



Una lectura pigliana de la obra de Martín Caparrós

Christian Snoey Abadías

Universidad de Barcelona

Resumen

El objetivo de este artículo es ensayar en torno a la influencia de las ideas que Ricardo Piglia ha desarrollado en sus textos teóricos y críticos sobre la problemática relación entre literatura y política en la obra de Martín Caparrós, en concreto, dos textos, la novela *La Historia* y la crónica *El interior*, con especial atención al relato del horror, la forma narrativa como una manera de resolver la tensión entre este binomio, el lenguaje, la tematización de la historia como concepto y la creación de un contradiscurso desde la ficción.

Palabras clave: Ricardo Piglia, Martín Caparrós, historia, política, ficción.

Abstract

The objective of this paper is think about the influence of the ideas Ricardo Piglia has developed in his theoretical and critical texts about the problematic relation between literature and politics in the work of Martín Caparrós, specifically, two texts, *La Historia* and *El interior*, with special attention to the writing of horror, the narative form like a way to resolve the tension of both, the language, and the history like a theme and concept and the creation of contrary discourse from fiction.

Key words: Ricardo Piglia, Martín Caparrós, history, politics, fiction.

I. El problema de decir o «el lenguaje de los límites»

Ricardo Piglia, en un artículo titulado «Una propuesta para el próximo milenio», publicado en 2013 en *Ínsula*, pero inicialmente aparecido en 2001 en la revista *Margens/Márgenes. Revista de cultura*, y posteriormente recogido en su *Antología personal*, a raíz de la conferencia de Italo Calvino «Seis propuestas para el próximo milenio», reflexiona acerca de uno de los conflictos medulares de gran parte de la literatura del siglo XX, y también de la suya propia:

Hay un punto extremo, un lugar —digamos— al que parece imposible acercarse con el lenguaje. Como si el lenguaje tuviera un borde, como si el lenguaje fuera un territorio con una frontera, después del cual está el silencio. ¿Cómo narrar el horror? ¿Cómo transmitir la experiencia del horror y no solo informar de él? Muchos escritores del siglo XX han enfrentado esta cuestión: Beckett, Kafka, Primo Levi, Ana Ajmatova, Marina Tzvetiaeva, Paul Celan. La experiencia de los campos de concentración, la experiencia del Gulag, la experiencia del genocidio. La literatura prueba que hay acontecimientos que son muy difíciles, casi imposibles, de transmitir, supone una relación nueva con el lenguaje de los límites (Piglia, 2015a, p. 45).

La experiencia a la que Piglia se refiere es la del horror, y al debate, llevado a un plano identitario y ético, sobre cómo narrar ese lugar que parece inaccesible al lenguaje, ese lugar que paraliza la palabra. Sin embargo, una de las claves del conflicto reside en esta interrogación de Piglia: cómo ficcionalizar una experiencia en principio intraducible al lenguaje, cómo resolver la tensión por decir, horadando esa frontera verbal y emocional, sin caer en la mecánica del informe, en el traslado de datos o, formulado de otra manera, cómo resolver la tensión entre ficción y no ficción. Partiendo de este conflicto, Piglia analiza la obra de Rodolfo Walsh, cuya figura entiende como «una síntesis de la tradición de la política hoy en la literatura argentina» (Piglia, 2015a, p. 48). y como «quien llevó al límite la noción de responsabilidad civil del intelectual» (Piglia, 2015a, p. 48), centrándose en los mecanismos textuales mediante los que transmite la vivencia del horror y, por tanto, su literatura se mueve en ese extremo. Sin embargo, las apreciaciones que Piglia desgana se pueden rastrear en su propia producción y en su propio proyecto teórico-crítico, pues su obra es, también, un esfuerzo por «entablar una relación nueva con el

lenguaje de los límites» significando la experiencia del horror desde la ficción. En torno al mismo debate, George Steiner parece adscribirse a la imposibilidad:

Pero ni los relatos documentales ni la ficción, ni la poesía con la excepción de Celan, ni los análisis histórico-sociales han sido dotados de poder para comunicar la esencia de lo inhumano. De lo que es inefable en estricto sentido (el filósofo italiano Agamben ha afirmado que toda verbalización es per se una falsificación) (Steiner, 2012, p. 210).

Ante este conflicto, la única respuesta o ademán de representación que Steiner propone es la del silencio: «Solo el silencio puede aspirar a la pérdida dignidad del significado» (Steiner, 2012, p. 210). Y el silencio, efectivamente, es una de las vías tomadas por Piglia (como sucede, por ejemplo, en *Respiración artificial*); sin embargo, no es el único camino, y desde la ficción, Piglia asalta el horror, pues como afirma en otro lugar, en concreto en «El laberinto de la escritura», «la literatura trabaja con los límites, es un arte de lo implícito» (Piglia, 2001, p. 54). La verbalización, por tanto, deviene uno de los ejes vertebradores de las relaciones entre literatura y política; sin embargo, son múltiples las formas en que ambas pueden imbricarse. En una conversación mantenida entre Piglia y Saer en 1999, y publicada en el recopilatorio *Por un relato futuro*, el primero se interroga, precisamente, acerca de las diferentes formulaciones que puede adoptar la política en la literatura o sobre cómo puede filtrarse, pues no solo aparece a nivel temático, sino que, como asienta Piglia:

Literatura y política significaría, por un lado, de qué manera un escritor resuelve esa oposición, qué tipo de respuesta da a las exigencias políticas que él mismo se propone, cómo responde a la situación política de su época, cómo aparece la política en su obra. Y, por otro lado, cómo leemos la política en la literatura (Piglia, 2015b, p. 98).

El último punto que plantea, es decir la manera en que leemos la política en la literatura, parece revelarse central, pues «literatura no es política porque se refiera a algún acontecimiento de la política pública» (Piglia, 2015b, p. 101) o, como prosigue, «las relaciones entre literatura y política no sólo pasan por las posiciones personales de los escritores sino por el tipo de solución formal» (Piglia, 2015b, p. 100). La forma, por tanto, y los gestos cargados de sentido político son los que Piglia desglosa a nivel teórico y ensaya en sus narraciones, y en esa tradición que problematiza la imbricación entre

literatura y política se encuentra Martín Caparrós, en cuya obra está presente la influencia de Piglia; no tanto, sin embargo, a nivel estilístico, sino fundamentalmente a nivel teórico e ideológico, pues puede rastrearse en la escritura caparrosiana la resolución narrativa de todo ese aparato crítico que Piglia ha ido desarrollando como proyecto intelectual. No hay que olvidar, también, que la crítica es una forma de intervención política y a la vez un gesto cargado de ideología, pues «la crítica es un modo de intervenir en un debate sobre el estado actual de la literatura y sobre la relación entre la literatura, la política y la sociedad» (Piglia, 2015b, p. 112).

II. Reversos de la ficción

A raíz de la publicación del recopilatorio misceláneo de conferencias, cuentos, apuntes diarísticos que es *Antología personal* de Piglia, Martín Caparrós dedicó una reseña en el suplemento *Babelia* en la que sostiene que este volumen puede leerse como una autobiografía personal e intelectual; sin embargo, a su vez, Caparrós efectúa el mismo ejercicio, pues esta reseña puede interpretarse, también, como un apunte autobiográfico acerca del influjo de Piglia y del impacto en su obra: «no puedo hablar de Piglia sin explicar que Piglia, para mí, fue la Argentina» (2015). En concreto, el momento del descubrimiento fue la lectura de *Respiración* artificial: «Fue un cataclismo bien localizado: la erupción de un país. *Respiración*... me hizo creer que sí existía un país que se llamaba la Argentina, que si alguien, en ese territorio escribía eso, no todo estaba perdido» (2015). Además de la preocupación por el concepto de Argentina y de la construcción de la identidad que conlleva, puede apreciarse que Caparrós sitúa la política entre la vida y la literatura, y que, por tanto, la lectura de Piglia se contempla, sí, como un hito biográfico, pero parece que vida y política sean inextricables. Y como forma de resolver ese trinomio, Caparrós ofrece una clave: «Piglia entendió que el material borgiano que servía era su mecanismo, y reformuló el cruce entre ficción y ensayo —el ensayo como ficción y viceversa—, y lo volvió su matriz creativa. Así irrumpió, en plena dictadura, y refundó las cosas» (2015). A su vez, Caparrós extiende esa tradición, toma esa imbricación entre ensayo y ficción y la reformula, insertándola de forma medular en el género de la crónica.

Uno de los textos en los que se desliza la influencia de Piglia respecto a la voluntad teórica que anima la obra y en el cual de la forma se desprende el significado político es *La Historia*, obra extraña, anómala, exigente, todo un proyecto intelectual, que

puede leerse como una novela, pero también como un ensayo, como una edición crítica o como una crónica o como un ejercicio de historiografía apócrifa. La estructura de la obra está organizada a través de variados materiales, documentos y voces: por una parte, se ofrece, en bruto, una crónica ficticia de la civilización de La Ciudad y las Tierras, una historia que recopila desde la genealogía de soberanos, pasando por la producción literaria hasta los diversos usos y costumbres. Por otra parte, intercaladas, aparecen las notas de un historiador argentino, Mario Corvalán-Ruzzi, que se embarca en el magno proyecto ecdótico e historiográfico de escoliar el texto. Sin embargo, todo este entramado se complica, alarga y deforma en un juego de falsificaciones, pues este historiador argentino encuentra una edición francesa de *La Historia*, texto desconocido hasta el momento, en octavo mayor, sin datación ni lugar de impresión, establecida y anotada por Alphonse des Thouqueaux, que vivió en el siglo XVIII y «se distinguió por su afición a los juegos salaces, al modelado de una sociedad utópica según ciertos principios de la Razón y al lanzamiento de empréstitos de dudoso respaldo y astronómica rentabilidad» (Caparrós, 1999, p. 83). Se aprecia enseguida, pues, que este personaje, Alphonse des Thouqueaux, es un trasunto del Cide Hamete Benengeli cervantino.

Detrás, fundamentalmente, de *La Historia* de Caparrós se encuentra el cuento de Borges *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, que arranca también de la larga tradición del manuscrito encontrado, aquí el volumen *A First Encyclopaedia of Tlön. Vol XI. Hlaer to Jangr*, aunque Borges articula su relato solamente desde las glosas: «Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario (...) Más razonable, más inepto, más haragán, he preferido la escritura de notas sobre libros imaginarios» (Borges, 2005, p. 12). Martín Caparrós, sin embargo, ofrece el texto, aunque igual de imaginario. La influencia de Borges, no obstante, no solo se remite a este cuento, sino que, aunada a la de Cervantes, aparece de forma programática al inicio de la novela, pues el epígrafe que da entrada a la novela pertenece al capítulo noveno de la primera parte de *El Quijote*: «la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo porvenir» (Caparrós, 1999, p. 61). Este fragmento, precisamente, es el que escribe Pierre Menard en el cuento de Borges «Pierre Menard, autor del Quijote», y no es baladí que Piglia afirme que este relato «es su gran contribución a la novela argentina» (Piglia, 2001, p. 57).

¿Cuál es la intención, entonces, de todo este entramado de referencias y de la acumulación, llevada al paroxismo, de falsificaciones y apócrifos? Asumiendo que por historiografía oficial no se entiende solo la labor de los historiadores sino también el papel de la literatura enfocada a institucionalizar un sentido nacional, juega, entonces, un papel fundamental el concepto de imaginario, pues la literatura lo produce; sobre todo en él se entremezclan tanto referencias reales como ficticias, y su papel en la construcción de la idea de nación es central:

la ficción y la realidad se interpretan, sus fronteras son permeables y es el imaginario el lugar donde tal encuentro se instituye. Es por ello que la literatura — es reservorio de ficciones— no solamente remite a lo real, lo re-presenta, desvela los imaginarios culturales de la comunidad de donde emerge, sino que los produce: la ficción genera imaginarios a la vez que los recupera, les da forma (Calabrese, 2005, p. 41).

La voluntad que empuja al historiador argentino es la de convertir este texto hallado, *La Historia*, en un texto fundacional de Argentina; su proyecto, a la par nacional y mítico, es el de institucionalizar unos orígenes: «Recién ahora, en el momento en que la Patria declina para renacer, intenta la Argentina, a través de trabajos como el nuestro, encontrar sus raíces verdaderas» (Caparrós, 1999, p. 292), por ello, «tenía que restablecer una edición completa de ese escrito, que arrojaría sobre la historia de la modernidad burguesa y sobre los propios cimientos de la historia de mi patria luces a todas luces nuevas y reveladoras» (Caparrós, 1999, p. 85). Desde la ficción, por tanto, Caparrós, acomete una parodia de las ficciones estatales, pues toda construcción de la identidad se crea literariamente, como dice Borges en el poema «Fundación mítica de Buenos Aires», otro texto que se encuentra detrás de *La Historia*: «A mí se me hace cuento que empezó Buenos Aires: / la juzgo tan eterna como el agua y el aire» (Borges, 2013, p. 88).

Es en este punto en el que se puede rastrear la influencia de las teorías de Piglia, quien, a su vez, arranca de la tradición, elaborada por él, de Arlt, Macedonio y Walsh como modelos de resolución del conflicto entre política y literatura. Sobre Macedonio sostiene que «une política y ficción, no las enfrenta como dos prácticas irreductibles. La novela mantiene relaciones cifradas con las maquinaciones del poder, las reproduce, usa sus formas, construye su contrafigura utópica» (Piglia, 2001, p. 122). Este procedimiento

es el que ensaya el propio Piglia, por ejemplo, en *Respiración artificial*, novela en la que, «bajo el terror, lo real y lo ficticio, lo histórico y lo narrativo, lo político y lo policial, se entremezclan y confunden, y la novela abunda en medias palabras y en recelos, en sospechas y en ironías» (Saer, 2008, pp. 160-161), y, también de una forma incluso más desarrollada en *La ciudad ausente*. Tanto estas dos novelas de Piglia como *La Historia* de Caparrós, sirviéndose de los mecanismos de las ficciones estatales, crean un contradiscurso. Si en la novela de Piglia el personaje de Arocena concretiza, de forma delirante, la figura del Estado, el historiador de la obra de Caparrós cifra, a su vez, la voluntad estatal. Caparrós, por tanto, resuelve el binomio política y literatura, como antes Piglia, desde la forma, pues ambas novelas adoptan la forma del archivo, y en *La Historia*, también, de una crónica encontrada, pero que se revela ficticia como toda construcción fundacional. Además, como precisa Saer, *Respiración artificial* propone «la historia no como objeto de representación, sino como, sino como *tema*» (Saer, 2008, p. 159), de la misma manera que efectúa Caparrós, que tematiza, reproduce y simula paródicamente los procesos de creación de la identidad nacional.

III. Crónica, política y el problema del lenguaje

Además de desentrañar la tensión entre literatura y política desde la forma, otro de los aspectos que atraviesan el centro de este debate es el lenguaje, pues como reflexiona Piglia de nuevo en conversación con Saer:

El modo en que un escritor enfrenta el estado cristalizado de la lengua social es una forma de intervención política. Pasolini describió muy ese estado casi manipulado de la lengua, cuando en los años sesenta planteó que el capitalismo en Italia había generado una lengua neutra, la lengua de las clases dominantes italianas, una lengua automatizada, burocratizada y uniforme, que nadie hablaba y que todos usaban para comunicar órdenes, totalmente ajena a la verdadera tradición del lenguaje, frente a la cual el único elemento de resistencia era la literatura. La literatura tiene una función política importantísima frente a la disolución del lenguaje como práctica compleja, esta especie de simplificación generalizada de la cual la lengua de los políticos es muy responsable. El modo en que los políticos imponen el lenguaje es un elemento frente al cual los escritores tenemos que tener una actitud muy crítica (Piglia, 2015b, p. 112).

Es decir, en el momento en que se toma una postura desde la que trabajar lo política en la literatura, el problema del lenguaje supone ya un gesto y una tensión por desprenderlo de las maneras sutilmente institucionalizadas. Uno de los géneros detrás de los que late con mayor intensidad la cuestión de lo político es la crónica, y Caparrós representa uno de sus mayores cultores actualmente, especialmente porque ha experimentado y traspasado los límites genéricos, pues, como explica Jorge Carrión «el cronista trabaja en contra de la versión oficial, contra el comunicado de prensa, contra la simplicidad de cualquier marca. Genera complejidad porque sabe que, aunque la realidad es múltiple, sus cronistas oficiales pretenden que parezca sencilla» (Carrión, 2012, p. 19). Uno de los debates que atraviesan tanto la novela como la crónica es el de la verdad, y en este sentido, Piglia se revela de filiación brechtiana, pues como reflexiona en torno a «A veces la verdad no es la verdad dada ni la verdad que está en el aire, en el sentido común. El coraje supone con frecuencia ponerse en contra de una opinión establecida» (Piglia, 2015b, p. 116).

En esta línea, acaso una de las mayores complejidades del género en relación con la política que retoma Martín Caparrós luego en su obra esté formulada en *Plata quemada*, que si bien se trata de una novela, detrás de esa forma se encuentra a modo de germen el elemento cronístico, y esta tensión queda cristalizada, por ejemplo, en el momento en que el comisario le responde a Emilio Renzi después de expresar su voluntad de escribir una crónica del suceso: «¿Una crónica? ¿Veraz? No creo que tengas bolas» (Piglia, 2013: 135). Esta interrogación llega hasta *El interior* de Martín Caparrós, una extensa crónica que parte de la voluntad de desprenderse del lenguaje institucionalizado y que tiene como proyecto narrar Argentina, y, por ende, narrar lo político, de tal forma, se torna, desde un inicio, un problema de lenguaje:

Si es por buscar, mejor que busques, me decía. Yo sé que debería buscar algo; debería encontrar, primero, qué: puede ser largo. Quizá se llame la Argentina—pero me cuesta mucho pensar qué será eso. La Argentina es un invento, una abstracción: la forma de suponer que todo lo que voy a cruzarme de ahora en más conforma una unidad. La Argentina es una entelequia: casi tres millones de kilómetros de confusiones, variedades, diferencias, inquinas y querencias y un himno una bandera una frontera mismos jefes, a veces, mismos goles. La

Argentina es el único país al que nunca llegué. Erre arranca. (Caparrós, 2013, p. 13).

Este fragmento corresponde al inicio de *El interior* y en él, de forma programática, se constata la asunción de una construcción ficcional de la realidad. Imbrica, a lo largo de toda la obra, distintos géneros, como el ensayo, modulaciones novelescas y propias del cuento, o a veces incluso la narración adopta la forma del verso partiendo de la base de que «los géneros hayan dejado de ser marbetes o constricciones para pasar a formar parte expresiva del texto» (Aparicio Maydeu, 2009, p. 8). Esta experimentación con el género implica, también, una reflexión sobre el lenguaje, pues la voluntad de narrar Argentina conlleva el despojamiento del lenguaje convencional aprendido: para pensar la realidad de otra forma es necesario dotarse de otro lenguaje.

IV. Restituir la experiencia

Piglia, como es sabido, sitúa como epígrafe a *Respiración artificial* los siguientes versos de Eliot pertenecientes al poema «The Dry Salvages»: «*We had the experience but missed de meaning, an approach to the meaning restores the experience*». Y a través de ellos anuncia el movimiento que va a seguir la novela, así como su proyecto; es decir, deja fijada la intención de restablecer la experiencia del horror desde el acercamiento a su significado. El centro, por tanto, de las relaciones entre política y literatura, así como su elaboración textual, lo ocupan aquellas capas de la realidad que parecen intraducibles, la forma en la que el narrador da solución a este binomio, el lenguaje y la ficción enfocada a la creación de un reverso de los discursos oficiales. Estos son los presupuestos teóricos que Piglia ha despegado en numerosos textos, ya sean ensayos, entrevistas o conversaciones, y todo este marco lo ha reelaborado, a su vez, Caparrós en *La Historia* y *El interior*, obras que pueden entenderse como un proyecto único de pensar la realidad fuera de las versiones institucionalizadas sirviéndose de los mecanismos de la ficción para crear un contradiscurso.

Bibliografía

Aparicio Maydeu, Javier (2009). La sedición de los géneros en el siglo XX (o «novela» es todo aquello que se lee como tal). Esbozo para un ensayo. *Ínsula*, 754, 6-9.

Borges, Jorge Luis (2005). *Ficciones*. Madrid: Alianza.

Borges, Jorge Luis (2013) *Poesía completa*. Barcelona: Debolsillo.

Calabrese, Elisa (2005). Escribir la barbarie argentina. Una genealogía literaria de Sarmiento a Saccomanno. *Iberoamericana. América Latina – España – Portugal*, 17, 41-54.

Caparrós, Martín (1999). *La Historia*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.

Caparrós, Martín (2013). *El interior*. Barcelona: Malpaso.

Caparrós, Martín (2015). Ser es leerse. *El País*. Recuperado el 27 Septiembre, 2016, de http://cultura.elpais.com/cultura/2015/03/23/babelia/1427129925_968384.html

Carrión, Jorge (Ed.) (2012). *Mejor que ficción. Crónicas ejemplares*. Barcelona: Anagrama.

Piglia, Ricardo (2001). *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama.

Piglia, Ricardo (2015a). Antología personal. Barcelona: Anagrama.

Piglia, Ricardo (2015b). *Por un relato futuro. Conversaciones con Juan José Saer*. Barcelona: Anagrama.

Saer, Juan José (2008). Historia y novela, política y policía. En Carrión, Jorge (Ed.). *El lugar de Piglia. Crítica sin ficción* (pp. 158-161). Barcelona: Candaya.

Steiner, George (2012). *La poesía del pensamiento. Del helenismo a Celan*. Madrid: Siruela.