es la narración posible? (*Lumpérica* y *Nadie nada nunca*)

Novela que lleva su forma a la radicalización del género, erosionando fuertemente sus elementos constitutivos –trama, personajes, espacio, tiempo–, este texto se presenta al lector como un entramado complejo y múltiple, que permite seguir diversas líneas de fuga en la búsqueda de desentrañar sus posibles significados. Hay una plaza, que funciona en tanto escenario para las apariciones de L. Iluminada, una protagonista que no llega a desplegarse como personaje con características psicológicas que la definan. Figura que escapa una y otra vez a su captación, al dominio de otros, incluyendo al del lector, se muestra como cuerpo doliente y deseante, sufriente y deseoso al mismo tiempo. La narración produce continuamente puestas en abismo, a partir de la traslación de la escena que leemos a otra escena, que está siendo filmada. ¿Leemos, vemos, entonces, lo que la cámara capta de una actuación, transmutándonos de lectores en espectadores? ¿Es una escena “real” o es una representación? ¿Es el texto una recreación de una escena filmada?¹⁴ La anulación de la voz narrativa en tanto una que opere como guía de lo relatado, y su reemplazo por diversas instancias –que emulan la objetividad, a la manera del *Nouveau Roman*, como si de una cámara sin afectos ni emociones se tratara– produce constantes cambios de perspectiva, desde los cuales se enmarca lo contado. La novela está estructurada en diez partes y solo en un proceso de lectura inverso, es decir, retrospectivo, logran establecerse continuidades y repeticiones entre ellas.

El filósofo Sergio Rojas propone pensar las coyunturas y los rasgos del lenguaje crítico contemporáneo desde la renuncia a la captación de la realidad comprendida desde su inteligibilidad. Entonces, plantea Rojas:

la posibilidad de la crítica se pone en juego en la relación con la escritura misma, esto es, en el trabajo de producción del discurso. En esto consiste el

14 Mónica Barrientos lee el tratamiento espacial de *Lumpérica* desde el concepto del panóptico de Bentham, que le sirve a Foucault para explicar la lógica de la cárcel moderna. Barrientos analiza la plaza, lugar central de los sucesos de *Lumpérica*, como un sitio que está bajo constante vigilancia. Los ojos de los pálidos, la cámara, las luces, los interrogatorios hacen que a L. Iluminada la veamos siempre siendo ya vista por otros, enfocada por una serie de miradas que la acechan: “Es el ojo del panóptico [...] que domina todo el cuadrante de la escena de la plaza por medio de tres elementos: la cámara fílmica, la fotografía y un ‘Otro’ que comenta y rehace las escenas filmadas en la plaza” (25).

progresivo ‘protagonismo’ del lenguaje, en que la escritura es el ejercicio de recomposición de una subjetividad frágil y contextualizada, contra la prepotencia de lo que ha debido ser inadvertido o desatendido para poder existir y mantenerse entre las cosas (177).

Creemos que no es errado pensar la obra *Lumpérica* en particular, pero probablemente la novelística de Eltit en general, desde el concepto de la crítica, en la medida en que desde esta última se trataría de problematizar las relaciones entre lenguaje, sentido y realidad.¹⁵ Así, el discurso crítico y el ficcional confluirían en esta vuelta sobre el lenguaje, impulsada por la incertidumbre que atañe al significado y al sujeto. El lenguaje no es concebido desde la confianza de que en él puede expresarse el sujeto, no obstante, no puede renunciarse al intento de que, a partir de su materialidad, se tracen algunos de sus movimientos. Desde esta premisa inicial, Sergio Rojas insiste en la noción del nombre, en tanto aquello que el lenguaje vuelve disponible: “En cierto sentido, el lenguaje no puede dejar de conferir una cierta ‘presencia’ a lo que nombra y comunica. Lo que el lenguaje nombra adquiere el cuerpo de su nombre: presencia del nombre, como nombre. El nombre como cuerpo, especialmente cuando el nombre es la forma” (178). El lenguaje nombra, confiere un nombre, le entrega un nombre a un cuerpo, y así le da cuerpo a un nombre, anudando de este modo la palabra al cuerpo.

En el capítulo de apertura, L. Iluminada se somete a un ritual de bautizo: “Nadie diría que en Santiago de Chile podría ser bautizada para que esos se distiendan como gemas. Así es, con las ramas de los árboles que les lamen el rostro y ella se frota en su madera por el puro placer del espectáculo” (10). Y luego: “Pero no está sola allí. Todas sus identidades posibles han aflorado por desborde –clavando

15 En un lúcido artículo sobre *Lumpérica*, Deidra Reber advierte que toda la obra de Eltit ha tendido a ser leída por la crítica utilizando como marco de análisis el (post)estructuralismo y el feminismo, basándose en textos e ideas de Foucault, Deleuze y Guattari, Barthes, Lacan, Kristeva, Irigaray, Cixous, etc. Lo que Reber discute es que esta utilización llevaría a una cierta tautología argumentativa, donde lo expuesto estéticamente en las novelas se corresponde con las ideas expresadas por la teoría. Reber intenta un camino de aproximación a la novela diferente, viendo cómo operan textual y estructuralmente ciertos planteamientos teóricos en *Lumpérica*, sugiriendo el predominio de una “ars teórica” en la obra de Eltit. Al final de su argumentación, Reber propone que la pregunta que habría que hacerse, enfrentados a una obra como la de Diamela Eltit, es la de “¿cómo constituye la obra un reto a la práctica institucional de separar la literatura de la teoría, a pesar de haberse aceptado hace mucho que la categoría de la diversidad borra las fronteras genéricas y disciplinarias tradicionales?” (466). Esta pregunta iría en la misma dirección que la propuesta de Sergio Rojas, cuando borra el límite entre ficción y crítica, y es desde donde quisiéramos articular también nuestra lectura.

sus puntos anatómicos— sobrepasándola en sus zonas. Regida nada más que por el horario asignado a la luz eléctrica en la plasmación del luminoso que la estría” (11). Nombrar y hacer cuerpo el nombre; escribir e inscribir; bautizar, renombrar y conferir identidades: la narración focaliza desde las primeras apariciones de L. Iluminada —nombre que remite a la luz que visibiliza su cuerpo, enfocándola (poniendo los focos en ella), pero también a su potencial carácter divino, a partir del cual podría fungir en tanto mártir—, el tema del proceso de nombramiento, vinculado a la escritura: “Las palabras se escriben sobre los cuerpos. Convulsiones con las uñas sobre la piel: el deseo abre surcos” (12). Y: “Con sonidos guturales llenan el espacio en una alfabetización virgen que altera las normas de la experiencia. Y así de vencidos en vencedores se convierten, resaltantes en sus tonos morenos, adquiriendo en sus carnes una verdadera dimensión de la belleza” (13). Sonidos que no llegan a articularse en palabras conocidas sirven de sustento para la emergencia de un lenguaje que es simultáneamente escritura que se inscribe en los cuerpos.

Posicionar el acto de bautismo al inicio de la novela, y así poner en escena las enrevesadas maneras en las que se entretajan escritura, inscripción, nombre y cuerpo problematiza los mecanismos de producción de significado. Dado que este episodio del nombramiento se sobrepone a una escena en la que asistimos a la filmación de lo sucedido, el asunto del nombre se eclipsa en una puesta en abismo. Se abren las preguntas acerca de ¿qué es lo que puede ser nombrado?, ¿cuáles son las posibilidades del acto de narrar? ¿Si el filmar es una función del vigilar, puede significarse algo bajo esas condiciones?

El texto produce continuamente una tensión entre la posibilidad de hacer sentido y la corporalidad expuesta, que, a su vez, se debate entre el dolor y el placer. Cuerpo doliente al mismo tiempo que cuerpo deseante; quizás no sean sino las dos caras de la misma moneda, en el sentido de que lo que marca la corporalidad es su vulnerabilidad, la posibilidad de ser tocada por otros cuerpos. El cuerpo se vuelve disponible, para ser herido o ser gozado, para dolerse o desear, en relación con otros. El cuerpo de Lumpérica se trastoca en un cuerpo de animal: una yegua que se mueve en múltiples mutaciones bajo una luz eléctrica, acaso la misma luz que alumbra la plaza donde L. Iluminada se retuerce frente a las miradas del lumpერი. Diamela se trastoca en Lumpérica, quien se transmuta en yegua:

Está punceteada por las ancas/ rasguñada más bien por propias uñas, huellas rosadas establecen marcas de juego como propiedades. Encabritándose irradiaba estériles coceos. Más se hiere los pies contra los troncos cuando arranca

el pasto: tiembla, produce de nuevo sus mugidos, se aplanan, se tiende, reposa su pelambrea. La marca se establece en sus escalofríos, el cuero se chamusca –trota de nuevo– se hiere contra el banco de piedra al no medir su trote, la luz eléctrica la petrifica y la detiene bajo los faroles [...] (53-54).¹⁶

Lumpérica abre una interrogante sobre cómo podemos generar significado si cualquier horizonte de sentido está amenazado, si toda posibilidad de articular una palabra significativa está en peligro. La vigilancia, la interrogación –una serie de capítulos de *Lumpérica* recrean una situación de un interrogatorio, donde quien es interrogado no sabe por qué ni qué le están instando a confesar–, la violencia, el dolor físico se vuelven la superficie de lo real que impera y que deja al cuerpo como único resquicio que, incluso herido, puede abrir una grieta para articular desde ahí un intento de configurar un lenguaje.

Volviendo a los planteamientos de Sergio Rojas en torno a la cuestión de cómo (no) poder hablar de la experiencia dictatorial, el filósofo introduce la idea del *texto de la catástrofe* (181). Se trataría de una escritura que se aproxima a representar o significar –ambas acciones llegarían a los límites de sus (im)posibilidades– la violencia de la dictadura. Pero también, entonces, el texto se estremece ante sus intentos y fracasos en ese cometido, evidenciándose la *catástrofe del texto*. Una escritura que, en cierto sentido, debe claudicar frente a su propio imperativo.

En nuestra aproximación a *Lumpérica* hemos querido subrayar aquellos rasgos del texto, en los que podemos ver que la dimensión de la violencia política –la desaparición y el asesinato de cuerpos, la tortura, la censura, la vigilancia y el acecho, la restricción del lenguaje y del movimiento, etc.–, no puede ser captada, como si de

16 Los primeros fragmentos de *Lumpérica* fueron leídos por su autora en una acción de arte, de comienzos de los años 80, titulada *Zona de dolor*. Conocida también bajo el nombre de *Maipú*, esta performance, grabada en video y realizada junto a la artista visual Lotty Rosenfeld, consistió primeramente en heridas y quemaduras que Eltit se auto infringió, para luego limpiar, con un balde y una escobilla, las veredas en frente a diversos prostíbulos de la calle Maipú, en el centro de Santiago. Exponiendo su cuerpo herido y luego realizando el saneamiento de las calles, la escritora acentúa las superposiciones entre la literalidad del acto de limpiar y su simbología. Mientras lava las calles, con sus heridas y quemaduras a la vista, lee retazos de lo que luego sería su primera novela. Los burdeles del centro se transforman en contenedores de los restos de una urbe, cuyo rostro diurno y oficial esconde su lado oscuro y sucio. Los sujetos que deambulan por la contracara de la ciudad y sus acciones se pretenden inexistentes. Al higienizar las calles, Diamela Eltit pone de relieve la dialéctica entre lo limpio y lo sucio, entre lo visible y lo invisible, entre lo deseable y lo indeseable. Al hacerlo ella misma con heridas y quemaduras sobre su piel, que forman una escritura del dolor en su cuerpo, se pone en el lugar de los desechados, al mismo tiempo que se convierte en una metonimia de un cuerpo colectivo acechado por la violencia.

un significado o un sentido disponible para la lengua y la escritura, se tratara. Más bien se convierte en un referente siempre expulsado, pero que desde la resistencia que genera para entrar al texto, lo remece y marca. La escritura está articulada, así, a partir de un vacío, que es constitutivo de ella. Es esa obstrucción que se produce cuando lo real se niega a su simbolización, o esta última choca con sus propias barreras, a la que le hemos puesto el nombre de “secreto”. Un secreto que implica una pregunta por el poder, por la cultura, por la significación y el sentido.

En un lúcido ensayo, David E. Johnson propone una serie de características del secreto. Johnson está interesado en el encuentro entre culturas, en su caso el que se produce al ocurrir el así llamado descubrimiento de América. La cultura se entiende como contenedora de ciertos secretos que la conforman: “El secreto articula el límite de la cultura, de la posibilidad de la cultura y por ende determina la diferencia entre culturas” (Johnson 215). Si esta idea la ponemos en relación con la lectura de *Lumpérica* desde la cuestión del secreto político se haría visible en la obra de Eltit la catástrofe de una cultura y su potencial disolución. El secreto tiene, tal como ha destacado Derrida, un vínculo indisoluble con la muerte. El secreto de la vida, en última instancia, es el hecho de estar marcada por un suceso que irremediablemente permanece para nosotros en las sombras de un secreto insondable. En el caso de la novela de Eltit, esta sombra se ha vuelto amenazante y peligra con cualquier posible significado que pueda construirse en torno a un secreto. Las posibilidades de la cultura aparecen eclipsadas en la amenaza de su hundimiento. El secreto deja de tener el encanto de aquello que quiere saberse o, por otro lado, de lo que es imperioso guardar, volviéndose ominoso y temible, al mismo tiempo que insoslayable.

* * *

Nada nadie nunca es una novela que desde el título juega con su propia negación. Si el nombre de un texto es, de cierta forma, el umbral que marca la entrada a un mundo, aquí se nos presenta obstruido. La lectura no se mostrará como un camino más aplanado o claro, y las mismas interrogantes acerca de qué es lo que sucede, así como acerca de los tiempos y lo espacios que sirven de escenario para el (no) transcurrir, no podrán ser respondidas tampoco tras la lectura de la novela. La temporalidad y espacialidad de la novela, además, deben verse en su entretejido

con toda la obra restante de Saer,¹⁷ generándose una particular manera de contar una historia plural, de varios personajes, en diversas coordenadas espaciotemporales, al mismo tiempo que detener la narración hasta volverla casi estática.¹⁸

La trama podría resumirse en el transcurrir de unos pocos días en la vida del Gato, que se encuentra en una casa a orillas del río, en Rincón. A veces vislumbra a bañistas que se refrescan, en los días del intenso calor de verano, en el agua. Recibe la visita de su amante, Elisa, y el último día lo viene a ver Tomatis. Comen asado y beben vino. En la zona, el comisario Leyva, anda detrás de un asesino de caballos. Al final de la novela, un grupo de guerrilleros mata a Leyva, sin que se llegue a saber quién es el que ha asesinado a los caballos. A Gato le dejan un bayo amarillo con el fin de proteger al animal del asesino de caballos, al cual observa con una mezcla de fascinación y miedo. El texto describe acciones cotidianas e insignificantes de los personajes. En la novela diríamos, no pasa casi nada, o como escribe Adrián Bertorello: “*Nadie nada nunca* es una novela exasperantemente inmóvil” (58).

Esta se revela, en cierto sentido, como una metanovela, en la que una de las temáticas preponderantes apunta a las posibilidades de la escritura y las formas de hacer entrar en ella lo real. El texto reitera obstinadamente, casi con palabras exactas, algunos de sus fragmentos, en sus diversos subapartados: “No hay, al principio, nada. Nada. El río liso, dorado, sin una sola arruga, y detrás, baja, polvorienta, en pleno sol, su barranca cayendo suave, medio comida por el agua, la isla” (Saer 11). Es el inicio de la novela que, una y otra vez, vuelve a ser recitado. En la segunda ocasión, en forma de calco, igual; en otras ocasiones, con pequeñas variaciones, como si quien registrara la escena le fuera sumando, de a poco, otros elementos, que amplíen aquello que la mirada capte o la voz describa. En el apartado V, el texto dice: “No hay, al principio, nada. Nada. El río liso, dorado, sin una sola arruga y

17 Piglia ha subrayado con una figura que resulta muy elocuente la manera en que la narración en Saer se fragmenta en sus diversos libros, donde aparecen una serie de figuras –el clan saeriano– en distintos momentos de su vida, anunciando el futuro y volviendo al pasado, acentuando siempre, en cada uno de los relatos, el presente: “Como si fuera una imagen en un muro que, mientras se cuenta, fragmento a fragmento, se va borrando. La ilusión es que por fin quedará esa pared blanca, una metáfora de la blancura y del vacío que circula por el texto” (98-99).

18 En *Zona Saer*, Beatriz Sarlo postula acerca de esta banda santafesina que recorre el proyecto literario completo de Saer: “la insistencia de Saer en los personajes no es simplemente una característica de la trama argumental. La de un sentido de continuidad a un mundo que es frágil, que está amenazado siempre por la muerte, con la corrupción de sustancias, lo irrisorio de los deseos y el fracaso de la voluntad. En ese mundo frágil cuyo devenir no admite el optimismo, los personajes de Saer son la continuidad que la literatura puede oponer al instante y al olvido” (84).

detrás, más allá de la playa amarilla, con sus ventanas y sus puertas negras, el techo de tejas reverberando al sol, la casa blanca” (59). Y, muchas páginas después, en el apartado X: “No hay, al principio nada. Nada. Las calles mudas, desiertas, cocinándose al sol y arriba, mustio, ceniciento, sin una sola nube, lleno de astillas ardientes, el cielo” (136). Y, en el fragmento XII: “No hay, al principio, nada. Nada. El río liso, dorado, sin una sola arruga, y detrás, baja, polvorienta, en el sol de las nueve, su barranca cayendo suave, medio comida por el agua, la isla” (181). Como en una pieza musical, el *Leitmotiv* aparece y desaparece, con pequeños cambios, en diversos lugares. Lo que marca la continuidad es, no obstante, esa nada que antecede siempre de nuevo, jugando con la fórmula bíblica del evangelio de San Juan, en el que al comienzo estaba la palabra de Dios. En la Biblia es la palabra creadora, aquella que puede hacer coincidir la palabra y la acción, porque el poder del logos divino tiene un efecto sobre lo real; es simultáneamente simbólico y real.¹⁹ La palabra no es descriptiva, sino que creadora: hace que, en el mismo instante de ser pronunciada, entre a la existencia aquello que se nombra. En la variante a la que es sometida en la novela de Saer, no hay palabra performática al principio, sino que nada.

Al comienzo es la nada; y luego aparece una escena que es inaugurada por la escritura que la genera. Una y otra vez, desde la nada, emerge, con la palabra escrita, narrada, una imagen que insiste, con pequeñas variantes, a imponerse. ¿Quién mira? ¿Quién narra? A ratos se impone una voz neutra que parece solo registrar; otros fragmentos son articulados por un narrador en tercera persona, y a veces aparece el Gato, narrando en primera persona. Las figuras se funden en un ambiente que, desde su inmovilidad, al mismo tiempo que su silenciosa violencia, se impone sobre la constitución de los personajes. Bertorello, siguiendo a Beatriz Sarlo, apunta que *Nadie nada nunca* es una novela sobre la imposibilidad de la percepción, entendida en tanto pasaje a la interpretación de un sentido. En la novela el percibir, el describir y el comprender no se siguen como eslabones de una cadena que

19 Según el diccionario psicoanalítico, dirigido por Chemama y Vandermersch, lo simbólico hace referencia a una “Función compleja y latente que abarca toda la actividad humana; incluye una parte consciente y un parte inconsciente, y adhiere a la función del lenguaje y, más especialmente, a la del significante. Lo simbólico hace del hombre un animal (ser hablante) [...] fundamentalmente regido, subvertido, por el lenguaje, que determina las formas de su lazo social y, más esencialmente, de sus elecciones sexuadas” (627). Es decir, lo simbólico es definido a partir de la esfera del lenguaje y las formas en que el ser humano entra en relación con su entorno a través de existir como ser hablante en el mundo. Lo real, en cambio, es planteado, a partir de Lacan, como lo que se resiste a entrar en el orden del lenguaje. “Definido como lo imposible, es lo que no puede ser completamente simbolizado en la palabra o la escritura y, por consiguiente, no cesa de no escribirse” (579).

permita articular un sentido, sino quedan atomizados y no logran constituir una significación.²⁰ La escritura así se va estrellando con su propio fracaso; la reiteración insistente de algunos pasajes, así como el cambio de una voz en primera a una tercera persona no vehiculan un paulatino acercamiento a una escena que llegue a comprenderse con cada acometida un poco mejor, sino más bien lo contrario: cada repetición es redundar nuevamente el fracaso.

Si bien en la novela no se hace alusión directa a la situación política de la dictadura en Argentina, esta está, en cierto sentido, omnipresente. No como topos o tema, sino como condición de aquella desarticulación que impide que la realidad sea descifrable.²¹ El episodio de los caballos asesinados hace entrar, de manera oblicua, la amenaza de la violencia y la muerte: “Ya no había ninguna duda: de algún punto de la costa, alguien salía de noche, por alguna razón, a matar caballos, y ya a los últimos no se conformaba con quitarles la vida, sino que, con una especie de ensañamiento, los tajeaba salvajemente hasta sacarles las vísceras afuera” (101). Siguiendo a Silvana Mandolessi, la dictadura estaría presente de forma espectral en la novela, entendiéndose por ello que está y no está la violencia dictatorial en el texto, empañando lo que podríamos entender y tomar por real. Los caballos asesinados emergen desde el rumor, desde lo narrado —es una historia que un bañista relata a Elisa, quien la trae a casa donde el Gato—, pero la conocemos solo de oídas. Solo hay conjeturas con respecto al posible asesino: “También existía la posibilidad de que hubiese no dos, sino muchos asesinos, que esa manía de matar caballos se hubiese convertido en una especie de epidemia y que cada uno de nosotros, por una razón u otra, se hubiese puesto a matar caballos hasta no dejar uno solo vivo en toda la costa” (110). Esta especie de espiral de la violencia, entendida desde la enfermedad y el contagio, tuerce el tono del texto, volviendo ominoso el episodio de la matanza de los caballos. El Gato debe cuidar al bayo amarillo para que no se convierta en la víctima del asesino, pero el mutuo espejarse de animal y humano,

20 Bertorello concluye que “se podría ver que la novela *Nadie nada nunca* es la ficcionalización de una tesis antifenomenológica: no hay relación posible entre el hombre y el mundo” (70).

21 Sarlo apunta que la política es la condición misma de los personajes de Saer; la política no sería un tema en la narrativa del autor, pero sería su motor de articulación: “En este sentido, la política no es un tema de conversación que permite decir cosas inteligentes; ni siquiera es un tema, sino que es la fuerza que se ha impuesto sobre los personajes. La política hace la trama, no por la difusa razón de que ‘todo es político’, sino por la razón específica de que pertenecen a la esfera de la política (de la violencia política) las fuerzas que operan sobre los personajes, incluso de modo más profundo de lo que ellos mismos suponen” (64).

el tazarse desde la mirada, desde la (des)confianza, el miedo y la atracción de dos fuerzas vivas, hace porosas las fronteras entre el caballo y el personaje. Tal como advierte Mandolessi, no se trata de leer la novela de forma alegórica y sustituir a las figuras de los humanos –Gato, Elisa–, por la del caballo y la amenaza de su asesinato. Aunque sepamos en *Glosa*, la novela que Saer publica con seis años de posterioridad a *Nadie nada nunca*, que efectivamente la pareja será secuestrada y desaparecida. La novela se juega en una dimensión no expresa o secreta, de un real histórico que no entra sino por destellos y de forma oblicua.

La manera subrepticia en que la violencia marca, desde lo estático, la novela, que sugiere la imposibilidad del movimiento, la detención del tiempo y la insistencia de un espacio que se funde con los personajes, abre la dimensión del horror. Pero es un horror que no tiene mucho nombre, que se escabulle a su representación. La novela, entonces, se trata de la dictadura en la medida en que lo que se plantea en ella es una reflexión narrativa sobre la representación y sus fracasos. Como si aquello que se impondría como lo que debiese de entrar a la narración –los perseguidos, los torturados, los desaparecidos, los muertos– se resistiese a la posibilidad de la narración. Lo que queda es un texto que exhibe las huellas de su fracaso, y que mantiene bajo el manto del silencio, de lo indecible lo que simultáneamente marca toda su articulación.

Conclusiones

Hemos analizado las novelas *Respiración artificial* de Ricardo Piglia, *Casa de campo* de José Donoso, *Lumpérica* de Diamela Eltit y *Nadie nada nunca* de Juan José Saer desde la premisa de que en ellas operaría un secreto que hemos propuesto denominar político. A partir de los contextos de las narrativas y de sus condiciones de producción, planteamos que el horror dictatorial no emerge en tanto tema explícito en las novelas, ni en forma de tópico, sino más bien como un resto inasimilable que se haría palpable a partir de la dimensión de lo secreto. Siguiendo a algunos teóricos, como Claudio Magris, Georg Simmel, Jacques Derrida, Luisa Valenzuela, José Luis Pardo, entre otros, vimos de qué formas el secreto se entreteje estrechamente con el poder y aparece en tanto su contracara, capaz de invertir sus fuerzas y hacer ingresar otras lógicas. Las novelas muestran diversas formas de articular desde una ausencia –la dictadura y sus estragos– lo secreto con sus tramas, estructuras y estilos narrativos. Figuras del exceso y la multiplicidad (de

personajes, planos temporales y espaciales) se reiteran en Piglia y en Donoso, mientras que en Eltit y Saer impera lo estático y lo claustrofóbico. Los cuatro textos configuran, desde lo que permite una lectura en conjunto de ellos, formas diferentes de anudamiento, conjugándose de diversas maneras las in-, con- y re- versiones de secreto y poder.

Obras citadas

- Balderston, Daniel. “El significado latente en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia y en *El corazón de junio* de Luis Gusmán”. *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires-Madrid y University of Minnesota: Alianza Editorial-Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1987: 109-121.
- Barrientos, Mónica. “Cartografías quebradas y cuerpos marginales en la narrativa de Diamela Eltit”. *Debate feminista* 53, 2017: 18-32. <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0188947817300051>
- Bertorello, Adrián. “La desarticulación de la enunciación en el universo ficcional de la novela *Nada nadie nunca* de Juan José Saer” *Alpha* 51, 2020: 57-70.
- Benjamin, Walter. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México y Editorial Itaca, 2008.
- Chemama, Roland y Vandermersch. *Diccionario del Psicoanálisis*. Buenos Aires: Amorrortu, 2004.
- De la Torre, Osvaldo. “¿Hitler precursor de Kafka? *Respiración artificial* de Ricardo Piglia”. *Especulo: Revista de Estudios Literarios* 29, 2005. <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero29/rpiglia.html>
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Mil mesetas, Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia. Pretextos, 1988.
- Derrida, Jacques y Maurizio Ferraris. *El gusto del secreto*. Buenos Aires: Amorrortu, 2009.
- Donoso, José. *Casa de campo*. Santiago: Editorial Aguilar, 2006.
- Eltit, Diamela. *Lumpérica*. Santiago de Chile: Planeta, 1991.
- Foucault, Michael. “La voluntad de saber”. *Historia de la sexualidad, vol 1*. Argentina: Siglo XXI, 2002.
- Guntsche, M. “Lenguaje de la teatralidad y de la diáspora en *Casa de campo*, de José Donoso”. *Anales de Literatura Chilena*, n.º 1, diciembre de 2022: 101-116, <https://tallerdeletras.letras.uc.cl/index.php/alch/article/view/54201>
- Johnson, David E. “Dar(se) Cuenta: La Lógica del Secreto”. *Hispanic Issue* 2, 2012: 208-226. <https://www.jstor.org/stable/41494986>

- Madrigal, Luis Iñigo. "Alegoría, Historia, Novela (A Propósito de 'Casa de Campo', de José Donoso)." *Hispanamérica*, vol. 9, n° 25/26, 1980: 5-31. <http://www.jstor.org/stable/20541791>. Accessed 12 June 2024.
- Magris, Claudio. *El secreto y no*. Barcelona: Anagrama, 2017.
- Mandolessi, Silvana. "Nadie nada nunca: Saer y lo espectral". *Juan José Saer. La construcción de una obra*. Ilse Logie (Coord.). Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2013.
- Martínez, Z. Nelly. "'Casa de Campo' de José Donoso: entre antropófagos, marquesas y dictadores." *Hispanamérica*, vol. 27, no. 80/81, 1998: 5-16. <http://www.jstor.org/stable/20540065>. Accessed 12 June 2024.
- Masiello, Francine. "Traducir la historia". *Ricardo Piglia: una poética sin límites*. Por Adriana Rodríguez Pérsico, Comp. Pittsburg, PA: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2004: 147-161.
- Pardo, José Luis. *La intimidad*. Valencia: Pretextos, 1996.
- . "Un secreto a voces. Ensayo sobre la lengua de la intimidad". *Revista de la Universidad de México* 552/553, 1997: 96-98
- Piglia, Ricardo. *Respiración artificial*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- . "Narración y secreto" en *La forma inicial*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2015: 249-260.
- . *Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016.
- Pons, María Cristina. "Más allá de las fronteras del lenguaje: una historia alternativa en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia". *Inti: Revista de Literatura Hispánica* 39, 1994: 153-173. <https://digitalcommons.providence.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1676&context=inti>
- Reber, Diedra. "*Lumpérica*: Ars teórica de Diamela Eltit". *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXI, N° 211, 2005: 449-470.
- Rojas, Sergio. "Cuerpos, lenguaje, desaparición". *Políticas y estéticas de la memoria*. Nelly Richard (ed.). Santiago de Chile: Editorial Cuarto propio, 2000: 177-188.
- Saer, Juan José. *Nadie nada nunca*. Buenos Aires: Seix Barral, 2020.
- Sarduy, Severo. "Escrito sobre el cuerpo". *Ensayos sobre el barroco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1987: 258-263.

Sarlo, Beatriz. *Zona Saer*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2016.

Simmel, Georg. *El secreto y las sociedades secretas*. Madrid: Sequitur, 2015.

Valenzuela, Luisa. *Escritura y secreto*. Madrid: Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey y Fondo de Cultura Económica de España, 2003.