



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Experiencia y sentido: la escritura de la historia y del horror en la obra de Martín Caparrós

Christian Snoey Abadías

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.



UNIVERSITAT^{DE}
BARCELONA

UNIVERSITAT DE BARCELONA

FACULTAD DE FILOLOGÍA

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA HISPÁNICA, TEORÍA DE LA LITERATURA Y
COMUNICACIÓN

Experiencia y sentido:

la escritura de la historia y del horror en la obra de Martín Caparrós

Christian Snoey Abadías

TESIS DOCTORAL

DIRECTOR:

Dr. Bernat Castany Prado

PROGRAMA DE DOCTORADO EN ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS, LITERARIOS Y CULTURALES-
LÍNEA DE INVESTIGACIÓN TRADICIÓN Y ORIGINALIDAD EN LA LITERATURA ESPAÑOLA E
HISPANOAMERICANA

2019

Resumen

El trabajo que se presenta aspira a analizar los mecanismos a través de los que se escribe la historia, por un lado, y el horror, por el otro, en la obra del escritor argentino Martín Caparrós, con especial atención a novelas como *Ansay o los infortunios de la gloria* (1984), *La Historia* (1999), *Los living* (2011) o a crónicas como *Larga distancia* (1992) *El interior* (2006), *La Voluntad* (2008) o *El Hambre* (2014). Partiendo de la concepción de la historia entendida como un horizonte de reflexión, se analiza la hipótesis de que Martín Caparrós, en su obra, cuestiona la construcción de la historiografía oficial reproduciendo sus formas, sus lenguajes, parodiándolos, con el fin de evidenciar y cuestionar las distintas mediaciones a través de las que nos pensamos y pensamos el mundo. Se detecta un procedimiento semejante respecto a la escritura del horror: partiendo de la asunción de que el lenguaje vehicula y posibilita el horror, reproduce ese lenguaje, estrechado por el poder, con el fin de recuperarlo y resignificarlo.

El trabajo se articula en tres partes: en la primera sección se revisa el marco teórico de la denominada «nueva novela histórica» para reflexionar sobre el estatuto de la historia en relación con la ficción. El objetivo de atender a este corpus es el de desarrollar la idea de que la historia, en la narrativa de las últimas décadas, actúa como un *cogito*, es decir, como un concepto fundante, como un horizonte de reflexión.

En la segunda parte se aborda el análisis de la narrativa histórica de Martín Caparrós, con especial énfasis en *La Historia* y en *Ansay o los infortunios de la gloria*. En *La Historia*, Caparrós efectúa una relectura crítica del concepto de fundación y, en *Ansay*, atiende a la conformación de la identidad en el siglo XIX, así como en el pasado colonial. Por ello, el análisis se centra en dilucidar la manera en que trata de desarticular la construcción de la historiografía oficial, que es mediante la reproducción de los lenguajes del poder para cuestionarlos. Evidencia sus formas, las reproduce y de esta forma crea un contra discurso desde la ficción.

En la tercera parte, se define el horror histórico y se plantean las problemáticas inherentes a la escritura del horror. Cuestionando la cualidad de indescible que la tradición le ha atribuido al horror, se abordan distintas vías de escritura que intentan dar respuesta a la pregunta sobre cómo transmitir, literariamente, el horror. El objetivo de

plantear esta problemática es analizar la manera en que se resuelve en la obra de Martín Caparrós. Como se ha apuntado, la propuesta de Caparrós consiste en desautomatizar el lenguaje del poder, reproduciéndolo, para recuperarlo y resignificarlo.

Palabras clave: Martín Caparrós, narrativa argentina, novela histórica, escritura del horror

Abstract

The work presented aims to analyze the mechanisms through which history is written, on the one hand, and horror, on the other, in the work of Argentine writer Martín Caparrós, with special attention to novels like *Ansay o los infortunios de la gloria* (1984), *La Historia* (1999), *Los living* (2011) or to chronicles like *Larga distancia* (1992) *El interior* (2006), *La Voluntad* (2008) o *El Hambre* (2014). Starting from the conception of history understood as a horizon of reflection, the hypothesis is analyzed that Martín Caparrós, in his work, questions the construction of official historiography reproducing its forms, its languages, parodying them, in order to evidence and question the different mediations through which we think and think about the world. A similar procedure is detected with respect to the writing of horror: starting from the assumption that language conveys and enables horror, it reproduces that language, strengthened by power, in order to recover and resignify it.

The work is divided into three parts: the first section reviews the theoretical framework of the “new historical novel” to reflect on the status of history in relation to fiction. The aim of attending this corpus is to develop the idea that history, in the narrative of the last decades, acts as a *cogito*, as a founding concept, as a horizon of reflection.

The second part deals with the analysis of the historical narrative of Martín Caparrós, with special emphasis on *La Historia* and *Ansay o los infortunios de la gloria*. In *La Historia*, Caparrós makes a critical rereading of the concept of foundation and, in *Ansay*, attends to the conformation of identity in the 19th century, as well as in the colonial past. Therefore, the analysis focuses on elucidating the way in which it tries to dismantle the construction of official historiography, which is through the reproduction of the languages of power to question them. It evidences its forms, reproduces them and in this way creates a counter discourse from fiction.

In the third part, the historical horror is defined and the problems inherent to the writing of horror are posed. Questioning the quality of unspeakable that the tradition has attributed to the horror, different ways of writing are approached that try to give answer to the question on how to transmit, literarily, the horror. The objective of raising this

problem is to analyze the way in which it is resolved in the work of Martín Caparrós. As it has been pointed out, Caparrós proposal consists in deautomating the language of power, reproducing it, in order to recover it and resignify it.

Keywords: Martín Caparrós, Argentine narrative, historical novel, horror writing

Agradecimientos

A mis padres, María Rosa y Henri, modelo de bondad, por la confianza, por el apoyo constante en todo, por educarme en la alegría, gracias. A Bernat Castany, modelo también de bondad y de inteligencia, por ser, ante todo, un amigo, mi admiración, gracias por ayudarme incondicionalmente a superar mis miedos y a escribir. A Manuel Fuentes, por haber descubierto la literatura hispanoamericana y por Salerno. A Bernat Garí, por el futuro, por la voluntad y por haberme ayudado tanto y tantas veces. A Vicente Cervera, modelo también de inteligencia y bondad, por ser un referente. A María Dolores Adsuar, por preocuparte siempre por mí, por cuidarnos tanto, y por animarme a acabar la tesis. A Maribel Calle, por su apoyo fiel. A Alba Saura, a Berta Guerrero y a Marcelo Urralburu, por el apoyo y la amistad. A Rafa, a Mire, a Ricardo y a Rubén, por tantos años de amistad y de complicidad.

Índice

Introducción.....	1
1. Introducción y objetivos.....	1
2. Metodología.....	9
3. Estado de la cuestión.....	10

Primer parte

1. La historia como horizonte de reflexión: relaciones entre historia y ficción en la literatura actual.....	18
1.1. Modificaciones en el estatuto del concepto de historia.....	18
1.2. La historia y su carácter discursivo en las teorías posmodernas.....	25
1.3. Aproximación a la narrativa histórica de la segunda mitad del siglo XX.....	29
1.4. Consideraciones en torno a los problemas de la novela histórica.....	36
1.5. La verdad desde la ficción: una aproximación a la idea de verdad y a las formas de la no ficción.....	45

Segunda parte

2. Afuera de los márgenes acostumbrados: la escritura de la historia en la obra de Martín Caparrós.....	55
2.1. Trayectoria intelectual de Martín Caparrós.....	55
2.2. Mitos, fundaciones y contra-realidades: la historia como horizonte de reflexión en la obra de Martín Caparrós.....	70
2.3. Las tradiciones de <i>La Historia</i> : una ficción fundacional subversiva.....	82

2.4. <i>La Historia</i> : una crítica de la «prosa de Estado».....	93
2.5. <i>Ansay</i> o el contrapunto de los mitos literarios del siglo XIX.....	102
2.6. <i>Ansay</i> : la historia, modelo para armar.....	117
2.7. La mirada insólita: el asombro en la obra de Martín Caparrós.....	131

Tercera parte

3. «La verdad tiene la estructura de una ficción donde otro habla»: la escritura del horror en la obra de Martín Caparrós.....	148
3.1. Una aproximación al horror histórico.....	148
3.2. «El mundo no se estrecha»: en torno a las problemáticas de la escritura del horror.....	160
3.3. La recuperación del lenguaje: la escritura del horror en la obra de Martín Caparrós.....	197
Conclusiones.....	220
Bibliografía.....	226
Anejo. Entrevista a Martín Caparrós.....	239

Introducción

1. Introducción y objetivos

¿Cómo contar la historia? Esta pregunta abre *Respiración artificial*, de Ricardo Piglia, y marca su avance, a la par que atraviesa gran parte de la producción literaria de las últimas décadas, incluyendo la obra de Martín Caparrós. No obstante, hay que añadir más componentes a esta pregunta: ¿cómo contar la historia sin recurrir a la galería de imágenes tipificadas, a los giros lingüísticos acostumbrados, a los clichés de pensamiento? ¿Cómo narrarla al margen de la oficialidad, sin caer en visiones intencionadas, que responden a la voluntad de construir imaginarios susceptibles de ser apropiados y utilizados por el poder? ¿Cómo vehicular algún tipo de experiencia, de significado? Y, sobre todo, ¿cómo escribir el horror de la historia si parece que suspende el pensamiento y cuestiona el propio lenguaje? Estas interrogaciones articulan la obra de Martín Caparrós, que tiene como uno de sus puntos centrales la reflexión sobre el estatuto de la historia, así como su construcción y sus usos. En la novela *Los living*, puede leerse que «la memoria es una incertidumbre permanente» (Caparrós, 2011: 82), y su obra, precisamente, puede entenderse como una indagación en esa incertidumbre.

El objetivo de este trabajo se ramifica en tres caminos: el primero consiste en revisar el marco teórico de la narrativa que tiene como horizonte de reflexión la historia, con el fin de dilucidar el estatuto de las categorías de ficción e historia, así como tratar de entender el lugar de la historia en el relato, y de qué manera se piensa y su relación con la conformación de la identidad. El segundo es analizar la idea de la historia que vertebra la obra de Martín Caparrós; para ello, se analiza su narrativa histórica, con especial atención a *La Historia* y a *Ansay o los infortunios de la gloria*, pues en estas dos novelas es donde la historia aparece tematizada en su mayor profundidad. Por último, el tercer objetivo consiste en definir el horror histórico y sus efectos, así como se pretende plantear las problemáticas inherentes a su escritura y las diferentes vías de abordarlo literariamente. Todo ello está enfocado a analizar de qué manera se resuelve la escritura del horror en la obra de Martín Caparrós.

Acorde con estos objetivos, el presente trabajo se estructura en tres partes. En la primera parte, se revisa el marco teórico de la nueva novela histórica hispanoamericana, intentando actualizar el debate y proponiendo los ejes centrales de la problemática. Con este fin, en el primer capítulo, titulado «Modificaciones en el estatuto del concepto de historia», se expone, a partir de los ensayos de Roland Barthes, Wayden White, Paul Ricoeur, Celia Fernández y Beatriz Sarlo, el cambio de estatuto del concepto de historia a partir de siglo XX, que, en resumen, consiste en el cuestionamiento de los conceptos rectores de la historiografía clásica, es decir, las nociones de verdad, objetividad y univocidad, cuya consecuencia se traduce en una toma de conciencia del carácter discursivo de la historia, asumiendo las problemáticas inherentes a la aprehensión cognoscitiva de cualquier hecho, la atención a la pluralidad de visiones así como su papel en la estructuración de la identidad y la conciencia de la posibilidad del uso de la historia como mecanismo de insitucionalización de imaginarios oficiales.

En el segundo capítulo, titulado «La historia y su carácter discursivo en las teorías posmodernas» se desarrollan las distintas reacciones frente este cambio de estatuto historiográfico operado en el seno de la posmodernidad y se intenta dar cuenta de la pluralidad del debate. De esta forma, se exponen las ideas relativas a la crisis de la historicidad, de Jameson, así como el concepto de «metaficción historiográfica», acuñado por Linda Hutcheon en *A poetics of postmodernism*, donde sostiene, frente a Jameson o Eagleton, que la conciencia histórica es un rasgo estructural de la posmodernidad. Finalmente, se expone brevemente el debate sobre si se puede hablar de posmodernidad en Hispanoamérica.

En el tercer capítulo, que lleva por título «Aproximación a la narrativa histórica de la segunda mitad del siglo XX», una vez planteado el marco del cambio de paradigma del concepto de historia así como su relación con la ficción, se presenta el marco teórico del género denominado como «nueva novela histórica hispanoamericana», atendiendo tanto a los primeros trabajos realizados por Seymour Menton y Fernando Aínsa, como a las revisiones posteriores de Celia Fernández, Rosa Maria Grillo, Magdalena Perkowska o Robin Lefere. Se establece que los ejes centrales que atraviesan el corpus de esta narrativa son el ensayo de las posibilidades de imbricación entre historia y ficción, y el ensayo de otras versiones de la historia que cuestionen las perspectivas intencionadas de la historiografía oficial. El resultado es una contrahistoria o un contradiscurso, fruto de la lectura crítica de la historia. Por otra

parte, otro de los aspectos centrales de esta corriente narrativa es el ahondamiento en la biografía de personajes centrales de la historia, buscando una idea más compleja de su papel en la historia, a la par que sacarlos de las ideas solidificadas y marmóreas que se han transmitido de sus figuras, así como, en un movimiento inverso, el interés por figuras laterales o secundarias de la construcción oficial historiográfica, como sucede en la novela de Caparrós *Ansay o los infortunios de la gloria*. En una línea semejante, una parte del corpus está marcado por la reescritura de textos canónicos, así como por la voluntad general de desmitificar los imaginarios oficiales.

En el siguiente capítulo, titulado «Consideraciones en torno a los problemas de la novela histórica», se problematiza el marco teórico antes expuesto sobre la nueva novela histórica y se presenta una de las hipótesis de este trabajo: la historia actúa como *cogito*, es decir, como concepto fundante desde el cual se construyen todos los demás pensamientos, de tal forma que el individuo se piensa, piensa su identidad, desde la historia, asumiendo, a su vez, la construcción ficcional de este discurso, así como de la identidad. La historia, por tanto, actúa como un horizonte de reflexión. El cambio del estatuto de la historia en su relación con la ficción, entonces, más allá del catálogo de rasgos que la crítica manejó en los momentos iniciales y posteriores para definir la nueva novela histórica, según la hipótesis aquí planteada, consistiría en esta concepción de la historia.

Para finalizar esta primera sección del trabajo, puesto que la obra de Martín Caparrós está conformada tanto por novelas como por textos cronísticos, se dedica un capítulo al concepto de verdad en relación con las formas de la no ficción, titulado «La verdad desde la ficción: una aproximación a la idea de verdad y a las formas de la no ficción». En este punto, a partir de los ensayos de Juan José Saer y Ricardo Piglia, se debate sobre la idea de la verdad de la ficción y a través de los ensayos de Shaj Mathew, David Shields, José Martínez Rubio o Alain Badiou se debate sobre el auge de las formas de la no ficción en el panorama literario actual.

La segunda parte del presente trabajo se dedica a analizar las formas de la historia en la obra de Martín Caparrós. A modo de introducción, el primer capítulo, titulado «Trayectoria intelectual de Martín Caparrós», se presenta su obra. La obra de Martín Caparrós se puede abordar desde diversas vías. Se pueden estudiar, por ejemplo, las formas de la crónica que practica, que él mismo define, hablando de *El interior*, que

pueden entenderse como una extensión del uso de herramientas pertenecientes a otros géneros literarios difundidos a partir del nuevo periodismo: «insistencia del fragmento, fluir de la conciencia, haikus, poemas narrativos» (2015: 482). Asimismo, se podrían estudiar otras subversiones del canon de la crónica como por ejemplo las crónicas ucronicas incluidas en *Larga distancia*. Aquí, entre otras crónicas usuales, es decir, relativas a la realidad inmediata, se intercala, por ejemplo, un texto que reproduce los mecanismos atribuidos de forma consensuada a la crónica, pero que tiene como personaje a Miguel de Cervantes; lo mismo sucede en el texto titulado «Alcibíades o el orgullo de la patria», en el que toma la figura de Alcibíades y lo relee a partir de uno de los temas rectores de su obra: el cuestionamiento de la idea de patria. También se puede entrar en su obra analizando la temática del viaje, sobre la que ha reflexionado por extenso, tanto en textos de corte de ensayístico como en crónicas como en *El interior* o en la antes mencionada *Larga distancia*, donde se puede leer, como muestra de sus reflexiones sobre el viaje, que «el viaje ofrece el alivio de actuar en un teatro ajeno, donde uno se pone en escena con los tiempos acotados de antemano: el placer infinito de suponerse otro, de descansar de sí mismo por un tiempo previsto. Hasta que llega la decepción de describirse tras la máscara» (2017: 83). Otra forma de abordar la obra de Caparrós es la que ensaya este trabajo: la de analizar la idea de la historia, en su vinculación con la ficción, como un horizonte de reflexión, pues, tal y como se entiende aquí, uno de los proyectos que laten de fondo en su producción es el de cuestionar las mediatizaciones a través de las que se piensa la historia, así como el lenguaje con el que se la escribe. Es a través de esta idea que se presenta y recorre la obra de Caparrós.

En el siguiente capítulo, titulado «Mitos, fundaciones y contra-realidades: la historia como horizonte de reflexión en la obra de Martín Caparrós», se profundiza en la obra de Caparrós y se presentan los conflictos centrales que plantea *La Historia*. Se trata de una obra que, en la tradición de «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», de Borges, y la cervantina del manuscrito encontrado, reproduce una crónica de una civilización que al final se revela inventada, acompañada de las notas de un historiador, cuyo fin es institucionalizar el manuscrito de *La Historia* como texto fundacional de la literatura argentina. Bajo esta premisa, se analiza la imbricación entre realidad y ficción, el uso de la parodia y el pastiche, y se ahonda en el valor performativo de la obra. En el siguiente capítulo se sigue profundizando en *La Historia*, bajo el título de «Las tradiciones de *La Historia*: una ficción fundacional subversiva». Aquí, se analiza la refutación de la

historia oficial que efectúa Caparrós en esta obra, a varios niveles: la refutación de la historiografía oficial, en su dimensión política, pero también del imaginario generalmente transitado, de los lugares comunes sobre la fundación y de las operaciones para su legitimación. Por otra parte, se reflexiona el lugar en que la crítica ha inscrito la obra de Caparrós, en concreto, sobre la dialéctica entre «neotradicionalistas» y «experimentales», y se pretende mostrar las fisuras de esta categorización. Por último, se recorre el corpus de obras sobre la fundación para analizar la forma en que *La Historia* dialoga con esta serie de obras. Su concepción del problema de la fundación queda cifrada en un texto publicado en 1996, «Maneras del silencio», publicado durante los años de escritura de *La Historia*. En este texto Caparrós propone lo siguiente: «diría que ahora quiero inventar un espacio inverosímil, una historia que se proclame argentina pero no se parezca en nada a la patria, una Argentina todavía más falsa que la verdadera» (1996: 170). Para concluir con el análisis de *La Historia*, en el capítulo «La Historia: una crítica de la “prosa de Estado”» se intenta deslindar el contenido propositivo de esta obra. En primer lugar, se contrastan las ideas expuestas sobre *La Historia* en los capítulos precedentes con los rasgos mediante los que se ha pensado la «nueva novela histórica» a partir de los estudios de Seymour Menton, para concluir que *La Historia* desborda los límites genéricos pero que se ajusta a las ideas expuestas en torno a la concepción de la historia como un concepto fundante, como un horizonte de reflexión. Esta concepción se traduce textualmente en el cuestionamiento de lo que Piglia, a través de la lectura de Macedonio Fernández, denomina «ficciones del Estado» o Marcelo Cohen, «prosa de Estado», mediante la reproducción performativa de sus formas.

En el siguiente capítulo se dibujan las líneas centrales de la otra novela histórica de Caparrós, *Ansay o los infortunios de la gloria*. Especialmente se analiza la elección del personaje de Faustino Ansay, considerado un personaje lateral de la historia, así como su dialéctica con el personaje de Mariano Moreno, una de las figuras centrales del proceso de independencia en Argentina. Bajo esta premisa, se entiende la novela como un contrapunto, como un reverso de los discursos utópicos. En esta línea, se analiza nuevamente la obra como una relectura de los mitos fundacionales, de nuevo. Asimismo, se apunta su filiación con la obra de Piglia, especialmente con *Respiración artificial*, y también con la de Cortázar, la de Borges, la de Saer o la de Sarmiento,

especialmente, en la medida en que se interpreta al personaje de Ansay como un reverso de los símbolos que encarna Sarmiento en la cultura argentina.

Si en el capítulo anterior se analiza la relectura que el *Ansay* de Caparrós efectúa del siglo XIX argentino, en el siguiente se da cuenta de la interpretación que en la segunda parte de la novela se efectuará del pasado colonial. En este apartado, se analiza la dialéctica que rige la segunda parte de la novela, que consistencia en la alternancia entre aquellos capítulos que refieren, mediante la voz desafectada de la historiografía, los hechos pertenecientes al ámbito de la historia oficial, y aquellos otros en los que, a modo de crónica de Indias alucinatoria, el propio Ansay relata sus aventuras. A partir de esta estructura narrativa, se analiza la contraposición entre el personaje histórico y el ficcional, el componente performativo de esta sección, así como las numerosas reflexiones metahistoriográficas. El punto de llegada de este análisis consiste en mostrar los mecanismos a través de los que se trata de rehuir las imágenes estereotipadas mediante las que se piensa la historia y se confunden con la misma. Por otra parte, en este capítulo, se analiza también el proceso de diálogo, reescritura y subversión paródica del legado colonial que Caparrós lleva a cabo en la segunda parte de la novela. Como sucedía en *La Historia*, aquí se parte también de la premisa de que para pensar de nuevo los mitos, en su imbricación con las estructuras de poder que dominan el presente en que Caparrós escribió su obra, el pasado colonial se relee mediante un lenguaje que se convierte en el reverso del lenguaje empleado para crear los discursos hegemónicos, oficiales, verticales; un lenguaje que espejea el del poder, que se torna en su doble, siendo, sin embargo, subversivo, pues reproduce sus formas, lo escenifica, y de esta forma cuestiona la construcción del pasado colonial.

Mientras los anteriores capítulos se centraron en el análisis de los mecanismos de recreación y subversión de los lenguajes oficiales, entendidos como una de las formas principales mediante las que se piensa la historia en la obra de Caparrós, el siguiente capítulo aborda otro de los mecanismos principales mediante el que Caparrós relee la historia e intenta transmitir su experiencia: el asombro. En primer lugar, aquí, se recogen las diversas reflexiones de Caparrós en torno a la mirada, de tal forma que se esboza una poética de la mirada en su obra, y se plantea una problemática, que más adelante se extiende en la tercera parte del trabajo. Esa problemática consiste en que la mirada mediante la que se ve y se piensa tanto el presente como el pasado está condicionada por una serie de mediatizaciones que se vehiculan a través del lenguaje,

¿cómo transmitir una experiencia de lo narrado si la mirada está cargada de condicionantes? Como respuesta a este interrogante, se analiza el asombro en la obra de Caparrós, entendido como una forma de mirar la historia desde una perspectiva diferente, con la intención de obtener y vehicular una visión y una experiencia renovada de ella que permita sortear las lecturas unívocas de la historiografía oficial. El asombro se logra en su obra explicitando y depurando los mecanismos mediante los que la mirada se carga de mediatizaciones.

La tercera parte del trabajo, dedicada a la escritura del horror, se divide, a su vez, en tres capítulos. En el primero, se define este concepto, que se entenderá como una brusca toma de conciencia de las posibilidades desmedidas del mal humano. Bajo esta premisa, se deslindan los perfiles de este concepto. En primer lugar, el horror suspende el pensamiento. En segundo lugar, si el terror surge ante lo desconocido, en el horror se produce un doble movimiento de reconocimiento y de extrañamiento, pues en el caso del horror es la desmesura de la violencia, la crueldad o la ausencia de los valores considerados humanos –como la compasión o el amor– los elementos que activan tanto una reacción emocional como intelectual. En tercer lugar, se considera que el horror representa una experiencia límite de la racionalidad o se encuentra fuera de ella, de tal forma que suele definirse como impensable. En cuarto lugar, puede entenderse como una experiencia, en la medida que modifica al sujeto. Y, por último, se considera indecible –idea que más adelante se contrasta– pues, en la medida en que suspende el pensamiento y torna en inútil la inteligencia, encierra de forma implícita un cuestionamiento del lenguaje como forma de vehicular la experiencia, que va más allá, por tanto, de la anomia, entendida como la incapacidad de nombrar un hecho o experiencia. Conviene precisar que se analizará el horror especialmente en el ámbito del lenguaje del poder, en concreto en la estandarización y neutralización de la lengua, pues es en este ámbito donde actúa reflexivamente la obra de Caparrós.

Una vez asentadas las características del horror, en el segundo capítulo de esta tercera parte, a través de textos como *La divina comedia* de Dante, la poesía de Paul Celan, *Si esto es un hombre* de Primo Levi, *El hombre en busca de sentido* de Victor Frankl, *Matadero cinco* de Kurt Vonnegut o «Jim» y *Estrella distante* de Roberto Bolaño se analizan las características del horror antes definidas. En este apartado resultan esenciales dos textos. El primero de ellos es *Lo que queda de Auschwitz*, de Agamben, pues en este ensayo el filósofo italiano reflexiona en torno a la indecibilidad

del horror y propone que asumir este carácter indecible implica inscribir al horror en las coordenadas de lo sacro, de tal forma que equivale a adorarlo en silencio: «decir que Auschwitz es “indecible” o “incomprensible” equivale a *euphemein*, a adorarle en silencio, como se hace con un dios; es decir, significa, a pesar de las intenciones que puedan tenerse, contribuir a su gloria. Nosotros, por el contrario, “no nos avergonzamos de mantener fija la mirada en lo inenarrable”» (2014: 32). A partir de esta premisa se plantearán los problemas que presenta la escritura del horror y se analizan las posibles vías de escritura. Para ello, resultará de especial ayuda el texto «Escribir en una zona de catástrofe», de David Grossman, incluido en el volumen *Escribir en la oscuridad*, el segundo ensayo esencial antes mencionado, pues en él, además de sintetizar los efectos del horror en el sujeto, se propone una posible vía de escritura del horror: una escritura que, consciente de los efectos del horror en el lenguaje, busca recuperar el lenguaje, sacándolo de la estrechez operada por el trauma, devolviéndole la capacidad de vehicular la experiencia. Y esta perspectiva es la que luego se analizará en la obra de Caparrós.

Por último, en el tercer capítulo de esta parte, se analiza este marco conceptual en la obra de Martín Caparrós. Para ello, en primera instancia, se ensaya una breve historia del debate sobre la crisis del lenguaje, anotado ya en capítulos precedentes. Asimismo, a partir del artículo de Piglia, «Una propuesta para el próximo milenio», donde se pregunta sobre cómo escribir el horror, se retoma la cuestión de los límites del lenguaje y se analiza la propuesta de Piglia, consistente en usar mecanismos de desplazamiento, que logren un «un desplazamiento hacia el otro, un movimiento ficcional diría yo, hacia una escena que condensa y cristaliza una red múltiple de sentido» (2013: 46), cuyo fin es transmitir la experiencia del horror, pues para Piglia, «la verdad tiene la estructura de una ficción donde otro habla» (46). Piglia analiza este tipo de mecanismos a tenor de la obra de Roberto Walsh, si bien pueden rastrearse también en su propia obra, y por regresar a nuestro tema, en la obra de Martín Caparrós. A continuación, se glosa la conversación que mantuvieron Piglia y Walsh en 1970, y que luego se ha recogido en obras como *Un oscuro día de justicia* o en *Ese hombre y otros papeles*, entre otras obras. En este diálogo, Walsh se muestra contrario a la ficción para referir el horror y partidario del uso del documento y del testimonio, que presentarían los hechos sin intervención. Por otra parte, en la línea antes apuntada, Piglia propone, inspirándose en Macedonio Fernández, la ficción como forma de

escritura del horror, de la manera aquí estudiada: la reproducción del lenguaje del poder como medio para cuestionarlo. El punto de llegada de la presentación de estas dos posturas consiste en argumentar que la obra de Martín Caparrós puede entenderse como una síntesis de ambas, que se sitúa en la intersección de ambas, pues, por un lado, ensaya el uso del testimonio y del documento como forma de referir el horror, por ejemplo, en *La voluntad* o *El hambre*; mientras que, por el otro, se sirve también de las formas de la ficción, como los mecanismos de desplazamiento y la reproducción subversiva del lenguaje del poder, en obras como *La Historia* o *Ansay*. Bajo esta premisa, se concreta la propuesta presente en la obra de Caparrós como forma de escritura del horror: la desautomatización, que responde al siguiente movimiento: reproduce el lenguaje del poder, lo cuestiona y propone un desvío para recuperar o resignificar el lenguaje.

A modo de anejo, se incluye una entrevista inédita a Martín Caparrós, realizada el 28 de marzo de 2018, en la que, entre otras cuestiones, se habla de la mirada, de la voluntad de poner en evidencia las meditaciones que intervienen en el momento de pensar la realidad, de la génesis y escritura de *La Historia*, de *Ansay* o de *Echeverría*, de la construcción de la historia, de la reflexión sobre el lenguaje, así como de la lectura de autores como Piglia, Sarmiento, Carrère, Echenoz o de Berger.

2. Metodología

En lo relativo a la metodología, en la primera parte se lleva a cabo un trabajo de revisión del marco teórico de la narrativa histórica hispanoamericana de las últimas décadas con el fin de poner en relieve las líneas centrales del debate y el estado actual de los estudios sobre la cuestión. En la segunda parte se efectúa una labor analítica de la obra de Martín Caparrós, poniendo especial atención a obras como *La Historia* y *Ansay*, con el fin de dilucidar la idea de la historia tras su obra, en la medida en que la relación entre historia y ficción es una de las líneas rectoras de su producción. En la tercera parte, se aborda desde el discurso filosófico la cuestión del horror, se analiza acudiendo a una pluralidad de textos, buscando resonancias entre ellos, la manera en que se resuelve la escritura del horror en ellos y, por último, se traslada a la obra de Martín Caparrós.

En síntesis, los puntos de llegada de este trabajado son los siguientes: por un lado, se pretende reflexionar en torno a la idea de la historia como un concepto fundante que en la narrativa histórica hispanoamericana de las últimas décadas actúa como un horizonte de reflexión. El segundo punto de llegada consiste en deslindar de qué forma Caparrós escribe y piensa la historia, esto es reproduciendo los lenguajes del poder, escenificando sus formas, reproduciéndolas de tal forma que al espejearlas las cuestiona, a la par que se interroga por posibles desvíos. Y, finalmente, el tercer punto de llegada es el análisis de los mecanismos mediante los que Caparrós escribe el horror, interrogándose sobre el lenguaje, y cómo, bajo la voluntad de recuperar el lenguaje cuestionando su neutralización y tratando de desviarlo de los usos del poder, intenta vehicular experiencia del horror.

3. Estado de la cuestión

Puesto que las relaciones entre historia y ficción representan una de las líneas centrales de la literatura hispanoamericana, la bibliografía al respecto es ingente y bien conocida. Para el trabajo presente se han tenido en cuenta los hitos principales de este corpus, desde el ensayo *La nueva novela histórica de América Latina 1979-1992* (1993), de Seymour Menton, hasta los estudios de Robin Lefere –*La novela histórica: (re)definición, caracterización, tipología* (2013)– o de Marta E. Cichocka –*Estrategias de la novela histórica contemporánea*– (2016), publicados durante el proceso de investigación de este trabajo.

Si bien actualmente el ensayo de Menton se encuentra, en parte, superado, no es posible no recurrir a él, ya que hizo visible un cambio en la narrativa histórica de las últimas décadas, además de incluir la primera novela de Martín Caparrós, *Ansay o los infortunios de la gloria*, en el listado de la llamada «nueva novela histórica». Se afirma que este ensayo se encuentra en parte superado porque, de un lado, el método de ofrecer un decálogo de rasgos es un modelo cuestionable, sin contar que los rasgos que le asigna a la denominada «nueva novela histórica» son extensibles a gran parte de la producción literaria actual; del otro lado, esos mismos rasgos no dan cuenta del cambio

de estatuto de la historia en la novela, ni tampoco de su relación con la ficción, tal y como se intentará argumentar en las páginas siguientes. Finalmente, como se ha señalado en numerosos estudios, como en *Escribir la historia: descubrimiento y conquista en la novela histórica de los siglos XIX y XX*, de Rosa María Grillo, la idea de historia que maneja Menton en su ensayo es limitada y limitadora.

Fernando Aínsa, cuyos estudios se tienen también en cuenta, trabajó con mayor amplitud y profundidad el cambio de la novela histórica en artículos y ensayos como «La nueva novela histórica latinoamericana» (1991), «La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana» (1991), *Historia, utopía y ficción en la ciudad de los Césares* (1992) o *Reescribir el pasado* (2003). A partir de la base fundada por Menton y Aínsa, son numerosos los trabajos aparecidos que aplican este marco teórico al análisis del profuso corpus de la «nueva novela histórica». *Memorias del olvido*, de María Cristina Pons, publicado en 1996, representó una visión más abarcadora sobre la novela histórica, en la línea abierta por Menton y Aínsa, y destaca por reflexionar con mayor amplitud sobre el componente político de esta clase de narrativa y su relación con los discursos de poder. En una perspectiva semejante, destaca *Escrituras de la historia: la novela argentina de los años ochenta* (1995), de Nuria Girona Fibla. Amalia Pulgarín, en su libro *Metaficción historiográfica* (1995) intentó aplicar el concepto de «metaficción historiográfica», acuñado por Linda Hutcheon en *A poetics of postmodernism* al ámbito de la narrativa hispánica. En una línea parecida, destaca el trabajo de Magdalena Perkowska, titulado *Historias híbridas. La nueva novela histórica latinoamericana (1985-2000) ante las teorías posmodernas* (2008), que enfoca el cambio de estatuto de la novela histórica desde el marco de las teorías posmodernas y entiende que las novelas que estudia:

imaginan una historia plural o en plural, que diversifica y descoloniza el imaginario histórico controlado antes por los vencedores. Inscribe los márgenes y la otredad, explora la heterogeneidad pasada inscrita todavía en el presente, recupera los silencios, lucha contra el olvido institucionalizado, se interesa por lo nimio y lo intrascendente en la historia. Reconoce abiertamente la posicionalidad de toda enunciación histórica y la fragilidad de toda verdad que ya no es un absoluto sino un horizonte (2008: 339).

Escribir la historia: descubrimiento y conquista de los siglos XIX y XX (2010), de Rosa María Grillo, es acaso uno de los ensayos que reúne y expone con mayor

claridad el cambio de la novela histórica, a la par que estudia las figuras laterales de la historia recuperadas en este corpus narrativo. Destaca también el más reciente *La novela histórica: (re)definición, caracterización, tipología*, de Robin Lefere, que realiza una amplia revisión del marco teórico anterior. Lefere parte de la premisa de que:

las discusiones se han centrado en la identificación y caracterización de la NNH, en la interpretación contextual del fenómeno de la NNH (cf. los debates posmodernos y poscoloniales sobre la Historia), en la historia de la NNH (¿principio y fin, pautas?)... todo ese discurso sobre la NNH tendió, lógicamente, pero falazmente, a contraponerla a una NH más tradicional» (2013: 9).

Bajo esta premisa, el objetivo de su ensayo es doble. Por un lado, pretende «salir del esquema dualista al uso para examinar detenidamente la propia noción de “novela histórica”» y, por otro lado, «determinar criterios de caracterización intrínseca y tipológica de la NH de la NH y, a partir de éstos, distinguir “fórmulas” y “tipos”, para elaborar *in fine* una tipología mínima» (2013: 10). Más allá de coincidir o no con las premisas de Lefere –pues la crítica enfocada a caracterizar y establecer tipologías puede desembocar en reducir la pluralidad y el matiz más que en conceptualizarlos–, interesa su estudio por la voluntad de revisar un marco teórico profuso y en ocasiones estandarizado. Por otra parte, el reciente estudio de Marta E. Cichocka, *Estrategias de la novela histórica contemporánea. Pasado plural, postmemoria, pophistoria* interesa por la pluralidad de formas que estudia, a la par que actualiza el marco teórico en torno a las formas de la historia. Resulta imprescindible también el estudio de Celia Fernández Prieto, *Historia y novela: poética de la novela histórica* (2006), al que se acude con frecuencia, pues traza con profundidad y de forma matizada la evolución de la novela histórica que supone una relectura del género y de forma matizada las distintas formas de la novela histórica.

Por supuesto, la bibliografía sobre la cuestión es mucho más amplia que la aquí referida, pues en este apartado se han resaltado los trabajos que se consideran más significativos. En virtud del marco crítico expuesto, se infiere que estos acercamientos a la relación entre historia y ficción en la narrativa hispanoamericana coinciden en la medida en que centran su interés y el debate en las siguientes cuestiones: por un lado, se contraponen, en muchos casos con fines explicativos, la denominada «novela tradición» con la «nueva novela histórica». Por otra parte, se detectan como elementos centrales la reescritura y relectura crítica de la historia, una visión lateralizada del pasado

atendiendo a figuras silenciadas, una reivindicación de la pluralidad, la voluntad de desmitificar las figuras marmóreas y, en suma, la creación de un contra-discurso, entendido como gesto político, en la medida en que se opone a los lenguajes del poder. Teniendo en cuenta este marco teórico, la intención de la primera parte del trabajo consiste en trascender la etiqueta de «nueva novela histórica» y proponer la idea de la historia como un cogito, como un concepto fundante en la medida en que el sujeto piensa su identidad desde la historia, y que en la novela actúa como un horizonte de reflexión. Esta idea, además, permite conectar con novelas como *Formas de volver a casa*, de Alejandro Zambra, *Estrella distante* de Roberto Bolaño o *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*, de Patricio Pron, centradas en la memoria traumática.

En lo relativo al otro gran tema de esta tesis, cabe señalar que la bibliografía específica sobre la obra de Martín Caparrós no es extensa y las obras publicadas se centran en aspectos particulares de su obra, de forma que no existe ningún trabajo abarcador. El motivo del viaje, las formas de la crónica y la relación entre historia y ficción son los aspectos que han recibido mayor atención. Respecto a la cuestión del viaje, Juliana González Rivera, en el artículo «Cómo se cuentan los viajes: estrategias narrativas en Sergio Chejfec y Martín Caparrós» establece una comparativa entre la obra de los dos escritores argentinos y deslinda los distintos mecanismos de los que se sirven para narrar el viaje; en el caso de Caparrós se ocupa de obras como *El interior*, *Contra el cambio*, *La Guerra moderna* o *Una luna*. Interesa especialmente de este artículo las referencias a la «*impotencia comunicativa*» (2018: 232), pues es uno de los aspectos que se estudian en el presente trabajo es la reflexión sobre el lenguaje en la obra de Caparrós. Sobre la cuestión del viaje, en una línea semejante reflexiona Gersende Camenen en el artículo «Migraciones, testimonio y escritura de lo íntimo en *Una luna, diario de hiperviaje*, de Martín Caparrós», donde presenta la obra de Caparrós dentro del marco de la literatura posnacional, sirviéndose del ensayo titulado *Literatura posnacional* (2007) de Bernat Castany, a la par que se interroga sobre la escritura de la otredad en esta obra de Caparrós.

En lo que atañe a la crónica, dos antologías son esenciales: *Mejor que ficción*, preparada por Jordi Carrión, y *Antología de crónica latinoamericana actual*, editada por Darío Jaramillo. En ambas, la obra de Caparrós ocupa un lugar central. Destaca también sobre la cuestión, el volumen coordinado por María Angulo Egea, titulado *Crónica y*

mirada. Aproximaciones al periodismo narrativo, en el que además de incluirse un fragmento de *El interior*, se encuentra un capítulo de la propia coordinadora sobre la obra de Caparrós. A su vez, María Ángulo Egea ha trabajado la vertiente cronística de Caparrós en el artículo «El realismo intransigente del periodismo literario de Martín Caparrós. Compromiso político, sentido histórico y voluntad de estilo». En estos trabajos, la autora defiende la idea de que el estilo de las crónicas de Caparrós puede definirse como un *realismo intransigente*, sustentado en tres ejes: compromiso político, conciencia histórica y voluntad literaria (2016: 631). En lo que respecta a la historia, en el artículo «La revolución no es un sueño eterno: la parodia de la militancia setentista y la cuestión del aprendizaje ideológico en *No velas a tus muertos* (1986) de Martín Caparrós», José Agustín Conde ha estudiado la relectura que efectúa Caparrós de la militancia juvenil en los años setenta en su novela *No velas a tus muertos*. No obstante, para la elaboración de este trabajo, resultará esencial el artículo de Florencia Bianco, «Relatos de la ausencia: historia, mito y ficción en *La Historia*, de Martín Caparrós y *El entenado* de Juan José Saer», pues representa uno de los pocos acercamientos a *La Historia*, una de las obras centrales de Caparrós. Bianco estudia dicha obra de Caparrós en el marco de la nueva novela histórica, aplicándole el concepto de metaficción historiográfica y poniéndola en relación con la novela de Saer, en la medida en que ambas novelas releen de forma crítica los mitos fundacionales.

La bibliografía sobre el horror, por el contrario, es mucho más amplia, especialmente en lo relativo al Holocausto. Para la elaboración de este trabajo, serán imprescindibles ensayos como «Escrituras del terror», de Miguel Morey, *La condición sombría*, de Antonio Castilla, *Presencias IrReales*, de Ana Carrasco y *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*, de Adriana Cavarero. A través de estos ensayos se dibujan los perfiles del horror. Conviene que precisar que, exceptuando el trabajo de Cavarero, los estudios citados se centran en la cuestión del terror, si bien por la cercanía del horror, el terror y el miedo, se adaptan las hipótesis de Morey, Castilla y Carrasco para explicar qué es el horror y cómo transforma a los sujetos, tanto en lo que respecta a su percepción de lo real, como en lo que respecto a su manejo del lenguaje. Por otra parte, el trabajo de Cavarero, además de recorrer de manera interesante la mitología y la literatura para dar las dimensiones del horror, sirve para definir el propio concepto de horror y la forma en que amenaza «la condición humana misma» (2009: 25).

Para trazar la problemática de la escritura del horror y analizar los efectos del horror en el lenguaje, resulta esencial, como punto de inicio, el ensayo de Agamben titulado *Lo que queda de Auschwitz*, antes mencionado, en el que se piensa de qué modo se puede escuchar la laguna del horror, es decir, el no lenguaje, la voz de quienes no pueden decir, para lo cual se necesitaría, previamente, desacralizar el horror. A partir de estos presupuestos, en este trabajo se recorren una serie de obras para analizar las formas que suele adoptar el horror y de qué manera se tiende a pensarlo y a escribirlo, qué propone cada obra. Con este fin, se atiende a obras como *La divina comedia*, de Dante, la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, de Bartolomé de las Casas, *Si esto es un hombre*, de Primo Levi, *El hombre en busca de sentido*, de Viktor Frankl, *Sobre la historia natural de la destrucción* de Sebald, *Matadero cinco* de Vonnegut o «Jim» y *Estrella distante* de Roberto Bolaño. Para dilucidar las formas de escritura del horror, teniendo en cuenta las que ensaya Martín Caparrós, se le dedica un amplio espacio al texto de Grossman «Escribir en una zona de catástrofe», en el que el autor israelí propone la escritura consciente como una forma de rescatar las palabras de la estrechez y la asfixia a las que las somete los lenguajes del poder. Podría haberse atendido a más obras y temas derivados, como por ejemplo el horror ante el otro tal y como se analiza en *Posesiones maravillosas* de Stephen Greenblatt, y profundizar en el corpus colonial; hubieran sido también ejemplos interesantes *La paga de los soldados* de Faulkner, *El señor presidente* de Miguel Ángel Asturias o *Mi nombre es Rigoberta Menchú* de Rigoberta Menchú, la poesía de Raúl Zurita o, en el contexto actual, obras como *Distancia de rescate*, de Samantha Scheblin, *Las cosas que perdimos en el fuego*, de Mariana Enríquez o *Ahora me rindo y eso es todo*, de Álvaro Enríquez. Por otra parte, con el fin de analizar las posibles respuestas ante el horror, hubiera resultado esclarecedor deslindar el corpus de obras que intentan escribir el horror del mayo del 68 mexicano, integrado por obras como *La noche de Tlatelolco*, de Elena Paniatowska, *México, olimpiada de 68*, de Octavio Paz, *Memorial de Tlatelolco*, de Rosario Castellanos, *Tlatelolco 68*, de Jaime Sabines o *Las voces de Tlatelolco*, de José Emilio Pacheco. Pero para evitar una dispersión excesiva, el trabajo se ha circunscrito a las obras antes mencionadas, aunque espero poder estudiar las que acabo de mencionar en aquellos trabajos que puedan surgir de las consideraciones que aparezcan en las siguientes páginas.

Para recorrer la problemática de la crisis del lenguaje se tiene en cuenta, además del ensayo *Guerra y lenguaje* y Kovacsics, que recoge y actualiza la cuestión, la «Carta de Lord Chandos», de Hofmannsthal, las *Contribuciones a una crítica del lenguaje*, de Fritz Mauthner, *Los últimos días de la humanidad* de Karl Kraus o *Poesía e investigación*, de Hermann Broch, sin desatender, por supuesto, el clásico *Tractatus lógico-philosophicus*, de Wittgenstein. Resulta esencial, por otra parte, el artículo de Laura Demaría, «Rodolfo Walsh, Ricardo Piglia, la tranquera de Macedonio y el difícil oficio de escribir», sumado a obras como *El relato de los hechos: Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*, de Ana María Amar Sánchez, para analizar la propuesta de Caparrós ante la escritura del horror.

A la luz de los propuestos de autores como Agamben, Grossman, y en diálogo con las posibilidades transitadas por autores como Piglia y Walsh, se analizará la actitud ante el horror y el problema de su relato en la obra de Caparrós, así como de los mecanismos de los que se sirve, una dimensión de su obra aún no trabajado por la crítica con profundidad.

Primera Parte

1. La historia como horizonte de reflexión: relaciones entre historia y ficción en la literatura actual

1.1. Modificaciones en el estatuto del concepto de historia

El hecho que refiero pasó en un tiempo que no podemos entender

Jorge Luis Borges

*We had the experience but missed the meaning,
And approach to the meaning restores the experience*

T.S. Eliot

En el poema «Juan López y John Ward» publicado en 1985 en *Los conjurados*, Borges cristaliza tanto las claves de la tensión entre historia y ficción como las de la construcción mítica de la identidad nacional. En el prólogo a este poemario, añade: «Apenas si me he atrevido a agregar uno que otro rasgo circunstancial, de los que exige nuestro tiempo, a partir de Defoe» (Borges, 1985: 14). El marco que propicia el conflicto en este poema, ese rasgo circunstancial, es la guerra de las Malvinas, aludida tanto en el mismo título como en la referencia a «unas islas demasiado famosas» (Borges, 1985: 95). Sin embargo, ese marco se trasciende a partir de la formulación del tema del doble: en el poema, un mismo individuo, de origen escindido, pero desdoblado. Se suma, además, otra de las constantes de la obra borgesiana: la repetición de la historia, pues «Al destino le agradan las repeticiones, las variantes, las simetrías» (Borges, 2009: 34), como capta en la composición «La trama», incluida en *El hacedor*. En este poema de *Los conjurados* las simetrías de la historia se encarnan en la figura de Abel y Caín como síntesis del conflicto: «Cada uno de los dos fue Caín, y cada uno, Abel» (Borges, 1985: 95). Otras constantes de la poética borgesiana acaban de perfilar el poema, como la alusión a Chesterton a partir de la referencia al Father Brown o la mención a Conrad. El origen del conflicto, sin embargo, se sitúa en la configuración de

la identidad nacional, que es fundamentalmente mítica, tejida como una red de símbolos y memoria, y que en este poema se dibujan como una suerte de cartografía:

El planeta había sido parcelado en distintos países, cada uno provisto de lealtades, de queridas memorias, de un pasado sin duda heroico, de derechos, de agravios, de una mitología peculiar, de próceres de bronce, de aniversarios, de demagogos y de símbolos. Esa división, cara a los cartógrafos, auspiciaba las guerras (Borges, 1985: 95).

Para continuar perfilando el sentido de estas líneas acerca de la entelequia de la identidad, el poema «Fundación mítica de Buenos Aires», escrito muchos años antes e incluido en *Cuaderno de San Martín*, puede ampliar el significado del asunto, pues en este poema capta los modos de representación de la historia y de incorporación de los mitos fundacionales en el imaginario tanto individual como colectivo, que aquí sutilmente Borges cuestiona a partir de la tensión entre poesía, ficción e historia. Esta tensión, además, se apunta, en un juego de contradicciones, ya desde el prólogo, escrito en 1969, en donde se lee: «Esta composición, por lo demás, es fundamentalmente falsa» (Borges, 2013: 85). En los dos últimos versos del poema «Fundación mítica de Buenos Aires» se sintetiza la esencia literaria de los mitos nacionales, y se señala la caída apuntada a lo largo de toda la composición de la validez del discurso historiográfico: «A mí se me hace cuento que empezó Buenos Aires: / la juzgo tan eterna como el agua y el aire» (Borges, 1985: 88). Retomando el poema «Juan López y John Ward», Borges recoge la problemática estructuradora en la última frase: «El hecho que refiero pasó en un tiempo que no podemos entender» (Borges, 1985: 95). Ese tiempo que no podemos entender acaso sea aquel en el que la ficción suplanta a la historia como forma de conocimiento. Por tanto, Borges, en estas composiciones, apunta la construcción ficticia tanto de la historia como de la identidad.

El estatuto de la historia, al igual que todos los modos de conocimiento, se ha transformado a lo largo de su andadura; sin embargo, es en el siglo XX cuando crece el debate acerca de su fiabilidad cognoscitiva, auspiciado fundamentalmente por la duda sobre si se puede aspirar a un conocimiento objetivo del pasado y por la desconfianza en la veracidad del discurso historiográfico. Un ejemplo de esta mutación en la concepción y práctica de la historiografía lo representan el uso que se hace de las crónicas de Indias, diarios, memoriales y otros textos de filiación afín, pues se los lee reconociendo en ellos los procedimientos tradicionalmente asignados a la novela por la mixtura entre historia

y ficción que atraviesa textos como *Naufragios*, de Alvar Nuñez Cabeza de Vaca o la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, de Bernal Díaz del Castillo, por mencionar solo dos ejemplos canónicos, pues «podemos decir que en América Latina textos ficcionales y textos referenciales han nacido conjuntamente, siendo las primeras crónicas textos híbridos, de función y recepción historiográfica y vocación y realización literaria» (Grillo, 2010: 51). Además, en muchos casos, los referentes de estos textos cronísticos son literarios: la mitología, los bestiarios y los libros de viajes medievales, los *mirabilia*, las novelas de caballerías y, también, el imaginario utópico. Por esta imbricación –o hibridez– fundadora entre realidad y ficción, Alejo Carpentier, en su clásico ensayo «La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo», dictado como conferencia en 1979, afirma que «Bernal Díaz del Castillo es mucho más novelista que los autores de muy famosos romances de caballerías» (1981: 24). Otro ejemplo de estas transformaciones es la ampliación del propio concepto de historia, que de la estipulación de una verdad unívoca ligada a la institucionalización de un sentido ideológico pasa a ocuparse, entre otros campos, de microhistorias, del imaginario colectivo, de la oralidad, de la historia de las mentalidades, así como se amplían también las fuentes, entre las que pueden contarse, por ejemplo, los textos biográficos.

Aunque la tradición clásica haya legado la delimitación del discurso histórico y del poético, según la cual la primera se ocupa del ámbito de lo acaecido, es decir, de lo real, en virtud de un pacto de verdad, la paradoja se encuentra en el mismo término de «historia», pues su significado apunta, por un lado, a la acepción de *historia rerum gestarum* y, por otro, a la de *res gestas*. Es decir, remite tanto a los hechos como al relato de los mismos. Es a partir de este intersticio semántico, en el que se sitúan los mecanismos de la ficción, que se han abierto un espacio en los debates acerca del estatuto de la historia y, también, de la historiografía, pues tanto el discurso ficcional como el histórico se presentan bajo la forma de relatos.

En el ensayo «El efecto realidad», incluido en la colección *El susurro del lenguaje*, Roland Barthes se interroga acerca de la función que Flaubert le otorga a la descripción de los objetos del salón de una dama en una novela. La respuesta inmediata es que organizan el escenario en el que se va a desarrollar la trama; sin embargo, si es así, si efectivamente la función que desempeñan es la creación de un ambiente o escenario, estos elementos se revelan prescindibles, pues no intervienen directamente en el argumento, entonces. Barthes se pregunta si es todo significativo en el relato y

concluye que para delimitar una narración realista es necesario servirse de elementos que perfilen un ambiente referencial y que, por tanto, otorguen al relato el imperativo de la verosimilitud o de falsa apariencia de verdad:

Aquí reside lo que se podría llamar la ilusión referencial. La verdad de esta ilusión es la siguiente: suprimiendo de la enunciación a título de significado de denotación, lo «real» reaparece a título de significado de connotación; pues en el momento en que se considera que estos detalles denotan directamente lo real, no hacen otra cosa, sin decirlo, que significarlo: el barómetro de Flaubert, la pequeña puerta de Michelet no dicen finalmente sino esto: nosotros somos lo real; es la categoría de lo «real» (y no sus contenidos contingentes) la que es ahora significada; dicho de otro modo, la carencia misma de lo significado en provecho solo del referente llega a ser el significado mismo del realismo: se produce un efecto de realidad fundamento de ese verosímil inconfesado que constituye la estética de todas las obras corrientes de la modernidad (Barthes, 2009: 104).

En otro ensayo, titulado «El discurso de la historia», Barthes interroga acerca de si existen diferencias entre la narración de la historia y la de la ficción, y reflexiona sobre la desconfianza que produce la noción de *hecho*, pues su aprehensión requiere del lenguaje, de tal modo que se produce una paradoja sustancial:

A partir del momento en que interviene el lenguaje (¿y cuándo no interviene?), el hecho sólo puede definirse de manera tautológica: lo anotado procede de lo observable —desde Heródoto, para la palabra que ha perdido su acepción mítica— no es más que lo que es digno de memoria, es decir, digno de ser anotado. Se llega así a esa paradoja que regula toda la pertenencia del discurso histórico (en comparación con otros tipos de discurso): el hecho no tiene nunca una existencia que no sea lingüística (como término de un discurso), y, no obstante, todo sucede como si esa existencia no fuera más que la «copia» pura y simple de otra existencia, situada en un campo extraestructural, la «realidad» (Barthes, 2009: 205).

Un aspecto particularmente conflictivo que Barthes aborda en su ensayo es el del sujeto enunciadador y las fluctuaciones en su grado de intervención. Por ello, discute la ilusión de objetividad que trata de generar el discurso histórico que se pretende objetivo mediante la anulación de las marcas del enunciadador con el fin de conseguir el efecto de que el mismo referente por sí solo sea significativo (Barthes, 2009: 197). Después de ocuparse del papel de lo real en la historiografía, Barthes concluye su ensayo sosteniendo que «el signo de la Historia, de ahora en adelante, es mucho menos lo real que lo inteligible» (Barthes, 2009: 209). Hayden White aborda, a su vez, el debate

acerca del estatuto de la historiografía desde este mismo punto con el que Barthes concluye, pues sostiene que todo discurso histórico se construye a partir de elementos literarios, como queda cristalizado en el título de su ensayo «El texto histórico como artefacto literario». White, en dicho texto, concibe que el historiador es quien construye el relato, a diferencia de la concepción historiográfica clásica, que defiende que la forma narrativa se encuentra en la realidad. Partiendo de la teoría de White, el texto histórico resta condicionado por el componente de narratividad, pues el historiador se sirve de herramientas consideradas propiamente literarias. El historiador, por tanto, delimita el objeto de estudio, elige unos personajes históricos sobre otros, opera sobre la masa de datos para lograr un sentido concediendo una coherencia al relato, estructurado siguiendo un principio, un desarrollo y un final, se posiciona desde una perspectiva determinada, escoge un tono:

Los acontecimientos son *incorporados* en un relato mediante la supresión y la subordinación de algunos de ellos y el énfasis en otros, la caracterización, la repetición de motivos, la variación del tono y el punto de vista, las estrategias descriptivas alternativas y similares; en suma, mediante todas las técnicas que normalmente esperaríamos encontrar en el tramado de una novela o una obra. (White, 2003: 113).

La consecuencia que se infiere de estas propuestas es que la historia se interpreta y, en fin, se construye. H. White, mediante este razonamiento, intenta deshacer también la distinción clásica entre ficción e historia, según la cual la primera se ocupe de lo posible mientras que la segunda de lo real sistematizado racionalmente, pues «solamente podemos conocer lo *real* contrastándolo o asemejándolo a lo *imaginable*» (White, 2003: 137).

Tanto en Barthes como en White ya se encuentran las ideas que en la década de los 70 y de los 80 amplían el debate en torno a la cuestión denominada como «giro lingüístico», que principia con autores con autores como Mauthner o Wittgenstein; es decir, el «término que hace referencia a la pérdida de confianza en la capacidad de representación objetiva del lenguaje y a la toma de conciencia de su efecto distorsionador en las realidades representadas» (Castany, 2009: 44). Además de los mecanismos ficcionales que acercan el estatuto de la obra historiográfica al del artefacto literario, otra cuestión que se suma al debate es la de la parcialidad del discurso, pues el historiador se posiciona desde un punto de vista determinado; es decir, organiza el

material histórico condicionado por su imaginario o su elaboración cultural y asumiendo una ideología determinada. La pretendida objetividad, presupuesto fundamental de la epistemología clásica, por tanto, se va socavando y pasa a reconocerse el carácter subjetivo del discurso histórico. Asimismo, el concepto de verdad pierde también validez ontológica y su posición central dentro del discurso histórico queda desplazada a causa de la sospecha y la ambigüedad que rigen la contemporaneidad. La verdad, concebida de forma monolítica, casi estatuaría, se transforma en un concepto poliédrico, en cuyo seno pasarán a tener cabida la parcialidad y la subjetividad:

se entiende como una categoría pragmática y relativa a los marcos culturales, a los tipos de discursos y a los sistemas de creencias vigentes. Por tanto, hay que hablar, en plural, de verdades parciales, sujetas a controversia, provisionales, verdades que se confirman o desconfirman en la interacción social, mediante acuerdos sociales, institucionales o interpersonales (Fernández Prieto, 1998: 40).

En su estudio *Historia novela: poética de la novela histórica* (1998), Celia Fernández Prieto organiza alrededor de cuatro ejes la transformación del antiguo paradigma historiográfico. Parte de la premisa de que en el pensamiento contemporáneo se han difuminado los límites entre sujeto y objeto, realidad y ficción y novela e historia. El primero de esos ejes es el descrédito que han sufrido los paradigmas objetivistas en favor de la idea de que la historia se interpreta, con toda la carga de subjetividad que conlleva, lo cual ha abierto el estudio de esas otras líneas antes referidas. El segundo eje consiste en la «pérdida de las “fes unificantes”» (Fernández Prieto, 1998: 146), en relación con la crisis de los presupuestos que asumían un principio unificador en el progreso humano. Respecto al tercer eje, el discurso histórico ha pasado de articularse desde una voz fundamentada en la *auctoritas*, cuyo relato se enfoca a institucionalizar una verdad acerca del pasado, a basarse en un enfoque que no oculta sus fuentes ni su parcialidad. El cuarto y último eje que señala sería el de la narratividad, como se ha explicado antes, y aquí contrapone el modelo propuesto por la escuela de los *Annales*, que priorizaba la sistematización de la historia negando su carácter narrativo, a las teorías desarrolladas por Paul Ricouer en *Temps et récit* (1985), quien entiende la relación, a nivel textual, entre la historia y la ficción como un ejercicio de «como si»; es decir, la historia se cuenta como si fuera un relato de ficción o la ficción se elabora como si contuviera algún significado sobre el pasado, de tal forma

que «la ficción gana en verosimilitud al inmiscuirse en la historia y la historia gana en expresividad al acercarse a la ficción» (Martínez Rubio, 2015: 115):

La interpretación que propongo aquí del carácter «cuasi histórico» de la ficción coincide evidentemente con la que propongo del carácter «cuasi ficcional» del pasado histórico. Si es cierto que una de las funciones de la ficción, unida a la historia, es la de liberar retrospectivamente ciertas posibilidades no efectuadas del pasado histórico, es gracias a su carácter cuasi histórico como la propia ficción puede ejercer *a posteriori* su función liberadora. El *cuasi pasado* de la ficción se convierte así en el revelador de los *posibles escondidos en el pasado efectivo*. Lo que «habría podido acontecer» — lo verosímil según Aristóteles— recubre a la vez las potencialidades del pasado «real» y los posibles «irreales» de la pura ficción (Ricoeur, 1995: 916).

A la par que lo que se denomina el «giro lingüístico», en las mismas décadas de los setenta y ochenta cobra presencia el fenómeno que Beatriz Sarlo ha denominado «giro subjetivo» (Sarlo, 2005); es decir, el debate acerca de los límites de la historia y la ficción se sitúa en la línea apuntada de la disolución de las fronteras entre lo objetivo y lo subjetivo, pues se propone la revisitación de la historia atendiendo a la perspectiva de la primera persona, materializada a través de testimonios o de relatos orales. Este «giro subjetivo» a la vez conlleva un debate acerca de la identidad, pues si bien la historiografía, entendida según el modelo clásico, ofrece una imagen del individuo unitaria, este acento en la subjetividad pretende abordar la complejidad de los mecanismos que organizan la identidad en relación, también, con el imaginario tanto individual como nacional:

Coincide con una renovación análoga en la sociología de la cultura y los estudios culturales, donde la identidad de los sujetos ha vuelto a tomar el lugar que, en los años setenta, fue ocupado por las estructuras. Se ha restaurado la *razón del sujeto*, que fue, hace décadas, mera “ideología” o “falsa conciencia”, es decir, discurso que encubría ese depósito oscuro de impulsos o mandatos que el sujeto necesariamente ignoraba. En consecuencia, la historia oral y el testimonio han devuelto la confianza a esa primera persona que narra su vida (privada, pública, afectiva, política), para conservar el recuerdo o para reparar una identidad lastimada (Sarlo, 2005: 22).

1.2. La historia y su carácter discursivo en las teorías posmodernas

Abordar por extenso y en profundidad la problemática que despierta la posmodernidad, con todo aquello a que el término remite, sería una tarea que desbordaría los límites de estas páginas. Sin embargo, sí es necesario apuntar brevemente algunas nociones acerca de las diversas posturas en torno al debate del fin de la historia y cómo afectan estos postulados en Hispanoamérica.

En la década de los ochenta, cobra visibilidad la controversia acerca el fin o la crisis de la historicidad¹, auspiciada por nombres como los de Francis Fukuyama, Jean Braudillard, Fredric Jameson, Gianni Vattimo o Terry Eagleton. Si bien en un primer momento el término de posmodernidad apareció vinculado a la crítica de arte, Jean-François Lyotard, en *La condición postmoderna*, aplicó esta noción al ámbito de la filosofía y de la cultura, como anuncia el subtítulo del ensayo —«Informe sobre el saber». Lyotard parte de la hipótesis de que la condición del saber se ha transformado debido a que «las sociedades entran en la edad llamada postindustrial y las culturas en la edad llamada postmoderna» (Lyotard, 2012: 13). Aquello que caracteriza a las sociedades que denomina postmodernas es la desconfianza respecto a los metarrelatos que articularon la era moderna. Así, la deslegitimación de los grandes relatos lleva al establecimiento de los pequeños relatos².

Lyotard sitúa el inicio de la transformación posmoderna aproximadamente en la década de los años cincuenta, limitándose fundamentalmente al ámbito europeo, puesto que «para Europa [los años 50] señalan el fin de su reconstrucción» (Lyotard, 2012: 13). Jameson, en *La lógica cultural del capitalismo tardío*, ahonda más en la delimitación temporal vinculando el surgimiento de la postmodernidad a la etapa que denomina el

¹ Gianni Vattimo, en su conocido ensayo *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, delimita el concepto de historicidad, el cual, dentro de su pensamiento, remite a la conciencia de estar inserto en un proceso: «la distinción entre una historia como proceso objetivo dentro del cual estamos insertos y la historicidad como un determinado modo de tener conciencia de que formamos parte de ese proceso» (Vattimo, 2007: 13).

² El debate acerca de los límites del concepto de postmodernidad fue inmediato, pues por un lado Jürgen Habermas, por ejemplo, apuntó que lo que se considera postmodernidad nace como una forma de neoconservadurismo, postura que continuaría Jameson en *La lógica cultural del capitalismo tardío*. Por otra parte, Anderson, en *Los orígenes de la posmodernidad*, señaló la dispersión existente respecto a la delimitación de este concepto, que carece de una definición sólida, pues se ha abordado desde distintas perspectivas, como la filosófica y la estética, pero muchas veces desde la incomunicación entre posturas, de tal forma que el espacio en que se mueve este concepto es el de la heterogeneidad.

capitalismo tardío o multinacional. Así, liga esta transformación de la cultura al ámbito norteamericano, aunque señala que el capitalismo de cuño multinacional alcanza toda la esfera global, de tal forma que sociedades que no han alcanzado el mismo desarrollo capitalista participan también de esa misma lógica, como es el caso de América Latina. Según Jameson, una de las notas dominantes de la cultura postmoderna es la imposibilidad del sujeto para organizar la temporalidad, el presente, el pasado y el futuro, de manera coherente, de tal forma que la historia se presenta como una sucesión de fragmentos inconexos. Respecto al arte, aprecia que está dominado por el pastiche –entendido como mera reproducción–, la superficialidad, la intertextualidad y la comercialización del objeto, puesto que los productos de la postmodernidad ha sin sido subsumidos en la lógica del mercado. Según los planteamientos de Jameson, esta cultura, cuyos individuos son incapaces de organizar el devenir histórico, produce una literatura marcada por la fantasía, término que para Jameson significa evasión del compromiso con la realidad, pues sostiene que el discurso histórico en la narrativa queda anulado por el ejercicio de la fabulación, cuyo objetivo es el placer del lector jugando con los conocimientos estereotipados que este posee sobre la historia. Para Jameson, entonces, el ejercicio narrativo se reduce al espacio de la neutralidad y de la evasión:

Si es cierto que el sujeto ha perdido su capacidad activa para extender sus protensiones y sus retenciones a través de la multiplicidad temporal y organizar su pasado y su futuro en una experiencia coherente, sería difícil esperar que la producción cultural de tal sujeto arrojará otro resultado que las «colecciones de fragmentos» y la práctica fortuita de lo heterogéneo, lo fragmentario y lo aleatorio (Jameson, 2002: 61).

Terry Eagleton, en *Las ilusiones del posmodernismo* (1996) retomó los términos del análisis de Jameson defendiendo que se trata de una cultura carente de historicidad en la que predomina el elemento kitsch y se ha tornado en una parodia del arte de vanguardia, de tal forma que este tipo de cultura –apunta con juicio negativo– se ha despojado de voluntad política para ser fagocitado por el orden económico y social. Las posturas de Jameson, de Eagleton, y también la de Baudrillard, funcionan para una determinada producción literaria; sin embargo, para la narrativa hispanoamericana, sobre la que aquí se tratará, sus planteamientos son inoperantes, puesto que se sitúan en una posición de toma de conciencia histórica, de tal forma que la historia no se torna un

referente vacío de significado ni de implicaciones, sino que, al contrario, problematizan la situación del individuo ante la historia: cómo este la aprehende y la narra.

En lo que se refiere al análisis de la literatura hispanoamericana, por tanto, la aportación más acertada proviene por parte de Linda Hutcheon, quien, desde la perspectiva de la teoría de la literatura, en su ensayo *A poetics of postmodernism* (1998), se sitúa en la postura contraria a las aportaciones antes mencionadas, sosteniendo que la conciencia histórica es un rasgo estructural de la cultura postmoderna, que se manifiesta literariamente a través de lo que la autora denomina como «metaficción historiográfica», género que define de la siguiente manera:

a form that I want to call “historiographic metafiction”. By this I mean those well-known and popular novels which are both intensely self-reflexive and yet paradoxically also lay claim to historical events and personages [...]. In most of the critical work on postmodernism, it is narrative —be it in literature, history, or theory— that has usually been the major focus of attention. Historiographic metafiction incorporates all three of these domains: that is, its theoretical self-awareness of history and fiction as human construction (*historiographic metafiction*) is made the grounds for its rethinking and reworking of the forms and contents of the past (Hutcheon, 1988: 5).

Si para Jameson o Eagleton la parodia en el arte postmoderno se ha tornado una forma vacía de contenido, para Hutcheon constituye uno de los mecanismos fundamentales para subvertir la ideología del liberalismo burgués:

its art form (and this theory) at once use and abuse, install and then destabilize convention in parodic was, self-consciously pointing both to their own inherent paradoxes and provisionality and, of course, to their critical or ironic re-reading of the art of the past (Hutcheon, 1988: 23).

En síntesis, en lo que coinciden los postulados de Jameson, Baudrillard, Eagleton y Vattimo es en anunciar una transformación en la percepción de la historia. Para Jameson, la crisis de la historicidad característica de la postmodernidad es la pérdida de capacidad para inscribir un suceso dentro del devenir de la historia, puesto que la historicidad se fundamenta en la capacidad de percibir el presente como historia, en el sentido de estar capacitado para distanciarse del presente y poder discriminarlo del pasado y del futuro. Baudrillard aborda estas transformaciones planteando el desvanecimiento de lo histórico por efecto de la idea de simulacro. Vattimo, partiendo

de Nietzsche y Heidegger como fundamento filosófico, caracteriza este fin de la historia como posthistoricidad: «la idea de una historia como proceso unitario se disuelve y en la existencia concreta se instauran condiciones efectivas [...] que le dan una especie de inmovilidad no histórica» (Vattimo, 2007: 13). Dentro de la heterogeneidad de posturas que existen dentro de la teorización del concepto de postmodernidad, uno de los puntales es, entonces, el fin de la historia entendida como progreso, que no deja de ser un reflejo de la desmitificación de las verdades unitarias y totalizantes.

Habiendo considerado estas posturas, un problema que se plantea inmediatamente es qué lugar ocupa Hispanoamérica y su literatura en el magma de las consideraciones críticas acerca de la postmodernidad. No es el objeto de este trabajo entrar a valorar si en Hispanoamérica puede hablarse de postmodernidad o por el contrario abordar la cuestión desde el concepto de poscolonialismo según otras opiniones, debate este sobre el que se puede encontrar una nutrida bibliografía. Sí, en cambio, es preciso notar que las posturas que se han tenido en cuenta centran el referente de su discurso en Norteamérica y Europa, exceptuando el caso de Linda Hutcheon, que se sitúa en un plano de mayor abstracción y pretende aunar las diversas realidades culturales. La complejidad de Hispanoamérica, entonces, requiere otra mirada. Perkowska, glosando el texto *Postmodernity in Latin America: The Argentine Paradigm* (1994) de Santiago Colás, discute las teorías de Jameson tomando como base *Respiración artificial* (1980) de Piglia y *La novela de Perón* (1985), de Tomás Eloy Martínez, a las que considera postmodernas:

en cuanto obras posmodernas de resistencia, resisten también el argumento de Jameson según el cual los textos del llamado “Tercer Mundo” no son representativos del posmodernismo por ser, en la mayoría de los casos, una alegoría nacional despojada de la complejidad propia del sistema de representación de los textos del “primer mundo” (Perkowska, 2008: 103).

1.3. Aproximación a la narrativa histórica de la segunda mitad del S. XX

Según Magdalena Perkowska, Ángel Rama diagnosticó el desuso de la novela histórica de base arqueológica, es decir, como reconstrucción del pasado, mientras que, por otro lado, notó que se estaba efectuando un movimiento contrario de «reingreso de la historia»; pero, como matiza, «la historia no significa aquí el pasado, sino el presente, es decir, la realidad y la condición sociopolítica inmediata a la que responde la producción de los novísimos» (Perkowska, 2008: 26). A propósito de las opiniones de Rama acerca de la crisis del discurso histórico, cabe tener en cuenta que «el cancelamiento [...] es solo aparente; se trata más bien de una transformación que no se podía comprender en el momento de su inicio» (Perkowska, 2008: 25). Esa transformación es lo que la crítica ha denominado *nueva novela histórica hispanoamericana*, término en el que se aglutinan una serie de novelas que, si bien comparten unos rasgos comunes, también apuntan hacia una diversidad de líneas, y cuyo antecedente se encuentra en *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier, publicada en 1949. De hecho, el escritor cubano anticipa uno de los aspectos centrales que luego la narrativa posterior desarrollará: la búsqueda de otras versiones que cuestionen la historiografía oficial. Por ello, la crítica suele referirse a esta narrativa como *rescritura*, *relectura* o *revisitación* de la historia. Sin embargo, aquí 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 un papel fundamental, entonces, el concepto de «imaginario», en cuya producción la literatura participa. En el imaginario, así, se entremezclan tanto referencias reales como ficticias, y puesto que su papel en la construcción de la idea de nación es central, esta narrativa que se sitúa en la posición de la *rescritura* de la historia se ocupa, también, de reflexionar acerca de la tradición literaria:

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 representa, 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: 41).

Esta nueva narrativa que descuella a partir de la década de los setenta apunta al hecho de que los imaginarios han perdido su poder de representación del individuo.

Además, aquello que se encuentra detrás de esta reflexión crítica acerca del pasado es, por un lado, la voluntad de plantear otras interpretaciones de la historia que no coincidan con la historiografía oficial, inducida por el desplome de la concepción de la historia como detentadora de un sentido unitario, que en lugar de explicar al individuo lo encorseta o sitúa en unos límites. Este planteamiento de ahondar en un discurso contrario o alternativo al institucionalizado se efectúa mediante la articulación de una mirada extrañada. Por otro lado, se sustenta en la explicitación de la parcialidad del discurso histórico, de su subjetividad y de su intervención en la construcción de la visión del individuo, de la nación y del mito de los orígenes. Por esta parcialidad del discurso histórico, una de las perspectivas en un gran número de novelas incluidas dentro del corpus, aún variable y discutible, de la nueva narrativa histórica es el de los silenciados u ocultados por la historia, a través de los que se pretende explorar otras visiones, otros intersticios del complejo proceso histórico en virtud de la idea de revisionismo del pasado ligado especialmente a la construcción identitaria.

Adoptar la perspectiva de los personajes apartados por la historiografía oficial no es, sin embargo, el único mecanismo a través del que se consigue una mirada revisionista. Otro también frecuente es el de partir de próceres. Si bien Lukács, en *La novela histórica* (1955), arranca de Walter Scott y analiza cómo este se sirve de personajes centrales en el devenir histórico y respeta su imagen pública para restringir los mecanismos de la ficción a la vida privada sobre la que la documentación no gravita con tanto poder, pero los personajes principales en el desarrollo de la trama pertenecen al orbe de la ficción, puede considerarse que en la narrativa hispanoamericana opera con mayor calado el modelo propuesto por Alfred de Vigny. Calabrese glosa las reflexiones de Noé Jitrik acerca de las diferencias entre la narrativa histórica hispanoamericana y el modelo europeo:

la novela histórica, desde sus comienzos en Hispanoamérica, constituye un espacio generador de debates. Al respecto, Noé Jitrik encuentra importantes diferencias entre la novela histórica hispanoamericana y su modelo canónico europeo. Retomado el planteamiento lukacsiano, el crítico reflexiona sobre la fascinación que ejercen las figuras de caudillos o dictadores, como es el caso, por ejemplo, de Juan Manuel de Rosas o Gaspar Francia, y concluye de ello que la novela histórica hispanoamericana no busca respuestas a la identidad de una clase, la burguesía, sino a una cuestión de la legitimación de la identidad: interrogarse qué se es frente a otras identidades (Calabrese, 1994: 58).

En este tipo de narrativa agrupada bajo el marbete de «nueva novela histórica» el tratamiento de la historia no opera solamente en la elección de unos determinados personajes que pertenecen al ámbito del pasado, sino también en el planteamiento del debate sobre el concepto de historia, enfocado desde diversas perspectivas como son la construcción de la identidad y del mito de la nación o desde la parodia de los mismos mecanismos que rigen la historiografía o cuestionándose cómo narrar el pasado partiendo de todas estas implicaciones. Por ello gran parte de estas novelas incorporan el debate sobre el concepto de historia problematizándolo, especialmente asumiendo como punto de partida o fundador los imprecisos márgenes —y en la narrativa actual aún más imprecisos deliberadamente— entre historia y ficción³. Otro aspecto que se torna central también, y que de forma genérica adopta esta narrativa tomada en abstracto, es el de la fuerte relación que se establece entre pasado y presente.

La búsqueda identitaria está relacionada con que una gran parte de la narrativa histórica se sitúe según el modelo de Vigny replanteando críticamente la historia hispanoamericana a partir de sus próceres, mediante una gran variedad de procedimientos, aunque esta reescritura de los personajes ilustres en muchas ocasiones se enfoque desde la perspectiva de la parodia desmitificadora. Esta parodia, sin embargo, no se presenta de forma neutra, puesto que el fin que mueve esta otra mirada acerca de las figuras institucionalizadas es la de abrir otras posibilidades acerca del pasado, de tal forma que en el imaginario abandonan el carácter estatuario y mármoleo que la historiografía tradicional les confiere. El fin último de la adopción de este punto de vista es, entonces, la voluntad de presentar otra versión de la historia, puesto que parten de la asunción de que todo relato histórico es una versión, siempre subjetiva, siempre con grado ficcional, y tornan ese conflicto en eje rector y generador del relato. Grillo, al respecto, sintetiza ambos modelos:

historias fingidas o ignoradas en un marco histórico pormenorizado y estrictamente referencial, según las pautas impuestas por Walter Scott. O, siguiendo el modelo de De Vigny, se ha re-escrito la historia de un continente a través de sus hombres más significativos: personajes reales como protagonistas

³ La siguiente reflexión de Octavio Paz, perteneciente a «Loa hijos de la Malinche», incluido en *El laberinto de la soledad*, puede servir para aclarar la compleja aproximación al hecho histórico: «Lo que distingue un hecho histórico de los otros hechos es su carácter histórico. O sea, que es por sí mismo y en sí mismo una unidad irreductible a otras. Irreductible e inseparable. Un hecho histórico no es la suma de los llamados factores de la historia, sino una realidad indisoluble. Las circunstancias históricas explican nuestro carácter en la medida que nuestro carácter también las explica a ellas. Ambas son lo mismo. Por eso toda explicación puramente histórica es insuficiente —lo que no equivale a decir que sea falsa (Paz, 2007: 84).

de las novelas históricas, enriquecidos, redelineados, o reinventados gracias a enfoques inéditos, acontecimientos privados, palabras y pensamientos jamás recogidos por la Historia (Grillo, 2010: 81).

Desde la década de los noventa se han sucedido estudios que han pretendido delimitar los rasgos de la «nueva narrativa histórica hispanoamericana», como la fijar un complejo corpus de novelas. En este sentido, los trabajos de Seymour Menton y de Fernando Aínsa son fundamentales, pues han acabado de definir lo que se considera el listado de rasgos del género. En concreto, el ensayo de Seymour Menton titulado *La Nueva Novela Histórica de la América Latina. 1979-1992*, publicado en 1993, asienta los seis rasgos sobre los que luego la crítica partirá para estudiar la producción narrativa. En primer lugar, Menton apunta «La subordinación, en distintos grados, de la reproducción mimética de cierto periodo histórico a la presentación de algunas ideas filosóficas, difundidas en los cuentos de Borges y aplicables a todos los periodos del pasado, del presente y del futuro» (1993: 42). Después se suman los rasgos de la distorsión deliberada de la historia, la incorporación de protagonistas extraídos de la historia a diferencia del modelo de Scott –como se ha apuntado antes–, la metaficción, la intertextualidad, procedimiento del que *La guerra del fin del mundo* de Vargas Llosa representa un buen ejemplo puesto que parte, como explicita en el prólogo, de la reescritura de *Os Sertoes* de Euclides da Cunha. Finalmente, el último rasgo que apunta Menton es la aplicación de los conceptos bajtianos de lo dialógico, es decir, la presentación de una pluralidad de versiones, lo carnavalesco, la parodia y la heteroglosia (1993: 42-46).

Por su parte, Celia Fernández Prieto, que ha sistematizado los mecanismos de los que se sirve la nueva novela histórica, sintetiza el cambio de paradigma en relación con la novela de ascendencia decimonónica centrándose en dos aspectos capitales: el primero de ellos es «la distorsión de los materiales históricos (acontecimientos, personajes y cronología en la historiografía oficial) al incorporarlos a la diégesis ficcional» (1998: 154). Señala que dicha distorsión se efectúa mediante tres mecanismos: la exploración de otras versiones de la historia; la hipertextualidad, en el sentido de que esta narrativa parte de otros textos preexistentes con los que entabla una relación intertextual, muchas veces desde los procedimientos de la ironía y de la parodia; y finalmente la inclusión de anacronismos con tal de alterar subversivamente el orden cronológico del discurso histórico. El segundo eje sobre el que giraría, según

Fernández Prieto, esta estética es el de la metaficción, que estructura tanto formal como temáticamente las novelas, puesto que esta narrativa, en mayor o menor grado más explícita en función de la obra, parte del presupuesto de la inviabilidad del discurso histórico para alcanzar la pretendida objetividad y veracidad, de tal forma que «la nueva novela histórica se centra precisamente en el cuestionamiento de la historiografía y esto determina la estructura, la semántica y la pragmática de los textos que se presentan como novelas de *metaficción historiográfica*» (Fernández Prieto, 1998: 159). Este proceso tanto de relectura como de reescritura conlleva, pues, una profunda reflexión metahistoriográfica acompañada de toda una serie de procedimientos metatextuales, que implican una revisión tanto de los conceptos de historia, verdad y objetivismo como una relectura de los textos sobre los que se ha cimentado la historiografía, como, por ejemplo, el *Diario de a bordo* de Colón.

Un ejemplo de ese carácter metahistoriográfico es el capítulo final de *Santa Evita* (1995), de Tomás Eloy Martínez, novela que se centra en la multiforme figura de Eva Perón y el periplo de su cadáver. En esta última parte de la novela, mediante un juego metatextual, Tomás Eloy Martínez se introduce como personaje que cuenta la génesis de la escritura de la misma novela, llegando a filtrar esta reflexión: «Me he pasado la vida sublevándome contra los poderes que prohíben o mutilan historias y contra los cómplices que las deforman o dejan que se pierdan» (2002: 419). En *Santa Evita* Tomás Eloy Martínez funde la historia, la ficción y el mito que rodean a Eva Perón para presentar otra perspectiva, otro acercamiento a la realidad, como refiere el propio autor en el siguiente fragmento de una entrevista ilustrativo del proceso de creación de la literatura desde los procedimientos de la nueva novela histórica:

¿cómo se podía, cómo se puede entender todavía [...] que Eva Perón y Perón concentren de un millón y medio a dos millones de personas en la avenida 9 de Julio, en el Cabildo Abierto del 22 de agosto [de 1951] para proclamar a Eva vicepresidenta, y que Eva tarde alrededor de 40 minutos en aparecer en el palco? Cosa insólita, porque generalmente aparecía antes de o junto con Perón. ¿Qué hizo mientras tanto? ¿Dónde estaba? No hay ninguna explicación historiográfica de ese hecho. Entonces yo inventé una explicación, usé al peluquero con esa finalidad y elaboré una especie de drama doméstico a partir de eso (Grinberg Pla: 2005, 156).

Al conjunto de rasgos que ofrece Seymour Menton en su conocido ensayo, Fernando Aínsa, en *Reescribir el pasado*, añade algunos más: lo que denomina la

«abolición de la distancia épica» mediante la escritura en primera persona, cuya subjetividad entra en contraste con el objetivismo de la novela histórica considerada simplifícadamente de corte tradicional, que adopta por lo general un narrador en tercera persona, que pretende detentar la verdad acerca de los hechos narrados. Aínsa insiste, además, en la imbricación de distintos tiempos y en el uso con fines desmitificadores del arcaísmo, el pastiche y la parodia:

El novelista [...] releendo atentamente el pasado, reescribe la historia. Lo hace muchas veces recreando el lenguaje y solazándose en arcaísmos y en las imaginativas posibilidades de anacronismos, *pastiches* y parodias proyectadas hacia el pasado desde la mirada crítica del presente (Aínsa, 2003:10).

Hay que aclarar, sin embargo, que este tipo de aproximaciones aquí sintetizadas parten de un análisis abstracto que pretende cristalizar las constantes de un género y que, por tanto, no todas las novelas comparten los mismos procedimientos. Además, también es plural el momento histórico que abordan, de tal forma que algunas se centran en la etapa del descubrimiento, otras en la conquista, otras en el periodo de independencia y otras en el siglo XX.

Una de las últimas aportaciones más significativas sobre el debate acerca de la configuración genética de la novela histórica es el ensayo de Robin Lefere, titulado *La novela histórica: (re)definición, caracterización, tipología* (2013). Uno de los aspectos más pertinentes de su estudio se corresponde con la revisión del marbete de *nueva novela histórica*; en concreto, propone que «la supuesta “nueva novela histórica” entra dentro de la definición mínima (por lo menos) de la subcategoría de NH, y por lo tanto no requiere una definición específica» (2013: 42). Acaso, esta afirmación de Lefere también sea demasiado rotunda. Aun así, se puede considerar que ciertamente, más allá del marbete ampliamente difundido y extenuado de *nueva novela histórica*, el estatuto de la historia y su conceptualización han variado y, por tanto, también su papel en la literatura. De la misma manera, los rasgos ofrecidos por Menton y Aínsa resultan problemáticos, puesto que pueden reconocerse en obras no incluidas dentro de este subgénero y, por tanto, pueden considerarse como características generales en la producción literaria actual. O también, como añade Lefere:

la misma «novedad» resulta dudosa: precisamente por ser inciertos los corpus de referencia como los rasgos distintivos, se hace problemático el

contraste y, si nos atenemos a los rasgos apuntados por Aínsa o Menton, éstos se observan, de manera aislada o en combinación, en novelas anteriores a los corpus manejados (Lefere, 2013: 51).

Dejando a un lado las consideraciones sobre los rasgos definatorios de esta reformulación de la novela histórica, acaso, el síntoma más determinante para explicar este cambio en la representación de la historia en la narrativa y sus funciones expresivas sea que, en la novela de las últimas décadas, la historia se conceptualiza como una categoría de pensamiento, a la vez que como problema y objeto de debate; es decir, la historia opera como un elemento para configurar la identidad, tanto colectiva como individual. Así, el marbete de «nueva novela histórica», aunque útil en su momento, ha quedado desbordado.

Otra consideración de Lefere que permite abrir nuevos horizontes de exploración es su ampliación del concepto de literatura histórica, incluyendo especialmente las formas de no ficción:

Dentro de la categoría de Literatura histórica hay que considerar, al lado de la NH (si bien podría esgrimir que ésta las incluye potencialmente a casi todas), las modalidades genéricas siguientes (exitosas en menor medida y diversamente reconocidas): las narraciones parcialmente ficcionales (cf. «nonfiction novels»), la narración testimonial (incluidas las memorias históricas), el cuento histórico, el teatro histórico, el poema histórico, el ensayo histórico, o incluso el guión (sic.) histórico; a lo cual hay que sumar las manifestaciones transversales (Lefere, 2013: 52).

En suma, estas ideas en torno al estatuto de la historia en la novela apuntan hacia una concepción de la historia entendida como una categoría –idea que más adelante se desarrollará–, no tanto como un género, de tal forma que puede ampliarse el campo de estudio a un mayor número de manifestaciones literarias, a la par que permite acceder a una aprehensión más compleja de su función expresiva en el relato.

1.4. Consideraciones en torno a los problemas de la novela histórica

El lenguaje que alimenta al poema no es, al fin de cuentas, sino historia, nombre de esto o aquello, referencia y significación que alude a un mundo histórico cerrado y cuyo sentido se agota con el de su personaje central: un hombre o un grupo de hombres. Al mismo tiempo, todo ese conjunto de palabras, objetos, circunstancias y hombres que constituyen una historia arranca de un principio, esto es, de una palabra que lo funda y le otorga sentido. Ese principio no es histórico ni es algo que pertenezca al pasado sino que siempre está presente y dispuesto a encarnar.

Octavio Paz, *El arco y la lira*

A la luz de las consideraciones anteriores, en este punto parece ineludible preguntarse ¿de qué hablamos cuando hablamos de novela histórica? Esta interrogación viene motivada por el hecho de que, pese a la ingente bibliografía que existe sobre este género, al intentar una definición asaltan más incertidumbres y contradicciones que certezas. Viene también inducida por la ya frecuentada contraposición entre la novela histórica denominada «tradicional» y el marbete de «nueva novela histórica». Como es bien sabido, el ensayo *La novela histórica* (1955) de Lukács ha marcado el rumbo de las consideraciones posteriores en torno al género, por lo que conviene detenerse en cada una de las características que le asigna para dilucidar las problemáticas que lo rodean. En primer lugar, la novela histórica, según el modelo de Lukács, se revela como un proyecto político burgués, condición que se cumple también en la novela hispanoamericana a raíz de las Guerras de Independencia y del desmoronamiento del Imperio, pues, como precisa Elmore, «no es la contienda cósmica entre el Bien y el Mal —es decir, el enfrentamiento entre esencias temporales— lo que la novela histórica representa, sino el drama del cambio social y la temporalidad humana» (1997: 30).

En segundo lugar, otro de los rasgos fundantes según Lukács, es el de «la reproducción artística fiel de una época histórica concreta» (1976: 42); es decir, la novela histórica desde la perspectiva de Lukács, y siempre con el modelo de Walter Scott presente, asume unos presupuestos miméticos o realistas. Esta característica puede parecer a priori obvia o poco controvertida, pero, como después se verá, puede ponerse en cuestión. Otro aspecto también ampliamente asumido por la crítica posterior es el de la distancia temporal respecto de los sucesos históricos narrados, pero a la sazón surgen también una serie de interrogantes: ¿es necesario que haya una distancia temporal entre el tiempo de la escritura y el de la narración?, ¿de cuánto se trata?, ¿no puede considerarse también el presente como historia? Retomando el clásico ensayo de Menton, allí también se pueden encontrar consideraciones semejantes, pues adopta la definición proporcionada por Enrique Anderson Imbert —de gran calado en el ámbito hispánico, y que a continuación se desglosará, de tal forma que en su estudio «quedan excluidas novelas archiconocidas, a pesar de sus dimensiones históricas, por abarcar al menos parcialmente un periodo experimentado por el autor» (Menton, 1993: 33). Antes de proseguir, entonces, conviene referir aquí la mencionada definición que Imbert ofrece del género de la novela histórica:

Llamamos ‘novelas históricas’ a las que cuentan una acción ocurrida en una época anterior a la del novelista. Esa acción, por imaginaria que sea, tiene que entrelazarse con un hecho histórico significativo. Los materiales tomados de la historia pueden ser modificados o no; pero aun en los casos en que permanecen verdaderos, al fundirse en una estructura novelesca cambian de valor y se ponen a cumplir una función estética, no intelectual. Es decir, que los objetos históricos se transmutan en objetos artísticos (Anderson Imbert, 1954: 26).

Gran parte de la crítica ha asumido estas delimitaciones. Por ejemplo, María Cristina Pons, en su clásico ensayo *Memorias del olvido* (1996), sostiene que «el texto debe presentar marcas o señales que remiten a un periodo o evento histórico específico (sea por medio de fechas, lugares o por la problemática particular de un determinado periodo histórico reconocible por su singularidad)» (1996: 69). A este respecto puede resultar útil el ensayo de Robin Lefere referido en el epígrafe anterior, pues uno de los aspectos más importantes de su propuesta es la voluntad de visitar todas estas cuestiones asumidas por la crítica con el fin de sacar al género de los márgenes tan estrechos que con el tiempo se le han asignado.

Lefere, atendiendo a la definición arriba citada de Imbert, desglosa dos ideas y las cuestiona, en la línea de las interrogaciones antes formuladas. Lefere también pone en duda el postulado de la distancia temporal, y partiendo de la consideración epistemológica de que la concepción de la historia ha variado con el transcurrir del tiempo, asevera que «conviene desprenderse de una idea de la Historia que se fija en una sola dimensión del tiempo, y considerar tanto el Pasado como el Presente, y aun el Futuro» (2013: 35). Y prosigue:

Cualquier NH se escribe desde el Presente y, en mayor o menor medida, con la perspectiva del Presente; suele articular el Pasado con el Presente —de manera lateral o central, explícita o no— y muchas NH que parecen centrarse exclusivamente en el Pasado tratan en realidad del Presente (recurso del Pasado como coartada, o como metáfora epistemológica). Otras —que no se suelen considerar como históricas— se asientan en el Presente, pero se abren ampliamente al Pasado, con una perspectiva que puede ser lejanamente mítica, o directamente sociopolítica (piénsese en la vasta corriente de la «recuperación de la memoria») (2013: 35).

Lefere continúa repasando la asentada definición de Imbert; y acerca del segundo criterio que ofrece, es decir, que la acción tenga que «entrelazarse por lo menos con un hecho histórico», se cuestiona si realmente este criterio es una condición *sine qua non* para considerar una novela como histórica, preguntándose si «¿no podría considerarse como histórica una novela en la cual todos los personajes y acontecimientos fueran ficticios (ni siquiera alusivos, como en *La sombra del caudillo*) pero escrupulosos el marco o tan sólo la representación de la vida cotidiana?» (Lefere, 2013: 26). Tomando en consideración los presupuestos hasta ahora vislumbrados, otras interrogaciones surgen al paso, como: ¿es necesaria la reconstrucción histórica? Y es más, ¿qué entendemos por hecho histórico? Todas estas incertidumbres que suscita la codificación académica del género de la novela histórica son también trasladables al marco teórico de la «nueva novela histórica», pues, como apunta Lefere, «S. Menton partió de la definición de Anderson Imbert, y la NH pasó a constituir un subgénero de una NH que, eso sí, convertía en un macrogénero» (2013: 28).

Con el fin de ampliar las fronteras del género de la novela histórica, Lefere desglosa diez propuestas⁴. La primera de ellas es la de «abordar la cuestión del género de la NH desde una perspectiva más general, sistémica y aun polisistémica» (28). En

⁴ Para no extenuar la reflexión, solo se repasarán las propuestas más pertinentes para el análisis.

este apartado, para los fines particulares de este trabajo, resulta esclarecedor que proponga la inclusión de otros géneros, como el ensayo histórico o la «*non fiction novel*» y otros géneros híbridos. Ante esta diversidad, propone, como segundo punto, una denominación más amplia, en este caso, la de «Literatura histórica», pues «apunta a un macrogénero teórico y que subsume las diversas modalidades literarias del discurso histórico» (29). Indefectiblemente, el manejo de una noción deliberadamente amplia lleva a la definición de qué se entiende por «literatura histórica», tema que ocupa el tercer apartado de sus propuestas. Es este el punto en el que el ensayo de Lefere arroja más claridad sobre las interrogaciones precedentes y servirá como punto de apoyo para analizar el corpus narrativo de Martín Caparrós. El eje central, entonces, que Lefere propone para aproximarse a una definición de la literatura histórica es que tematice la historia. Lo formula de la siguiente manera: «tematiza principalmente (la Historia): sería la interpretación más satisfactoria. En efecto, la Historia es aquí una preocupación que estructura, de manera más o menos explícita, el texto, convirtiéndose en tema principal» (Lefere, 2013: 31-32). Por supuesto, esta aseveración necesita precisiones. En primer lugar, la aparición de la historia como tema puede darse de forma directa, «como objeto principal (de representación y de reflexión, o de representación sin reflexión explícita, o de reflexión sin apenas representación)» (2013: 32), o bien de forma indirecta. Puede resultar controvertida la propuesta de Lefere, en la medida en que esta definición excluye uno de los rasgos comúnmente asignados a la novela histórica, que es el de la reconstrucción arqueológica o la aparición de un escenario o ambiente de la época histórica en que se sitúa la trama: «el “setting” histórico no es suficiente, ni siquiera necesario, sólo constituye un indicio entre otros» (33). Esta restricción, por otra parte, se opone a uno de los elementos que la mayor parte de la crítica ha manejado para contraponer la denominada novela histórica tradicional y la «nueva novela histórica». Sin embargo, Lefere precisa al inicio de su ensayo que tal distinción le parece inoperante y apuesta por una etiqueta mayor, que concluye en denominar «literatura histórica». Una de las implicaciones de estipular una categorización más abierta de este género implica, por una parte, que un corpus mayor pueda contemplarse bajo estas ideas. Lefere lo justifica de la siguiente manera:

La ampliación se debe esencialmente a un concepto menos estrecho de la Historia, en especial contra el criterio abusivo del Pasado lejano, y por otra parte, contra el requisito de la presencia explícita de acontecimientos y personajes establecidos de la Historia, o contra un enfoque excesivamente realista del género (2013: 42).

Bajo este criterio, por tanto, pueden considerarse vinculadas a la noción de «literatura histórica» obras que generalmente se tratan por separado, como ciertas novelas políticas, las novelas de la denominada «memoria histórica» o incluso el género de la crónica, siempre, por supuesto, que propongan una reflexión sobre la historia. Continúa Lefere refiriendo una serie de «rasgos pertinentes» o «complementarios» (2013: 49), entre los que cuenta, en primer lugar, la presencia de «personaje(s) y/o acontecimiento(s) (/episodio) documentados» (49), así como «personaje(s) y/o acontecimiento(s) / episodio(s) trascendentes para la Historia» (49). En tercer lugar, cuenta la «modalidad explícita (en mayor o menor medida) de discurso sobre la Historia» (49) y también «la explicitación de la relación con las codificaciones previas (historiográficas, novelescas, etc.» (49). Por otra parte, considera también como rasgo el «tratamiento riguroso [...] de la realidad histórica considerada», y también la «plena asunción de las potencialidades propias del discurso literario» (59). Las «informaciones (meta)históricas paratextuales» (50) suponen el último de los rasgos que ofrece. La suma de todos ellos, precisa, conformaría «un tipo especialmente pleno o redondo de NH» (50).

Estas consideraciones le llevan a concluir que el marbete de la «nueva novela histórica» quedaría subsumido en la caracterización de «literatura histórica» tal y como él a define. Dejando a un lado la polémica que implica, Lefere justifica su decisión en virtud de la inconsistencia que funda el marbete de «nueva novela histórica» y las contradicciones del aparato teórico:

se encuentran novelas muy heterogéneas, que incluso ofrecen «fórmulas» distintas, o incluso opuesto. Además, la misma «novedad» resulta dudosa: precisamente por ser inciertos los corpus de referencia como los rasgos distintivos, se hace problemático el contraste y, si nos atenemos a los rasgos apuntados por Aínsa o Menton, éstos se observan, de manera aislada o en combinación, en novelas anteriores a los corpus manejados. Cabe añadir que esos rasgos son superficiales, en la medida en que derivan esencialmente de un cuestionamiento de la relación referencial (Lefere, 2013: 51).

Glosadas las opiniones de Lefere, conviene ordenar algunas ideas rectoras para comprender el cambio de paradigma narrativo en las obras que asumen la historia como conflicto. En efecto, tal y como apunta Lefere y trata luego de solventar, el corpus teórico en torno a aquello que se ha denominado «novela histórica tradicional» también

ofrece lagunas. Sin embargo, aunque las etiquetas puedan resultar más confusas y opresivas que esclarecedoras y conductoras, sí se puede detectar un cambio, tanto en la factura narrativa como en el plano ontológico. Como apunta Perkowska,

Estos determinantes ponen en evidencia la transformación sufrida por el género y la distancia entre los parámetros de la novela histórica tradicional (sus rasgos formales y temáticos, así como su contenido ideológico) y las características bastante menos unívocas y todavía en proceso de hacerse y modificarse de la novela histórica producida en las últimas tres décadas del siglo XX (2008: 34).

Perkowska traza también en su ensayo un oportuno recorrido sobre el parecer crítico en torno al auge de estas nuevas modulaciones de la narrativa histórico que remonta al trabajo de Ángel Rama, titulado «Los contestatarios del poder», publicado en 1981, y también al de María Eugenia Mudrovic, «En busca de dos décadas perdidas: la novela latinoamericana de los 70 y 80» (1993). Justifica, además, el cambio de paradigma de la siguiente manera:

Las nuevas novelas históricas se apartan del modelo clásico mediante significativas y numerosas innovaciones temáticas y formales y, adoptando una posición crítica y de resistencia frente a la Historia como discurso legitimador del poder, proponen relecturas, revisiones, reescrituras del pasado histórico y del discurso que lo construye. En gran parte, los recientes enfoques crítico-teóricos sobre la nueva novela histórica se basan en una concepción dinámica del género literario que examina sus cambios y movimientos (emergencia, innovación, hegemonía, caducidad) no sólo en función de las modificaciones estrictamente literarias (cambios formales), sino también en relación con las transformaciones de la realidad sociohistórica y cultural que condiciona la producción literaria (Perkowska, 2008: 33).

De esta forma, Perkowska emparenta su ensayo con otros trabajos precedentes, como *Memorias del olvido* (1996) de María Cristina Pons o *Historia y novela: poética de la novela histórica* (1996) de Celia Fernández Prieto, que conciben el género de forma dinámica, en oposición a las primeras tentativas de estudio de la «nueva novela histórica», es decir, los rígidos rasgos que ofrece Menton y, a nivel general, lo encorsetado de sus teorías. Interesa, por otra parte, retomar partes de la cita anterior para entender algunos de los elementos en que se sustenta dicho cambio. Perkowska destaca que esta nueva producción subvierte el modelo clásico «adoptando una posición crítica y de resistencia frente a la Historia como discurso deslegitimador del poder» (2008: 33). Es oportuno, entonces, recordar aquí un fragmento de Foucault:

Lo que quisiera decirles, de un modo tal vez algo apresurado y esquemático, pero a fin de cuentas bastante justo en lo esencial, es que creo poder afirmar que el discurso histórico en tanto práctica consistente en contar la historia, ha permanecido por mucho tiempo emparentado con los rituales de poder, como sucedió sin duda en la antigüedad y aún en el medievo. Es decir, me parece que el discurso de lo histórico puede ser entendido como una especie de ceremonia, hablada o escrita, que debe producir en la realidad una justificación y un reforzamiento del poder existente. En suma, tengo la impresión de que desde los primeros analistas romanos hasta el medievo avanzado y directamente hasta después del siglo XVI, la función tradicional de la historia fue la de enunciar el derecho de poder y de intensificar su esplendor (Foucault, 1996a: 17).

Por tanto, uno de los ejes del cambio genérico se sustenta en la asunción de la capacidad tanto de la historiografía como de la literatura, para producir imaginarios o acrecentarlos, para crear discursos oficiales y de poder. En síntesis, la historia se torna una problemática, y ese cambio genérico se traduce, en resumen, en un giro del foco de atención: la historia se torna un problema, un eje de reflexión, que se entrelaza con otras nociones como las de identidad, cultura o poder. Entre el profuso mapa bibliográfico sobre la «nueva novela histórica», otra de las ideas rectoras para comprender este viraje es la de la voluntad de reescribir o releer el pasado, con el objetivo de crear de una contrahistoria:

son personajes oscuros, que ofrecen, en el género de la crónica o de la memoria, versiones alternativas de hechos históricos reales, produciendo novelas paródicas de unos textos canónicos del descubrimiento, dando del mismo acontecimiento una versión carnavalesca, deformada, cómica o grotesca, en cualquier caso siempre crítica hacia la historia oficial de los descubridores (Grillo, 2010: 83).

Esta caracterización, sin embargo, solo se puede aplicar a una serie de novelas, que pueden incluso considerarse como ciclos en torno a momentos históricos determinantes del devenir de Hispanoamérica. Por ello, para ampliar esta caracterización, sería más preciso añadir otro elemento ligado a este componente de rescritura o relectura, que sería, en términos más generales, una visión crítica, incluso escéptica, respecto a la historia, pero entendiendo también el presente o el pasado cercano como parte de ella, salvando los márgenes impuestos por una parte de la crítica, arriba indicada, que limita el pasado a un espectro temporal indeterminado que contemplan como sucesos no vividos por el autor.

Piglia, como ejemplo, consciente de las problemáticas que se derivan de la etiqueta de novela histórica, reflexionando acerca de los contornos genéricos de sus obras, considera que en *Respiración artificial* el género de la novela histórica funciona como un horizonte. Y en una línea semejante se mueve la lectura que Saer realiza de esta novela:

Por otra parte, bajo el terror, lo real y lo ficticio, lo histórico y lo narrativo, lo político y lo policial, se entremezclan y se confunden, y la novela abunda en medias palabras y en recelos, en sospechas y en ironías, en esperas inciertas y en misterios no resueltos. Y es esa ambigüedad que sigue vibrando por debajo de la reflexión lo que, justamente, la justifica no como pretendida novela histórica, sino, mejor todavía, pura y simplemente como novela (Saer, 2008: 161).

En la línea de la argumentación que viene sosteniéndose, Saer detecta en la novela de Piglia la preeminencia de la historia como un tema de reflexión: «*Respiración artificial* opone una estrategia narrativa radicalmente distinta, consistente en proponerse la historia no como objeto de representación, sino como *tema*» (Saer, 2008: 159). En la línea de estas consideraciones, una de las propuestas de este trabajo es la de entender, como clave interpretativa o de lectura para comprender el viraje que ha sufrido el género histórico en las últimas décadas, la historia como una categoría de pensamiento, es decir, como *cogito*, en la medida en que se entiende como concepto fundante desde el que se construyen los demás pensamientos. Es decir, el individuo se piensa, piensa su identidad, desde la historia, asumiendo, a su vez, la construcción ficcional tanto de la historia como de la identidad y del pensamiento. La historia, en resumen, actúa como un horizonte; se convierte en un elemento de reflexión, ya no es un marco, un escenario, como sí sucedía en el siglo XIX, sino que es un problema, un tema, una cuestión epistemológica, como puede deslindarse de las prácticas como el cuestionamiento de la historia oficial desde sus márgenes, la reescritura de los textos apropiados, la atención a las minorías, o el análisis de sus efectos en la identidad.

En síntesis, los marbetes, útiles en su momento como tentativa para comprender los nuevos rumbos narrativos, se revelan ahora, en gran medida, parciales e inoperantes. Por ejemplo, los rasgos ofrecidos por Menton y Aínsa son extensibles a otros géneros literarios, y en términos generales, a gran parte de la narrativa de los 80-90 y, por supuesto, anterior y posterior. Por eso, fijar el foco de atención en otros procesos o

elementos puede resultar más esclarecedor. Elementos como las vinculaciones entre la historia y la ficción con el poder, la voluntad de relectura crítica del pasado y de creación de una contra-realidad o una contra-historia y, especialmente, la tematización de la historia. Para ahondar en este último elemento, sin embargo, se considera necesario —por lo que se retomará con mayor extensión más adelante— abordar el cambio que ha sufrido el concepto de ficción —no solo el de historia— y también el análisis de la historia en un plano ontológico, pues generalmente se atiende al cambio epistemológico de este concepto; sin embargo, la manera en que la historia se problematiza en la narrativa aquí contemplada es relativa a su dimensión ontológica, es decir, vinculada a la estructuración del yo.

1.5. La verdad desde la ficción: una aproximación a la idea de verdad y a las formas de la no ficción

*Y así cada intento
es un nuevo comienzo, una incursión en lo inarticulado,
con un desastroso equipo siempre deteriorándose
en la confusión general de la imprecisión del sentimiento,
indisciplinadas escuadras de emoción. Y lo que hay que vencer
por fuerza o sumisión, ya se ha descubierto
una o dos veces, por hombres que uno no puede esperar
emular —pero no hay competición—
sólo hay la lucha por recobrar lo que se ha perdido
y encontrado y vuelto y vuelto a perder; y ahora en condiciones
que no parecen propicias. Pero quizá no hay ganancia no pérdida.
Para nosotros, sólo está el intentar. Lo demás no es asunto nuestro.*

T. S. Eliot, «East Coker», Four Quartets

Juan José Saer, en el ensayo *El concepto de ficción* (1997), pretende deslindar algunas asunciones e inercias que circulan en torno a las nociones de verdad y de ficción. Tras asentar que «Podemos afirmar que la verdad no es necesariamente lo contrario de la ficción, y que cuando optamos por la práctica de la ficción no lo hacemos con el propósito turbio de tergiversar la verdad» (Saer, 2016: 15) llega a la cuestión nuclear: «Borges [...] no reivindica ni lo falso ni lo verdadero como opuestos que se excluyen, sino como conceptos problemáticos que encarnan la principal razón de ser de la ficción. Si llama *Ficciones* a uno de sus libros fundamentales, no lo hace con el fin de exaltar lo falso a expensas de lo verdadero, sino con el de sugerir que la ficción es el medio más apropiado para tratar sus relaciones complejas» (Saer, 2016: 19). En esa disolución de categorías, en esa ruptura de la oposición clásica entre ficción y verdad, se mueven las ficciones de Martín Caparrós, como también las de Piglia y otros narradores. Conviene

recordar, también, a tenor de esta reflexión de Saer, el final del relato «Emma Zunz», pues allí se aprecia cómo lo importante en la obra de Borges es lo esencial, no los accidentes: «La historia era increíble, en efecto, pero se impuso a todos, porque sustancialmente era cierta. Verdadero era el tono de Emma Zunz, verdadero el pudor, verdadero el odio. Verdadero también era el ultraje que había padecido; sólo eran falsas las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios» (2003: 76).

Siguiendo las premisas anotadas en el capítulo anterior, es decir, la tematización de la historia como uno de los factores determinantes, la pregunta epistemológica que anima gran parte de esta narrativa es ¿cómo contar la historia? Una precisa síntesis de esta interrogación se encuentra en el inicio autorreflexivo de *Respiración artificial*: «¿Hay una historia? Si hay una historia empieza hace tres años. En abril de 1976, cuando se publica mi primer libro, él me manda una carta» (Piglia, 2011: 13). Este arranque remite, por un lado, a la historia entendida como trama, es decir, a la construcción narrativa, y por otro lado apunta hacia el conflicto de la historiografía: la imposibilidad de establecer un sentido unívoco, de tal forma que ya sitúa la novela en la indagación de otras versiones de la historia, a la par que remite a la tensión anterior: la perplejidad, cristalizada en forma de interrogación, ante la escritura del horror. Sin embargo, encierra también implícito el conflicto apuntado por Saer, que luego ejecuta en la novela, es decir, la disolución de las fronteras entre verdad y ficción o el entendimiento de ambas categorías como conceptos no excluyentes sino en tensión.

En el centro de la problemática relación entre historia y ficción se encuentra la idea de verdad, y la genealogía de este conflicto posee más hitos además de la *Poética* de Aristóteles, para quién el criterio de lo verosímil enmarca el quehacer poético. Además, Aristóteles defiende la superioridad de la poesía, porque universaliza, esto es, libera de los accidentes, en la línea antes apuntada respecto al relato «Emma Zunz», de Borges:

De ahí que la poesía sea más filosófica y elevada que la historia, pues la poesía narra más bien lo general, mientras que la historia, lo particular. Entiendo por lo general aquello que dice o hace normalmente una persona, en virtud de lo necesario, y a eso aspira la poesía, aunque al final dé nombres a sus personajes; y por particular, qué hizo o qué le pasó a Alcibíades (Aristóteles, 2011: 56)

Sin embargo, hay otras calas: «es durante la Edad Media cuando se reanima el debate sobre la esencia de la verdad y sus implicaciones para la poesía. Esta controversia tiene su base en la teología cristiana, en las ideas de San Pablo, san Agustín y santo Tomás, y van a extenderse a la literatura» (Marrero-Fente, 2017: 33). Petrarca, por ejemplo, precisa que el poeta debe «cubrir con el velo una ficción placentera, de manera que, levantando aquel, luzca la verdad», como extiende en el *Secretum*: «Es cierto que en las ficciones poéticas hay una verdad a la que se debe llegar a través de indicios sutilísimos»⁵ (Serés, 2000: 170).

Después de este breve apunte sobre la historia de las relaciones entre verdad e historia, retomando la pregunta rectora que encabeza este apartado, es decir, ¿cómo contar la historia?, se puede afirmar que se trata de una reflexión sobre las posibilidades del hombre para acceder a la verdad: encierra, pues, el afán de recuperar el contacto perdido con la verdad. El problema, por tanto, que asume la narrativa aquí contemplada, en la que se incluye gran parte de la obra de Martín Caparrós, es el de historia-literatura, que en el fondo esconde el problema de la incapacidad de definir qué es la verdad. ¿Cuál es, sin embargo, ese concepto más elaborado de verdad? En el fondo, asumir que una obra está impulsada por la voluntad de escribir la historia asumiendo su imbricación con la ficción implica, también, otra voluntad de retomar el contacto con la realidad, con la verdad, aunque desde un concepto más elaborado de verdad: es un paso de la verdad como *adequatio* a la verdad como *aletheia*, en el sentido que le confiere Heidegger en *Ser y tiempo*. Asumiendo, además, en relación con la lectura saeriana, que verdad y ficción no son categorías enfrentadas, sino que la tensión entre ambas se encuentra de forma nuclear en el concepto de literatura y que desde la ficción pueden cifrarse sus complejas relaciones, la noción de verdad se liga con otras cuestiones apuntadas hasta el momento, como son las vinculaciones entre política y literatura, la capacidad de representación del lenguaje o la voluntad de que la escritura se incardine en la creación de discursos de la contrarrealidad. Piglia, además, apunta otra dimensión, en este caso ética y política, de la verdad:

Brecht convoca este debate. «Cinco dificultades para decir la verdad» es uno de los grandes textos que se han escrito sobre el tema, un gran panfleto. Cada vez que uno lee, las dificultades se actualizan. Como sabemos, una de las dificultades para escribir la verdad es tener coraje para decirla, no sólo la

⁵ Sobre esta cuestión, véase Rico, Francisco, *Vida u obra de Petrarca: lectura del Secretum*, Padua, Antenore, 1974.

inteligencia o astucia para reconocerla. 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 (2015: 116).

Sin embargo, para cristalizar una noción más clara del significado de un concepto más elaborado de verdad que permita acercarse a obras de narradores como Martín Caparrós, hay que remontarse al epígrafe de *Respiración artificial*, que actúa de pórtico a la novela, tomado del poema «The Dry Salvages», incluido en los *Four Quartets* de T.S. Eliot: «*We had the experience but missed de meaning, an approach to the meaning restores the experience*»⁶. Frente a la verdad de la no ficción, Piglia opta por la verdad de la ficción o desde la ficción. Atendiendo a estos factores, el significado del concepto de verdad puede ser la voluntad de restaurar el significado o los significados de lo real operado desde la ficción. Resulta interesante también distinguir entre ser fiel a la historia –es decir, a los detalles, a los accidentes– y ser leal a la historia –a la esencia, pues una de las problemáticas de la escritura de la historia consiste en tratar de sortear las imágenes de la historia que se confunden con la historia, como se verá, más adelante, a tenor de la novela *Austerlitz*, de Sebald.

Desde el género de la crónica, Martín Caparrós se inscribe bajo unas premisas semejantes a las de Piglia, aunque en su caso particular, el foco de atención recae en la forma de mirar: «mirar donde parece que no pasara nada, aprender a mirar de nuevo lo que ya conocemos. Buscar, buscar, buscar. Uno de los mayores atractivos de componer una crónica es esa obligación de la mirada extrema» (Caparrós, 2015: 66). Por sus resonancias, las ideas latentes en este fragmento pueden recordar a las concepciones románticas en torno al poeta como vate, capaz de percibir un latir diferente en la realidad. Sin embargo, no es esta la visión a la que apunta Caparrós, ya que en sus anotaciones no se percibe mitificación, sino más bien una voluntad humilde de acceder a una realidad más compleja, desde la asunción de la imbricación entre verdad y ficción.

La cita pertenece al libro *Lacrónica*, una suerte de miscelánea en la que Caparrós recopiló sus crónicas más destacadas, a la par que intercalaba breves ensayos, que a la vez son apuntes entre autobiográficos y ensayísticos en torno al oficio de cronista, pero también sobre el oficio de la ficción. Esta obra se abre con una cita, precisamente, de Piglia, perteneciente al breve ensayo «Una propuesta para el próximo

⁶ Traducción: «tuvimos su experiencia pero perdimos el significado, / y el acercamiento al significado restablece la experiencia»

milenio», y que reza: «La verdad tiene la estructura de una ficción donde otro habla» (2013: 46). De alguna manera, en esta cita –sobre la que más adelante se volverá debido a su importancia– quedan cifradas todas las líneas de fuga que vienen apuntándose hasta el momento sobre los conceptos de verdad y ficción: ambas categorías no se enfrentan, sino que se imbrican, sus relaciones se complejizan, e incluyen un movimiento de desplazamiento hacia el otro, que puede ser también una forma de proponer una contrarrealidad.

En un reciente artículo publicado en *The New Republic*, el crítico Shaj Mathew afirma: «The avant-garde writers of today aspire to be conceptual artists and have their novels considered conceptual art. This may be literature’s Duchampian moment. Welcome to the readymade novel» (Mathew, 2015). Es decir, propugna un acercamiento de la literatura al arte conceptual, sobre todo a partir del uso del collage y de la imbricación genérica y, especialmente, porque

The readymade novel underlines the chief virtue (or curse) of conceptual art: Unlike traditional visual art, you don’t actually need to see a readymade to “get it”. But if you do go to see it, it’s just if you’ve opened a readymade novel: You’re not merely a passive viewer of art, but an active participant in its formation (Mathew, 2015: 82).

Mathew ejemplifica sus teorías mencionando la obra de algunos narradores como Ben Lerner, Tom McCarthy, Alejandro Zambra, Michel Houellebecq, Sebald o Enrique Vila-Matas, y los denomina «the *Reality Hunger* generation», aludiendo a ensayo *Hambre de realidad* de David Shields, publicado en 2008 —aunque en España apareció en 2015). En dicho ensayo, Shields planteaba que la novela tradicional, de ascendencia decimonónica, con argumento definido, descripción, personajes con una psicología clínica, retrato de lo real, se revela inoperante para la actualidad. Contrapone esta forma de novelar al collage, al *readymade*, al concepto de plagio, y a la par, se inserta en la tradición posmoderna que concibe la construcción ficcional de la realidad, y por tanto, el estatuto de relato de esta. Shields propone pensar la novela a la manera que pensamos la vida. En realidad, hasta aquí, Shields no revela nada nuevo, ¿dónde reside entonces el interés de este ensayo? Primero, en que compendia todas las ideas que están actualmente en ebullición en el mundo cultural. En segundo lugar, en que tal y como indica el subtítulo, el lector está ante un manifiesto, por tanto, se sitúa ante un intento de recuperar la vanguardia. En tercer lugar, porque en el propio ensayo pone en

juego las ideas que promulga: todo el libro está formado por collage, citas, apuntes de lectura, anotaciones breves, aforismos y citas, sin referenciar –aunque por cuestiones legales, al final del libro se indica la procedencia–. El libro, por tanto, propone una reflexión sobre la misma tradición literaria y el concepto de plagio y rescritura –de la misma manera que se inserta en la herencia de Duchamp y toda la labor conceptual que llevó a cabo sobre las nociones de original y de reproducción–. Y, finalmente, abre un debate afirmando que «parte de la mejor ficción actual se escribe en forma de no ficción» (Shields, 2015: 41). Shields cita, sin citar, a Sebald: «Mi instrumento es la prosa, no la novela». Parece indicar, por tanto, que lo importante no es novelar, sino narrar ensayando, como puede verse en escritores como Knausgård, Martín Caparrós, Coetze, Carrère, Piglia o Rivera Garza, a la par que enfatiza la insistencia en el empleo de la metaficción y el diálogo constante con la tradición, que no revelan solo que la literatura sea copia de la literatura, a la manera borgesiana, sino también que la realidad llega filtrada por la literatura, de tal forma que el espacio textual queda atrapado por un juego de cajas rusas, puesto que se equipara tanto la vivencia como la percepción de la realidad a la cultura tanto libresca como artística o a otras formas de historia reciente como la música pop o el cine: «La realidad, en este sentido, solo importa cuando llega a través del arte» (Juan Penalva, 2004: 97).

Otro aspecto significativo del ensayo de Shields es que revela un diagnóstico del estado de la cultura actual: el imperativo de lo real, la necesidad de realidad, por ello el auge de formas de no ficción como la crónica, el reportaje, la autobiografía, la autoficción, la docuficción que puede detectarse en la producción literaria actual. Como explican Christian von Tschiltschke y Dagmar Schemlzer:

Una causa por la que la docuficción es un tema actual se encuentra seguramente en el hecho de que la conciencia de la ficcionalidad y la construcción mediática de la realidad se han convertido desde hace mucho en un patrón teórico-interpretativo conocido y en un punto de referencia estable de la experiencia cotidiana. En este contexto se desarrolla un tipo de contrapunto dialéctico, un deseo aumentado de experiencia-auténtica, identificación y vivencia real. Mientras la fascinación por conceptos posmodernos como «panficcionalidad» «simulación» y «deconstrucción» va en declive, el interés teórico en términos como «performance», «autoconocimiento», «aura», «autenticidad», «evidencia» y «presencia» experimentan un crecimiento. En este entorno los objetos ganan un carácter de fetiche y los documentos se evalúan con un significado performativo con potencial de crear una realidad (2010: 19).

Sin embargo, esa necesidad de realidad se vehicula a través de la ficción, es decir, a través de simulacros, como es la tesis capital de *Cultura y simulacro* (1978) de Baudrillard: el eclipse de la realidad por simulacros. Alain Badiou detecta los mismos síntomas y le atribuye a la cultura actual una «passion du réel» y al arte contemporáneo la voluntad de mostrar, metaficcionalmente, el proceso de creación, puesto que evidenciarlo supone incidir en la diferencia entre lo real y lo factual:

Il s'agit de faire fiction de la puissance de la fiction, de tenir pour réelle l'efficacité du semblant. C'est une des raisons pour lesquelles l'art du XXe siècle est un art réflexif, un art qui veut montrer son processus, idéaliser visiblement sa matérialité. Montrer l'écart entre la facticité et le réel devient l'enjeu principal de la facticité (Badiou, 2005: 77).

Junto al auge de la novela histórica, también irrumpió la *Nonfiction novel*. En los años setenta, entre los círculos intelectuales norteamericanos, se acuña el concepto de Nuevo Periodismo. En su ensayo homónimo, publicado en 1973, Tom Wolfe preconiza el género y su morfología:

Había algo nuevo en periodismo. Lo que me interesó no fue solo el descubrimiento de que era posible escribir artículos muy fieles a la realidad empleando técnicas habitualmente propias de la novela y el cuento. Era eso... y más. Era el descubrimiento de que en un artículo, en periodismo, se podía recurrir a cualquier artificio literario, desde los tradicionales dialoguismos del ensayo hasta el monólogo interior y emplear muchos géneros diferentes simultáneamente, o dentro de un espacio relativamente breve... para provocar al lector de forma a la vez intelectual y emotiva (Wolfe, 2018: 26).

Al amparo de estos presupuestos, los escritores recopilaban todo tipo de material contrastable sobre un tema y lo elaboraban mediante los recursos literarios, ya fuera a través de la construcción de personajes, valiéndose de las modalidades de la voz narradora, construcción de una trama, usando símbolos, etcétera, reivindicando el componente estético sin por ello atentar contra la veracidad de los hechos. De toda esta teorización ha quedado la hibridación entre periodismo y literatura cristalizada en los juegos con la documentación, la inserción de géneros como la entrevista o la crónica o, también, se ha filtrado en las novelas denominadas de investigación. Truman Capote, sin embargo, es el reconocido fundador de la novela de no ficción, género que se relaciona directamente con el Nuevo Periodismo de Tom Wolfe, Norman Mailer o Jimmy Breslin. Sin embargo, Capote acentúa la vertiente más artística de este Nuevo

Periodismo, pues, como él mismo afirma en «The Story Behind a Nonfiction Novel», su procedimiento consiste en agotar todas las vías de información y, posteriormente, aunando datos y voces, crea un relato a la par estético y veraz, como una novela, si bien frente a la objetividad pretendida por un reportero, lo que ofrece es una «subjetividad honesta» (González de la Aleja, 1990: 99).

El nacimiento de la no ficción, por tanto, se debe a la mezcla de novela y reportaje. Sin embargo, José-Carlos Mainer observa en la narrativa contemporánea una nueva forma de imbricación entre periodismo y literatura que denomina «novela a noticia» (Mainer, 2005: 200), en la que la ficción se nutre de nuevos elementos, tanto del periodismo como del ensayo, para incorporarlos, hacerlos suyos. Por su parte, en esta línea, Antonio López-Quñones explica esta proliferación de las formas documentales en virtud de una intención de representación anti-ficcional, es decir, en base un intento de distanciamiento de la ficción con el fin de aproximarse a lo real, de forma que el relato gana en estatuto de «verdad». Según Manuel Alberca, el proceso es el inverso, pues se debe a:

La ficcionalización de la realidad, la suplantación de lo real o la desrealización a que los medios de comunicación de masas la someten, reducida como el que dice a un mero reflejo parpadeante e hipnotizador de una pantalla televisiva o electrónica (Alberca, 2007: 40-41).

Una de las aportaciones más sólidas para la teorización de esta problemática la firman Christian von Tschilschke y Dagmar Schemlzer, en el artículo «Docuficción: un fenómeno limítrofe se aproxima al centro»:

La docuficción puede suceder de dos maneras distintas: a través del acercamiento de un documento a una ficción y a través del acercamiento de una ficción a un documento. Esto, a su vez, puede consumarse de distintas formas. Se puede dar el acercamiento de una ficción a través del uso de elementos fictivos (A1), la creación o construcción de sentido que resulta de la elaboración de una trama que relaciona los elementos documentales (A2) y la adopción de códigos y estrategias de representativas connotadas con la ficción (estructuras narrativas, dramático-teatrales o poéticas, A3). Por otro lado, el acercamiento de una ficción a un documento resulta de la referencia a documentos (por ejemplo, fuentes históricas, B1), el empleo de documentos (o sea la integración/montaje de materiales documentales en forma de texto o imágenes, B2) y el recurso a formas y estrategias representativas convencionalmente interpretadas como documentales (como la carta, el diario, el protocolo, la entrevista, etc., B3). En todo caso, la docuficción se mueve en la escala entre el degré zéro de una pura anotación de «hechos» y una ficción que renuncia a toda autenticación (2010: 16).

Por tanto, son tres los ejes que caracterizan la docuficción: la trama, el uso de documentos dentro del relato y la hibridación de géneros. Mediante estos mecanismos, analizan la paulatina ficcionalización de los géneros no ficcionales en la literatura actual y que puede considerarse incluso un síntoma cultural:

La nueva fase cultura se caracteriza por su interés en los hechos y los datos objetivos no como materia bruta sino como una amalgama que la mirada y la interpretación crítica integran en un todo significativo. Esta es, por tanto, una época inclusiva en la que las rígidas compartimentaciones del pasado han perdido gran parte de su poder de persuasión (Navajas, 2013: 28).

Frente a la distinción aristotélica entre poesía e historiografía genéticamente y el cambio epistemológico descrito por Hayden White y la teoría posmoderna de que la historia se construye mediante discursos, se presenta una tercera vía: la de la ambigüedad, en la que se sustentan formulaciones como la autoficción, la docuficción o las diversas formas de la imbricación entre periodismo y literatura. Y en el centro de estos debates se encuentra la cuestión de la «verdad», fundadora de las tensiones que transitan estas nuevas formas:

La discusión, filosófica en su base, gira en torno al concepto de *verdad*, como algo absoluto o como algo relativo, como algo alcanzable o inalcanzable. Y por supuesto, gira en torno al concepto de *realidad*, aprehensible o inaprehensible como ejercicio cognitivo, o decible o inefable como ejercicio expresivo. La posibilidad de entender la *verdad* como algo relativo, así como la *realidad* como algo inaprehensible e inefable no hace sino abrir posibilidades a una sana complejidad, a nuevos matices y a nuevas formas de expresión. No supone nunca renunciar a la verdad, sino reforzar el compromiso con ella (Martínez Rubio, 2015: 120).

Se puede concluir que la verdad como categoría opera en la modernidad; en la posmodernidad, la ficción, y en la pos-posmodernidad, la verdad a través de la ficción. Como se apuntaba antes, puede notarse en la obra de autores como Caparrós, Piglia o Bolaño –como más adelante se ampliará– una nostalgia por la idea de verdad, pero con otros perfiles. Por ello, puede entenderse esta idea de la verdad a través de la ficción como una superación hegeliana, como *aufheben*, es decir, como «superar conservando».

Segunda Parte

2. Afuera de los márgenes acostumbrados: la escritura de la historia en la obra de Martín Caparrós

2.1. Trayectoria intelectual de Martín Caparrós

Martín Caparrós, de forma programática, abre *Lacrónica*, un recopilatorio de sus textos cronísticos, que actúa como una suerte de biografía intelectual, con un epígrafe tomado del ensayo «Una propuesta para el próximo milenio», de Ricardo Piglia, que trata sobre la obra de Walsh: «La verdad tiene la estructura de una ficción donde otro habla»⁷. Que Caparrós escoja esta cita para encabezar *Lacrónica* apunta una de las líneas rectoras de su escritura: partiendo de la asunción de que se incardina en la tradición de narradores como Walsh y Piglia podrá apreciarse que la escritura de Caparrós se proyecta hacia el otro, pues también mediante una búsqueda de la otredad, encontrando otra voz, trata de decir aquello que parece imposible de decir. Ese es el movimiento que estructura sus crónicas, pero también en su novelística se conserva esa pulsión, como se observará en el análisis detallado de sus obras.

Continuando con este breve esbozo de una filiación, Caparrós, en una nota a tenor de la aparición de *Antología personal* de Ricardo Piglia, refiere lo siguiente: «Hay tantas formas de escribir una autobiografía [...] Ricardo Piglia, siempre fiel a sí mismo, lo ha hecho seleccionando y ordenando sus escritos» (Caparrós, 2015). Caparrós, de alguna manera, opera de la misma manera en *Lacrónica*, obra que recoge los textos cronísticos que el autor considera que sintetizan su trayectoria; además, cada crónica está precedida por un breve pórtico: algunos de estos textos liminares son de corte autobiográfico, otros ensayísticos; en otros se traza una breve historia que da razón de la escritura de esa crónica en concreto; muchos otros versan en torno de su concepción literaria. En síntesis, esta obra miscelánea es una suerte de biografía intelectual, como refiere sobre la *Antología personal*, de Piglia, pues en estos textos se puede encontrar su

⁷ El antecedente de esta reflexión de Piglia, que casi puede leerse a modo de sentencia, puede ser una de las citas célebres de Lacan, pero reformulada: «La verdad tiene la estructura de una ficción».

visión sobre la tradición literaria en que se incardina su obra, así como su concepción de la crónica y de la novela.

Antes, sin embargo, de seguir ahondando en su proyecto literario y en las líneas rectoras de su trayectoria, conviene apuntar algunas notas biográficas, que sirvan para entender algunas de las facetas de su producción. Sus inicios como escritor se remontan a 1973 en el diario *Noticias*, en el que, como refiere el propio Caparrós, «trabajaban escritores que admiraba: Rodolfo Walsh, Juan Gelman, Paco Urondo» (2015: 11). Tal y como recoge en *Lacrónica*, en el origen ya se encuentra una de las líneas que más adelante se expandiría en su obra: el trabajo con la mirada, elaborada como una poética: «En el diario Noticias escribí mis primeros artículos, aprendí rudimentos, admiré de más cerca de Rodolfo Walsh –mi jefe–, supuse que si ser periodista era poder mirar [...], la profesión me convenía» (Caparrós, 2015: 12). Después vino París, en donde estudió historia en La Sorbone, años que coincidieron con el golpe: «El golpe de 1976 y sus variados contragolpes me retuvieron en París, Madrid: me descubrieron que había un mundo. En esos siete años estudié historia, empecé a novelar, hice muy poco periodismo» (Caparrós, 2015: 13).

De nuevo, a través de la nota a la publicación de *Antología personal*, de Piglia pueden extraerse claves que desvelen el inicio de la trayectoria creativa e intelectual de Martín Caparrós, durante esos años en París, pues refiere el impacto de la publicación de *Respiración artificial* en su obra:

Debo decir aquí que me caben las generales de la ley: no puedo hablar de Piglia sin explicar que Piglia, para mí, fue la Argentina. Sucedió hace años: tal vez fuera 1980, o quizá 1981. En esos días la dictadura argentina cumplía cuatro o cinco años de lucha, y yo, por no dificultar las cuentas, otros tantos de vida en las afueras. Primero fue París, después Madrid, siempre con la firme convicción de que la Argentina ya no existía —y que no valía siquiera la pena pensarla—. Era, si acaso, entonces, un desierto, un raro vacío donde habían matado a demasiados amigos y expulsado a los más afortunados; era un cono de silencio desde el que me hablaba, por carta, de tanto en tanto, mi mamá. Hasta que recibí —probablemente fuera 1980, o quizá 1981— por el correo un libro que ella me mandaba. Se llamaba *Respiración artificial* y lo firmaba un tal Ricardo Piglia. Lo leí sin expectativas; tardé poco en recibir las ondas expansivas. 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, podía escribir eso, no todo estaba perdido (Caparrós, 2015).

En esta nota, Caparrós refiere los años ochenta; su primera novela, *Ansay o los infortunios de la gloria*, se publicaría pocos años después, en 1984, y en ella puede percibirse la huella de este impacto: como Piglia en *Respiración artificial*, Caparrós también revisita el siglo XIX, no solo para decir el presente histórico mediante la elisión y el desvío, sino también para indagar en los hilos que entretejen ese momento de cristalización de la identidad nacional. Además, sigue la premisa que adopta Piglia en su novela, que consiste en tratar de seguir la voz que proviene de los tiempos de la colonia. El impacto puede rastrearse también en la elección del personaje: si Piglia toma la solución de inventar un personaje que sea síntesis de las fundaciones del siglo XIX, Caparrós escoge la figura de Faustino Ansay, personaje documentado, pero perteneciente a los laterales de la historia, contrario a la revolución de mayo. Se trata, pues, de una figura inesperada para indagar en los entresijos de la fundación de la identidad, pero precisamente por insólita, significativa. Otro punto de convergencia entre ambas novelas es la resolución formal, el mecanismo de escritura; a este respecto, Caparrós, deslindando la manera en que se inserta la obra de Piglia en el espacio post-borgiano y cómo resuelve la pregunta ¿cómo escribir después de Borges?, apostilla:

Cuando muchos se esforzaban en recuperar o rechazar su retórica, su parque temático de espejos sueños laberintos, Piglia entendió que el material borgeano 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 (Caparrós, 2015).

A su vez, Caparrós, en *Ansay*, y en el resto de su producción, también torna el cruce entre ensayo y ficción una de las líneas centrales de su escritura, pues la narración avanza más por reflexión que por acción. La meditación en torno a cómo narrar la historia –pregunta que principia *Respiración artificial* de Piglia– predomina sobre el recorrido documentado del personaje, en su condición de novela que seguiría los parámetros de la «nueva novela histórica» o de la «metaficción historiográfica». Junto a este cruce, otro de los mecanismos que traslada y reformula Caparrós ya en su primera novela es el del concepto de archivo, pues Caparrós también dispone el avance de la novela en función de la imbricación de distintos materiales y documentos. Sobre esta cuestión Piglia defiende que «el archivo como modelo de relato, la tensión entre distintos materiales diferentes que conviven anudados por un centro que justamente es el que hay que reconstruir» (Piglia, 2014: 85). Si en *Respiración artificial*, se

superponen ensayo, género epistolar o notas diarísticas, en *Ansay*, al relato de las glorias e infortunios de personaje, los elementos que conforman el material narrativo son un narrador atento a cómo narrar, la inserción de notas de prensa, de epístolas, de extractos de otras obras –como del Plan de Revoluciones de Mariano Moreno– o el simulacro de una crónica. En *Ansay*, al tratarse de una primera novela, el referente de Piglia todavía es muy claro, aunque reformulan sus mecanismos; sin embargo, más adelante la reformulación será aún mayor. Y se puede percibir, también, que la obra de Piglia es un escalón de una tradición que le llega a Caparrós, pero que pasa por Walsh, Borges y se remonta a Sarmiento.

Retomando el recorrido de Caparrós, ya de regreso en Argentina, se cuentan otros hitos de su trayectoria, a los que alude en *Lacrónica*, como el trabajo, en 1986, de editor en la revista *El Porteño*, que serviría como base para la futura *Página/12*, pero es en *El Porteño* en donde comienza a forjarse el estilo cronístico de Caparrós: «En *El Porteño* comenzaron a publicarse unos artículos largos que llamábamos territorios porque contaban con una prosa bastante trabajada, la vida de un barrio, un sector social» (Caparrós, 2015: 14). Sin embargo, durante estos años, cuando regresó a Buenos Aires, se encuentran otros hechos que ofrecen claves de su proyecto intelectual, que acabaría cobrando forma en su obra. A esos hechos alude también en *Lacrónica*: «De un modo muy confuso: hicimos, con mi amigo Jorge Dorio, un programa de radio que creía que innovaba, un programa de televisión que creía parecido, una revista literaria que creía lo contrario» (Caparrós, 2015: 14-15). El programa de radio al que se refiere es *El monitor argentino*, y la revista se llamaría *Babel*.

En *El monitor argentino*, puede encontrarse cifrado el germen de la que será su obra central, *La Historia*, en un experimento que llevaron a cabo Caparrós y Dorio. Ese experimento consistió en la reconstrucción de la biografía de un escritor, José Máximo Balbastro, que luego se revelaría inventado. Ese programa comenzó reflexionando en torno a la ausencia de memoria histórica y se anunció la voluntad de reparar el olvido de ese escritor, en que se cifran todos los símbolos de la intelectualidad argentina. Se trata de un hijo de inmigrantes, que ingresó en el Colegio Nacional de Buenos Aires en 1910, año del Centenario de la Independencia. Otros hitos de esa biografía ficticia incluyen la participación en el diario *La vanguardia*, la amistad con Roberto Arlt, alguna disputa con Borges, publicaciones en *Martín Fierro*, el exilio en París donde se conecta con la

vanguardia europea, y el regreso a Argentina, donde escribe su magna obra, *La Historia*, como refiere Silvia Kurlat Ares:

Según los narradores, es un relato imaginario «donde se combinan las grandes descripciones de la organización social con los pequeños relatos intimistas». Organizado como manual, el texto «mezcla rasgos arcaicos otros que prefiguran claramente revoluciones culturales de los años sesenta». Cultura urbana que reivindica lo natural, ciudades con nombres de flores, mujeres, gays, poder concentrado, son los temas centrales de ese texto ficticio. En esa sociedad el logro máximo es la detención del tiempo histórico que cada diez años vuelve al punto de partida. La novela concluye con una catástrofe técnica que hace que el tiempo vuelva a fluir. Esa novela se convertiría en los años sesenta en un texto clave para los movimientos estudiantiles: es una referencia ideológica (Kurlat Ares, 2006: 13).

Este programa se emitió a mediados de los años ochenta; Caparrós publicó *La Historia* en 1999. Sin embargo, a partir de estos datos, atribuidos a Balbastro, el escritor inventado, puede inferirse que en aquellos el proyecto de su novela central estaba ya fraguándose, pues las líneas centrales se hallan esbozadas aquí: no solo en el título de la obra, cuya enunciación en mayúsculas, y la rotundidad y solemnidad y el ánimo totalizador apuntan ya la intensa parodia que cifra, sino también en muchos otros elementos. En primer lugar, a nivel estructural, si la escrita por el escritor inventado se trata de un manual, Caparrós se servirá del recurso del manuscrito encontrado, reproducido y glosado. En segundo lugar, aquí también se trabaja con la idea de otra sociedad, de otra civilización, con un mundo inventado. En tercer lugar, la centralidad temática la ocupa el tema del tiempo. Y, finalmente, ambos textos modifican la realidad, y en concreto están vinculados a revoluciones: en el referido en el programa de radio, se trata de revoluciones estudiantiles; en el que escribiría años después Caparrós, ocupa un lugar central la revolución francesa. Además, en *La Historia* de Caparrós, en virtud del concepto de ucronía, pero a la manera cervantina, el texto encontrado hubiera modificado la historia.

El relato de Caparrós y Dorio continúa pormenorizando más hitos, siempre síntesis de los lugares comunes del imaginario argentino, incluso en la fecha de su muerte, que simbólicamente es el 1 de julio de 1974, el mismo día de la muerte de Juan Domingo Perón. En las mismas coordenadas simbólicas, el personaje protagónico de la novela *Los living*, obra con la que Caparrós ganaría el Premio Heralde de novela en 2011, nace el mismo día de la muerte de Perón: «esa mañana, mientras yo nacía, se

murió Juan Perón, y todos querían mostrar a quien sabe quien que nada más podía importarles» (Caparrós, 2011: 15). Continuando con el experimento de Caparrós y Dorio, inspirado en Orson Wells, pero trasladado al debate de la memoria histórica, el artificio se trasladó a la realidad:

Al lunes siguiente, las librerías fueron invadidas por clientes que clamaban a gritos por los libros inconseguibles de Balbastro que, de la noche a la mañana (literalmente), se había convertido en figura central de la cultura nacional. Cual no sería la sorpresa de clientes, libreros y público, cuando el domingo siguiente, Dorio y Caparrós revelaron que el tal Balbastro era un puro personaje de ficción, que jamás había existido (Kurlat Ares, 2006: 14).

Más allá de las implicaciones en torno a la relación entre la historia y los medios de comunicación y la posibilidad de manipular la información y de reflejar los mecanismos de instauración de versiones, así como la capacidad de Caparrós y Dorio para deslindar las líneas rectoras de la tradición argentina⁸, este hecho interesa para comprender el proceso de creación de las obras de Caparrós, así como la configuración y el desarrollo de su proyecto intelectual, pues como puede apreciarse, en la biografía de este escritor, cifra de los símbolos vinculados a la tradición intelectual y cultural argentina, se encuentran ya, en forma de magma, las líneas rectoras que conformarán su obra.

De forma paralela a este proyecto surgió la revista *Babel*, fundada también por Dorio y Caparrós, y que tendría un gran impacto en la escena cultural argentina de esos años, desde 1987, año en que se inició, hasta 1991. Antes, sin embargo, de la aparición de esta revista, se dio una tentativa anterior, el grupo *Shangai*, formado por Daniel Guebel, Luis Chitarroni, Alan Pauls, Ricardo Ibarlucía, Daniel Samoilovich, Diego Bigongiari, Sergio Chejfec, Sergio Bizzio, Jordo Dorio y el propio Caparrós:

Unos meses antes había aparecido *Shangai*, *Shangai* fue un grupo literario que no existió cuando existía; si antes, y quizá después. *Shangai* se había formado casi como un acto de defensa, cuando un grupo de escritores entonces jóvenes y ligeramente inéditos, un poco amigos, descubrimos que solíamos ser blanco de

⁸ A este respecto, apostilla Silvia Kurlat: «en las novelas que escribe Balbastro, Dorio y Caparrós tejen una serie de temas que son constante en la literatura argentina: la Historia, la organización social (vista a través de los espacios marginales o del intimismo) y el rol de los intelectuales. Estos materiales aparecían en un clima de teorías conspirativas donde la denuncia y el olvido sentaban los marcos de reflexión crítica y ética sobre la figura (ficticia) del escritor. Fue la sumatoria de todos estos datos lo que lanzó a crédulos lectores por las librerías de Buenos Aires buscando pagar una deuda inexistente. Si esto fue posible es porque, en última instancia, José Máximo Balbastro era, a su manera, todos y cada uno de los escritores que alguna vez formaron parte del campo intelectual argentino» (Kurlat Ares, 2006: 15-16).

ataques sorprendentes. Nos tildaban de dandies, posmodernos, exquisitos y/o trolubeses. En realidad, siempre sospechamos que la generación anterior, la atacante estaba mortalmente ofendida porque nunca la atacábamos, no le rendimos el homenaje del parricidio (Caparrós, 1993: 526).

La conformación, como puede notarse en el propio testimonio de Caparrós, tiene más de impostura, de boutade, que de voluntad seria de formar un grupo literario. Puede entenderse como un gesto de individualización y de visibilización en el panorama cultural. Más tarde, como el propio Caparrós refiere, los miembros de ese grupo pasarían a formar parte del consejo de redacción de la revista *Babel*. En ese momento, 1987, la publicación de esta revista, que se presentaba como una revista de libros, supuso un revulsivo en el mundo cultural argentino, pues como explica Caparrós

Hacia quince años que no había en la Argentina una revista de libros. Los libros habían desaparecido a principios de los setenta, engullidos por la política, y desde entonces los suplementos culturales se habían hecho cargo de la crítica. Mal, pero poco. Y las revistas literarias periclitaban sin remisión al tercer número. Por lo cual pensamos que, frene a la certeza del desastre que nos ofrecía una revista de literatura, una revista de libros aseguraba cierta incertidumbre (Caparrós, 1993: 526).

La narrativa de Caparrós se ha contemplado, también, dentro de las dos grandes tendencias que conviven en la década de los noventa, según la crítica ha apuntado: por un lado, se encuentra la tendencia bautizada como «neotradicionalista», que incluye a los escritores vinculados con la editorial Planeta —entre los que se cuenta a Fresán y Juan Forn— y cuyas líneas pueden resumirse en la influencia de la literatura norteamericana, la cultura de masas y los nuevos modos de comunicación. Por otra parte, la segunda tendencia la representan los llamados «experimentales» —Daniel Guebel, Martín Caparrós, Alan Pauls—, fundamentalmente vinculados a la revista *Babel*, influidos por la literatura europea y marcados por una escritura más tendente a los recursos metaficcionales: «los *babélicos* han manifestado un espíritu cercano al *crack* en su manejo de bienes de la alta cultura, admiración por la literatura alemana, erudición crítica y preferencia por las tramas metaficcionales» (Noguerol, 2008). De hecho, en los números 517-519 de *Cuadernos Hispanoamericanos*, Martín Caparrós firmó un artículo, titulado «Mientras Babel», que puede leerse como un testimonio o como una crónica personal sobre los orígenes de la revista *Babel*: «Otros, algunos de nosotros, pensábamos que en un país en medio del caos, sin mercado para nada y menos

para libros, sin expectativas sociales para el discurso de la ficción, la literatura tenía la posibilidad casi inédita de pensarse en sí misma, sin compromisos económicos o políticos» (Caparrós, 1993: 527). El mismo número de *Cuadernos Hispanoamericanos* en que Caparrós publicó esta nota, figura otro texto de Alan Pauls en el que ofrece una breve crónica en torno a este grupo de escritores, desde la irreverencia y la ironía:

Fuimos... (Apretujo en este plural inconsulto a algunos contemporáneos de incomodidad, de placer, de humor y de pensamiento: Daniel Guebel, Luis Chitarroni, Martín Caparrós, Sergio Bizzio, Sergio Schejfec...). A principios de la década de los 80, cuando aquellos para los que teníamos que ser algo empezaban a perder lo que les había quedado, fuimos escritores formalistas, amanerados por la juventud y por la teoría literaria, indiferentes y amnésicos. Después fuimos *dandies* de izquierda: progresistas pero no sufrientes, informados pero no melancólicos, públicos pero distantes, de clase media pero vagamente hedonistas: demasiada ironía, pero sobre todo demasiada confianza en la literatura. Más recientemente (los adjetivos, creo, están todavía en vigencia, aunque es difícil asegurar hasta cuándo), hemos sido metaficciones, exóticos, desdeñosos del mercado y de los imperativos del mercado juvenilista... (Pauls, 1993: 473).

Sin embargo, esta distinción entre «neotradicionalistas» y «experimentales» no es tal, como ha confirmado la andadura de los escritores incluidos dentro de este esquema: «la división inicial de los jóvenes escritores de los noventa en dos grupos encontrados estéticamente parece se debió más a una actitud o pose destinada a llamar la atención del público que una realidad» (Mora, 2003: 67). En una línea de caracterización semejante, para explicar la narrativa latinoamericana de los 90, Nogueroles contrapone lo que denomina «narrativa joven», «caracterizada por su fuerte referencialidad, esta literatura reivindica las estructuras simples y un lenguaje despojado de ornamentos —en bastantes ocasiones soez—, para contar los recorridos urbanos de un narrador solitario, apático y esclavo de la sociedad del consumo» (Nogueroles, 2008: 24) y el «regreso a la novela total»: «en efecto, las novelas “anémicas” están dando paso a otras altamente experimentales, de estructura elaborada y referencias enciclopédicas, en las que se reflexiona a partes iguales sobre el acto creativo y la condición humana» (Nogueroles, 2008: 26). En esta segunda vertiente se situaría *La Historia*, de Caparrós, y otras obras de ambición semejante, como *El interior* o *Los living*.

Para comprobar que esta dualidad entre el grupo denominado «neotradicionalista» y el «experimental» responde más bien a cuestiones extraliterarias, como es la institucionalización y legitimación de la escritura a través de los mecanismos

que conforman el campo literario –es decir, las antologías, las revistas, los movimientos como mecanismos para crear un espacio–, basta con analizar conjuntamente *Historia argentina*, de Rodrigo Fresán, y la trayectoria narrativa de Caparrós, para vislumbrar las concomitancias entre ambas obras más que los puntos de divergencia. En *Historia argentina*, ante un pasado inasible y caótico, se ofrece un texto fragmentario, que presupone lecturas diversas, y cuya estructura se funda en la ambigüedad resultante de la hibridez entre cuento y novela, de la misma manera que se ancla en los componentes metaficcionales y autorreferenciales para la construcción de la realidad a nivel textual. Fresán se sirve de la parodia, del humor y de una estructura compleja para construir una mirada distanciada de la historia, contemplada críticamente desde una tercera persona, desde una mirada alejada, situada en el lado de afuera o desde la perspectiva de un revivido. El volumen de cuentos, entonces, articula en su totalidad una visión alegórica del pasado reciente argentino asumido como problemática, que concluye con su anulación y la construcción de otra historia ficticia. No es casual que en el cuento que cierra el volumen, titulado «La vocación literaria, el escritor del tercer milenio que lo protagoniza decida, finalmente, borrar a través de su ordenador la historia de Argentina, como alegoría de la tensión entre memoria y olvido que solo encuentra una respuesta: la de anular la historia, hacerla desaparecer, y con ella los fantasmas personales. Sin embargo, la historia que el escritor decide borrar es la que está marcada por el signo del discurso oficial, pues se trata de un encargo de una misteriosa fundación. En su lugar, el escritor construye una realidad ficticia, posibilitada desde la literatura. La interrogación que impulsa la escritura tanto de *Historia argentina* como de gran parte de la obra de Martín Caparrós –*Ansay, La Historia, Los living, Echeverría, El interior*– y que abre *Respiración artificial* de Piglia, ¿cómo contar la historia?, es ya el primer punto de conexión entre la obra de Fresán y Caparrós, en vinculación con la generación precedente. Otros puentes son la visión de la historia desde una mirada distanciada, el rastreo de los momentos fundacionales y sus impactos significantes o la voluntad de desarticular los mecanismos de construcción del imaginario oficial, a través de la parodia como mecanismo desautomatizador.

En esos años, en la década de los 80, Caparrós compagina la labor como periodista, tal y como refleja la creación del programa de radio *El monitor argentino* y la colaboración en distintos medios como *El Porteño* o *Página/12*, y la labor literaria, de la que son reflejo la creación de la revista *Babel* y la publicación de sus primeras

novelas. La primera que apareció, como se ha referido, fue *Ansay o los infortunios de la gloria*, publicada en 1984, y a través de la figura de Faustino Ansay se proyecta como una reflexión sobre uno de los momentos fundacionales de la identidad argentina: la revolución de mayo. La elección de este personaje con base documental responde a la voluntad de indagar en la historia desde los márgenes, los olvidos, las omisiones, para ofrecer un contrapunto a la figura emblemática de la revolución, Mariano Moreno. La novela, con un marcado componente metaficcional, se repliega constantemente sobre sí misma para intentar dar respuesta a la pregunta sobre cómo escribir la historia, hasta el punto de que la reflexión y la puesta en escena de las posibles soluciones para relatar copan el devenir de la obra.

Sin embargo, aunque fuera la primera novela que publicara, Ansay es la segunda novela que escribió; la primera fue *No velas a tus muertos* (1986), que también toma la historia como horizonte de reflexión, pero en esta ocasión, se desplaza al presente, a los años de terror, es decir, la década de los setenta, a través de un grupo de jóvenes. Su tercera novela se tituló *El tercer cuerpo*, y en este caso Caparrós incursiona en el género policial; sin embargo, este género le sirve como pivote para sostener una reflexión social e histórica, forma en la que dialoga con la tradición:

Se puede plantear, entonces, por un lado, la consideración de la novela negra argentina como un género literario que se caracteriza, además, como una forma social que lee la sociedad no sólo desde el crimen, sino también desde los acontecimientos cotidianos y marginales que contextualizan la anécdota policial (Barboza, 2008).

El protagonista bisexual, lejos de encarnar la figura canónica del detective que monopoliza mediante sus capacidades intelectivas el relato, por azar comienza una investigación que le lleva a desentrañar negaciones del mundo bursátil contra las que es imposible oponerse. Por tanto, se inserta en la línea del policial norteamericano, que cifra Piglia en su conocido ensayo «Sobre el género policial», en el que detecta las líneas rectoras del policial norteamericano, estela en la que se puede incardinar *El tercer cuerpo* de Martín Caparrós:

Está claro que las novelas de la serie negra eran ilegibles: quiero decir, eran relatos salvajes, primitivos, sin lógica, irracionales. Porque mientras en la policial inglesa todo se resuelve a partir de una secuencia lógica de presupuestos, hipótesis, deducciones, con el detective quieto y analítico (por supuesto, el caso límite y paródico de esa figura es Isidro Parodia de Borges y

Bioy que resuelve los enigmas sin moverse de su celda en la penitenciaría), en la novela negra no parece haber otro criterio de verdad que la experiencia: el investigador se lanza, ciegamente, al encuentro de los hechos, se deja llevar por los acontecimientos y su investigación produce fatalmente nuevos crímenes; una cadena de acontecimientos cuyo efecto es el descubrimiento, el desciframiento (Piglia, 2014: 55).

En esta línea marcada por el signo del azar, de lo salvaje, sin la sublimación del detective como epítome de la racionalidad y el don, con mayor atención a la captación de los problemas sociales y los enigmas históricos, se mueve *El tercer cuerpo*, de Caparrós. Conviene recordar que pocos años después aparecería *Plata quemada* de Piglia, que, en esta misma órbita, supone una indagación, de raíz brechtiana, sobre el dinero.

Entrando ya en los años 90, Martín Caparrós publicaría dos sus grandes obras, *Larga distancia* y *La Historia*, una crónica y una novela respectivamente. Para poder escribir *La Historia* recibió en 1993 una beca Guggenheim que le permitió dedicarse a la exigente escritura de *La Historia*, pues se trata de un volumen de cerca de mil páginas que recoge la ambición mayor de su obra: la invención de un mundo. La novela, mixtura de crónica simulada y de interpretación histórica y reconstrucción ecdótica, avanza mediante el diálogo de los dos planos que la componen, el diálogo entre el presente y el pasado. Por un lado, se pormenoriza la historia de Óscar, cuyo relato se inicia la noche antes de convertirse en soberano de La Ciudad y las Tierras, y que le dicta a su amanuense, Jushila. En la novela, entonces, toda la civilización, todo un universo imaginado, tiene cabida: se pormenorizan usos y costumbres; aparecen tanto ritos como poemas, mitos, biografías; también formas de concebir las relaciones sexuales, la muerte y, sobre todo, el tiempo, pues de toda la cosmogonía que aquí se detalla, el núcleo de reflexión desemboca en el tiempo y la muerte. Por otra parte, a cada sección de esta crónica le sigue un cuerpo de notas, tomadas por Mario Corvalán Ruzzi, el historiador que ha encontrado cervantidamente el texto de *La Historia* y se dispone a editarlo, aunque la obra tenga una autoría dudosa, con el fin de institucionalizarlo como el texto fundacional de Argentina. El vasto despliegue de la novela, entonces, tiene algo de *performance*, pues escenifica, simula los procesos de los que se sirve la historiografía oficial para tratar de construir una imagen unívoca de la historia, y a la vez, revierte irónicamente esos procedimientos, lanza su imagen deformada, proyecta la pesadilla en la que pueden desembocar, de tal forma que crea

una contra-realidad, un contra-discurso, que evidencia la institucionalización tanto de la historia como de la identidad y propone otra mirada desde la que pensar el pasado. Si el mito de los orígenes de la patria, así como la invención de un imaginario en el que el individuo se acomode, acaban tornándose una cárcel, la ficción, indagando en otras realidades, en otras posibilidades, puede liberar a la identidad del peso del mármol y la eternidad. Acaso *La Historia* sea la novela que lleve hasta su formulación más radical la idea de reescribir, y por tanto de releer y pensar de nuevo, la historia, acechada constantemente por las versiones oficiales, que, sin embargo, quedan subvertidas ante la revelación de que todo pasado es ilusorio; todo origen, imaginario, y la historia, en su centro, ficticia.

La Historia, tomando en consideración su proyecto intelectual, se sitúa en el centro de su obra, pues reverbera tanto sobre su producción anterior, en la que ya se prefiguran elementos que acabarían tomando forma en esta novela, y de su producción posterior. Puede considerarse el centro pues en esta novela convergen las líneas matrices de la reflexión sobre la historia que entabla Caparrós. *La Historia* apareció por primera vez en 1999, en la editorial Norma, en una tirada reducida de 999 ejemplares numerados por el propio autor y con ilustraciones; es decir, con un aparato paratextual planificado. Recientemente, en 2017, la editorial Anagrama ha recuperado su gran obra, editorial que ha tratado de preservar los detalles paratextuales de la edición original: la tapa robusta, el blanco de las solapas que anuncia ya el extrañamiento de la realidad que continúa en su interior.

La edición de *Larga distancia* está precedida por un prólogo de Tomás Eloy Martínez, que asienta ya varias líneas de fuga que permiten leer la obra de Caparrós. El prólogo concluye con una sentencia frecuentada por la crítica literaria, «Quien haya leído las cuatro ficciones anteriores de Martín Caparrós descubrirá tal vez que en este libro escrito casi por azar, el autor ha encontrado por fin su voz. Una voz conmovedora, memorable, que no se parece a ninguna otra» (Martínez, 2017: 8). En efecto, «encontrar la voz» es un sintagma socorrido por la crítica literaria; sin embargo, aquí, escrito por Tomás Eloy Martínez, cuya influencia fue notoria en el desarrollo de Caparrós, y cotejando esta obra con su producción anterior, no se revela un sintagma vacío y publicitario, sino que cobra su pleno significado. *Larga distancia* recoge una serie de crónicas que recorren distintos países –Hong Kong, Lima, Brasil, Haití, Moscú, Madrid...–, pero es sobre todo una reflexión sobre el presente, el viaje, la noción de

aventura, sobre la mirada y la otredad, conformada por textos que fluctúan entre el ensayo, le biografía, la crónica e incluso la novela. El viaje se convierte aquí en hilo conductor y también en motivo de reflexión, en torno al que se desgrana la visión de lo real.

Pero volviendo al texto de Tomás Eloy Martínez, el autor de *Santa Evita* o de *La novela de Perón*, principia su prólogo, de forma significativa, apelando a la tradición hispanoamericana de la crónica, que no plantea como un género, sino como una matriz creativa que se remonta ya al origen, como un elemento atomizado que puede rastrearse y que se imbrica con el resto de géneros:

La crónica es, tal vez, el género central de la literatura argentina. La tradición literaria parte de una crónica magistral, el *Facundo*. Otros libros capitales como *Excursión a los indios ranqueles*, de Mansilla; *Martín Fierro*, de Hernández; *En viaje*, de Cané; *La Australia argentina*, de Payró; las *Aguafuertes*, de Arlt; *Historia universal de la infamia*, de Borges; los dos volúmenes misceláneos de Cortázar (*La vuelta al día...* y *Último round*); y los documentos de Rodolfo Walsh son variaciones de un género que, como el país, es híbrido y fronterizo (Martínez, 2017: 7).

Que Tomás Eloy Martínez detecte y refiera esta tradición responde a la voluntad de incardinar la obra de Caparrós en ella, de tal forma que ofrece también unas claves de lectura:

Larga distancia ahonda esa tradición y la renueva. Aunque el eje sobre el que se articulan los dieciocho textos (¿o capítulos de novela, o fragmentos de autobiografía?) son los viajes, en cada movimiento hay núcleos de ficción, estaciones de pensamiento donde Caparrós entra en conflicto con los azares de su propia mirada y establece en el lector una relación cómplice, una especie de diálogo subterráneo en los que se juegan cartas como los mitos cinematográficos, el cine norteamericano de los cincuenta, las iconografías argentinas, el Quijote, el Che, los sueños de la historia (Martínez, 2017: 7).

Consciente de las difusas fronteras entre géneros, Tomás Eloy Martínez plantea aquí la cuestión de si, por la unidad que presentan los textos, pueda leerse en su totalidad la obra como una novela. Por supuesto, si se entiende la novela desde los parámetros decimonónicos que contemplan la estructuración de la novela en virtud de la construcción de una trama pormenorizada y escalonada en introducción, nudo y desenlace, la primacía de la profundidad psicológica de los personajes y la atención al reflejo de la realidad, no es una novela, pero contemplada desde los parámetros de la

novela de los siglos XX-XXI, más volcada en la pérdida de fronteras entre géneros, con una trama en ocasiones mínima y más reflexiva y divagatoria, y sustentada en la desconfianza de la capacidad de representación literaria de lo real, con una estructura que funciona más por resonancias, entonces sí puede leerse como una novela. Con esta obra, Caparrós renovó las formas de la no ficción, de la crónica, difuminando sus fronteras, mezclándola con la ficción: «Lo mejor de *Larga distancia* está, sin embargo, en esa zona equívoca donde las crónicas se entretajan con la historia y la historia con la ficción» (Martínez, 2017: 8). En primera instancia, los textos que componen esta obra fueron artículos periodísticos, pero, en el traslado al libro, su estatuto ha variado, y los textos se relacionan con el lector de otra forma: la inmediatez se disipa y pasan a integrarse como obra.

En esta misma línea, pocos años después, aparecería la que posiblemente es una de sus mejores crónicas, *El interior*, que puede leerse también como una crónica de viaje o como una novela. En esta ocasión, el objeto de indagación es Argentina, pero más concretamente, el problema sobre cómo narrarla, si es que se puede. A esta pregunta trata de dar respuesta el texto, articulado como un viaje en coche por el interior del país, y distribuido en capítulos que se corresponden en su mayoría por regiones, como Tucumán, Salta, etcétera. Como anuncia Caparrós programáticamente:

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, inquinas y querencias y un himno una bandera una frontera mismos jefes y, a veces, mismos goles. La Argentina es el único país al que nunca llegué. Erre arranca (Caparrós, 2014: 13).

La duda, la interrogación, amparan esta crónica, y elevan a su máxima expresión una de las líneas que transitan la obra de Caparrós: el cuestionamiento constante, la duda perpetua como motor de la narración: «Porque nada más afín a la poética de Martín Caparrós que el cuestionamiento incesante, por momentos impertinente, en perpetuo desafío. Viajar entre signos de interrogación» (Carrión, 2014. 5).

Con una de sus últimas obras hasta la fecha, *Echeverría*, recupera la línea de su primera novela, de tal forma que entabla un diálogo. Puede dibujarse una continuidad: si en *Ansay* indaga en el momento fundacional de la identidad argentina mediante la figura

de Faustino Ansay, personaje olvidado de la historia, aquí el foco de atención recae en una de las figuras centrales de la historia argentina: la de Esteban Echeverría, que en esta ocasión responde también a la voluntad de indagar en el momento de la fundación de la literatura argentina: «para otros escritores, beatus ille, todo consiste en tratar de expresar la identidad de su país poniéndolo en palabras; nosotros, para hacerlo, tenemos que empezar por crear esa identidad, piensa, se preocupa» (Caparrós, 2016: 145).

Puede percibirse, una vez dibujadas las líneas rectoras de la obra de Caparrós, una continuidad que arranca en *Ansay*, pasa por *Larga distancia*, tiene un centro en *La Historia*, prosigue en *El interior* y *El hambre* y concluye en *Echeverría*: esa línea es la voluntad de pensar tanto la realidad como la historia cuestionando los *a priori*, las inercias, las herencias, las verdades unívocas e intencionadas de la historiografía oficial, desde el lenguaje y la literatura, asumiendo las potencialidades de la ficción.

En suma, puede observarse un progresivo trabajo ficcional de la historia desde su primera novela hasta su producción última. Su obra supone una tentativa de respuesta a una pregunta rectora, la de cómo narrar la historia, y que encuentra una tradición en Sarmiento, con el que dialoga e intenta refutar, a Rubén Darío, a José Martí, a Borges, a Cervantes, a Tomás Eloy Martínez, a Rodolfo Walsh o a Piglia. Esta interrogación atraviesa toda su obra, tanto cronística como novelística, de tal forma que, atendiendo además a la difusa frontera genérica, todas las facetas de su producción se complementan, dialogan, de tal forma que constituyen su proyecto intelectual, sostenido en el horizonte de pensar la historia y el presente cuestionando las diversas mediatizaciones.

2.2. Mitos, fundaciones y contra-realidades: la historia como horizonte de reflexión en la obra de Martín Caparrós

*La tarde se había ahondado en ayer,
los hombres compartieron un pasado ilusorio*
Borges, «Fundación mítica de Buenos Aires»

Cervantes y Borges son los dos polos alrededor de los que fluctúa *La Historia* (1999), de Martín Caparrós, como atestigua programáticamente el epígrafe con el que se abre la novela: «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»⁹. En efecto, esta cita pertenece al capítulo noveno de la primera parte del *Quijote*; es también, sin embargo, la que escribe idénticamente Pierre Menard siglos después, pero bajo unos presupuestos culturales y hermenéuticos distintos en el cuento «Pierre Menard, autor del Quijote». Ciertamente, no es baladí que Cervantes y Borges aparezcan unidos en el pórtico, pues de la conjunción de ambos nace la articulación tanto ética como estética de la novela.

La Historia es una invención monumental desplegada a lo largo de casi mil páginas, es una utopía y a la vez una distopía de los orígenes argentinos, pero también es el sueño y la pesadilla de la historiografía, la anti-epopeya nacional y, sobre todo, el reverso humorístico del concepto de texto fundacional. Su estructura se fundamenta en la polifonía de dos planos que se van contaminando. En primer lugar, se presenta la narración en primera persona de Óscar dictada a su amanuense, Jushila: «Me gusta que el pobre Jushila esté registrando, ahora, las palabras que no debería decir» reconoce el personaje en la primera parte de la obra. Sin embargo, pese a que el lector tiene acceso a esta versión de un biógrafo, existen cinco más: «Yo, para anular esos azares, voy a ser contado por cinco biógrafas: cada cual dará su versión y las cinco conformarán un relato sin caprichos posibles: con caprichos distintos» (Caparrós, 1999: 61). Su historia la dicta la noche anterior a convertirse en Padre, es decir, soberano de su civilización, la de

⁹ Ha de tenerse presente la tradición que subyace a esta sentencia, pues la idea, desarrollada mediante el procedimiento de la *imitatio*, proviene de la conocida fórmula *historia magistra vitae* de Cicerón.

La Ciudad y las Tierras, por lo que su relato no es solo suyo, sino también el de su pueblo, sus usos y costumbres, remontándose a los orígenes de su cultura, repasando de forma arbitraria la genealogía de soberanos que le han precedido y también las vidas de algunos habitantes que podrían insertarse en la línea de la intrahistoria.

En segundo lugar, después de cada uno de los cuatro capítulos que conforman la narración de Óscar, aparece otra voz, la de Mario Corvalán – Ruzzi, un historiador argentino influido por la corriente marxista que escolia *La Historia* y cuyas notas exceden el cuerpo del texto en virtud de un magno proyecto ecdótico e historiográfico. Sin embargo, las pretensiones de establecer una verdad unívoca se van desvaneciendo a causa de la transmisión de la obra: Mario Corvalán – Ruzzi encuentra en la primavera de 1957 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 Thoucqueaux, sobre el que se informa lo siguiente:

vivió en lo mejor del siglo XVIII, 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: 83)

Sin embargo, la edición Thoucqueaux —denominada así por el historiador argentino hasta el final de la novela— a su vez es una traducción de un original escrito en castellano por un fraile llamado José Luis de Miranda, que se revela como el amanuense a quien Óscar dicta los pormenores de su pueblo. Por tanto, el lector se descubre ante la versión del historiador argentino que a su vez —semejante a la idea platónica de la doble mentira de la poesía— es la traducción de otra traducción. Además, se alude a que el hallazgo es solamente el segundo volumen, cuyo título completo es *La Historia / de cómo se perdieron los reinos y posesiones / que llegaron a cubrir el tiempo*, de la que existen en paradero desconocido una primera parte e incluso una tercera, que nunca se llegará a encontrar. No obstante, el juego de planos imbricados no acaba aquí, pues una de las primeras constataciones que establece el nuevo editor es que el tercer capítulo de *La Historia* es un texto ficticio, titulado *La Destinée de la Revolte*, que también ficticiamente Diderot halló en la imprenta de André – François Le Breton y que le fascinó hasta el punto de querer incluir un resumen en la *Encyclopédie*, si bien D’Alembert no solo se opuso, sino que también,

humorísticamente, abandonó el proyecto. En este mundo inventado por Caparrós, plagado de anacronismos, con tintes de ucronía, el historiador argentino define este opúsculo como «uno de los títulos de mayor influencia en los movimientos revolucionarios de la modernidad burguesa» (1999: 84), puesto que se encuentra en la raíz de la Revolución Francesa e incluso de las teorías leninistas:

postulaba que la construcción del porvenir podía estar en manos de unos hombres en pugna con los poderes del Estado. Mostraba, además, modos de organización y de acción que podían ser imitados. La idea, como es obvio, hizo fortuna, y, tras plasmarse en la Revolución de 1789, fue central en los dos siglos siguientes (Caparrós, 1999: 530).

Por tanto, la novela avanza respondiendo a la suma de los dos estratos, que implican dos tiempos y dos espacios, que por muy distantes que parezcan *a priori* se imbrican y necesitan, pese a que el historiador apunte que «**las notas [...] son accesorias: puede no leerlas o leer sólo algunas. No a todos les interesa todo y cada lector se encargará de decidir qué prefiere¹⁰**» (Caparrós, 1999: 87). El propio Caparrós reconoce en una entrevista realizada por Alan Pauls: «Lo primero que el lector encuentra es el epígrafe de Cervantes, y es ahí donde tendrá que decidir si lee primero el relato de Oscar [...] o si lee el cuerpo de notas» (Caparrós, 1999: 83). En este sentido, se asemeja a Rayuela, de Cortázar, pues en ella también hay una elección fundante de la lectura. Cervantes, por otro lado, no solo está presente en el umbral de la novela, sino que en la primera nota, el historiador argentino reconoce que «Del Quijote en más, cualquier libro que se ampare en el hallazgo de un manuscrito debe pagar el precio del ridículo. Yo quisiera, por supuesto, evitar esa trampa. Y, sin embargo, ésta es la historia de *La Historia*» (Caparrós, 1999: 83). Por tanto, ya desde el inicio se apunta a la superposición de la ficción con la realidad mediante los procedimientos cervantinos del manuscrito encontrado que parodian los de los libros de caballerías, por ejemplo, el prólogo del *Amadís de Gaula*¹¹.

¹⁰ Todas las negritas pertenecen a la edición.

¹¹ El recurso narrativo del manuscrito hallado descende de una larga tradición cuya genealogía presenta numerosos hitos: puede establecerse que la *Historiae Regum Britanniae* de Geoffrey de Monmouth es la iniciadora de este procedimiento; posteriormente, la narración diferida a través de un manuscrito se torna central en los libros de caballerías, como por ejemplo atestigua el prólogo del *Amadís de Gaula*: «Y yo esto considerando, deseando que de mí alguna sombra de memoria quedase, no me atreviendo a poner en mi flaco ingenio en aquello que los más cuerdos sabios se ocuparon, quísele juntar con estos postrimeros que las cosas más livianas y de menor sustancia escribieron por ser a él según su flaqueza más conformes, corrigiendo estos tres libros del *Amadís* que por falta de los malos escritores o componedores muy

Sin embargo, en *La Historia* esos juegos de contaminación de planos ficcionales se multiplican constantemente. En el texto pueden encontrarse diseminadas otras sutilezas más que cimentan la tergiversación de la verdad: en un momento dado, irónicamente el historiador alude a la poca fiabilidad de las traducciones del siglo XVIII:

Sabemos lo que fueron las traducciones del siglo XVIII. Eran los tiempos en los que el abate Marchena se permitía bautizar Hortensia a Mademoiselle de Saint – Yves, la protagonista de *L'Ingénu* de Voltaire, que en ninguna página del original responde por ese nombre (Caparrós, 1999: 84).

Sin embargo, el texto del historiador argentino no queda exento de la manipulación, puesto que reconoce en algún momento haber abandonado las rigurosidades científicas del lenguaje historiográfico: «En general, me he privado de mejorarlo, aunque en algún punto, aquí y allá, me he dejado llevar por mi amor —nunca correspondido— de la belleza» (Caparrós, 1999: 87-88). Insoslayablemente, esta declaración, que esconde una reflexión metahistoriográfica, remite a las teorías de Hayden White (2003) quien postula que el lenguaje historiográfico se sirve de una trama para organizar los sucesos, por lo que no puede prescindir de los procedimientos tradicionalmente asociados a la literatura y, por ende, se revela incapaz para establecer una única verdad, la cual, a la luz de estas indagaciones del pretérito siglo, se plantea poliédrica y en plural, pues tanto la narración histórica como la literaria interpretan la realidad y construyen una visión de ella.

La edición preparada por el historiador se da al lector deliberadamente incompleta, pues el personaje de Mario Corvalán–Ruzzi es consciente de la dificultad de establecer una interpretación unificada y certera, como puede apreciarse especialmente en las notas a la cuarta parte de *La Historia*, entre las que proliferan escolios incompletos, dubitativos, interrogativos, que refuerzan el desenlace ya anticipado por la cita de Cervantes. Incluso en un momento de este apartado de las últimas notas el personaje cuestiona la veracidad del relato:

corruptos o viciosos se leían» (Montalvo, 1969: 53). Más adelante en el *Quijote* se recuperan estos procedimientos de forma paródica inaugurando una nueva tradición de emplear estos recursos. Otro hito en la tradición lo representan las novelas históricas, que también se valen de la retórica del manuscrito encontrado, como por ejemplo, *Ivanhoe* de Walter Scott. Y continúa su andadura en el tiempo hasta el siglo XX con novelas del *boom* como *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez.

Terrible trabajar con el escrito de alguien tan descuidado o incapaz. Se equivoca siempre; hay que desconfiar todo el tiempo de su historia. ¿(sic.) por qué se equivoca tanto? No miente: cuando alguien miente no suele equivocarse. ¿Será que miente y se equivoca a propósito para hacer más verosímil su relato? (Caparrós, 1999: 803).

Después del cuerpo de notas correspondiente a la cuarta parte, se incluye un capítulo titulado «Mi Vida», en el que se cuenta en primera persona el periplo del amanuense Jushila, las torturas sufridas y también la caída de La Ciudad y las Tierras a manos de los «barbudos». Finalmente, el juego de procedimientos cervantinos y de difusos límites entre historia, verdad y ficción alcanza su cénit en el epílogo de la novela, firmado por una nueva voz que se ampara en las siglas M. C., que podrían corresponderse con las de Martín Caparrós, que a su vez coinciden con las del historiador argentino. El nuevo ente de ficción, que se presenta como un discípulo del historiador argentino, relata que el historiador argentino se suicidó en 1976, por lo que llegaron a sus manos los papeles del historiador, entre los que se encontraban el manuscrito de *La Historia*, su carta de suicidio y también otra carta de Alphonse des Thoucqueaux, el autor de la versión francesa, a una dama, en la que se da a entender que la obra no es en realidad una traducción, sino una invención suya. Así, la novela concluye dejando que la responsabilidad recaiga en el juicio del lector: «El lector comprenderá mi perplejidad, y las dudas que tuve sobre el valor histórico del material que ahora le presento, y la necesidad de publicarlo [...] El lector sabrá determinar cuál es su juicio» (Caparrós, 1999: 939). Así, los procedimientos cervantinos de parodia abren y cierran la novela, por lo que una obra que se planteaba como un hallazgo historiográfico queda envuelta en la ficción y trabada por ella, y las pretensiones de verdad histórica y unívoca se disuelven.

La Historia es también la invención de un mundo, y es en este aspecto donde se relaciona fundamentalmente con Borges, en concreto con el cuento «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», en el que también se parte de la tradicional premisa cervantina del manuscrito o texto hallado, en este caso del volumen *A First Encyclopaedia of Tlön. Vol XI. Hlaer to Jangr*. A partir de este documento, el narrador acomete la empresa de ofrecer unas glosas de un mundo inventado por intelectuales que acabará sustituyendo a la realidad para abandonar su estatuto de ilusión de la razón. En sus escolios se encuentran

reflexiones acerca de la filosofía o el lenguaje de Tlön, sin embargo, no se ofrece el texto, como apunta Borges en el prólogo:

Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario. Así procedió Carlyle en *Sartor Resartus*; así Butler en *The Fair Haven*; obras que tienen la imperfección de ser libros también, no menos tautológicos que los otros. Más razonable, más inepto, más haragán, he preferido la escritura de notas sobre libros imaginarios. Estas son *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* (Borges, 2005: 12).

Martín Caparrós, a diferencia de Borges, no solo inventa un cuerpo de notas de apariencia científica, sino que también ofrece el libro ilusorio, que se inserta en la realidad para modificarla¹². No obstante, este cuento y la cita del epígrafe no son las únicas huellas de Borges, sino también la reescritura de libros y la invención de referencias bibliográficas.

El historiador argentino lleva a cabo su frustrada labor historiográfica y escribe sus escolios en unas coordenadas temporales concretas, los años sesenta y setenta del pasado siglo, años de gran conflictividad política; el relato de Óscar, en cambio, pertenece a otro orden, pues se inserta en un tiempo mítico. El pueblo del narrador se denomina La Ciudad y las Tierras, sin embargo, uno de los puntos centrales del desarrollo de la novela es la ubicación geográfica de esta civilización, pues en el cuerpo de notas se despliega, entre otros asuntos, un enorme entramado de referencias bibliográficas, ficticias a la manera borgeana de inventar fuentes para sustentar la ficción, que trazan un panorama de los estudios sobre esta cultura: las hipótesis acerca del emplazamiento son varias, desde China, pasando por la India, hasta el vasto territorio americano. En este punto, el historiador argentino presenta una de sus tesis fundamentales: sitúa La Ciudad y las Tierras en Calchaqui, sustentando su axioma en argumentos tales como la climatología, la topografía, el idioma, la tradición literaria y las referencias hispánicas, como *La Perdida perdida* de Solórzano y las *Jornadas / o Conquista y Pacificación / de las Selvas del Tucumán* de Diego del Castillo; por supuesto, estas referencias son inventadas.

¹² En la misma entrevista antes citada, Martín Caparrós, remontándose a la génesis de la novela, se refiere al cuento de Borges en los siguientes términos: «Entonces pensé en el libro que Borges inventa en el relato ‘Tlön, Uqbar, Orbis Tertius’. Borges lo postula pero —históricamente— no lo escribe: lo sustrae. Bueno, yo caí en la trampa: fui y lo escribí» (Pauls, 1999).

De esta manera, *La Historia*, descubierta por Mario Corvalán – Ruzzi, se torna en el texto fundacional de Argentina. Y, una vez otorgado este estatuto mítico al relato, el historiador revela las implicaciones y motivaciones de su labor, es decir, su proyecto nacional, fundamentado en hallar los orígenes de la patria: «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: 85). Y más adelante: «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: 252). Bajo estos presupuestos, la edición del texto y los escolios del historiador forman parte de los procedimientos e intenciones de la historiografía oficial, que se proyecta hacia la institucionalización de un sentido ideológico; sin embargo, la totalidad de la novela marca otro rumbo, que es la parodia de esa voluntad historiográfica, pues la revelación de que el texto sea ficticio enmarca *La Historia* y desvela una honda crítica, desde la ironía, hacia la historiografía oficial y la institucionalización de textos legitimadores. A partir de esta perspectiva, el relato de Óscar adquiere un carácter mítico y esencialmente utópico, puesto que el texto ha pasado a ocupar el espacio de la utopía de los orígenes, de la misma manera que América era la utopía de Europa, que la tornó en *tal* lugar. Además, la intención del historiador argentino no solo se centra en datar la génesis argentina, sino que pretende explicar tanto el carácter argentino como las revoluciones modernas a partir de la civilización calchaquí.

Por otro lado, puede establecerse una filiación, además de con *El entenado*, de Saer, con el poema de Borges «Fundación mítica de Buenos Aires», incluido en *Cuaderno San Martín*, semejante a *La Historia* no solo porque trata el tema de la fundación, sino también porque asume la idea de la *impostura histórica*, basándose en la intuición de que aquello que se cuenta no es aquello que sucedió, pero que, aun así, se incorpora al imaginario colectivo con la categoría de mito, por lo que el poema de Borges acaba con la asunción de que «A mí se me hace cuento que empezó Buenos Aires: / la juzgo tan eterna como el agua y el aire» (Borges, 2013: 88). Además de *La Historia*, no han sido escasas las novelas que han tratado la cuestión de los orígenes argentinos, pese al vacío histórico:

Lo aborígen en la Argentina ha sobrevivido como una huella difusa, una presencia manifiesta en forma de ausencia. Un vacío deliberado, instrumentado por un gobierno que lo postuló como condición imprescindible para comenzar a

escribir la civilizada historia nacional sobre una inmaculada página en blanco. Pese a este vacío, no son pocas las aproximaciones literarias al tema (Bianco, 2006: 20).

Las ficciones históricas, conscientes del vacío existente, han desempeñado un papel intelectual fundamental en el debate acerca de los orígenes de la identidad argentina, de tal forma que puede trazarse una geografía literaria que puede considerarse como una serie acerca de la fundación, en donde podría insertarse *La Historia* –Como se desarrollará en el siguiente epígrafe. Otros títulos como *El Mar dulce* (1927) de Roberto Payró, *El entenado* (1983) de Juan José Saer o *El grumete Francisco del Puerto* (2003) de Gonzalo Enrique Marí, las tres sobre el difuso personaje histórico de Francisco del Puerto, también abordan el conflicto de la fundación, pero desde la perspectiva del descubrimiento del Río de la Plata.

Una vez institucionalizada la voluntad fundacional, los escolios del historiador argentino se encaminan hacia un gran proyecto de reconstrucción textual de la memoria. Tanto los capítulos dedicados al relato de Óscar como las glosas son prolijas en la descripción o construcción de la civilización calchaquí, de tal manera que se pormenorizan hasta los mínimos detalles de sus costumbres, sin omitir ningún aspecto: desde la gastronomía, la indumentaria, pasando por sus creencias, rituales, inquietudes, hasta su tradición literaria, principalmente basada en la biografía, y su idioma, un ámbito reseñable, pues pese a que el relato de Óscar esté escrito en castellano, se nota que es un castellano distinto, con una sintaxis violentada.

De hecho, la lengua de Calchaquí y su traducción son un asunto controvertido en las notas del historiador, pues se informa de que existen cinco lenguas en función de la categoría social del receptor; además, el historiador da noticia de que intenta, pese a las traducciones anteriores, restituir tal lengua, lo cual no hace más que amplificar el juego de interferencias entre literatura y verdad. En la cosmogonía calchaquí son dos los ejes que organizan la cultura y la organización político-social: la muerte, tema recurrente dentro de la trayectoria de Martín Caparrós¹³, y el tiempo.

¹³ La muerte en esta novela aparece tratada en extensión, sin embargo, en otras obras suyas aparecía también como pulsión latente, y vuelve a resurgir como un tema central en la novela de 2011, premiada con el Heralde de Novela, *Los living*.

El relato se inicia con la sentenciosa afirmación de Óscar de que «Ya no hay más muertes bellas» (Caparrós, 1999: 13); es decir, en el ficticio sistema cultural calchaquí morir es un acto estético reservado a los monarcas, como por ejemplo, su padre, que se encuentra en el lecho de muerte en el momento en que se inicia el relato, por lo que Óscar se descubre en el umbral de su nombramiento, y habrá de instaurar un nuevo orden, simbolizado en una nueva concepción temporal; este es, por tanto, el motor de su relato. Sin embargo, como sostiene el historiador argentino, «el objeto central de nuestro trabajo consiste en descifrar cuáles fueron las razones que impulsaron a Oscar, nuestro narrador y soberano heredero de la Ciudad y las Tierras, a tomar decisiones tan nefastas» (Caparrós, 1999: 315). Decisiones que consisten en determinar que el humano, como han hecho sus antepasados, no es capaz de controlar el tiempo. Sin embargo, ese no es solo el punto central del trabajo, sino que también de toda la anatomía que orchestra acerca de Calchaquí. Recorre el texto de forma espigada la idea de construir esa civilización como el modelo moderno de la revolución: «nuestro país fue la cuna de uno de los movimientos más gloriosos de la modernidad» (Caparrós, 1999: 166). No obstante, acorde con el proyecto de conferirle a la nación un texto fundacional y, por tanto, de dotarla de un sentido histórico, puede notarse la insorteable subjetividad del discurso del historiador, que selecciona los datos que más favorecen a su hipótesis, procediendo mediante los métodos de la historiografía moderna para explicar la realidad presente en virtud del mito de los orígenes.

El relato de Óscar no es la única fuente de información acerca de Calchaquí, puesto que en los escolios de Mario Corvalán – Ruzzi se incluyen con prolijidad otros textos que también se encuentran en la edición Thoucqueaux; así, la cantidad de información se multiplica a través de los paratextos hasta conseguir una reconstrucción arqueológica. Algunos de esos documentos en apariencia complementarios son desde poemas o canciones de la tradición oral, fragmentos de biografías tanto de Óscar como de otros personajes, hasta tratados, como el *Libro de Hacer*, el *Libro de Entendidos*, *Uno para cinco*, *Mal y pena*, *Tratado del Secreto, o sus Secretos*, *Libro de Quedar*, *Recetario* o *Libros de las Sentencias*, entre otros.

Sin embargo, esta no es la única manera en que se construye la imagen de Calchaquí, pues a lo largo de los escolios se hace referencia y se cita a una serie de autores que en su totalidad conforman un panorama ficticio de estudios acerca de esa civilización. A la manera borgeana, la novela se sustenta mediante alusiones a otros

textos con los que se consigue un efecto irónico y paródico, y que pueden sistematizarse en tres categorías distintas de relaciones de intertextualidad: en primer lugar, se encuentran referencias a obras, autores e incluso simposios ficticios, cuyas teorías en ocasiones se refutan, otras se matizan y a veces se aceptan. En segundo lugar, el historiador toma autores reales y les atribuye citas u obras inventadas; por ejemplo, toma el primer verso de un soneto de Quevedo, «En breve cárcel tengo aprisionada» (Caparrós, 1999: 804), pero si bien inventa el resto, imitando su estilo, pero transformándolo para que aluda a la tradición calchaquí. En tercer lugar, toma autores reales y obras, que en ocasiones cita, tanto para otorgarle un halo de autoridad al texto como para adaptar las referencias a sus argumentos. Así, aparecen los nombres de Voltaire, Rousseau, Garcilaso de la Vega, Foucault, Kristeva, Menéndez Pelayo, José Carlos Mariátegui, Sarmiento, etcétera. De esta manera, se crea la ilusión de que la presencia de La Ciudad y las Tierras proviene de una larga tradición.

A través de los documentos adicionales, la intertextualidad y todo el componente metahistoriográfico, pueden considerarse los escolios bajo el concepto de escritura al margen; así, se produce un movimiento desde la periferia hacia el centro en el que los escolios pasan a ocupar un lugar central en el texto. La tensión latente e insoslayable entre realidad y ficción no solo se establece en el plano de estas referencias, sino que el mismo pueblo calchaquí forma parte de la realidad, aunque transformada, puesto que, en efecto, habitó el noroeste argentino; sin embargo, la reconstrucción arqueológica ofrecida en el relato de Óscar y efectuado mediante las glosas es ficticia y está cargada de anacronismos, como por ejemplo, el uso del plástico o la construcción de vicuñas mecánicas que en ocasiones servían de desahogo sexual a los habitantes.

Las interferencias son, pues, múltiples, pues, aunque se parta de una base real, tanto la reconstrucción como las estructuras mentales de los pobladores son inventadas; además, puede notarse una relación con los procedimientos de las crónicas de Indias en el plano de explicar o modificar la realidad en función de los patrones culturales occidentales. En toda esta red de interferencias late la pulsión de la parodia y de la ironía hacia la historiografía, como puede notarse en el siguiente fragmento de un escolio de Mario Corvalán – Ruzzi donde especula acerca de la identidad del narrador:

Pocas cosas nos ayudarían más que saber su verdadero nombre pero, según queda dicho en la nota citada, no lo tenemos. ¿Será acaso aquel que las

crónicas españolas llaman Juan, el último cacique de los calchaquis que, según esos relatos fue definitivamente “pacificado” en 1642? (Caparrós, 1999: 388).

El componente que estructura toda esta magna crítica es la autorreflexividad: la cuestión central de la novela es la crítica, desde el carácter ficticio, hacia la historiografía oficial, en todos sus aspectos, desde sus procedimientos metodológicos hasta la voluntad de explicar, desde una perspectiva condicionada ideológicamente, la nación a la luz del hallazgo de un texto fundacional. No obstante, no solo se revela como un metatexto historiográfico, sino también como un metatexto literario por todo el entramado de intertextualidades que atraviesa la novela desde el epígrafe, con su debida glosa por parte del historiador argentino, hasta todos los autores citados, a través de los cuales también se traza una reflexión literaria. Así, tanto el contenido como el plan general de la obra tornan la novela en un monumental artefacto metahistoriográfico en el que se articula una reflexión sobre la imbricación o fusión de realidad histórica, verdad y ficción. Se prioriza, por tanto, la estética o la retórica antes que el contenido, sometiéndolo constantemente a la parodia, como instrumento crítico, y al *pastiche* resultante del encadenamiento de referencias textuales. En palabras de Fernando Aínsa,

El novelista [...] releendo atentamente el pasado, reescribe la historia. Lo hace muchas veces recreando el lenguaje y solazándose en arcaísmos y en las imaginativas posibilidades de anacronismos, *pastiches* y parodias proyectadas hacia el pasado desde la mirada crítica del presente (2003: 10).

En la línea de apuntes autorreflexivos, proliferan los deslices de opiniones metahistoriográficas en los escolios del historiador argentino; por ejemplo, opina que «Carlton es un ejemplo claro de lectura ideológica, de proyección de las propias condiciones de producción sobre el objeto analizado» (Caparrós, 1999: 93). O, dudando de las ambigüedades que presenta el relato de Óscar, afirma que «son sólo hipótesis, y siempre respetaré la regla de oro de no engatusar a mi lector con algo que no he podido comprobar» (1999: 285).

La Historia no solo es la invención de una civilización, la reconstrucción arqueológica de la misma, el aparato de estudio histórico y, por ende, la memoria, sino también es olvido, cuyo espacio se abre con la revelación final de que el relato es de

naturaleza puramente ficticia; por tanto, el olvido es la literatura que cuestiona la historia, la verdad, la historiografía oficial y el mito de la fundación.

2.3. Las tradiciones de *La Historia*: una ficción fundacional subversiva

Inventar un lenguaje es decir todo lo que la historia ha callado

Carlos Fuentes

Este epígrafe pertenece a una obra de sobra conocida, crucial para la configuración del *boom*: se trata del ensayo *La nueva novela hispanoamericana*. Por supuesto, este texto tiene unas coordenadas concretas, y esta referencia alude a la renovación narrativa que Fuentes quiso fundar a nivel teórico; sin embargo, esta misma noción puede extrapolarse y aplicarse a la obra de Martín Caparrós, en general, y a *La Historia*, en particular, pues él también inventa un nuevo lenguaje para pensar la historia, en este caso, la fundación. Bien es cierto que el término «nuevo» suele suscitar suspicacias, sin embargo, su empleo aquí no es inconsciente, pues tanto el lenguaje como las perspectivas desde las que se piensa, reformula y subvierte la historia se diferencian de otros textos de semejante factura —a la par que dialoga con ciertas tradiciones, que enseguida se detallarán— y adquieren un halo de irreverente originalidad.

Pero antes de trazar una breve genealogía de las ficciones fundacionales argentinas hasta llegar a *La Historia* de Caparrós, será pertinente recordar el ensayo de Borges «La muralla y los libros», incluido en *Otras inquisiciones* (1952). Allí, la ordenada divagación conjetural indaga en dos nociones: la construcción y la destrucción, en proporciones desmesuradas, cifradas en dos hechos: la doble orden, por parte del emperador chino Shih Huang Ti, de edificar la gran muralla y de destruir todos los libros que le precedieron: «Que las dos vastas operaciones —las quinientas a seiscientas leguas de piedra opuestas a los bárbaros, la rigurosa abolición de la historia, es decir, del pasado— procedieran de una persona y fueran de algún modo sus atributos, inexplicablemente me satisfizo y, a la vez, me inquietó» (Borges, 2007: 13). La inquisición, a partir de esta asociación, desemboca en una intuición sobre la forma: «podrías inferir que *todas* las formas tienen su virtud en sí mismas y no en un contenido “conjetural”» (Borges, 2007: 17), pues «la última visión de la realidad, de cualquier realidad, es ser el poema de sí misma, ser su propia poetización» (Cervera, 2014: 128-129). De esta manera, concluye que «la música, los estados de la felicidad, la mitología,

las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que ni hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético» (Borges, 2007: 18). Una operación semejante, de construcción y refutación, lleva a cabo Caparrós en *La Historia*, a varios niveles: por un lado, refutación de la historia oficial, pero también del imaginario generalmente transitado, de los lugares comunes sobre la fundación y de las operaciones para su legitimación; y, por el otro lado, construcción de otra atalaya desde la que pensar críticamente tanto la tradición como la vinculación entre ficción e historia para construir una verdad sobre el pasado.

Puede convenirse que *La Historia* es una obra anómala, en el mejor sentido de la palabra: es un simulacro de crónica, y una ucronía a la vez; por su estructura, detallada antes, consistente en ofrecer un texto hallado, y aparte las glosas del anotador, ¿puede considerarse una novela? Partiendo de la base de que «un género es un modelo institucionalizado» (Aparicio Maydeu: 2009: 6): no, si por novela se entiende un artefacto sostenido en la solidez de una trama, la introspección psicológica de determinados personajes y un desarrollo causal de los acontecimientos; sí, en cambio, desde los márgenes actuales, amplios, del género, que contemplan la ambigüedad, la indeterminación fronteriza y la hibridez como criterios para entender la novela.

Hablando de hibridez genérica, conviene precisar que en la base de los planteamientos de esta narrativa está la voluntad de llevar más allá de la tradición el concepto de género: «No se trata, por tanto, de un nuevo género, sino de una relectura de los géneros preexistentes» (Juan Penalva, 2004: 91). Se trata, entonces, de revisitación, a la par que de renovación y de establecimiento de un nuevo código de lectura. Por otra parte, la insistencia en el empleo de la metaficción y del diálogo constante con la tradición no revelan solo que la literatura sea copia de la literatura, a la manera borgesiana, sino también que la realidad llega filtrada por la literatura, de tal forma que el espacio textual queda atrapado por un juego de cajas rusas, puesto que se equipara tanto la vivencia como la percepción de la realidad a la cultura libresca y artística o a otras formas de historia reciente como la música pop o el cine: «La realidad, en este sentido, solo importa cuando llega a través del arte» (Juan Penalva, 2004: 97).

A lo largo de sus ensayos, recogidos en el volumen *Literatura y fantasma*, Marías desliza su concepción sobre la novela: «la novela, en efecto, es un género híbrido, bastardo, de escaso linaje, demasiado indefinido y amplio y [...] “moderno”» (2001: 271). Esta es, en efecto, una aproximación no solo a la narrativa de Marías, sino a gran parte de la narrativa actual, a la que habría que sumarle otros elementos; sin embargo, interesa la concepción híbrida del texto, dado que la novela fagocita con facilidad materiales y géneros diversos y los torna novela. De esta manera, «entendemos mejor que los géneros hayan dejado de ser marbetes o constricciones para pasar a formar parte de la forma expresiva del propio texto» (Aparicio Maydeu, 2009: 8). Puede apreciarse esta consideración en *La Historia*, de Caparrós, pues de la forma deriva gran parte del significado, de la elección de ofrecer ese texto imaginario surge «la forma expresiva», especialmente respecto a la tensión entre historia, ficción y su estatuto legitimador y a la par subversivo.

Aunque arriba se haya adjetivado *La Historia* como texto anómalo, puede emparentarse con la tradición argentina de novelas que ponen en cuestión los límites del propio genérico: libros fracturados, discontinuos, que Piglia, resaltando el carácter indefinido de la novela argentina desde sus orígenes, caracteriza de la siguiente manera:

Dicho esto, diré que trato de pensar mis textos en relación con lo que llamaría la gran tradición de la novela argentina. Una tradición que nace con el *Facundo*, en *Una excursión a los indios ranqueles*, en *Peregrinación de Luz del Día*: libros más o menos desmesurados, de estructura fracturada, que quiebran la continuidad narrativa, que integran registros y discursos diversos. Basta pensar en *Museo de la novela de la Eterna*, en *Adán Buenosayres*, en *Los siete locos*, en *Rayuela*, en *Historia funambulesca del profesor Landorrey* para ver que la tradición fundamental viene de ahí. Borges se integra a su manera: miniaturiza y condensa las grandes líneas. Por eso «Pierre Menard, autor del Quijote» es su gran contribución a la novela argentina (Piglia, 2014: 53).

Asumiendo que las fronteras, como se viene indicando, entre las nociones de historia, ficción, imaginación o verdad son más bien ambiguas y que, en lugar de tratarse de conceptos enfrentados, se mueven en un espacio de tensión significativa, y que la ficción juega un papel inextricable y rector en la configuración de las identidades culturales y en la consolidación de mitos legitimadores, se infiere que «forjar una identidad significa inventar unos orígenes» (Chanady, 1996: 312). En esta problemática, la de la fundación, la del mito de los orígenes, la búsqueda de ese momento inicial, se asienta la lectura más profunda de *La Historia*. Concretamente, en Argentina, el debate

en torno a la identidad cultural y nacional ha sido intenso y ha generado algunos de los hitos de la tradición literaria. Como se apuntado antes, la ficción produce imaginarios, y el imaginario es uno de los núcleos del concepto de nación:

y la construcción de la idea de nación, institución nuclear de las sociedades modernas, reconozco su anclaje en el imaginario de la comunidad que, al habitarla, instaura así su propio ámbito de pertenencia, pues este concepto, lejos de ser un lugar inamovible y permanente, se caracteriza por su dinámica de proyección hacia el horizonte virtual del deseo, por lo cual siempre puede comenzar a ser (Calabrese, 2005: 42).

Por ejemplo, Andrés Bello, en el ensayo titulado «Modo de estudiar la historia», afirma que «Cuando la historia de un país no existe, excepto en documentos incompletos y desperdigados, en vagas tradiciones que deben ser compiladas y juzgadas, el método narrativo es obligatorio» (1981: 249). Bello, entre otros ejemplos que podrían invocarse, como Bartolomé Mitre en obras como *La soledad*, representa la voluntad de instaurar un sentido histórico desde las estructuras novelescas, pretendiendo solventar la necesidad de identidad, o de ordenar unas coordenadas culturales e identitarias ancladas en la historia, llena de vacíos, ausencias, incertidumbres, tomando la novela como el espacio para la utopía:

En las fisuras epistemológicas que la historia deja expuestas, los narradores podrían proyectar un futuro ideal. Esta labor tuvo lugar en libros que se convirtieron en novelas clásicas de sus respectivos países. Los escritores fueron alentados en su misión tanto por la necesidad de rellenar los vacíos de una historia que contribuiría a legitimar el nacimiento de una nación, como por la oportunidad de impulsar la historia hacia ese futuro ideal (Sommer, 2004: 24).

Sin embargo, de la misma manera que la ficción detenta ese poder de fundar imaginarios y difundirlos, de buscar un modelo cultural y un punto inicial y de legitimarlos, también puede recorrer el camino inverso, y es en esa trayectoria en la que se inserta la obra de Martín Caparrós, no solo *La Historia* —aunque acaso sea el texto con el que mejor factura lo logra—, sino también *Ansay*, *Echeverría* o *El interior*:

El hecho de que Occidente, en general, y en América Latina, en particular, los autores literarios hayan tenido una enorme importancia en la configuración del imaginario nacional, nos lleva a pensar que también lo vayan a tener en la desmantelación del mismo (Castany, 2007: 261).

Antes que Martín Caparrós, otros autores han transitado los vacíos, los silencios del momento fundacional de Argentina, desde distintas posturas ideológicas y con

distintas intenciones. Negación o rescate/reivindicación, legitimación o subversión: varias son las posturas adoptadas respecto al pasado colonial en el Río de la Plata. Por ejemplo, Bartolomé Mitre, en *Historia de Belgrano*, establece la fecha de nacimiento de la nación en el momento de la independencia; por ello no es baladí que la primera novela de Caparrós, *Ansay*, tome la fecha de 1810 como eje de reflexión y también la figura de Mariano Moreno, como más adelante se comentará. Retomando la aseveración de Mitre, a este particular, Tomás Eloy Martínez, autor referencial para la obra de Caparrós, consciente de la dicotomía entre pasado y futuro o memoria y deseo — adaptando el verso de Eliot— reflexiona en torno a lo que denomina «censura deliberada» de los orígenes argentinos, refiriéndose al legado colonial representado por obras como *La Argentina Manuscrita*, de Ruy Díaz de Guzmán, y *Viaje al Río de la Plata*, de Ulrico Schmidl (Martínez, 1997: 39). En efecto, a raíz de los procesos de independencia, se efectúa un movimiento de revisionismo histórico que adquiere tintes de impugnación del pasado, en pos de una autonomía identitaria.

Esta corriente de pensamiento, sin embargo, no ha impedido la búsqueda del origen en el pasado colonial, búsqueda asentada más bien en la ficción que en el dato objetivo, pues, como sintetiza y amplía simbólicamente Borges en «Fundación mítica de Buenos Aires», el conocimiento histórico queda atrapado en una compleja maraña de significaciones míticas y legendarias, que lo convierte en un «pasado ilusorio» (2013: 88), como todo pasado:

El espíritu del acto fundacional se construye precisamente sobre una intensa red de ideas, de símbolos, de quimeras, y en última instancia, de fábulas, que confieren al hecho puramente físico del establecimiento territorial, una profunda significación alegórica (Mendiola Oñate, 2004: 157).

Un hipotético recorrido por algunas tentativas de abordar el momento fundacional podría comenzar en *Lucía Miranda* (1928), de Hugo Wast, historia que toma de la crónica *La Argentina manuscrita*, de Díaz de Guzmán. Esta novela de factura semejante a la novela histórica de ascendencia romántica, y que aborda el momento del descubrimiento y conquista del Río de la Plata, se incardina en una visión legitimadora de la conquista: no problematiza las versiones del pasado, ni el carácter discursivo relativo a la construcción historiográfica; sin embargo, interesa aquí por su voluntad de reconstrucción del pasado colonial. Otro hito en este recorrido lo representa el

compendio de reflexión, publicado en 1936, bajo el título de *Homenaje a Buenos Aires en el cuarto centenario de su fundación*, y en el que también puede notarse una visión complaciente con la conquista, como, por ejemplo, en las palabras de Enrique Larreta, que pretende abanderar «la restitución del espíritu hispánico, encarnado en el pasado colonial, como elemento determinante del alma verdadera del pueblo argentino» (Mendiola Oñate, 2004: 160).

En la misma línea, Grillo engloba una serie de novelas bajo el marbete de «ciclo del descubrimiento». En el caso del Río de la Plata, apunta que por lo general, «sus cronistas, los de entonces y los de ahora, han privilegiado siempre el ciclo del descubrimiento y no el de la conquista, y aún más el viaje por mar y no las incursiones terrestres» (Grillo, 2010: 140). Antes, de proseguir con la argumentación, conviene apuntar algunas reflexiones. Los datos objetivos permiten saber que fue Juan Díaz de Solís quien descubrió el Río de la Plata, que lo nombró Mar Dulce y que murió junto a sus hombres a manos de los indígenas. El movimiento interno, sin embargo, que atraviesa estos datos es incertidumbre. Se cree que en esa expedición viajaba un grumete, Francisco del Puerto, una figura fantasmal, abierta a las potencialidades de la ficción. Por ello, algunos narradores se han ocupado, buscando reflexionar sobre el momento de la fundación, de este personaje, asociado a coordenadas muy específicas como las del silencio, los desaparecidos, los marginales y, por ende, el acercamiento a la historia desde los márgenes. Sebastián Caboto, en *Información hecha por los Oficiales de Contratación de Sevilla luego que llegó la armada de Sebastián Caboto, acerca de lo que le ocurrió en el viaje* (1530), es el único que da noticia de él.

En esta línea, Roberto Payró, en *El Mar dulce*, busca el mito de los orígenes en Francisco del Puerto, al que presenta bajo la mitografía del náufrago, la epicidad del esfuerzo y del trabajo, a la par que refiere el momento del descubrimiento desde una perspectiva benévola, positiva, resaltando los valores civilizadores de la conquista, en unos términos semejantes a los de los textos cronísticos. El texto, por otra parte, no se aleja de los personajes históricos y pretende mantenerse fiel al dato, al documento, siendo, además el narrador omnisciente. Estas coordenadas podrían situar la novela en lo que Menton, y parte de la crítica posterior, ha denominado «novela histórica tradicional». Aunque acaso, la característica más determinante sea la pretendida fidelidad histórica, y la ausencia de problematización de la historia; sin embargo, bien es cierto que adoptar la perspectiva de Francisco del Puerto confiere al texto cierto halo

de novedad, aunque ese cambio de perspectiva no conlleve una transgresión de la versión de la historiografía oficial.

En otro contexto ideológico y epistémico se sitúa *El entenado*, de Juan José Saer. En su consideración de metaficción historiográfica (Grandis, 1993: 30), el texto explora las potencialidades de la ficción para dar cuenta de la incierta existencia de Francisco del Puerto, como forma de intervenir en la tensión entre historia y ficción. De hecho, la forma que aborda esa tensión y los escolios de la ausencia de documentación es mediante el concepto de *antropología especulativa*, que él mismo acuñará en su ensayo *El concepto de ficción*: «esta manera de concebirla podría neutralizar tantos reduccionismos [...] Entendida así, la ficción sería capaz no de ignorarlos, sino de asimilarlos, incorporándolos a su propia esencia y despojándolos de sus pretensiones de absoluto» (Saer, 2016: 21). Es decir, desde la pura ficción. La voz en primera persona desvía la problemática histórica hacia una indagación sobre la otredad, tanto la propia como la exterior, y a la par, este planteamiento conduce a la interrogación en torno la verdad y las implicaciones ontológicas del descubrimiento: «Viene a ser por lo tanto una novela de formación individual tanto en lo anecdótico, y colectiva y epocal en sentido metafórico —búsqueda de identidad, re-fundación de ‘lo latinoamericano’ sobre el conocimiento y no sobre la conquista» (Grillo, 2010: 161). Pues como puede leerse en las líneas finales de *El entenado*: «saber no basta. El único justo es el saber que reconoce que sabemos únicamente lo que condesciende a mostrarse» (Saer, 2013: 182).

Una tercera versión de historia fundacional de Argentina la ofrece Gonzalo Enrique Marí en *El grumete Francisco del Puerto*, novela en la que, a diferencia de en la de Saer, el autor sigue la versión de Caboto, según la cual Francisco del Puerto decide quedarse con los indios, se acultura. Marí no problematiza los procesos discursivos ni ficcionales ni históricos, sino al contrario: pretende reconstruir una historia verdadera; no agita los cimientos del discurso historiográfico oficial, no descentra el personaje de los márgenes de la Historia, sacra y en mayúsculas. En la línea de Payró, Marí asienta su novela en la voluntad de construir el mito de la identidad rioplatense: «Gonzalo Enrique Marí no solo será el responsable del primer argentino “fundacional” al casarse con la bella Jasyrendy, sino también del nacimiento del vocablo *che*» (Fuentes, 2009:

173). Todas estas novelas¹⁴ forman una familia o ciclo en torno al tema de la fundación de la identidad rioplatense revelan un imperativo, una necesidad, una pulsión identitaria:

La historia del Plata, varios nacimientos, varios padres optativos y una memoria colectiva donde conviven, junto a un nacimiento oscuro, el genocidio de las razas primigenias y la imposición de la ley (de Dios, del Rey) a sangre y fuego (Luzzani, 1991: 344)

¿De qué manera se inserta, entonces, *La Historia*, de Martín Caparrós, en esta tradición de textos fundacionales? En un ensayo titulado «Maneras del silencio», publicado en 1996, es decir, en un momento en el que el autor estaba inmerso en pleno proceso de escritura de su magna obra, afirma:

Y yo, aunque nadie me pregunte, diría que ahora quiero inventar un espacio inverosímil, una historia que se proclame argentina pero no se parezca en nada a la patria, una Argentina todavía más falsa que la verdadera. Cuando exista les contare (Caparrós, 1996: 170).

Acaso, en este fragmento se encuentre la mejor aproximación, la mejor definición de las significaciones profundas que recorren el complejo entramado de *La Historia*, que, en la tradición arriba sintetizada por Piglia, se resiste a la adscripción genérica: «como los libros fundacionales de nuestra literatura, se define por la dificultad de ceñirse a un género» (Saccomanno, 2003: 89). *La Historia* parte de ese «espacio inverosímil», que es ya de por sí cualquier tentativa fundacional, es esa historia que se proclama argentina pero no se parece a la patria: una historia apócrifa que revela las trampas de la pulsión fundacional. Toda la obra responde a la voluntad de impugnación del mito, desde los mecanismos de la parodia y la subversión humorística, hasta la libertad de crear un espacio irreal. Fue Walter Benjamin «quien defendió con mayor empeño la idea de que el mito es un instrumento de opresión» (Petit, 2000: 46). Y continúa:

En tanto que cosmogonía, relato de fundación, el mito vendría a oponer el interrogante principal del ser humano confrontando al misterio de su condición una explicación del mundo, de la institución social y de la vida moral

¹⁴ Por supuesto, pueden mencionarse más ejemplos que, desde una perspectiva u otra, ya sea con voluntad legitimadora o transgresora, abordan el mito de los orígenes y de la fundación, como por ejemplo el largo poema *Canto a Buenos Aires* o los libros de relatos *Aquí vivieron* y *Misteriosa Buenos Aires* de Manuel Mujica Láinez.

coercitiva, que se sustenta en la persistencia de la angustia arcaica del ser humano (2000: 46).

De la misma forma que ningún discurso es inocente ni existe lenguaje que se escape del espacio político, «el mito nunca es inofensivo, aunque parezca muy lejos de volverse realidad» (Cichocka, 2016: 88). Y es que, como confiesa Claude Lévi-Strauss: «No estoy muy lejos de pensar que en nuestras sociedades la historia sustituye a la mitología y desempeña la misma función» (Lévi-Strauss, 1978: 74). Puede leerse, en *La Historia*, por su carácter subversivo, una parodia de la sacralización de la historia y una voluntad de liberar la identidad del peso del mito y de la necesidad de marcar una «estrellita roja», citando un verso de Borges perteneciente a «Fundación mítica de Buenos Aires», en el mapa del pasado histórico, al que el individuo tiene acceso desde la traducción, la versión diferida, la imagen mediatizada.

Retomando la interrogación anterior —¿cómo se incardina *La Historia* en ese magma de textos fundacionales?—, si se cotejan distintos aspectos, podrá apreciarse el carácter innovador de su proyecto narrativo. En primer lugar, respecto a las coordenadas ideológicas, la perspectiva que adopta se aleja radicalmente de las anteriormente presentadas: si Payró o Marí rastrean en Francisco del Puerto, ese nombre incierto, el primer hombre fundacional de la identidad cultural argentina —conviene precisar que en Saer no se detecta la voluntad de legitimar la versión de la historiografía oficial, aunque adopte la perspectiva de Francisco del Puerto, sino que pretende explorar la extrañeza de la otredad o el yo ante lo desconocido, ampliando el verso de Borges, «durmieron extraños», referente a la llegada de Solís y su tripulación—, Caparrós, por el contrario, buscando desacralizar la función de la historia y desautomatizar el mito en su papel de instrumento político, simula una crónica, inventa unos orígenes, que de por sí son ya imaginarios, por lo que se revelan apócrifos, y los sitúa en el periodo pre-hispánico, mientras Payró o Marí optan por construir una versión proclive a la conquista, y sitúan al «primer argentino» en una órbita eurocéntrica.

Conviene precisar, sin embargo, que no hay huellas textuales que apoyen una lectura en contra del eurocentrismo en pos del indigenismo, sino que más bien parece responder a una voluntad de subvertir el mito de los orígenes buscando en los márgenes, en los silencios, en la perspectiva insólita y no transitada, sin restringir la libertad ficcional. En segundo lugar, las novelas de Payró y Marí se valen de un narrador

omnisciente, presuntamente más objetivo, dentro de las imposibilidades de este término, mientras que *La Historia* ofrece una multiplicidad de voces, miradas y versiones: la de Óscar, la del historiador, la del amanuense, además de otras fuentes textuales ficticias que se incorporan. De esta pluralidad se desprende una idea contrafactual de la historia. En tercer lugar, si Payró y Marí pretenden una escritura cercana a la realidad histórica, amparada en los documentos y que aspira a la reconstrucción, Caparrós desarticula la pretendida objetividad mediante recursos característicos de la ucronía, como por ejemplo, la invención de que Diderot o Voltaire o Quevedo leyeran el texto ficticio que se ofrece.

Una de las conclusiones que infiere Borges en «El escritor argentino y la tradición»¹⁵ es que «podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas» (Borges, 1964: 136). Esa irreverencia es la que pone en marcha Caparrós en *La Historia*, subvirtiéndolo no solo la historiografía oficial, sino reproduciendo los mecanismos de poder e invirtiéndolos para desarticularlos, de una manera semejante a la que efectúa Piglia, quien había reflexionado al respecto en torno a Macedonio Fernández: «Una 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» (2014: 117). Continuando con los ensayos de Piglia, sobre la verdad, dice: «La ficción trabaja con la verdad para construir un discurso que no es ni verdadero ni falso. Que no pretende ser ni verdadero ni falso. Y en ese matiz indecible entre la verdad y la falsedad se juega todo el efecto de la ficción» (Piglia, 2014: 13).

En ese matiz, en esa intersección, se mueve *La Historia*, de Caparrós, un texto que es simultáneamente verdadero y falso, por tanto, ficticio. Un texto que trabaja la historia como instrumento político y parodia ambas instancias para desarticularlos, por lo que todo el texto está rodeado por un halo de espacio desafectivo que pretende quebrarse mediante la ficción, pues como reflexiona Marcel Schwob: «La ciencia

¹⁵ Es revelador que Caparrós, junto a sus compañeros de la revista *Babel*, editaran este ensayo, como explica el propio Caparrós: «Creo que Babel se hizo cargo muchas veces de tal idea o, al menos, de la defensa de una literatura leída como valor en sí. Por eso, por ejemplo, la publicación como capricho de “El escritor argentino y la tradición, uno de los textos más concluyentes de Jorge Luis Borges» (Caparrós, 1993: 527).

histórica nos deja en la incertidumbre con respecto a los individuos. Tan sólo nos revela los nudos por los que fueron ligados a las acciones generales» (2003: 27).

2.4. *La Historia*: una crítica de la «prosa de Estado»

Borges principia su conocido ensayo «La esfera de Pascal» con la siguiente conjetura sorpresiva: «Quizá la historia universal es la historia de unas cuantas metáforas» (Borges, 2007: 19). Más adelante convendrá volver a reflexión; antes, sin embargo, a la luz de los planteamientos desglosados en los apartados anteriores, parece pertinente interrogarse sobre los límites, o mejor dicho, desmesuras genéricas de *La Historia*, contemplándola bajo el prisma de los diversos marbetes que la crítica ha manejado en las últimas décadas para aproximarse a la narrativa de cariz histórico.

Seymour Menton, en su ensayo *La nueva novela histórica de la América Latina*, ofrece un listado de novelas que, desde su perspectiva, pueden incardinarse en el marbete de «nueva novela histórica»; allí, incluyó la primera novela publicada de Martín Caparrós, *Ansay o los infortunios de la gloria* (1984), novela en la que también se interroga en torno a otro momento fundacional de Argentina, esto es, sobre el periodo de la independencia, a través de la figura de Faustino Ansay. *La Historia* se publicó quince años después de que apareciera el ensayo de Menton. A priori, por el contexto, por la fecha en que se publicó y por su temática podría parecer que la magna obra de Caparrós se ajusta a estos postulados genéricos, que la crítica posterior ha ampliado, pero también matizado y reformulado; sin embargo, numerosos aspectos quedarían fuera, pues *La Historia* desborda el marbete de la «nueva novela histórica», aunque pueda ajustarse a todos los rasgos convenidos por Menton.

En primer lugar, el crítico apunta «la subordinación, en distintos grados, de la reproducción mimética de cierto periodo histórico a la presentación de algunas ideas filosóficas, difundidas en los cuentos de Borges» (Menton, 1993: 42). Como algunos de los textos base cita «Tema del traidor y del héroe» o «Historia del guerrero y la cautiva». Sin duda, en estos textos pueden encontrarse célebres reflexiones, que casi gozan de la condición de mito, y que por supuesto se encuentran troqueladas en distintos niveles de *La Historia*, como el inicio de «Tema del traidor y del héroe»: «he imaginado este argumento que escribiré tal vez y que ya de algún modo me justifica, en las tardes inútiles. Faltan pormenores, rectificaciones, ajustes; hay zonas de la historia que no me fueron reveladas aún» (Borges, 2005: 146), o las distintas formulaciones del tiempo circular, como «Esos paralelismos [...] inducen a Ryan a suponer una secreta

forma del tiempo, un dibujo de las líneas que se repiten» (148) o la síntesis en el sintagma «laberintos circulares» (148), hasta la asunción estupefacta: «Que la historia copiara a la historia ya era suficiente pasmoso; que la historia copie a la literatura es inconcebible» (149). O, ya en «Historia del guerrero y la cautiva», pueden encontrarse afirmaciones como: «Muchas conjeturas cabe aplicar al acto de Droctulft; la mía es la más económica; si no es verdadera como hecho, lo será como símbolo» (Borges, 2003: 58), que asume las múltiples facetas de la verdad y que encierra la proposición de que ficción y verdad no son excluyentes. El carácter cíclico del tiempo, el paralelismo entre historias, la impugnación del tiempo, la historia como copia de la literatura, todo ello se encuentra en *La Historia*, pues en su génesis, como se ha apuntado, se encuentra Borges. Sin embargo, no solo Borges se encuentra detrás de la concepción de la historia que ampara el texto de Caparrós.

En segundo lugar, Menton señala «la distorsión consciente de la historia mediante omisiones, exageraciones y anacronismos» (Menton, 1993: 43). En efecto, la alteración consciente, lúdica, es uno de los pilares de *La Historia*. Caparrós imagina todo un mundo, lo documenta, si bien con anclaje en la realidad: el pueblo calchaquí, con base real, referencia a escritores, críticos y personajes históricos, etc. En numerosas ocasiones distorsiona sucesos, atribuye citas apócrifas, realidad y ficción se confunden mediante la puesta en marcha de mecanismos propios de la ucronía. Por ejemplo, Caparrós sitúa el texto ficticio *La Destinée de la Révolte* en el centro de la historia contemporánea, en el eje de la modernidad, en las utopías de la Ilustración:

Dos días después, cuando volvieron a encontrarse, Jean Le Rond D’Alembert le dijo con ademán grave que no avalaría la publicación de un “escrito de dudoso origen, que podía, por su violencia y osadía, dar más y más argumentos a los detractores y enemigos de la Obra”. Diderot porfió que “no había visto nada más útil a la causa de las Luces y que, bien leída (**La Destinée...**) podía servir de inspiración a todos aquellos que buscaban un mundo mejor” (Caparrós, 1999: 529).

La tercera premisa, que es «la ficcionalización de personajes históricos» bajo el rol protagónico, queda en cierta manera encerrada en los ejemplos anteriores, si bien es cierto en *La Historia* ningún personaje asume ese rol, por tratarse del simulacro de una crónica colectiva. Respecto al resto de rasgos que institucionaliza Menton, la metaficción (1993: 43), se encuentra con profusión a lo largo de toda la obra, pues,

como se ha apuntado, desde el inicio, toda la obra queda enmarcada bajo el diseño de la parodia: parodia de la historiografía, como disciplina, pero también de la historia como categoría que estructura la identidad; también de los mecanismos de institucionalización y legitimación, del lenguaje de la fundación, a un plano universal pero también concreto, parodia de Argentina y de las tensiones que recorren su imaginario. En ningún momento se oculta su condición de artefacto intencionado, de simulacro. Lo mismo sucede con la intertextualidad (Menton, 1993: 43), pues la novela no solo amplía o distorsiona un vacío existente en el cuento de Borges «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», sino que además las notas del historiador están transidas de referencias, tanto reales como apócrifas: Quevedo o Voltaire se entremezclan con Kristeva o incluso con referencias imaginadas.

Por supuesto, como se acaba de comprobar, *La Historia* se ajusta a muchos de los rasgos que durante décadas se han atribuido al marbete de la «nueva novela histórica». Sin embargo, encasillar esta obra en los márgenes de esta caracterización genérica sería limitar sus posibilidades significativas, pues *La Historia* rebasa este marbete, aunque, por supuesto, también admite esta lectura. Parece más interesante, no obstante, entender esta obra en relación con el marco teórico de la metaficción historiográfica y con ciertos aspectos de las literaturas posmodernas. Más que cualquiera de los rasgos apuntados antes, impera aquí la vocación subversiva, que la crítica posterior ha cristalizado como viraje esencial de la novela histórica. Cuidadosamente proyectada, en la novela de Caparrós son elementos consustanciales la subversión de la historiografía oficial y la tematización de la historia, así como la libre operatividad de la ficción en los silencios del pasado, la relectura y la reescritura en función de las necesidades del presente. Cabe precisar aquí que las necesidades del presente, en el marco de las literaturas posmodernas, responden en esta obra en concreto a la voluntad de desautomatizar la historia, mediante los procedimientos de la parodia que buscan desacralizar la idea romántica de la nación como estructuradora de la identidad colectiva.

Sin embargo, resulta incluso problemático considerar *La Historia* como novela: es más bien una extensa performance, que tensa no solamente los límites de la historia, sino también del propio concepto de ficción; es la puesta en escena de una serie de ideas (fundación, poder, imaginario, memoria, olvido). Es, sobre todo, la construcción de un artefacto vanguardista con el fin de articular una macro-reflexión que tiene como

horizonte la historia, pues todo el libro, desde sus componentes paratextuales, pasando por las resonancias totalizadoras de su título, implícitamente paródicas, hasta su estructura y su planteamiento, que responden a la dialéctica del simulacro de una crónica fundacional y a las notas del historiador, que simbolizan el poder, la falsificación, la voluntad de crear un imaginario oficial, evidencia y critica la idea de la historia y la literatura al servicio del poder y del Estado:

De ahí la indisoluble unión con que aparece muchas veces identificada la historia de un pueblo con las obras literarias que lo representan. Son “los libros que hacen los pueblos” —como gustaba decir Ezequiel Martínez Estrada— para referirse a la “paternidad inversa”: el libro “fundacional” de un pueblo, cuyo ejemplo sería *La Biblia*, ese “libro” de múltiples lecturas que permite todas las aproximaciones (Aínsa, 1997: 112).

La Historia reproduce y subvierte los mecanismos de los textos fundacionales, así como las operaciones extraliterarias, que explicitan que «la novela fija los signos de una marca emblemática de la historia. Muchas de estas novelas se consideran “clásicos hispanoamericanos”, verdaderas epopeyas nacionales u obras representativas de una sociedad con las cuales se identifica la historia de un país» (Aínsa, 1997: 113).

La crítica ha observado dos líneas, tendencias o actitudes dentro de la última narrativa de cuño híbrido. Por un lado, se encuentra la narrativa que, desde la asunción del grado de ficción que se halla en el centro del discurso histórico, plantea la historia como un espacio de debate, por su compleja aprehensión a causa de los filtros que lanzan su imagen diferida y por cómo construye la imagen del individuo y de la cultura que lo condiciona. Por otro lado, estos mismos mecanismos de hibridez, que están acompañados por otros mecanismos que apuntan a la creación de un texto denominado «débil», se emplean para la construcción de una narrativa que apunta más hacia el componente lúdico, en donde la desmitificación se articula partiendo de la parodia y de un tono fuertemente irónico y ambiguo:

Junto a la tendencia reflexiva de Magris y Sebald, que suele cristalizar en novelas estéticamente ambiciosas y de hondo calado intelectual, cabe destacar una vertiente de literatura mestiza donde prima sobre todo el componente lúdico. Se trataría de un tipo de ficción que busca a un tiempo la revisitación irónica de la tradición literaria y la renovación de los códigos narrativos establecidos (Martín-Estullido y Bagué Quilez, 2013: 465).

Partiendo de esta referencia, que toma como base las obras de Claudio Magris y de Sebald, puesto que ambos autores articulan mediante la hibridación una honda reflexión acerca de la complejidad de narrar la modernidad europea: «Este planteamiento se resuelve a menudo en un ejercicio autorreflexivo donde la propia forma artística metaforiza los mecanismos de representación que la constituyen y que son parte sustancial de los entramados que fundan nuestro conocimiento histórico» (Martín-Estullido y Bagué Quilez, 2013: 463). En efecto, Caparrós metaforiza desde la forma de su obra esos mecanismos de construcción de la historia; plantea, por ende, un debate sobre el conocimiento y la aprehensión de la historia.

Puede apreciarse, sin embargo, que en cierta medida participa de las dos tendencias que apuntan Bagué Quilez y Martín-Estullido. De un lado, respecto a la línea que ejemplifican con Sebald y Magris, *La Historia*, y el resto de otras de Caparrós que conforman un ciclo de reflexión acerca de la historia, muestra «una honda preocupación por las implicaciones éticas que tiene el hecho de *contar* la historia» (Martín-Estullido y Bagué Quilez, 2013: 463). Del otro, armoniza un hondo calado intelectual con una ambición estética mayor, imbricando, disolviendo la disciplina historiográfica con la ficción y el ensayo, tensando sus límites y sacándola de los márgenes acostumbrados, pues estos procedimientos conllevan «el cuestionamiento de las funciones asociadas a dichos discursos en sus orígenes» (Martín-Estullido y Bagué Quilez, 2013: 462), como consigue con el historiográfico: al descontextualizarlo, al desautomatizar el discurso histórico consigue lanzar una crítica a sus procedimientos y en general a los mecanismos de aprehensión tanto del pasado como de lo real. También *La Historia* rehúye el punto de vista unívoco y totalitario, buscando sustentar su relato en la pluralidad de voces y en la explicitación del estatuto dudoso de las voces enunciatoras: «Al poner en duda la propia autoridad discursiva, el desenmascaramiento retórico desemboca en un desenmascaramiento ideológico» (Martín-Estullido y Bagué Quilez, 2013: 462). Inserta en la dialéctica entre horror y escritura, y nucleada por la paradoja surgida de las relaciones entre ficción y poder, desvela los mecanismos de creación de ficciones del poder:

Las combinaciones de violencia y retórica que engendraron los trágicos acontecimientos de la historia europea que centran la atención de los citados autores sólo pueden cuestionarse a partir del desvelamiento de la narrativa con la que esos hechos fueron legitimados (Martín-Estullido y Bagué Quilez, 2013: 462).

Junto a este componente de reflexión honda y consciente de las implicaciones éticas de las dificultades de aproximarse a la pesadilla de la historia, ha de contemplarse la parodia; sin embargo, cabe precisar que no se trata aquí de una parodia vacua, enfocada a provocar la risa y carente de sentido. Más bien al contrario, se trata de una parodia consciente de sus posibilidades, implícita, pues no hay discurso humorístico. Se desprende de la puesta en escena de los mecanismos del poder para crear discursos oficiales y seguida de su inversión.

La Historia, sobre todo, se incardina en un debate que goza de una sólida tradición en la literatura argentina, que incluye obras de Macedonio Fernández, Roberto Arlt y especialmente Rodolfo Walsh, y que Piglia esboza y cohesiona. Ese debate es el de las perversas relaciones entre ficción y Estado. Por supuesto, esta tradición ha tenido continuadores. Marcelo Cohen lo sintetiza de la siguiente manera, sirviéndose del concepto de prosa de Estado:

Llamo prosa de Estado al compuesto que cuenta las versiones prevalecientes de la realidad de un país, incluidos los sueños, las fantasías y la memoria. La prosa de Estado instituye un supraestado que excede a todo aparato estatal. En Argentina, sus ingredientes básicos son los anacolutos del teatro político, las agudezas publicitarias, el show informativo y sus sermones, la mitología emotiva de series y telenovelas, la pedagogía cultural, psicológica y espiritual de los suplementos de prensa, las jergas progresistas, juveniles y canallas parasitadas por los comunicadores, todo con incrustaciones de traducciones y doblajes centroamericanos [...] Y, en contra de su proverbial filiteísmo, hoy ya no recela de la literatura; al contrario: se refuerza, ecumeniza y eleva patrocinando una literatura que expresa, y hasta expresa bien, cosas que los demás discursos de la prosa de Estado no saben articular (Cohen, 2016: 68).

Contra esa prosa estatal, contra esas versiones, opone toda la performance que representa *La Historia*: simula una crónica irreal que es el reverso de esos sueños, fantasías y memorias de por sí ficcionales. El empleo del término irreal aquí no se debe a que el texto ofrecido sea apócrifo, ficticio, sino porque Caparrós, deliberadamente, busca extrañar, subvertir las versiones precedentes: «una tradición se entiende mejor desde un lugar ajeno a aquel donde esa tradición se ha construido» (Piglia, 2016: 68). En ese punto lejano, pero a la vez nuclear, es en el que se sitúa la obra: lejano porque adopta una perspectiva y unos procedimientos insólitos, pero central porque problematiza una de las tensiones que recorren la historia de la literatura

argentina, y por otra parte, del imaginario individual y colectivo. Con la intención de desautomatizar el discurso del terror que impera en la historia, reproduce la pesadilla, la asfixia, la monumentalidad y las revierte paródicamente:

Ese lugar es básico: es el lugar de la utopía, pero también el del procedimiento del terror –si pensamos en el discurso estatal, que tiende a construir lo posible sobre la base del temor–. En el discurso estatal de nuestro país, lo que todavía no es suele funcionar como el retorno. El temor al futuro está construido sobre la base de que puede ser igual que el pasado. En la política, el discurso de lo posible tiende a poner como amenaza lo que ya fue.

Esta tensión entre lo real y lo que no es, entre el discurso de lo posible y su antagónico, propuesto como utopía, como ficción, como ilusión, es la novela (Piglia, 2016: 62-63).

La dialéctica entre la ficción y los relatos estatales queda cristalizada en *La Historia* mediante la figura del historiador, símbolo de todos los mecanismos de creación de imaginarios culturales y mitos nacionales. En el relato, se informa de que el personaje halla la edición en 1957, y que muere, dejando su labor incompleta, en 1976; huelga decir que estas fechas –revolución libertadora, golpe militar, etc.– informan de que la lectura del pasado que el historiador argentino efectúa responden a las necesidades, siempre utópicas, siempre movidas por las pulsiones del deseo, del presente: un momento de crisis, de tensión identitaria, de plena intervención pública en la construcción del ideario individual: «El pasado no es más que el rodeo lógico, e incluso ontológico, que la narración debe dar para asir, a través de lo que ya ha perimido, la incertidumbre frágil de la experiencia narrativa, que tiene lugar, del mismo modo que su lectura, en el presente» (Saer, 2016: 57).

En cierta medida, el historiador recuerda, por su papel simbólico, al personaje de Arocena, de *Respiración artificial*, que aparece en el tercer capítulo, y del que puede inferirse que es un empleado del servicio de inteligencia, cuyo papel en la novela es el de concretizar, de forma delirante, la figura del Estado, pues su misión es la de encontrar los significados ocultos en cartas cifradas –y no se ha de olvidar que el motivo de la carta cifrada revela una clara influencia de la obra de Borges y de Poe– a través de los mecanismos de la hermenéutica. Si bien Arocena, desde el paroxismo y el delirio, ambos personajes concretizan la representación de la política, del Estado, y de sus mecanismos para, por un lado, crear narrativas, y por el otro, para controlarlas.

La intervención en el debate entre ficción y poder, junto a la creación de una obra que representa una respuesta a y una parodia de esa prosa estatal conduce hacia otra cuestión, que se vuelve nuclear: la del lenguaje. ¿Desde qué lenguaje narrar? Es decir, el lenguaje, como la literatura, funda los imaginarios, los contiene y expande, por ello, es susceptible también de verse afectado por los mecanismos de legitimación y oficialidad. El lenguaje, como toda construcción ficcional, no es inconsciente.

Caparrós, en *La Historia*, se posiciona también respecto al lenguaje, pero en este caso, respecto al lenguaje con el que se piensa el pasado y la fundación. Barthes, interrogándose acerca de la naturaleza del mito, intenta una respuesta, sostiene que «Es transformar un sentido en forma. Dicho de otro modo, el mito es siempre un robo de lenguaje» (Barthes, 2012: 225). Contra ese lenguaje robado y tornado en mito nacional, Caparrós opone, en los apartados correspondientes a la crónica, un español extrañado, tensado, que suena ajeno, que no pretende reconstruir arqueológicamente, pues la reconstrucción es imposible, como opina Saer respecto a *Zama*, de Di Benedetto, novela que tiene mucho que ver con el proyecto caparrosiano: «En *Zama* no hay ninguna clase de reconstrucción lingüística tampoco —y es evidente que tal proyecto nunca ha sido tenido en cuenta por su autor. Hay, por el contrario, y en el sentido noble del término, sentido que se opone al de burla o pastiche o imitación, más lúcidamente, parodia» (Saer, 2016: 56).

Regresando a la novela de Caparrós, en el apartado correspondiente a las glosas del historiador, las notas se tornan un laberinto metatextual de citas, referencias, algunas reales, otras apócrifas, que llevan hasta el paroxismo la intención de institucionalizar un sentido fundacional. Y es que 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, como reflexiona Caparrós en torno al género de la crónica, pero que puede hacerse extensible al trabajo con el lenguaje de la memoria: «Frente a la ideología de los medios, que tratan de imponer ese lenguaje neutro y sin sujeto que los disfraza de purísimos portadores de “la realidad”, relato irrefutable, lacrónica dice que yo no para hablar de mí sino para decir aquí hay un sujeto que mira y cuenta, créanle si quieren, pero nunca se crean que ese que escribe es “la realidad”» (Caparrós, 2015: 138-139).

Retomando la cita de Borges que abría este epígrafe: «Quizá la historia universal es la historia de unas cuantas metáforas» (Borges, 2007: 19); como es sabido, en este ensayo, «La esfera de Pascal», traza una genealogía de un motivo, el de la esfera. La pieza concluye con otro aforismo emblemático: «Quizá la historia universal es la historia de la diversa entonación de algunas metáforas» (24). Es decir, «La metáfora, externamente, no varía, lo que sí se transforma sustantivamente es su significado» (Cervera, 2014: 149). En *La Historia* convergen varias de esas metáforas tanto de la historia de Argentina, en este caso particular, como de la historia universal. *La Historia* es la subversión de algunas metáforas, de algunos mitos, como el del origen o el de la fundación, que han troquelado el imaginario identitario de la historia argentina.

2.5. *Ansay* o el contrapunto de los mitos literarios del siglo XIX

Al final de *Respiración artificial*, cuando la asfixia torna la historia inhabitable e indecible, el personaje de Tardewski contrapone las posturas de Kafka y Joyce, en virtud de la célebre consigna del último, cifrada en la frase «History, Stephen said, is a nightmare from which I'm trying to awake», en torno a la cuestión nuclear de cómo narrar la historia: «¿Joyce? Trataba de despertarse de la pesadilla de la historia para poder hacer bellos juegos malabares con las palabras. Kafka, en cambio, se despertaba todos los días, para *entrar* en esa pesadilla y trataba de escribir sobre ella» (Piglia, 2011: 215).

Bosquejando un panorama de las líneas imperantes en la narrativa argentina de los años 80 y 90, Cristina Piña señala las distintas estrategias que existen para afrontar el peso histórico del presente. En ese contexto de impugnación del realismo, una de las perspectivas narrativas más fructíferas se torna la de repensar el pasado, y dentro de esta tendencia, destaca la novela *Ansay o los infortunios de la gloria*, de Martín Caparrós:

Pero si estos descentramientos del realismo han sido una de las estrategias elegidas por los narradores argentinos para representar una situación histórica atravesada de violencia y muerte, quizá el recurso más productivo –en razón de la alta calidad de las novelas que lo han utilizado– haya sido volverse hacia la historia o mejor, la construcción de la historia. Si bien son numerosos los novelistas que por ella optaron –Martha Mercader, Martín Caparrós (Piña, 1993: 128).

Ansay apareció en 1984, bajo el sello Ana Korn; sin embargo, aunque en rigor es la primera novela que publicó, no es la primera que escribió. La primera fue *No velas a tus muertos*, que aparecería más tarde, en 1986. En *Ansay* quedan ya cifradas muchas de las pulsiones que en su narrativa posterior matizaría, ampliaría, reformularía; sin embargo, acaso la más relevante sea la voluntad de hallar un nuevo lenguaje para narrar la historia. Si *La Historia*, su obra central, que ordena el resto de su producción y reverbera sobre ella, tomaba como centro de reflexión los textos fundacionales de la nación, aquí aborda otro momento fundacional: la novela arranca en 1810, año en que comienza el proceso de independencia argentina, y mediante la figura de Faustino

Ansay, personaje con base documental, a manera de contrapunto la novela relea las tensiones identitarias y los mitos nacionales de esa época.

No obstante, teniendo en cuenta estas coordenadas, asalta una pregunta: ¿por qué Faustino Ansay y no, por ejemplo, Mariano Moreno? Porque la novela se incardina en la corriente de la historia de los vencidos, que permite releer la imagen del pasado como contrapunto, como reverso de las utopías. De hecho, Mariano Moreno, aunque no ocupe un papel protagónico, sí estructura el sentido de la novela, pues en determinados momentos de la novela se contrastan las publicaciones de este personaje en la *Gaceta de Buenos Aires*, es decir, su dimensión pública, con su pensamiento, que podría denominarse privado, desplegado a lo largo del *Plan de Operaciones*. Como ejemplo, en una nota de la *Gaceta*, reproduce Caparrós el siguiente fragmento: «¿Por qué se ha de ocultar a las provincias las medidas relativas a solidar su unión, bajo el nuevo sistema? (Caparrós, 1984: 31). Por el contrario, casi a renglón seguido, se transcribe en la novela un fragmento del *Plan revolucionario de operaciones* sobre la misma cuestión: «¿Quién dudará que a las tramas políticas, puestas en ejecución por los grandes talentos, han debido muchas naciones la obtención de su poder y de su libertad? [...] Nada de eso: los pueblos nunca saben, ni ven, sino lo que se les enseña y muestra, ni oyen más que lo que se les dice» (1984: 31). A este respecto, conviene apuntar que Martín Caparrós publicó una edición del *Plan revolucionario de operaciones* de Mariano Moreno, que prologó, y sobre la que más adelante se volverá.

Ansay dialoga directamente con las novelas de formación nacional, como *Amalia* (1851) o *Doña Bárbara* (1929), de Rómulo Gallegos, mediante la articulación de materiales de distinta procedencia, género y factura: a las memorias de Ansay se suman las románticas cartas de María Guadalupe Moreno a Mariano Moreno. Esas novelas con las que dialoga son las que estudia Doris Sommer, en su ensayo *Ficciones fundacionales*, como alegorías de reconciliación nacional:

El tildar estos libros de romances no significa menospreciar su función pública; por el contrario, tradicionalmente en los Estados Unidos la etiqueta ha distinguido el carácter ético-político de los libros de ficción más canónicos. Y en América Latina, el romance no distingue entre la ética política y la pasión erótica, entre el nacionalismo épico y la sensibilidad íntima, sino que echa por tierra toda distinción. En Hispanoamérica, los dos son uno, Walter Scott y Chateaubriand en la misma olla, así le pese a George Lukács (Sommer, 2004: 41-42).

Caparrós, en *Ansay*, consigue que converjan varias de las tradiciones, mitos, motivos y géneros de la historia y de la literatura argentina: reúne relato de viajes –que remiten tanto a los *Viajes* de Sarmiento o a las crónicas de Darío o Martí como a las narraciones de viajeros ingleses del siglo XIX–, la mitografía del desierto y la pampa, pasada por las subversiones paródicas que efectúa César Aira, los mitos del cautivo y del naufrago, especialmente con la figura de Álvar Núñez Cabeza de Vaca, personaje en el que *Ansay* podría tener un referente; a su vez, la realidad se traduce mediante una mirada extrañada, semejante a la narración maravillada de Bernal Díaz en la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Es decir, a través del personaje de Faustino Ansay, Caparrós efectúa un movimiento de descentralización que le permite releer tanto los mitos fundacionales como las pulsiones que troquelan tanto la tradición argentina como la herencia de las crónicas de Indias, tal y como se detallará más adelante.

Además, esta novela se emparenta con otras ficciones, publicadas en los años 70 y 80, que podrían conformar un macrotexto de relectura del siglo XIX o, mejor dicho, de la imagen proyectada de esa época. Como apunta Martín Kohan, en el ensayo «Historia y literatura: la verdad de la narración», este conjunto de novelas estaría formado por títulos como *Jauría* (1974) de David Viñas, *La ocasión* (1988), de Saer, *Respiración artificial* (1980) de Piglia, *Ansay* de Caparrós o *En esta dulce tierra* (1984) y *La revolución es un sueño eterno* (1987) de Andrés Rivera, además de *Ansay*, de Caparrós.

Puede percibirse en *Ansay* el influjo directo de *Respiración artificial* de Piglia a este respecto. A raíz de la publicación del recopilatorio misceláneo de conferencias, cuentos y apuntes diarísticos que es *Antología personal* (2015) de Piglia, Martín Caparrós, como se ha señalado antes, dedicó una reseña, en el suplemento *Babelia*, en la que sostenía que dicho volumen podría leerse como una autobiografía personal e intelectual. Esta reseña podría 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, si bien 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). Teniendo en cuenta que *Respiración artificial* se publicó en 1980 y *Ansay* en 1984, así como la temática común de ambas novelas, la resolución estructural y las cercanías en el plano conceptual, asumiendo que la relectura del imaginario argentino, con sus mitos y lugares comunes, es una de las pulsiones que vertebran la obra de Caparrós, además del impacto que generó en Caparrós la lectura de *Respiración artificial*, como él mismo reconoce, puede defenderse la influencia de la novela de Piglia en *Ansay*.

En efecto, son muchos los puntos en que convergen ambas novelas. En primer lugar, un dato biográfico une a ambos escritores e inscribe la escritura en unas coordenadas determinadas: ambos son historiadores, condición sobre la que Caparrós podría suscribir la siguiente reflexión de Piglia:

Los historiadores trabajan con el murmullo de la historia, sus materiales son un tejido de ficciones, de historias privadas, de relatos criminales, de estadísticas, y partes de victorias, de testamentos, de informes confidenciales, de cartas secretas, delaciones, documentos apócrifos. La historia es siempre apasionante para un escritor, no sólo por los elementos anecdóticos, las historias que circulan, la lucha de interpretaciones, sino porque también se pueden encontrar multitud de formas narrativas y de modos de narrar (Piglia, 2014: 85).

En la línea del final del fragmento referido, no son pocas las ocasiones en las que Caparrós establece un juego paródico con la escritura del discurso histórico y su traslado a las formas novelescas, como más adelante se detallará, en uno de los capítulos centrales de su obra. *Ansay* se estructura en dos partes, divididas por un interludio y seguidas de un epílogo. En la primera el arco argumental cubre desde el momento en que el personaje recibe la noticia de la revolución hasta que, años más tarde, es tomado preso. A modo de pieza poética, cuyo fin es reverberar y canalizar el sentido de la obra, un «Interludio» actúa de bisagra entre ambas partes. En ese punto, se transcribe un fragmento del prólogo, firmado por Mariano Moreno, a la traducción de *El contrato*

social, de Rousseau. A esta transcripción le sigue una breve nota que informa de la muerte de Mariano Moreno, con un tono deliberadamente desnaturalizado, desafectivo, propio del informe y del dato. Puesto que a lo largo de toda la novela se sostiene una dialéctica paródica entre la escritura historiográfica y la ficcional, el uso de esta modalidad de escritura remite a la dicotomía entre ficción y no ficción para abordar la escritura de ciertos aspectos de lo real que de alguna forma parecen resistirse a la verbalización. Sin embargo, resulta significativo que en este fragmento figuren dos expresiones, «se sabe» y «se ignora», que apuntan a los recovecos oscuros de la historia: «se sabe que el deceso se debió a una sobredosis de un preparado vomitivo que le administró George Stephenson, capitán de la nave; se ignora si tal imprudencia fue premeditada» (Caparrós, 1984: 182). Como puede observarse, en estas breves líneas puede apreciarse la deliberada desafección del tono arriba apuntada: en primer lugar, la voz narradora desaparece y se sustituye por un «se» impersonal, que remite al dominio público, a la institución, y por tanto, a nadie en concreto. Así, puede inferirse una crítica a la historia como un espacio que no interpela a ningún individuo. Y en segundo lugar, esta idea la apunala el uso de otras expresiones, como, por ejemplo, el término «deceso», deslizado aquí con sus connotaciones eufemísticas y, de nuevo, propias del informe y la escritura aséptica. Además, en las líneas que siguen, se hace referencia también a María Guadalupe Cuenca, y en nota al pie, esa voz impersonal refiere el origen del que se han tomado las cartas transcritas en el cuerpo de la novela: «Citadas y estudiadas en “Cartas que nunca llegaron”, Enrique Williams Alzaga, Emecé, Buenos Aires, 1967». De nuevo, el doble participio que encabeza la nota al pie remite a la impersonalidad y, a la vez, encierra una crítica velada a la escritura académica, participante también de la creación de una fría galería de próceres de mármol.

Retomando las partes que componen este «Interludio», después de este breve fragmento informativo aparece un fragmento transcrito de la *Historia General de las Indias* de Gonzalo Fernández de Oviedo. En un primer nivel interpretativo, este documento cronístico se conecta, por alusión y cercanía, con las cartas que María Guadalupe le escribe a Mariano Moreno, pues el fragmento refiere la extrañeza de los indígenas ante las cartas manuscritas, especialmente cuando ellos mismos son los portadores: «Una cosa de las que más se han espantado los indios de cuantas han visto entre los cristianos son las letras, y que por ellas nos entendemos con los ausentes» (Caparrós, 1984: 182). Que Caparrós incluya este fragmento remite a distintos planos de

significación: por un lado, como se ha apuntado, viene motivado por la cercanía con la historia de María Guadalupe; sin embargo, ¿por qué incluir un texto en primera instancia alejado o que causa un efecto sorpresivo yuxtapuesto al tono informativo anterior? La respuesta apunta hacia varias direcciones: en primer lugar, la extrañeza del indio frente a una carta revela una mirada inocente, que obliga a pensar de nuevo una noción acostumbrada, en este caso una carta, desde la perspectiva de la otredad, fuera del hábito y de los gestos naturalizados. Esta extrañeza, por tanto, se torna símbolo de la manera de trabajar la historia en toda la novela: más allá de las inercias, de las asunciones y de las miradas acostumbradas, como nociones extrañas que imponen reflexión. Junto a este plano simbólico, este fragmento establece conexiones más profundas relativas a la significación de la novela, pues la intercalación de formas azarosas e inesperadas, de distintos tiempos, referentes tanto a la colonia como independencia como al presente, motiva la idea de que la historia no es una noción estática, sino que los hechos se conectan y los distintos hitos tomados reverberan o se armonizan entre sí.

Por último, la segunda parte de la novela se estructura mediante el contrapunto de dos planos o dos discursos: por un lado, el lector accede a capítulos que simulan una crónica de Indias, en todos sus aspectos, escrita por Ansay y con él como personaje protagónico, aunque, como se revela más adelante, fruto de las alucinaciones del personaje durante su presidio. Por otro lado, como contrapunto a esta crónica alucinada, la voz narradora, externa, refiere el proceso y el encarcelamiento de Ansay. Por tanto, la supuesta realidad y la ficción se intercalan, y es en esta parte, acaso, donde se encuentren los núcleos de significación más profundos de la novela. No en balde, para cristalizar el sentido del subtítulo —*Los infortunios de la gloria*—, los capítulos correspondientes a la crónica alucinada aparecen intitolados bajo el epígrafe de «La gloria», casi de forma irónica, y los relativos a su presidio, «Los infortunios».

Una vez desglosadas las diferentes partes que componen la novela, pueden retomarse las estrechas vinculaciones de la novela de Caparrós con *Respiración artificial* de Piglia. Como puede inferirse de la estructura de *Ansay*, recordando que la novela de Piglia se compone también de materiales de distinta factura, como cartas, recortes de prensa o manuscritos, otro de los elementos mediante el que ambas obras se relacionan es el concepto de archivo. De la misma manera, *Ansay* avanza en virtud de la imbricación de distintos materiales, que reverberan entre sí y entablan insospechadas

conexiones: cartas, proclamas, recortes periodísticos, fragmentos de otras obras, como las citas de *El plan de operaciones* o el prólogo a *El contrato social*, extractos de crónicas de Indias, etc. Según Piglia, puede servir:

el archivo como modelo de relato. La tensión entre materiales diferentes que conviven anudados por un centro que justamente es lo que hay que reconstruir [...] Por supuesto que los historiadores trabajan siempre con la ficción y la historia es la proliferación retrospectiva de los mundos posibles (Piglia, 2014: 85).

Así, en *Ansay*, los materiales, que en ocasiones son de tan diversa procedencia que recuerdan a los experimentos cortazarianos, también se encuentran en tensión y nucleados por un significado que el lector ha de descifrar, pues la novela avanza mediante el recurso del contrapunto: los archivos se matizan, dialogan entre sí, llegando a desprenderse de ellos relaciones sorprendidas. Dicho recurso recuerda al planteamiento que sigue Rodrigo Fresán, contemporáneo de Caparrós y con quien tiene numerosos puntos de contacto, en *Historia argentina* (1991), obra que puede entenderse como «novela-en-cuentos o cuentos-en-novela» (Fresán, 2009: 23), por la proliferación paroxística de referencias intratextuales. En esta obra fragmentaria, pero a la vez meticulosamente unitaria (como atestiguan las numerosas reediciones que incluyen ampliaciones o variantes¹⁶), el modo en que se establecen las conexiones responde, fundamentalmente, a la contaminación, al estallido de significado por medio de la cercanía, por reflejo, como en la sinapsis de las neuronas, del mismo modo que se explicita en el cuento «La vocación literaria», en el que, de forma caleidoscópica o en estructura de *mise en abîme* se condensa el funcionamiento de la obra: «Todas estas

¹⁶ La primera edición de *Historia argentina* es la que publicó Planeta en 1991. Dos años después, en 1993, Anagrama la reeditó y Fresán incluyó el relato «La situación geográfica», de forma que la relación de cuentos incluida en esta segunda edición es la siguiente: «Padres de la patria», «El aprendiz de brujo», «El único privilegio», «La formación científica», «Historia argentina II», «La soberanía nacional», «El lado de afuera», «El asalto de las instituciones», «La memoria de un pueblo», «El protagonista de la novela que todavía no empecé a escribir», «El sistema educativo», «Gente con walkman», «La situación geográfica», «La Roca Argentina (12 Grandes Éxitos)», «Historia antigua», «La vocación literaria» y los agradecimientos, titulados «Estado de gracias». Cabe indicar también, que en esta edición de Anagrama solo se incluyen como epígrafe dos citas —la de Didion y la de Murphy—. En la segunda edición para Anagrama, que data del año 2003, ya se incluyen los cuatro epígrafes y el cuento «La situación geográfica» pasa a formar parte de otro de «La vocación literaria»; además, la sección «Estado de gracias» desaparece y, en su lugar, se incluye «Efemérides», que es la nota a esta publicación. Finalmente, la tercera y última edición para Anagrama es la de 2009 e incluye un nuevo cuento, «La pasión de multitudes», que como el mismo Fresán precisa, «no es el típico cuento sobre fútbol». Asimismo, el relato «El aprendiz de brujo» ha sido incluido en la antología coordinada por Juan Forn titulada *Buenos Aires. Una antología de narrativa argentina*, publicada por Anagrama en 1991.

historias encajando unas con otras casi sin hacer ruido porque, sí, la improbabilidad de ciertas casualidades, la azarosa sinapsis de neuronas, es lo que acaba constituyendo la auténtica estructura de la historia de un país» (Fresán, 2009: 252).

Caparrós, en *Ansay*, aúna materiales que remiten a los diferentes estadios de la historia Argentina, desde la colonia al presente, y esos componentes también funcionan aquí como esa «azarosa sinapsis neuronal» que refiere Fresán, pues la finalidad de ambas obras es la misma, al igual que la de *Respiración artificial*: la de aprehender «la auténtica estructura de la historia de un país». A la par, mediante este tipo de resoluciones formales, se consigue integrar al lector en la construcción de la idea histórica y su complejidad: ha de reconstruir los nexos, el sentido, asumiendo una mirada histórica, si bien en Caparrós –y también en Fresán– se halla dotada de cierto cariz irreverente y desacralizado.

Sin embargo, el punto de confluencia mayor entre *Respiración artificial* y *Ansay* es el recurso del pasado para decir el presente, para interpelarlo y pensarlo de forma fractal; además, en ambas novelas, se escoge el mismo momento pretérito: el siglo XIX. No obstante, el arco temporal es incluso más ambicioso en ambas, pues aunque el punto rector sea el siglo XIX –en el caso de Caparrós, por sus pulsiones fundacionales, el momento de la independencia, y en el de Piglia la generación romántica– la reflexión se dirige tanto hacia la colonia como para dialogar, por elipsis, con el presente, pues como dice el personaje de *Respiración artificial* Luciano Ossorio, «el Senador», nieto de Enrique Ossorio, y representante de la segunda generación concretizada en la novela y segundo escalón en esta historia familiar, que es un reverso de la historia nacional: «es como una línea de continuidad, una especie de voz que viene desde la Colonia y el que la escuche y la descifre, podrá convertir este caos en cristal traslúcido» (Piglia, 2011: 46). *Ansay* responde a esa misma voluntad: la de escuchar esa «voz que viene de la Colonia» para ordenar el presente, pues como ya queda apuntado desde el inicio de la novela, tras la llegada de la carta que trastoca la realidad, el presente, en su urgencia, en su estupor, abole todos los tiempos:

Un presente en el que casi sobra aunque sean fracción constituyente los instantes siguientes, cuando Carmela traiga en la bandeja de alpaca el mate altoperuano de plata repujada y la bombilla y el cuenco con el agua bullente y transcurran en silencio los sorbos en cuyo número se podría sospechar una constancia siempre respetada, porque sí, sin explicación alguna, innecesaria, porque así es el presente que ha abolido los tiempos (Caparrós, 1984: 12).

Cabe anotar, a este respecto, que el motivo del elemento que irrumpe para trastocar la realidad y desencadenar la acción —en el caso de *Ansay*, la carta con que arranca la novela y que anuncia la revolución— goza de una larga tradición, que se remonta a los relatos populares y folclóricos, y que encuentra una gran cristalización en *Las mil y una noches*. No parece baladí, pues, que Caparrós recurra a un motivo cuya ascendencia se remonta a las leyendas, los relatos míticos y también los cuentos populares, y anuncia ya uno de los recursos que se sostendrán a lo largo de toda la obra: la explicitación, mediante el tono paródico y subversivo, de los mecanismos para narrar la historia como forma de reflejar, en un primer estadio, el escepticismo frente al pasado legado, y en un segundo punto, el cuestionamiento de la historia y su estructuración del pensamiento identitario.

No es casual tampoco que tanto *Respiración artificial* como *Ansay*, con el fin de restaurar el significado de la historia, adopten la mirada de un personaje periférico; es decir, tanto Enrique Ossorio como Faustino Ansay circundan el centro, son excéntricos, pues se dice del primero: «se alejó de las avenidas de la historia para mejor testimoniarla» (Piglia, 2011: 30). En las mismas coordenadas se incardina la novela de Caparrós cuando ya desde el inicio, programáticamente, se anuncia que es una «historia de sombras» (1984: 9). En esta intersección, ambas obras pueden contemplarse desde el marco teórico de la metaficción historiográfica, en su condición de «literatura posmoderna», atenta a los procesos narrativos y discursivos para narrar lo real y lo histórico, desmontando la tradición y reorganizándola, en atención a las *otras* historias; es decir, la de los silenciados, los eclipsados, los perdidos en la galería de los próceres:

Para insertar el amplio abanico de las mitologías autóctonas, hasta ahora marginadas por pertenecer a las culturas dominadas, para dar nueva linfa a estas ‘mitologías nacionales’, se ha abandonado el registro de presunta objetividad de la novela histórica tradicional, y se han incorporado registros *otros*, anulando certidumbres sobre los límites entre real/no real, verosímil/no verosímil: otras concepciones del tiempo, otras cosmogonías, otras relaciones con la naturaleza, lo divino, los sueños y la esfera sensorial (Grillo, 2010: 80).

El motivo por el que la serie de novelas, referidas por Kohan, entre las que se cuentan las de Piglia y Caparrós, adoptan como punto nuclear el siglo XIX puede inferirse fácilmente: es el momento en que se institucionaliza la identidad nacional y se

crean los mitos señeros: la pampa, el gaucho, la oposición entre civilización y barbarie, el motivo del cautivo, la tensión entre europeísmo y provincialismo. Piglia, en *Respiración artificial*, inventa un personaje, Enrique Ossorio, secretario de Rosas, a la vez, conspirador antirosista; participa de la doble vertiente de actuación política y ejercicio literario de la generación romántica, se le presenta incluso como uno de los cofundadores del Salón Literario de 1837, su biografía se documenta haciéndolo compañero de personajes históricos como Alberdi o Vicente F. López, sin embargo, «el autor introduce otros elementos alejados del destino común de esta generación al hacerle tomar parte en la fiebre del oro en California en 1848 y por su viaje a Boston y a Nueva York tras haber amasado una gran fortuna» (Gnutzman, 1990: 352).

La elección de este personaje, Enrique Ossorio, cuyo archivo sirve de punto de arranque, se debe a que permite una mirada distanciada, extrañada, de la historia oficial; concretiza el reverso, la posibilidad, desde conjeturas y versiones, de otro significado: «La idea era trabajar con un personaje que fuera la inversa de Sarmiento. O sea el que perdió, no el que llegó el primero. Alguien que fue compañero de Sarmiento, que hace el exilio y demás, pero que en lugar de volver después caído Rosas, de ser presidente, se mata» (Piglia, 2014: 107). Pero, sobre todo, se trata de un personaje que «arrastraría la problemática de la historia argentina» (2014: 107).

La importancia, por tanto, de la construcción de este personaje es la de que se convierta en el reverso de Sarmiento, para analizar las posibilidades de una contrahistoria. Este personaje, además, deja notas, fragmentos, de una utopía sobre la Argentina futura:

Otra diferencia entre la novela que quiero escribir y las utopías que conozco (T. Moro, Campanella, Bacon): en mi caso no se trata de narrar (o describir) esa otra época, ese otro lugar, sino de construir un relato donde sólo se presenten los posibles testimonios del futuro en su forma más trivial y cotidiana, tal como se presentan a un historiador los documentos del pasado. El protagonista tendrá frente a sí papeles escritos en aquella época futura (Piglia, 2011: 83).

La tensión utópica recorre también, como una sombra, *Ansay*, aunque con mayor fuerza en su gran obra, *La Historia*. A este respecto, cabe precisar, con Aínsa, algunos aspectos de lo «utópico» para analizar la manera en que esta noción se articula en la novela de Caparrós:

Gracias al adjetivo «utópico», la utopía pasó a ser «un estado de espíritu», sinónimo de actitud mental «rebelde», de oposición o de resistencia al orden existente por la proposición de un orden radicalmente diferente. Esta visión «alternativa» de la realidad no necesita darse en una obra coherente

sistemática fácilmente catalogable en el género utópico. En la «subversión» del orden real que toda proposición de un mundo imaginario conlleva, basta muchas veces rastrear el carácter de cuestionamiento o la simple esperanza de un mundo mejor, para estar frente a un pensamiento utópico. Algunos autores «hablan de una forma del espíritu» a la que bautizan como «utopismo», señalando «lo imaginario subversivo» en obras tan diversas como las utopías propiamente dichas, ensayos filosóficos, plataformas políticas, declaraciones, artículos periodísticos, panfletos y discursos. Se puede afirmar así que un escritor es «utopista» sin haber escrito una utopía (Aínsa, 1984: 14).

Según esta concepción de la utopía, puede rastrearse en *Ansay*, en su condición de relato que se sitúa en la búsqueda de una contrahistoria que ahonde en otras significaciones distintas a las institucionalizadas por la historiografía oficial, esta pulsión utópica, en la medida en que esta voluntad de releer el pasado y los mitos que alcanzan hasta el presente se manifiesta de forma intrínseca, por el carácter subversivo y de rebeldía frente a la realidad que implica el hecho de discutir ficcionalmente en torno a otra historia, a otras versiones, acaso menos opresivas, pues «la historia es el lugar en el que se ve que las cosas pueden cambiar y transformarse» (Piglia, 2014: 86).

Pero volviendo a la comparación entre los personajes de Caparrós y Piglia, el Faustino Ansay de Caparrós, al contrario que el Enrique Osorio de Piglia, sí tiene una base documental e histórica, que hasta cierto punto sigue el autor, si bien se desvía en numerosas ocasiones para encontrar otras significaciones. El Faustino de Caparrós, como el histórico, transita las galerías del desengaño, del intento de resistencia frente a la revolución y la suspensión de sus funciones, la caída, el destierro —«Nadie puede escribir sobre el exilio, porque escribir es el exilio siempre [...] Sólo es posible escribir desde el exilio, y la pregunta es hacia dónde» (Caparrós, 1984: 50)—, el presidio en el fuerte de Carmen de Patagones. A este cúmulo de datos históricos, Caparrós le añade el delirio, el sueño.

La importancia nuclear de los personajes de Enrique Osorio y de Faustino Ansay es que ambos actúan de reverso, de contrapunto¹⁷, el primero de Sarmiento y el segundo de Mariano Moreno, ambos pertenecientes a la genealogía de los derrotados, en contraposición a los próceres de la historia. Sobre el *Facundo*, de Sarmiento, reflexiona

¹⁷ Conviene consignar aquí que uno de los mayores cultores de la técnica del contrapunto es Flaubert en *Madame Bovary*, en el pasaje en que se intercalan la conversación sutilmente romántica de Emma con su amante y el griterío de los comicios de cerdos, como ejercicio paródico. Abre de esta forma Flaubert unas posibilidades que narradores como Caparrós han recogido y amplificado.

Piglia, aportando ciertas claves de lectura que pueden trasladarse a la interpretación de *Ansay*:

Un gran libro, un libro que tiene la estructura de un espejismo. Sarmiento pone en el desierto las imágenes de lo que quiere ver: ciudades europeas, caravanas, hordas beduinas, masas en fusión, la sombra de Macbeth. Construye una interpretación que dura hasta hoy, podríamos llamarla la mirada extralocal (Borges tiene mucho de eso): lo real es falso, hay que construir una copia verdadera. Lo notable es que ese libro ha logrado imponer esa duplicación como construcción histórica. En lo real todo parece estar desdoblado, el juego de oposiciones prolifera; en este sentido el *Facundo* es como un virus: todos los que lo leen empiezan a ver civilizados y bárbaros (Piglia, 2014: 37).

A su vez, tanto Piglia como Caparrós siguen esta lógica de la duplicidad o del desdoblamiento desarrollada por Sarmiento para pensar la realidad, pero en esta ocasión, duplican subvirtiéndolo, pues el fin es crear la contra-imagen, la posibilidad de otra realidad, de otra Argentina. En el caso de *Ansay*, además, el uso del recurso del contrapunto se ve acentuado por los epígrafes de los capítulos, pues en la primera parte de la novela, a los episodios que refieren la historia de Ansay, se intercalan otros, titulados todos «El prócer» –pero con distinta numeración– en los que se contraponen las opiniones de Mariano Moreno expresadas públicamente en *La Gaceta* y las escritas con ánimo privado y ensayístico en su *Plan de operaciones*, como se ha detallado más arriba; es decir, en toda la novela se establece un juego de reversos y contrapuntos, pues dentro de los propios capítulos que actúan de contrapunto se incluye otro contrapunto. Además, tanto en *Respiración artificial* como en *Ansay* aparecen reelaboraciones paródicas de otra obra imprescindible de los caminos que recorrería la literatura posterior: *Amalia*, de José Mármol, pues «desde Amalia las novelas argentinas han establecido una relación específica entre ficción y política» (Piglia, 2014: 36).

Sin embargo, aunque *Ansay* tome de *Respiración artificial* diversos elementos y motivos, ambos autores comparten la misma fuente, que determina la manera que releen el siglo XIX y las tensiones fundacionales de los mitos identitarios. Ese origen común es Borges. Es el autor de *Ficciones*, del que no conviene olvidar que concibe «la escritura y la lectura como fases de un mismo proceso, aunque no simétricas» (Calabrese, 2000: 128); el antecedente de gran parte de las tendencias que surgieron en el siglo XX, hasta el punto de que es frecuente caracterizar la narrativa argentina de finales de siglo como un espacio posborgesiano (Calabrese, 1994: 62). Ya en su temprano ensayo acerca de las nuevas derivas de la narrativa histórica, como se ha apuntado antes, Menton insiste en el magisterio de Borges –incluyéndolo, de hecho,

como primer rasgo— como sustento filosófico de la idea acerca de la historia que subyace a esta producción, y que podría resumirse en el carácter cíclico de la historia o ese destino tendente a las simetrías —«La trama»—; la verdad inescrutable, como un referente presente y ausente que se escruta infinitamente en los textos; y los constantes mecanismos de insistencia en los conceptos de escritura, reescritura, lectura, relectura, glosa.

Si bien en los tres textos que Menton destaca —«Tema del traidor y del héroe», «Historia del guerrero y la cautiva» e *Historia universal de la infamia*— cristalizan tanto la concepción de la historia como los mecanismos ficcionales que delimitan el espacio histórico como el lugar de la ambigüedad y de la reescritura, Borges reitera estas ideas en numerosos textos, aunque «Tema del traidor y del héroe» puede considerarse un compendio, a la par con Calabrese, quien afirma que «el relato que culmina [...] las biografías imposibles es “Tema del traidor y del héroe”, de 1944, tematizando, además, la obsesiva búsqueda de la verdad, cuyo centro siempre se desplaza» (Calabrese, 1994: 64). El cuento de Borges es, entonces, una síntesis de los mecanismos con los que se articula la historia traspasada por la literatura, puesto que la escritura del mismo cuento queda atrapada en la red de reescritura de textos anteriores: Ryan accede a la versión de la muerte de su bisabuelo Fergus Kilpatrick a partir de otro texto, el de Nolan, quien a su vez opera reescribiendo otro texto, esta vez de Shakespeare. Además, ya desde el mismo inicio el narrador explicita el estatuto incierto, inacabado, siempre provisional, de la historia: «faltan pormenores, rectificaciones, ajustes; hay zonas de la historia que no me fueron reveladas aún; hoy, 3 de enero de 1944, la vislumbro así» (Borges, 2005: 146).

Los procedimientos de escritura que difuminan el referente han sido estudiados ampliamente, y se pueden sintetizar en los siguientes puntos:

las operatorias de la redundancia (leerse, releerse, reescribirse, repetirse), la arbitrariedad (leer hedónicamente, releer y reescribir textos canónicos nivelados con otros no consagrados, contaminar tradiciones y géneros); y la pseudo erudición irónica (inventar citas, mezclar referencias culturales auténticas y apócrifas); en todo ello se exhibe la permanencia de la escritura como proliferación incesante, como fluir de la persecución del sentido, siempre inabarcable, inalcanzable e incompleto (Calabrese, 2000: 128).

Por tanto, como anota Menton, la obra de Borges es la base filosófica que rige las ficciones históricas de las últimas décadas; sin embargo, cabe precisar que si bien a

un nivel literario opera la influencia borgesiana, se suma el ambiente antes descrito acerca de la reformulación del quehacer de la historiografía respecto a la crisis de su concepción. Pero Borges, además de influir en cuanto al sustrato filosófico, les ofrecerá toda una serie de mecanismos ficcionales, consistentes en instaurar la duda o la ambigüedad sobre el estatuto del texto, entendido como reescritura, como literatura dentro de la literatura y difuminado por ese proceso. En «Historia del guerrero y de la cautiva» compendia, a la vez, su escéptica concepción de la historia y los mecanismos referidos, puesto que además de que el lector accede a la historia de Droctulft de forma diferida –en el libro *La poesía* de Croce se glosa un texto del historiador Pablo el Diácono–, el narrador funda su relato en la conjetura: cristaliza, así, el papel de la imaginación en la historia, situando en el mismo plano lo real y lo ficticio: «imaginemos (éste no es un trabajo histórico) lo primero» (Borges, 2003: 56). Los perfiles de este personaje se desdibujan aún más añadiendo el componente de que se extrae la esencia de él, lo que tiene de tipo genérico y, así, extrapolable al devenir humano:

Imaginemos, *sub specie aeternitatis*, a Droctulft, no al individuo Droctulft, que sin duda fue único e insondable (todos los individuos lo son), sino al tipo genérico que de él y de muchos otros como él ha hecho la tradición, que es obra del olvido y de la memoria (Borges, 2003: 56).

A medida que avanza el relato se van añadiendo, en piezas meditadas, otros componentes que forman el edificio del cuestionamiento de la historia en pos de la imaginación y de la conjetura, como, por ejemplo, la reformulación del verosímil surgido del narrador o la reconstrucción del concepto de verdad, que no se admite como hecho, pero sí como símbolo, por tanto, provisional, adaptada: «muchas conjeturas cabe aplicar al acto de Droctulft; la mía es la más económica; si no es verdadera como hecho, lo será como símbolo» (Borges, 2003: 58). Finalmente, el cuento cristaliza, como en otros textos del autor, la idea de que el hombre es todos los hombres, por eso une en el mismo espacio textual biografías aparentemente desligadas y alejadas en el tiempo.

En otros textos Borges, partiendo de la conciencia del papel que desempeña la literatura en la construcción del imaginario que determina la identidad nacional, se ocupa de la reescritura de los textos fundacionales, especialmente de Sarmiento, de Leopoldo Lugones, a quien le dedica *El hacedor*, y del *Martín Fierro*, como por ejemplo atestigua el cuento «El fin», en donde se toma un episodio del poema de José

Hernández y se ofrece otra versión, puesto que «el sueño de uno es parte de la memoria de todos», como finaliza el texto «Martín Fierro», incluido en *El hacedor*, en donde recupera de nuevo el mismo episodio. Por esta reformulación de los textos fundacionales, como el *Martín Fierro*, y la adopción de numerosos motivos de la poesía gauchesca, Piglia en *Respiración artificial* incluye unas reflexiones críticas acerca de las líneas de la obra de Borges, y concluye afirmando que este «debe ser leído, si se quiere entender de qué se trata, en el interior del sistema de la literatura argentina del siglo XIX, cuyas líneas fundamentales, con sus conflictos, dilemas y contradicciones, él viene a cerrar, a clausurar» (Piglia, 2011: 132). Caparrós, como Piglia, recoge de Borges la pulsión de reescribir, desde la duda y las potencialidades de la imaginación –sustantivo que referido al universo borgesiano adquiere múltiples y hondas resonancias– la literatura y la historia del siglo XIX¹⁸ para extrañar los mitos asumidos, la identidad institucionalizada; para tornar el origen menos cierto. Muchos otros textos pueden converger aquí, «Isidoro Acevedo», «Rosas», en *Fervor de Buenos Aires*, «Inscripción sepulcral» o «El General Quiroga va en coche al muere»; sin embargo, acaso el verso de Borges que más se ajuste a la necesidad de releer y pensar la historia argentina institucionalizada por Sarmiento sea el último verso del poema «Sarmiento», incluido en *El otro, el mismo*: «Sarmiento el soñador sigue soñándonos» (Borges, 2013: 208).

¹⁸ Muchas son las páginas que se han escrito respecto al preciso proyecto de relectura del siglo XIX que Borges lleva a cabo. Son calas inexcusables los ensayos de Elisa Calabrese (1996), «Borges: escritura y genealogía»; Beatriz Sarlo (1995), *Borges. Un escritor en las orillas*; y de Vicente Cervera (2014), *Borges en la Ciudad de los Inmortales*.

2.6. *Ansay*: la historia, modelo para armar

*¿y cuál es el estado
de la razón de la revolución? / ¿en qué está? / ¿tacha
la realidad de la memoria / la memoria de la realidad? /
igual seguís / crepitás / Revolución / amora mía / amora nuestra / luz*

Juan Gelman

El ánimo, entonces, que impulsa *Ansay*, la primera novela de Caparrós, es el de despertar del sueño de Sarmiento, –¿pero y si al despertar los argentinos conservaran la rosa regalada durante el sueño?, reformulando el interrogante de Borges en «La flor de Coleridge». Como respuesta, como intento de perfilar otros márgenes de la identidad, uno de los recursos estructurales de la novela es el reiterado empleo de mecanismos metaliterarios y de explicitación o de los recursos o, mejor dicho, de las entretelas de la creación literaria que se mueve en las coordenadas de la escritura de la historia. Además, la integración, como elemento nuclear compositivo, de materiales y discursos de varia procedencia emparentan esta obra con ciertas concepciones de la novela como collage, en la estela duchampiana. Como ha quedado apuntado más arriba, en capítulos anteriores, en referencia al artículo de Shaj Mathew titulado «The Readymade Novel», puede percibirse en *Ansay* una proximidad a estos planteamientos, pues también se sirve del concepto de *ready made* aunando, hibridizando, diversos materiales, que juntos adoptan nuevos significados por cercanía o contaminación, de tal forma que esta clase de recursos sirven para penetrar en esas capas más complejas de la construcción del discurso histórico, como sostiene Mathew:

Just Marcel Duchamp asked if a urinal could be art, the readymade novel asks what literatura can be, and what it should be in the future. Instead of trying to understand reality via a slew of concrete details, omniscience, multiple viewpoints, or anything else that we've traditionally expected from fiction, the readymade novel poses an idea: It is more interested in the concept behind a work of art —behind itself— than its execution. The readymade novel underlines the chief virtue (or curse) of conceptual art: Unlike traditional visual art, you don't actually need to see a readymade to "get it". But if you're not merely a passive viewer, but an active participant in the artwork's formation (Mathew, 2015, p. 82).

Por supuesto, hay que matizar y limitar la aplicación de esta interpretación a la obra de Caparrós. Sobre todo, porque Mathew escribe tomando la noción de arte conceptual en abstracto, cuando adopta numerosas formas. Sin embargo, los autores que menciona, para sustentar su teoría, presentan grandes semejanzas con el proyecto narrativo de Caparrós, como son Sebald, Teju Cole, Ben Lerner o Vila-Matas. Además, desglosando las ideas citadas arriba, Caparrós está más atento al planteamiento de una idea, de una interrogación, que a la creación de un artefacto tradicionalmente entendido como novela (con personajes definidos, una trama detallada a la perfección y la atención a los meandros psicológicos de los personajes), y, también, la fuerte imbricación de materiales convierten al lector en un constructor activo de la historia, ya que es en él, a la manera pigliana, en quien recae la tarea de vislumbrar nuevas asociaciones y nuevas luces en la historia, pues «el objeto artístico propuesto en la literatura actual; más bien lo rediseña, lo articula de un modo diferente y con ello persigue unas nuevas reglas del juego, respetando únicamente el tablero» (Mora, 2015: 27). O como sostiene Aira, «incorporar lo no hecho a lo hecho es la tarea que parecen haberse asignado algunos artistas, desde el momento en que la saga del Modernismo se dio a sí misma por terminada» (Aira, 2015: 30). En esa tensión entre lo que Aira denomina hecho y no hecho, es decir, trasladado al espacio textual, entre el documento y la elaboración ficcional, ancla Caparrós su novela.

Para entender, sin embargo, los procedimientos utilizados desautomatizar el discurso histórico, conviene analizar pormenorizadamente dos capítulos, uno titulado «La realidad», que clausura la primera parte de la novela, y «Los infortunios, 1», ubicado en el inicio de la segunda parte. En ellos se encuentra el centro significativo de la obra. «La realidad» principia, programáticamente, de la siguiente manera:

Si esta fuese, en lugar de un tratado o intentona sobre el poder y la impotencia, una novela histórica, bronce más bronce deberían necesariamente derribar de sus muros aquellas piedras cuya sola función es el ocultamiento obstinado de los hechos, lo marmóreo. Pero el que sufre los insignes trompeteos de la historia se empeña generalmente en oírlos como el zumbido burlón e insidioso del moscardón que perturba el sueño, por ejemplo, o la buena marcha de una inexcusable excursión al excusado. En general, salvo para aquellos que se obstinan en ver el presente como futuros recuerdos, una guerra —u otro suceso que alguna vez será grandioso— es algo importante cuando ya ha pasado; entonces, se transforma en historia. Durante su transcurso es simplemente lo cotidiano, un inconveniente, la vida (Caparrós, 1984: 169).

En este fragmento se dibujan varias líneas de fuga que sintetizan los ejes en que se sustenta la estética de la obra. En primer lugar, la oración comienza con un condicional que va a marcar el ritmo de todo el capítulo, como se analizará a continuación. Una vez traspasado este umbral que remite a la posibilidad y marca unas coordenadas y un tono, mediante el uso de la autominusvaloración o modestia textual, de raigambre borgesiana, en virtud de la cual se clasifica el texto de «tratado» o «intentona», se ofrece una postura desde la que el autor quiere se lea esta novela, ofreciendo, así, su propia hermenéutica. Entonces, ofrece dos sustantivos: «poder» e «impotencia». El primero de ellos remite a un concepto abstracto; el segundo, a una dimensión emocional. Por tanto, Caparrós pretende incardinar su obra en la contra escritura del poder, que esta obra sea un reverso de los discursos de poder hegemónicos. Pero no solo la novela abunda en reflexiones sobre esta cuestión, sino que la propia escenificación de la historia de Faustino Ansay apoya este proyecto, es aquí donde interviene el segundo sustantivo, «impotencia», pues se trata de una historia de los derrotados, de los que representan unos valores distintos a los difundidos e institucionalizados. Por ello, continúa el párrafo reconociendo la ausencia de heroicidad, de mármol, pues se piensa en relación con las novelas históricas del siglo XIX y de inicios del siglo XX, cuyo fin es construir una historia oficial.

Otra clave, en relación con la adscripción genérica, es la implícita negación de que se trate de una novela histórica, y que la voz narradora, mediante el uso del condicional imagine la posibilidad de que lo fuera. Aquí se ofrece, por tanto, otra clave interpretativa: si la intuición primera del lector es pensar esta novela se halla dentro de los márgenes del género histórico, reformula en este punto el horizonte de expectativas. La voluntad es que la lectura no se limite a las fronteras de la novela histórica y que no se agote ahí, sino que se interprete más ampliamente en vinculación a la reflexión sobre las formas del poder. Este párrafo liminar, entonces, es un ejercicio de desacralización que ofrece tres ejes de reflexión sobre el poder: de un lado, el lenguaje; del otro, la escenificación del poder y, en último lugar, la explicitación de los mecanismos para crear los discursos del poder; aspecto en el que la técnica del contrapunto adopta sus máximas potencialidades.

La dinámica expuesta, a modo de tesis, en el párrafo liminar, se desarrolla a lo largo del capítulo o, mejor, se escenifica. Pero antes de poner en marcha los mecanismos que expandan el significado del inicial, se encuentra otro párrafo que sirve

de engarce, y que concentra toda la tensión acumulada a nivel argumental hasta el momento. En este momento de clímax, se halla defendiendo el fuerte «que inevitablemente ha de caer en manos enemigas» (Caparrós, 1984: 170) y Faustino Ansay toma conciencia de sí mismo, a modo de instante epifánico, casi borgesiano, pues podría resumir toda su vida. «Inevitablemente» dado que se trata de un hecho histórico, en el que el personaje resta atrapado; sin embargo, para salir de esa cárcel, en términos benjaminianos, de la historia, que es a la vez la cárcel de la realidad, el personaje imagina distintas posibilidades, figura versiones, tentativas de sí mismo, caminos, otros destinos, tanto heroicos como infames, otras historias, en fin, despojadas de la carga de lo real:

y aunque parezca increíble descubre por primera vez que su futuro podría elegir entre diversos caminos discordantes, o incluso contrapuestos, por lo cual se le ocurre que éste puede ser el momento de inventar el color de su destino como si aún tuviese uno y así baraja una serie de alternativas que quisiera imaginar posibles aunque ya sepa que estas tierras ajenas enormes y enemigas parecen complacerse en producir sueños también desmesurados con el sólo fin de desarmarlos, de recordarles tarde o temprano su irrealidad inherente (Caparrós, 1984: 170).

Aquí, además, aparecen elementos que remiten a otra de las grandes dimensiones de indagación de esta novela: el pasado colonial, concretizado en los textos cronísticos, con los que entabla un diálogo constante. Puede, entonces, percibirse aquí, además de un tono que recuerda a esta familia textual, ciertos giros que lo apoyan: el primero de ellos es el uso del término «increíble», de ineludible parentesco cronístico, pues remite a todo el campo semántico de la mirada –maravilla, maravillado, milagroso– y de la aprehensión, siempre en estado de sorpresa, de lo real que atraviesa las crónicas. El final del párrafo reafirma esta idea, en la expresión «tierras ajenas enormes y enemigas parecen complacerse en producir sueños también desmesurados con el sólo fin de desarmarlos» (170). Cabe precisar, en primer lugar, que la supresión de las comas en la enumeración es deliberada, y uno de los rasgos estilísticos de Caparrós ya desde sus inicios, para conceptualizar, en este caso, la sensación de desmesura y parálisis que produce la realidad hispanoamericana. En segundo lugar, recoge un tópico, el de América como espacio de la utopía, desarrollado en el clásico ensayo de Edmundo O’Gorman, *La invención de América*, y retomado por Carlos Fuentes, en *La gran novela latinoamericana*, y lo subvierte mostrando su reverso.

Una vez asentadas las líneas rectoras del capítulo, este avanza, contraponiendo, en párrafos separados que van intercalándose, el dato histórico, es decir, el relato factual, con la posibilidad, esto es la ficción. Ofrece las dos dimensiones, enfrentándolas, contraponiendo sueño y realidad, que son, a su vez, las dimensiones del humano, su materia, pues el hombre es tanto aquello que es como aquello que no es. Así, Caparrós, para intentar penetrar en las difusas honduras de Faustino Ansay, un personaje relegado de la historia, se adentra en la pulsión por conocer las posibilidades, en lo conjetural e irreal de este personaje. No resulta baladí que en el centro climático de la novela se profundice en las nociones de posibilidad, de versión, de conjetura, de irrealidad, de sueño. A este respecto, acuden las reflexiones que Javier Marías ha anotado sobre esta cuestión, pues uno de los pilares de su obra es el intento de captar tanto lo que fue como aquello que no fue, pero pudo ser un personaje:

Las personas tal vez consistimos, en suma, tanto en lo que somos como en lo que no hemos sido, tanto en lo comprobable y cuantificable y recordable como en los más incierto, indeciso y difuminado, quizá estamos hechos en igual medida de lo que fue y de lo que pudo ser (Marías, 2011: 113).

A la par, esta forma de indagar en la compleja identidad del personaje histórico evoca los siguientes versos de Eliot del poema «Burnt Norton», incluido en los *Cuatro cuartetos*: «la especie humana no puede soportar demasiada realidad» (Eliot, 2013: 192). En efecto, abrumado de realidad y por el peso de la historia, se ensaya en este capítulo aquello que olvida el discurso histórico. Continúan los versos de Eliot: «El tiempo pasado y el tiempo futuro / lo que podía haber sido y lo que ha sido / apuntan a un solo fin, que está siempre presente» (2013: 192). El capítulo avanza, entonces, en virtud de la tensión por verbalizar aquello que se escapa aunque esté ahí, por mostrar la palabra y su sombra. La secuencia se repite a lo largo de las siguientes páginas: los fragmentos correspondientes al discurso histórico se inician con una fecha, mientras que los que remiten a la dimensión de la posibilidad y la conjetura principian con la preposición «o». Para comprender la dinámica de esta sección, el siguiente fragmento puede resultar ilustrativo:

En abril-mayo de 1813, ante la evidencia de que ciertos habitantes de Montevideo envían mensajes secretos al sitiador por medio de botellas lanzadas a las aguas de la bahía, se hace necesario comisionar destacamentos de soldados en botes para intentar recogerlas antes de que lleguen a manos enemigas. La tarea es peligrosa, por el asedio constante de la escuadra naval de Buenos Aires.

O huir, escapar, desertar, fugarse, a donde sea¹⁹ (Caparrós, 1984: 173).

Así se suceden, imbricándose, los distintos planos, hasta que la voz desafectiva del discurso histórico informa de que Ansay abandona la comandancia del fuerte por una enfermedad pulmonar. Tras este aséptico apunte, continúa un fragmento, correspondiente a la dimensión de la posibilidad, que culmina toda la tensión acumulada hasta el momento, y que revela claves metaficcionales y entabla una reflexión metahistoriográfica. Conviene reproducirlo para deslindar sus pormenores:

O si no asumir enteramente la enormidad de su osadía y pensarse sin más tapujos como un personaje de ficción, de cualquier ficción y también en creador de dicho personaje si hace falta o sea un autor autobiográfico, único realmente capaz de modificar la propia historia y asú pensar no sólo cualquiera de las posibilidades antedichas que en definitiva aceptan de la realidad circundante demasiadas imposiciones o barreras sino también en giros copernicanos y sobre todo pedestremente imposibles que lo harían aparecer por ejemplo como gobernador de la provincia de Córdoba del Tucumán en medio de una paz incontestada o fiero conquistador de la ínsula de la reina California o abogado porteño y líder insurgente o pelotari ruso o conde de Utebo o princesa Carlota o mapamundi o capitán general de la expedición destinada a reimplantar el orden en estos agitados países o su padre o yo mismo o tantas cosas que la posibilidad lo sobrepasa y aniquilaría tal vez y debe rechazarla, por la evidente infinitud sensual y americana y caprichosa y capciosa de sus improcedentes postulados tantos

Ayer (Caparrós, 1984: 176).

La asunción de la condición textual y discursiva de Faustino Ansay, el giro conceptual que recuerda a las teorías unamunianas sobre la novela, especialmente la idea de que el personaje sea el creador del autor, la capacidad de modificación de la historia, así como las variantes infinitas sirven de cumbre epifánica; sin embargo, a renglón seguido, como se anuncia ya en el inicio del capítulo mediante la idea de que estas tierras producen sueños «con el solo fin de desarmarlos» (Caparrós, 1984: 170), tras este momento de libertad imaginativa y de subversión de los mecanismos del discurso histórico, prosiguen dos párrafos que tornan al registro del dato factual para anunciar el inminente presidio de Faustino Ansay.

¹⁹ Se ha intentado reproducir, también, en esta cita, la acusada separación espacial entre párrafos que en la novela marca la diferencia entre dimensión histórica y dimensión conjetural.

Si en este capítulo que clausura la primera parte se pone en marcha un ejercicio de contraposición de las dos dimensiones del ser humano con el fin de subvertir los mecanismos del discurso histórico para institucionalizar próceres mediante la profundización en las capas irrealas del hombre, en aquello que no es, que no fue en la historia, pero que podría haber sido y que en cierta manera es en la ficción de Caparrós, en el otro epígrafe capital para la configuración del significado de la novela, aún se radicalizan más estos procedimientos.

En el capítulo, entonces, titulado «Los infortunios I», perteneciente a la segunda sección de la novela, el arranque marca unas coordenadas precisas: «Las fuentes históricas aseguran...» (Caparrós, 1984). En este punto se narra otro momento cargado también de potencialidades expresivas y significantes; en concreto, cuando Ansay y sus hombres entran en Buenos Aires para cumplir condena. Una vez asentadas las referencias en torno a las que va a pivotar el capítulo, la reflexión metahistoriográfica que va a proseguir se articula a partir de una serie de expresiones que tienen su referente en el poema «Fundación mítica de Buenos Aires» de Borges, que como indica el autor en el prólogo, «escribo “Fundación mítica de Buenos Aires” y no “Fundación mitológica de Buenos Aires”, ya que la última palabra siguiere macizas divinidades de mármol» (2013: 85), como forma irónica de mostrar de creación de la historia. Y a continuación, apostilla: «Esta composición, por lo demás, es fundamentalmente falsa» (2013: 85). Recordando el poema de Borges, después de principiar con una interrogación que marcará el tono interrogativo y cuestionador del poema, en las primeras estrofas, una serie de expresiones, meticulosamente dispuestas, problematizan la relación entre historia y poesía, ya introducida en el prólogo mediante la proposición sorpresiva que afirma que esa composición es «falsa»: falsa pues toda fundación es una invención, y a la vez, este término refuerza el entramado retórico del cuestionamiento de los mecanismos del discurso histórico para crear mitos. Por tanto, Borges, a través del uso del condicional como en el verso «Irían a los tumbos los barquitos pintados» o de sintagmas como «Penando bien la cosa» o «supondremos» y con el irónico «Lo cierto es» (2013: 87), problematiza la construcción de la historia desde la poesía. Recordando la reflexión de Saer citada más arriba, Borges «no reivindica ni lo falso ni lo verdadero como opuestos que se excluyen, sino como conceptos problemáticos que encarnan la principal razón de ser de la ficción» (Saer, 2016: 19). Conviene recordar que Saer también iniciaría su novela *Glosa* de una manera semejante: «Es, si se quiere,

octubre, octubre o noviembre, del setenta o del sesenta y uno, octubre tal vez, el catorce o el dieciséis, o el veintidós o el veintitrés tal vez, el veintitrés de octubre de mil novecientos sesenta y uno pongamos —qué más da» (Saer, 2015: 11). Es decir, Saer aquí también complejiza las relaciones entre verdad y ficción, en este caso —pues, en el poema de Borges, acaso sea más apropiado hablar de relaciones entre poesía e historia— y desarticula la retórica de la certeza del discurso histórico.

En unas coordenadas semejantes a las de Borges se sitúa Caparrós en este capítulo. En primer lugar, toma un dato histórico, el presidio de Ansay, y lo elabora ficcionalmente, llenando un vacío y dándole emoción a la escena, razón por la que escoge los momentos previos, la entrada a Buenos Aires. Y, de nuevo, como en el capítulo «La realidad», se mueve en el espacio de la conjetura, esta vez mediante el empleo de las estructuras de herencia borgesiana, también para problematizar el discurso histórico. En este particular las expresiones son las siguientes: «no resulta demasiado dificultoso presentar a dichos oficiales», «si bien por razones que no tardaré en exponer lo supondremos», «Pero si bien es relativamente fácil imaginar» (Caparrós, 1984: 197) o «es más complicado suponer —¿pergeñar?— la forma que adopta» (Caparrós, 1984: 198).

Asentado el tono metatextual y metahistórico que va a dominar las siguientes líneas, así como la mirada distanciada del narrador, la reflexión desemboca en la complejidad de imaginar emociones que permitan entender al personaje, de forma que el narrador ensaya diversas emociones que conferirle, cuyo fin es explicitar el carácter ficcional de la historia, a la vez que reflejar la imposibilidad de cristalizar la verdad. Se trata también de mostrar la desafección del discurso histórico, junto a la voluntad de liberar al personaje del mármol de la historia mediante la emoción. El ensayo es el siguiente:

el movimiento se complica sumamente a la hora de adjudicar a los prisioneros, y sobre todo al nuestro —¿nuestro prisionero?—, las emociones pertinentes a tal momento. Sin lugar a dudas, el temor debería ser una de las componentes básicas, pero teniendo en cuenta que existen de él numerosísimos matices, que se despliegan desde el recelo hasta el pánico, pasando por el rescoldo, el cuidado, la aprensión, el regomello la sospecha la medrana, la jindama el julepe la cangula el chuchi, el espanto el pavor la pavidéz (por no citar más que alguno de sus momentos más destacados), hay que tratar de precisar la situación (Caparrós, 1984: 198).

¿Por qué descubrir, mediante mecanismos metaficcionales, los entresijos de la construcción emocional del personaje? La respuesta apunta en varias direcciones que acaban convergiendo parcialmente. La reflexión en torno a las emociones implica la parodia de las estructuras tanto del género novelesco como del histórico para construir la realidad y el pasado textualmente; la parodia, así, supone un posicionamiento crítico, que implica a la vez una mirada distanciada, que en el caso de esta novela se torna irónica, por el tono sutilmente irreverente, subversivo, trezado por la digresión ensayística. Como indica Catalina Quesada:

Quando el texto paródico deja al descubierto la estructuras y convenciones de una obra previa o de un género, mostrando sus entresijos, adopta una distancia crítica que le confiere cierta superioridad, toda vez que vuelve consciente al lector de la existencia de tales *artimañas* y de la posición de la obra paródica con respecto a la tradición (Quesada, 2009: 73).

La ficción, entonces, actúa como un contrapunto, como un reverso de los mecanismos de invención de los mitos: mostrar para decir. La distancia entre ambos discursos, el ficcional y el histórico, llega incluso a la paradoja de enfrentar al personaje asediado por las sacras coordenadas de su condición de habitante del panteón de la historia con el personaje reescrito desde la ficción, que por transitar otras versiones o perspectivas desde las que aprehender el pasado, ya es subversivo: «(olvidando para este fragmento las supuestas coordenadas reales del supuesto personaje real, ese Faustino Ansay que vigila desde la historia con justa y divina cólera los sacrílegos sacrificios que hago en un altar que es suyo a quién sabe qué dioses innombrados)» (Caparrós, 1984: 201). Comentando las potencialidades subversivas de la parodia, Quesada diría citando el ensayo *Metafiction. The theory and Practice of self-Conscious Fiction*, de Patricia Waugh:

Para Patricia Waugh, la parodia, como la inversión, sirven para romper con lo establecido, bien desde el punto de vista genérico, bien desde cualquier otros puntos: “One method of showing the fuction of literary conventions, fo revealing their provisional nature, is to show what happens when they malfunction. Parody and inversion are two stration which operate in this way as frame-breaks. The alternation of frame and frame-break (or the construction of an illusion through the imperceptibility of the frame and the shattering of illusion through the constant exposure of the frame) provides the essential deconstructive method of metafiction (Quesada, 2009: 73).

Tras «congelar el tiempo», recorrer la escena como si se tratara de un cuadro, fruto de un pintor que «podría ser David, o Delacroix» (Caparrós, 1984: 201) y analizar minuciosa y paródicamente las múltiples emociones que potencialmente encierra este momento, el punto de llegada se resume en dos propuestas: la primera de ellas es que «la identidad es efectivamente siempre un modelo para armar» (202). Por supuesto, esta relectura del título de Cortázar no apunta solo al ejercicio puesto en práctica a lo largo del capítulo consistente en ensayar variantes emocionales con las que intentar aprehender la lejana hondura histórica del personaje, sino que apunta también al papel de la literatura en la institucionalización de los imaginarios y cómo estos, a su vez, operan en la construcción de la identidad. El ejercicio, por tanto, de subvertir el discurso histórico mostrando sus mecanismos es, también, un intento de intervenir en la realidad evidenciando la materia imaginaria de la que está hecha el ser humano. En última instancia, la historia es también un modelo para armar. La segunda propuesta, consistente en parodiar los recursos de la reconstrucción histórica y de la descripción realista —asociados a la novela histórica de corte tradicional— con la intención de desautomatizar el discurso histórico.

W. G. Sebald, a tenor de *El castillo* de Kafka, en uno de los ensayos recopilados en *Pútrida Patria*, propone la siguiente reflexión acerca de las nociones de poder e impotencia:

Cuando el poder y la impotencia se complementan en un sistema sin fisuras, su *revolucionización* queda excluida de antemano. Kafka ha tematizado repetidas veces esa comprensión que aparece en la literatura burguesa radical desde Kleist y Büchner, quizá de la forma más insistente en la parábola de las escopetas de niño oxidadas que nadie reclama. Ese tipo de representación implica sin embargo que una revolución sigue siendo necesaria y es tanto más impensable cuanto más imposible se hace llevar sus ideas a la práctica, con lo que se indica el punto de indiferencia entre la realidad social y la utopía. La especulación dialéctica se desmorona ante esos hechos, en los que poder e impotencia aparecen como categorías invariables, ahistóricas y casi míticas, con la esperanza de trascender una situación sin salida (Sebald, 2005: 146).

En esta línea de reflexión en torno a las nociones de poder e impotencia, como respuesta, gira también la novela *Ansary*, de Martín Caparrós, pues, como se ha apuntado antes, el capítulo «La realidad» principia con la dialéctica entre ambas nociones. El poder se entiende en sus múltiples facetas, desde su filtración en el lenguaje hasta su estructuración intelectual de la identidad. Si bien el tiempo de la historia se sitúa en el

siglo XIX, a través de la figura de Faustino Ansay, que le sirve para releer las tensiones que recorren ese siglo, tomado como uno de los momentos fundacionales de la historia y de la cultura argentinas, la reflexión se orienta hacia varias direcciones: hacia el presente, pues recurrir al pasado es una manera de pensar el presente, a través de la comprensión de los hilos que han tejido la realidad actual; pero también hacia el pasado colonial, pues, recordando una de las sentencias rectoras de *Respiración artificial* que reverbera en *Ansay*, el ejercicio es el de escuchar «la voz que viene desde la Colonia» (Piglia, 2011: 46).

Antes de analizar el proceso de diálogo, reescritura y subversión paródica que Caparrós establece en *Ansay* con el legado colonial, conviene aventurar una propuesta, una intuición, y es que la historia de la literatura hispanoamericana está atravesada por la tensión entre la creación del mito y la desarticulación de esos propios mitos. El primer término de la proposición es la creación, pues sus condiciones históricas imponen una necesidad de coordenadas históricas desde las que pensar la identidad, a las que se suman los intensos procesos de construcción de proyectos nacionales. El segundo es la desarticulación o desautomatización, como respuesta a la opresión de los mitos creados. Como se ha asumido, la literatura funda imaginarios e institucionaliza y difunde mitos; sin embargo, parece percibirse, tomando en abstracto las líneas rectoras de la literatura hispanoamericana, que la proliferación de mitos es tal que impulsa la necesidad de releer, reescribir y subvertir los mitos inicialmente creados para pensarse en el mundo. Pues, como sintetiza Octavio Paz, la fundación es en la palabra: «la función más inmediata de la poesía, lo que podría llamarse su función histórica, consiste en la consagración o transmutación de un instante, personal o colectivo, en arquetipo. En este sentido, la palabra poética funda los pueblos» (Paz, 2006: 224).

Para pensar de nuevo los mitos, en su imbricación con las estructuras del poder que dominan el presente en que Caparrós escribió su novela, la relectura del pasado colonial impone la necesidad de articular un nuevo lenguaje, que se convierte en un reverso del lenguaje empleado para crear los discursos hegemónicos, oficiales, un lenguaje que sea su doble, su espejo pero subversivo, deformado. En esta línea, puede hacerse extensible la siguiente reflexión de Foucault en «El lenguaje al infinito»:

Escribir, para la cultura occidental, será desde el principio colocarse en el espacio virtual de la autorrepresentación y de la duplicación; al significar la escritura no la cosa, sino la palabra, la obra de lenguaje no haría nada más que

avanzar más profundamente en este impalpable espesor del espejo, suscitar el doble de ese doble que es ya la escritura, descubrir de este modo un infinito posible e imposible, proseguir sin término la palabra, mantenerla más allá de la muerte que la condena, y liberar la crecida de un murmullo. Esta presencia de la palabra repetida en la escritura sin duda da, a lo que llamamos una obra, un estatuto ontológico desconocido para esas culturas en las que, cuando se escribe, se designa la cosa misma, en su cuerpo propio, visible, obstinadamente inaccesible al tiempo (Foucault, 1996b: 183).

Asumiendo la condición especular del lenguaje y la textual de la creación de los mitos de la nación, la tensión entonces recae sobre el lenguaje, que para reescribir necesita de otras formas, de otras modulaciones. Ese nuevo lenguaje para analizar las tensiones que estructuran el imaginario argentino y releer el pasado colonial lo encuentra Caparrós a través de los mecanismos de la parodia y del simulacro. Antes, sin embargo, de detallar estos mecanismos, conviene apuntar que la voz de la colonia se filtra en la novela, fundamentalmente, de dos maneras. La primera de ellas es mediante la referencia directa, pues en diferentes momentos de la obra se alude a textos cronísticos o a conquistadores. Es importante notar que los momentos en los que se referencia la familia textual de la conquista son episodios clave de la obra; por ejemplo, en el capítulo titulado «La ciudad», que supone una reflexión sobre Buenos Aires, a la que se la caracteriza en los siguientes términos: «Una ciudad tan fagocitada que los indígenas de la región no trepidaron en desayunarse al primer europeo que se acercó a sus costas, el piloto Juan de Solís, que ni siquiera conquistó» (Caparrós, 1984). La alusión, de nuevo, al poema «Fundación mítica de Buenos Aires» de Borges es manifiesta, en concreto a los versos «el sitio / en que ayunó Juan Díaz y los indios comieron» (Borges, 2013: 87). El Buenos Aires construido en este capítulo, entonces, es un Buenos Aires textual, perteneciente a la tradición literaria, que se imbrica también con el histórico, por lo que la visión vertida sobre la ciudad responde a la voluntad de desmitificación, pues es: «Una ciudad tan orgullosa que ha querido ponerse a la cabeza de las provincias de su virreinato, sin reparar en medios, y todavía no ha inventado el tango» (Caparrós, 1984: 58).

El capítulo, sin embargo, en el que la referencia al pasado colonial se torna nuclear es en el titulado «El origen», pues aquí se ofrece la biografía, la génesis del personaje antes de ser el Ansay recordado por la historia, y para configurarlo el narrador se sirve de referencias directas a textos crónicos, lo que implica que el personaje se mire

en el espejo de los conquistadores; por consiguiente, el texto se emparenta por reverberación con esa familia textual, a través de los procesos de reescritura. En concreto, se refiere la admiración del joven Faustino Ansay por Cortés, Pizarro o Juan Ponce de León:

desfilaron ante sus sentidos agudizados por la pasión los perfiles bronceados de aquel Hernán Cortés, natural de Medellín, que conquistara sólo una hueste de doscientos españoles el mayor reino americano, el del magnífico príncipe Montezuma. O la también escultural de ese Francisco Pizarro, hijo de Trujillo, que con mesnadas aún más manguadas lograra cautivar a Atahualpa, soberano de los Incas, y tras obtener por su rescate varias veces su peso en oro, lo ultimara para quedarse su imperio todo, gracias a la inapreciable —en todo sentido— ayuda de Dios nuestro señor. O los locos insignes, como aquel Juan Ponce de León que se internara en los malsanos manglares de la Florida en busca de la fuente de Juvencia (Caparrós, 1984: 75).

El personaje de Ansay, por tanto, se incardina en las coordenadas de los conquistadores, caracterizados en su vertiente heroica, transida de epicidad y gloria, y, al mismo tiempo, atrapados en el mito. Sin embargo, esta pulsión que anima al personaje acaba tornándose, según la mecánica que domina la novela, en su reverso, en su contrapunto, pues su historia, releída por Caparrós, representa la sombra de las hazañas de los colonos.

El segundo mecanismo es el del simulacro, y a través de él Caparrós consigue, sirviéndose también de la parodia, aventurar un nuevo lenguaje mediante el que releer el pasado colonial. Se trata de los capítulos correspondientes a la segunda sección de la novela, titulados «La gloria», que se intercalan, como se ha apuntado antes, con los titulados «Los infortunios», a modo de contrapunto. En los apartados correspondientes a «La gloria», pues, se ofrece un simulacro de crónica, narrada por el propio Ansay, en cuyo epílogo se revelan como textos fruto del delirio durante el tiempo que el personaje pasa encarcelado:

A lo largo de esos años alternó períodos de aparente lucidez con temporadas durante las cuales incurría en actitudes harto extrañas: solía expresarse en un castellano difícilmente comprensible, de regusto arcaizante; muchos atardeceres, sus compañeros lo encontraron vagando por los pajonales completamente desnudo, y debieron llevarlo a su rancho por la fuerza; otras veces —las más—, pasaba horas y horas silencioso y reconcentrado, cavilando y escribiendo en un cuadernillo del que nunca se desprendía (Caparrós, 1984: 289).

En este simulacro, Caparrós recoge múltiples tópicos de la familia textual de las crónicas de indias, desde la retórica de los epígrafes –por ejemplo, «De cómo fui recogido por unos naturales que se decían igualones, y dí con dos cristianos hijosdalgo» (Caparrós, 1984: 187)–, hasta el lenguaje, pasando por los motivos del naufrago, la desnudez, el cautivo, la antropofagia, el sentimiento de extrañeza, el asombro ante la desbordante realidad o el entendimiento de lo real desde la tradición literaria.

2.7. La mirada insólita: el asombro en la obra de Martín Caparrós

*La flecha absurda de Zenón
vibra en el recuerdo, y el recuerdo no es
más que palabras. Versos que escarban
un lugar en la memoria, que transforman
cada gesto en una traducción. El sereno
y arduo original que ahora respiro.*

Eduardo Chirinos

La obra de Martín Caparrós, poliédrica, ambiciosa, se proyecta hacia diversas direcciones; recoge y relea múltiples tradiciones. Sin embargo, el río mayor que la atraviesa y unifica es la reflexión en torno a la historia, que puede abarcarse como la voluntad de desprender la mirada y el pensamiento de las inercias, los tópicos, las cárceles míticas –en el sentido que le confiere Walter Benjamin– que asedian al individuo, mediatizado por la construcción identitaria operada desde las instituciones culturales y desde la propia historia de la literatura, en tantas ocasiones consciente o inconscientemente, productora de imaginarios. Partiendo de la base de que al individuo se le funda la nación –reformulando los versos de Borges–, se le lega un pasado imaginario, se le imponen unas coordenadas desde las que pensarse y unos referentes culturales en los que identificarse, Caparrós, mediante diversos mecanismos, asume, como punto de llegada, la voluntad de pensar el pasado, el presente y la identidad argentinos sin los velos de la mediatización, de la historia.

Varios son los hitos históricos, los momentos tomados como fundacionales, los símbolos que articulan el pensamiento que Caparrós relea en su obra, y varios son también los periodos históricos que contempla. Sin embargo, dos son los tiempos históricos que se toman como eje reflexivo: el siglo XIX y el pasado colonial, siempre polémico, por todo lo que hay en él de silencio, ausencia y olvido, en Argentina. La relectura del pasado colonial se aborda de distintas maneras o planos, mediante recursos como la parodia o la ironía; es decir, desde la irreverencia y la voluntad desmitificadora, con el fin de desatrapar la realidad del mito para poder pensarla –pensar en la ficción, desde la ficción, a través de la ficción. En primer lugar, el tiempo de la colonia aparece sobre todo en sus restos, en su legado, como imagen difusa más que como espacio de

recreación arqueológica o representación mimética. Y cuando aparece, lo hace mediante el simulacro, como sucede en *La Historia* y en *Ansay*. La presencia colonial también se vislumbra a través de alusiones directas o digresiones ensayísticas, como en el caso de *Ansay* o *El interior*. Especialmente la relectura opera mediante la recuperación de elementos pertenecientes al imaginario colonial heredado, que ha pasado a formar parte del sustrato identitario y, por ende, a articular las coordenadas mediante las que el individuo, en la tradición, se contempla sin percibir que se contempla. Esos elementos o motivos, en la obra de Caparrós son el del naufrago, la desnudez, el cautivo, los momentos fundacionales, el interior –en su dialéctica con Buenos Aires, pero también como centro y periferia referido a la tradición literaria argentina–, la antropofagia, el sentimiento de extrañeza, el asombro ante la desbordante realidad, el entendimiento de lo real desde la tradición literaria, hasta el lenguaje y, sobre todo, el diálogo con textos cronísticos a partir de mecanismos de reescritura. Si «el recuerdo no es más que palabras» (2014: 37), y por recuerdo aquí, descontextualizando los versos de Chirinos, se entiende no solo la memoria individual sino también la colectiva, con palabras se construye y también se subvierte. Sin embargo, el principal elemento que reformula, especialmente a nivel ontológico, es el de la mirada, pues reelabora la forma en que los cronistas miraban la nueva realidad: retoma el asombro fundante y lo reformula, usándolo como pivote, como motor, como punto cero del que arranca el pensamiento, a la par que se torna un gesto ante la realidad y ante la historia, bajo un proceso que podría definirse como: del asombro al pensamiento. Puesto que este elemento atañe a la relación entre el yo y la realidad y marca la manera en que releerá los tópicos y motivos legados, será el primer elemento que se dilucidará.

Descartes, partiendo de la duda, inicia sus *Meditaciones metafísicas* asentando una de las tensiones cenitales relativas a la conceptualización de la realidad: la imposibilidad de pensar nada que no esté en la naturaleza. Trasladada esta idea a la literatura, y en concreto a la mimesis, o dicho con mayor precisión, a la manera de pensar la realidad en el texto, pueden apuntarse dos direcciones o pulsiones derivadas de esta aseveración: de un lado, si el individuo no puede representar nada que no se encuentre previamente en la realidad, primero conviene intentar dilucidar cuál es la realidad del texto –y también en el texto– y, del otro lado, aplicado al lenguaje, ese límite impone una tensión por decir aquellas capas de realidad que a priori parece que no pueden ser dichas. De la siguiente manera lo formula Descartes:

Así, pues, supongamos ahora que estamos dormidos, y que todas estas particularidades, a saber: que abrimos los ojos, movemos la cabeza, alargamos las manos, no son sino mentirosas ilusiones; y pensemos que, acaso, ni nuestras manos ni todo nuestro cuerpo son tal y como los vemos.

Con todo, hay que confesar al menos que las cosas que nos representamos en sueños son cuadros y pinturas que deben formarse a semejanza de algo real y verdadero; de manera que por lo menos esas cosas generales –a saber: ojos, cabeza, manos, cuerpo entero– no son imaginarias, sino que en verdad existen. Pues los pintores, incluso cuando usan del mayor artificio para representar sirenas y sátiros mediante figuras caprichosas y fuera de lo común, no pueden, sin embargo, atribuirles formas y naturalezas del todo nuevas, y lo que hacen es sólo mezclar y componer partes de diversos animales; y, si llega el caso de que su imaginación sea lo bastante extravagante como para inventar algo tan nuevo que nunca haya visto, representándonos así su obra una cosa puramente fingida y absolutamente falsa, con todo, al menos colores que usan deben ser verdaderos (Descartes, 2011, 14).

Puesto que uno de los horizontes de reflexión que articulan la obra de Martín Caparrós es la manera en la que el narrador mira, conceptualiza y elabora mental y ficcionalmente la realidad, para copar el significado de los conflictos que de esta premisa se infieren y atraviesan su obra, acaso convenga primero plantear una serie de interrogaciones que atienden a la postura que adopta el narrador ante el magma de realidad que ha de ficcionalizar, o no ficcionalizar. Por ejemplo, ¿cómo se presenta el mundo ante los ojos del individuo? O, mejor dicho, ¿cómo el individuo se representa el mundo? Antes es necesario precisar que el uso de los verbos *presentar* y *representar* no es baladí, puesto que la idea que se pretende captar mediante estas interrogaciones es la relación entre el yo y la realidad; es decir, de qué manera el yo se acomoda o desacomoda ante la realidad.

Retomando a este respecto las teorías de Hayden White, el giro hacia la condición narrativa del discurso historiográfico trajo aparejadas una serie de reconsideraciones, en concreto, sobre el estatuto ontológico de la narración. Para dar respuesta a esta cuestión, en libros como *Metahistoria* o *El contenido de la forma*, White planteó dos direcciones: por un lado, la primera interrogación es si «¿se presenta realmente el mundo a la percepción en la forma de relatos bien hechos, con temas centrales, un verdadero comienzo, intermedio y final, y una coherencia que nos permite ver el “fin” desde el comienzo mismo?». O, por otro lado, la segunda dirección que plantea es si «¿O bien se presenta más en la forma que sugieren los anales y la crónica, o como mera secuencia sin comienzo o fin o como secuencia de comienzos que sólo terminan y nunca concluyen?» (2003: 125). White, mediante estas inquisiciones, plantea de qué forma narrativa percibimos los hechos reales.

Entre estos dos polos, entre la realidad y el individuo, media el lenguaje²⁰. George Steiner, en *La poesía el pensamiento*, inicia con una aseveración a la que responde el resto de ensayo, que interesa traer a colación: «Todos los actos filosóficos, todo intento de pensar, con la posible excepción de la lógica formal (matemática) y simbólica, son irremediamente lingüísticos» (2011: 13). Y más avanzado el texto, cristaliza esta idea en una metáfora aforística: «La ontología es sintaxis» (2012: 207). Haciendo extensible esta proposición, acaso pueda afirmarse que toda tentativa de mirada, entendida como un correlato del pensamiento, sea un acto lingüístico. Para Caparrós no solo media el lenguaje, sino también la mirada, en la que incide en numerosas ocasiones con sus escritos reflexivos en torno a la crónica, especialmente en su recopilación de textos cronísticos y ensayos titulado *Lacrónica*, hasta el punto de que elabora una poética de la mirada referida a la actitud del cronista o del narrador ante la realidad. La mirada, en su obra, se torna un gesto semantizado: la manera de mirar se traduce en la manera de pensar, y a su vez, se traslada a la manera de conceptualizar mediante el lenguaje la realidad.

Gabriel García Márquez, en un artículo poco frecuentado, titulado «Fantasía y creación artística en América Latina y el Caribe», afirma que «Un problema muy serio que nuestra realidad desmesurada plantea a la literatura es el de la insuficiencia de las palabras» (1979: 3). Como es bien sabido, los textos cronísticos indios se mueven en ese espacio fluctuante entre historia y ficción o, en palabras de Grillo, son «textos híbridos, de función y recepción historiográfica y vocación y realización literaria» (2010: 51). El cronista de Indias, ante la imposibilidad de decir la desmesura de la nueva realidad –la insuficiencia de las palabras que refiere Márquez– y la tarea de traducir –sin obviar la carga de invención– y comunicar textualmente lo desconocido, escribe el Nuevo Mundo desde sus parámetros culturales –que son también los de sus lectores–, es decir, desde los libros de caballerías, los libros de viajes, los bestiarios medievales, los textos hagiográficos, etc. Por ejemplo, tal y como analiza Beatriz Pastor²¹:

²⁰ Antes se ha hecho mención a este respecto mediante las teorías de Barthes acerca de la distancia entre la palabra y la realidad referencial que designa.

²¹ Al respecto de los procesos de ficcionalización que se detectan en las crónicas, Pastor precisa sobre el uso del término ficcionalizar que «la calificación no es arbitraria, puesto que la caracterización de la realidad americana, tal como se da en los tres códigos de representación fundamentales del discurso colombino, tiene como resultado una creación verbal mucho más próxima a la ficción que a la realidad que pretende fielmente representar» (Pastor, 1983: 105).

Dentro del discurso colombino, la oposición central entre un proceso de ficcionalización distorsionadora, como el que se da en la representación de la realidad del Nuevo Mundo que encontramos en los diarios y cartas de Cristóbal Colón, y un proceso posible de descubrimiento y conocimiento objetivo de la realidad americana se resuelve en la sustitución implícita de un acercamiento analítico y racional por un proceso de identificación. Desde el momento mismo del descubrimiento, Colón no dedicó sus facultades a ver y conocer la realidad concreta del Nuevo Mundo sino a seleccionar e interpretar cada uno de sus elementos de modo que le fuera posible identificar las tierras recién descubiertas con el modelo imaginario de las que él estaba destinado a descubrir (Pastor, 1983: 47).

Semejante idea sostiene Todorov en *La conquista de América* acerca del discurso colombino, más centrado en descifrar los signos que en verter en sus *Diarios* una imagen que de cuenta pormenorizadamente de la nueva realidad o, en palabras de Greenblat: «La idea del descubrimiento como algo que implicaba un acto de representación narrativa sostenida y altamente detallada de las diferencias le resultaba bastante ajena» (Greenblat, 2008: 194). Los conquistadores imponen mitos, lecturas, tradiciones, utopías, pasados y futuros, pues «el presente y el futuro de América se tiñe desde su incorporación a la historia universal con las nostalgias del pasado europeo» (Aínsa, 1992: 11). Esas nostalgias no son solo las utopías inconclusas sino también el tejido de mitos que facultan el pensamiento:

En el Nuevo Mundo se «verifican» profecías del Antiguo Testamento, mitos greco-latinos como la Atlántida y las Amazonas, leyendas medievales como el reino del Padre Juan, las Siete Ciudades, la Fuente de Juvencia. América se convierte en un campo de experimentación práctica y de ratificación objetiva de lo imaginado con anterioridad, desde el bestiario fantástico a la próspera Jauja (Aínsa, 1992: 10).

Sin embargo, el gesto inicial, la primera respuesta ante esa realidad *a priori* imposible de decir, es el asombro. Y el asombro reside en la mirada, por ello la proliferación de términos como maravilla o milagroso, en cuya raíz se encuentra ya el verbo mirar; conviene recordar, además, que etimológicamente este verbo significa ‘admirarse’. Por tanto, el asombro se encuentra ya en el origen de la mirada. Acaso uno de los momentos en que se cifra mejor este asombro se encuentra en el fragmento del capítulo LXXXVII de *La Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, en el que Bernal Díaz del Castillo equipara la ciudad de México-Tenochtitlan al castillo de la Ínsula Firme descrito en el *Amadís de Gaula*:

Y desde vimos tantas cibdades y villas pobladas en el agua, y en tierra firme otras grandes poblaciones, y aquella calzada tan derecha por nivel cómo iba a México, nos quedamos admirados, y decíamos que parecían a las cosas de encantamiento que cuentan en el libro de *Amadís* [...] Y no es de maravillar que yo lo escriba aquí desta manera, porque hay mucho que ponderar en ello que no sé cómo lo cuente: ¡ver cosas nunca oídas ni vistas, ni aun soñadas, como víamos! (Díaz del Castillo, 2011: 308).

El mito, entonces, está ya en la mirada de los cronistas. Sin embargo, antes del mito se encuentra el asombro. Antes, no obstante, de estudiar cómo opera la noción de asombro en las crónicas y de qué manera la reformula Martín Caparrós tanto en sus textos cronísticos como en sus novelas como gesto fundante de su mirada sobre la realidad y el pasado, es necesario referir la concepción de Aristóteles en torno al asombro como el origen de la metafísica:

Tanto antes como ahora, los hombres se inician en la filosofía porque se asombran; se asombraban al principio de rarezas obvias, y después, poco a poco, fueron avanzando y cuestionándose realidades menos evidentes, como los fenómenos de la Luna, del Sol y de las estrellas, y la génesis del universo. (...) todos los hombres empiezan, como dijimos, por asombrarse de que un fenómeno sea de una determinada manera; por ejemplo, de las marionetas que [para aquellos que no han visto la causa] se mueven solas, o de los solsticios o de la inconmensurabilidad de la diagonal, pues a todo el mundo le parece asombroso que exista algo que no pueda medirse ni con la unidad más pequeña. Pero al final llegamos necesariamente a lo contrario (y a lo mejor, como dice el refrán), tal y como ocurre cuando en los ejemplos mencionados se averiguan las causas; efectivamente, nada podría asombrar tanto a un geómetra como que el diámetro fuera mensurable (Aristóteles, 2010: 41-43).

En las crónicas de Indias, el asombro queda cifrado en la proliferación de términos como «maravilloso» o «milagroso» o en el sintagma que se torna leitmotiv en numerosas crónicas del descubrimiento, que habla de «cosas nunca oídas ni vistas, ni aun soñadas» –aquí tomado de Bernal Díaz del Castillo–. El proceso, entonces, en los textos de esta familia textual es parecido al enunciado por Aristóteles: tras el asombro ante la realidad como primer contacto, también como actitud ante lo real, deviene la reflexión, que en este caso adopta las formas del pensamiento mítico, es decir, la comprensión de lo real a través de las coordenadas culturales y literarias. Las formas del asombro presentes en las crónicas de Indias pueden relacionarse con la definición de lo fantástico sostenida por Todorov en *Introducción a la literatura fantástica*:

Vimos que lo fantástico no dura más que el tiempo de una vacilación: vacilación común al lector y al personaje, que deben decidir si lo que perciben proviene o no de la “realidad”, tal como existe para la opinión corriente. Al finalizar la historia, el lector, si el personaje no lo ha hecho, toma sin embargo una decisión: opta por una u otra solución, saliendo así de lo fantástico. Si decide que las leyes de la realidad quedan intactas y permiten explicar los fenómenos descritos, decimos que la obra pertenece a otro género: lo extraño. Si, por el contrario, decide que es necesario admitir nuevas leyes de la naturaleza mediante las cuales el fenómeno puede ser explicado, entramos en el género de lo maravilloso (Todorov, 2009: 37).

Extendiendo la premisa de Todorov a la noción de asombro, puede concebirse el asombro como el momento de duda, en este caso, el momento de la duda previa a nombrar, a decir la realidad saturada de significado, de tal forma que el asombro es un *décalage* entre la mirada y la palabra. Inevitablemente, la duda que refiere Todorov recuerda a la inquisición borgesiana incluida en el ensayo «La flor de Coleridge», que parte del siguiente supuesto: «Si un hombre atravesara el Paraíso en un sueño, y le dieran una flor como prueba de que había estado allí, y si al despertar encontrara esa flor en su mano... ¿entonces, qué?» (Borges, 2007: 37). En la interrogación borgesiana, en ese «¿entonces qué?» tras lo insólito, se cifra el asombro. Como refiere García Márquez en el artículo arriba citado, la desmesura suspende la razón: cómo decir ríos que parecen mares, tormentas tropicales que parecen apocalipsis. Esa incapacidad para nombrar es el asombro inicial. Sin embargo, tras ese momento de asombro y ante la necesidad de explicar, deviene el pensamiento mítico; es decir, salvado ese momento de asombro como motor de reflexión, el cronista, desde sus coordenadas culturales y la tradición literaria, trata de horadar esos límites del lenguaje y del pensamiento a través del pensamiento mítico.

El asombro, sin embargo, no solo opera en los textos que intentan traducir la saturación de nuevos significados de la realidad, es decir, en los textos escritos bajo la premisa de «lo visto y vivido» –como son el *Diario* de Colón, la historia de Bernal Díaz del Castillo, las cartas relatorias de Cortés o el relato de Cabeza de Vaca, por mencionar solo algunos ejemplos–, sino también en aquellos escritos de forma diferida, a partir de la lectura de otras crónicas, pues, siguiendo la premisa aristotélica, el asombro es el origen del pensamiento, y trasladado a las crónicas, es el origen del relato maravillado, que aún guarda restos de ese asombro inicial.

Jeanne Hersch, en su ensayo *El gran asombro. La curiosidad como estímulo en la historia de la filosofía*, toma el asombro como motor, como punto del que parte la filosofía, asociándolo con la actitud de un infante ante el mundo, y analiza los hitos fundamentales de la filosofía en virtud de ese momento inicial que propicia el pensamiento. A través de las referencias de Aristóteles y Jeanne Hersch, puede concebirse el asombro como un gesto, una actitud fundante de pensamiento y, a la vez, como un posicionamiento ante la realidad. Asimismo, puede rastrearse como elemento en la posterior literatura hispanoamericana, con germen en las crónicas de Indias. A este respecto, Saer refiere lo siguiente sobre los *Viajes* de Sarmiento:

Me parece adivinar aquello que, más allá del político, de ideólogo y del polemista, hace de Sarmiento un escritor: la capacidad, a pesar de la firmeza casi monomaniaca de sus ideas, de dejarse maravillarse por todo lo que en la realidad diversa y adversa las contradice. De esa hospitalidad a lo antagónico de su literatura nace su literatura. Sus mejores páginas se las debemos, no a sus esquemas a veces rígidos de reformador, sino a su lealtad con lo real. En nuestra historia, en la que abundan los libros programáticos, es difícil encontrar lo que constituye el encanto principal de estos *Viajes*: la inmersión feliz de su autor en los vaivenes de la experiencia. Es esa entrega lo que produce las impresiones euforizantes de su literatura (Saer, 1997: XVII).

Martín Caparrós, cuya obra dialoga con la de Sarmiento en un movimiento fluctuante entre la admiración y la subversión, recoge esta mirada sobre lo real que detecta Saer en los *Viajes*. En este punto, resulta iluminador precisar la carga significativa del empleo del término «experiencia» en Saer, especialmente en este contexto, pues en el debate en torno a la compleja relación entre realidad y ficción, Saer, como puede comprobarse en conversación con Piglia, recogida en el volumen *Por un relato futuro* (2015), piensa esta problemática en los términos de experiencia y ficción: «¿Cuál es el estatuto del referente, de la representación de lo real en un relato? El detallismo realista, por ejemplo, ¿qué papel juega? ¿Cuáles son las relaciones entre experiencia y relato o imaginación; entre lo biográfico o autobiográfico y lo imaginario?» (Piglia, 2015: 82-83). Puede percibirse en la obra de Caparrós, transida por la influencia de Saer, sobre todo a nivel reflexivo, una noción de la problemática entre realidad y ficción semejante a la de Saer: la sustitución del término «realidad» por el de «experiencia» implica que mediante el segundo concepto se capta que lo real es también la elaboración intelectual y emocional en el yo; es la imagen, la invención, el deseo, todo aquello de irreal que habita también en la realidad o, formulado a través de

uno de los versos de Eliot que abre *The waste land*: es la mezcla de «memoria y deseo» (Eliot, 2013: 77). Continuando con Eliot, vinculada a la experiencia, se encuentra la idea de emoción o, más concretamente, la problemática de expresar emociones, cuestión que Eliot trató de resolver mediante la teoría del «correlato objetivo», como refiere en su ensayo «Hamlet y sus problemas»:

The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an «objective correlative»; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that *particular* emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked (Eliot, 1999: 145).

Jaime Gil de Biedma, recuperando esta idea en su ensayo «“Cántico”: el mundo y la poesía de Jorge Guillén», apostilla lo siguiente: «Eliot podría haber añadido que, en el poeta por vocación y oficio, no sólo la expresión de la emoción depende del hallazgo de un correlato objetivo, sino también, y muy a menudo, el que se ponga a intentar expresarla; es decir, que es el previo descubrimiento de ese correlato quien pone en marcha el mecanismo de la actividad poética consciente» (1994: 147). Es decir, trasladándolo a la escritura caparrósiana y la operatividad del asombro en ella, ese «paso previo» que refiere Biedma, y que enuncia también parte de ese correlato objetivo que sirve para expresar la emoción, puede asociarse con los mecanismos del asombro, entendido como paso previo, pero también como parte del hallazgo, por los restos que de él quedan; además, en Caparrós, no solo quedan restos sino que también en el texto se explicita como atalaya desde la que se experimenta la realidad, como más adelante se detallará y se ejemplificará. Retomando las reflexiones de Biedma en torno al correlato objetivo de raíz eliotiana, precisa:

para el poeta lo decisivo es la contemplación de una emoción, no la experiencia de ella, [...] el inconveniente de toda concepción de la poesía como transmisión reside en olvidar que la voz que habla en un poema no es casi nunca la voz de nadie real en particular, puesto que el poeta trabaja la mayoría de las veces sobre experiencias y emociones posibles, y las suyas propias sólo entran en el poema –tras un proceso de abstracción más o menos acabado– en tanto que contempladas, no en tanto que vividas (Biedma, 1994: 25).

Regresando a lo expuesto más arriba en torno a la vivencia de la realidad referida a las crónicas de Indias, como apunta Biedma –en este caso concreto sobre la

poesía, pero extensible a la escritura cronística también– las «experiencias y emociones posibles» no son tanto las vividas, como las contempladas. Idea que amplía la noción de lo real que se encuentra en el texto, pues la experiencia y las emociones que Caparrós trata de escribir pertenecen tanto al orden de lo vivido como al de lo contemplado. Pero antes de detallar las particularidades y perfilar las formas del asombro en la obra de Caparrós, y su papel en la generación de su escritura e implicaciones para entender la postura que adopta el narrador ante la realidad, sin desatender su anclaje en la tradición, es necesario apuntar algunas nociones sobre fenomenología para copar las cuotas de significación a través de las que se llegue mediante el asombro y también para entender cabalmente las potencialidades de este concepto y sus meandros.

En síntesis, la máxima que rige el método fenomenológico, de cuño husserliano, es la de describir fenómenos. Por describir se entiende una actitud: la de disipar presunciones, hábitos de pensamientos, costumbres, inercias intelectivas; es decir, la de sacar a la vida de sus márgenes acostumbrados para que la atención se fije en, como decía Husserl, las «propias cosas»; tratar de captarlas como *aparecen*, no como el sujeto piensa que deberían ser. La importancia, entonces, recae en la idea de percibir los fenómenos tal y como se presentan a la experiencia. El punto de llegada, en virtud de este procedimiento, es el describir el fenómeno experimentado. Para ello, es necesario «dejar a un lado» o «poner entre paréntesis», procedimiento que Husserl denominaba *epoché*; es decir, el proceso de filtrar las teorizaciones, entendidas como añadidos a través de los que nunca se llega al fenómeno en sí, para que reste solo el fenómeno experimentado: «El tema es remontarse a las “propias cosas”, despojando los fenómenos de su bagaje conceptual, para desechar materiales débiles o extrínsecos y llegar al corazón de la experiencia. Nunca acabaríamos de describir adecuadamente una taza de café. Sin embargo, es una tarea liberadora: nos devuelve el mundo en el que vivimos» (Bakewell, 2016: 63). Las implicaciones del método fenomenológico²² son numerosas y diversificadas. Sin embargo, en atención al estudio de la obra de Caparrós, interesa especificar la vinculación respecto a la mediatización cultural, ideológica e histórica:

en teoría, debería liberarnos de ideologías, políticas o de cualquier otro tipo. Al obligarnos a ser leales con la experiencia y esquivar a autoridades que

²² Por supuesto, para no saturar el análisis, se ha ofrecido aquí una perspectiva sintetizada de algunos aspectos del método fenomenológico, con hincapié en los aspectos que atañen para el estudio de la mirada y del asombro en la obra de Caparrós, pero conviene referir, sobre la cuestión, las siguientes obras:

intentan influir en cómo interpretamos la experiencia, la fenomenología tiene la capacidad de neutralizar todos los «ismos» a su alrededor, desde el cientifismo al fundamentalismo religioso, el marxismo o el fascismo. Todos ellos deben quedar a un lado en la *epoché*, porque no tienen nada que hacer a la hora de introducirse en las propias cosas (Bakewell, 2016: 63).

De este breve esbozo de las líneas rectoras del método fenomenológico interesa retener ciertas ideas para entender las formas del asombro en Caparrós. En primer lugar, el desprendimiento de los hábitos, del pensamiento prestado, de los tópicos, de la mirada acostumbrada o acomodada. En segundo lugar, la experiencia de lo real y, en tercer lugar, la liberación de la mediatización cultural, ideológica o política. Para iluminar la idea de la desautomatización de la mirada que opera en la obra de Martín Caparrós, en la que late la voluntad de escribir la realidad fuera de los márgenes acostumbrados y de las imágenes legadas por la historia, sirve referir en este punto un ejercicio que propone Chesterton en su biografía *San Francisco de Asís*; en concreto, en el siguiente fragmento especula en torno a si Francisco hubiese tenido como visión su ciudad (Asís), colgando del cielo:

Si un hombre viese el mundo al revés, con todos los árboles y las torres colgando invertidos como en un estanque, el efecto obtenido acentuaría la idea de *dependencia*. Y en ello hay una relación latina y literal; porque la palabra *dependere* no significa sino colgar. Sería imagen viva del texto de la Escritura en el que se dice que Dios suspendió el mundo en la nada. Si San Francisco hubiese visto, en uno de sus sueños singulares, la ciudad de Asís invertida (...) mientras para la vista normal las grandes piedras de sus murallas y los macizos fundamentos de su elevada ciudadela y de sus torreones parecerían darle mayor seguridad y firmeza, al invertir todo aquello, su propio peso lo haría aparecer más débil y en peligro mayor (Chesterton, 2002: 94).

En virtud de este efecto, Chesterton infiere que Francisco pudo amar más a su ciudad:

pero la naturaleza de su amor debió de alterarse, aunque el amor se acrecentase. Pudo amar cada teja de los altos tejados, o cada pájaro que veía en las almenas; pero debió de verlo todo bajo una luz nueva y divina de eterno peligro y dependencia. En vez de sentirse, simplemente, orgulloso de su poderosa ciudad porque era imposible conmovérsela, debía agradecer al Dios omnipotente que no la soltara en el vacío; debía agradecer a Dios que no soltara el cosmos entero, como un inmenso cristal, para convertirlo en lluvia de estrellas. Acaso San Pedro viera el mundo de este modo cuando le crucificaron cabeza abajo (Chesterton, 2002: 95).

Con el fin de conceptualizar y ficcionalizar la realidad sin la cárcel del mito enunciada por Benjamin, fuera de los márgenes prefijados de la historia oficial, el imaginario construido por la tradición, fuera incluso de aquellas inercias de pensamiento que operan en los niveles más imperceptibles del pensamiento, el asombro opera en la escritura de Caparrós como punto de arranque de sus obras, como motor de pensamiento y también como gesto o posicionamiento ante la realidad, a la par que recupera y reformula la función que este cumplía en las crónicas de Indias. En primer lugar, mediante la búsqueda de una mirada asombrada, el narrador contempla lo real – tanto exterior, como interior, pues lo real se entiende tanto como lo vivido, como lo imaginado o lo soñado incluso- desprendido de *a priori*, de presunciones o clichés, también con irreverencia para subvertir la imagen anquilosada y legada, para captar la experiencia. Sobre todo, en el contexto de las narrativas que se mueven en el espacio de la relectura y reescritura del pasado en pos de otras visiones de la historia que problematizan la carga de mediatización y construcción impostada que detentan los relatos oficiales a través de mecanismos que pretenden lanzar una visión diferente de la historia, la tradición y, como último eslabón, del propio individuo, el asombro surge como un mecanismo –en la línea apuntada más arriba por Bakewell de pensar la realidad sin coordenadas ideológicas como una de las implicaciones de la fenomenología– para comprender lo real, el presente y la historia despojados de velos, pues como refiere María Cristina Pons, glosando el texto de Noé Jitrik *Historia e imaginación literaria*, y en contraposición a las teorías de Lucács: «la novela histórica latinoamericana del siglo XIX reorienta el género, en la medida en que no se trata en ella de una búsqueda de una identidad social y de clase sino de una identidad nacional» (2000: 99). Siguiendo esta premisa de que la novela histórica surge en el XIX hispanoamericano vinculada a la búsqueda y posterior institucionalización de una identidad nacional –como postula también Doris Sommer en *Ficciones fundacionales*–, la mirada que nace del asombro puede desentrañar los hilos que entretujan esta construcción nacional, vehiculada por la novela histórica decimonónica, y devolver otra imagen de las vinculaciones entre el individuo y la nación.

En torno a los perfiles del concepto de nación, conviene recordar los postulados de Benedict Anderson en *Comunidades imaginarias*, ensayo en el que perfila la nación como una comunidad política imaginada: «Así pues, con un espíritu antropológico propongo la definición siguiente de la nación; una comunidad política imaginada como

inherentemente limitada y soberana» (2011: 23). El adjetivo «imaginadas» se debe a que, aunque los miembros que la integran se desconocen entre sí, en su imaginario se ha formado una cierta imagen de unidad y de comunidad; en esta línea, Anderson postula que todas las comunidades lo suficientemente numerosas como para que el contacto entre sus integrantes sea imposible son imaginadas, de tal forma que se concibe la nación en virtud de cómo se las imagina: «Las comunidades no deben distinguirse por su falsedad o legitimidad, sino por el estilo con el que son imaginadas» (Anderson, 2011: 24). Por otra parte, respecto a la voluntad de contemplar lo real y el pasado sin mediación, hay que añadir otro factor, que apunta Sarlo: la vinculación entre la aceleración del presente y el auge de las obras sobre la memoria, que ensayan otras maneras de acercarse al pasado y a sus imágenes:

Entre la aceleración del tiempo y la vocación memorialista hay coincidencias. Precisamente la aceleración produce el vacío de pasado que las operaciones de la memoria intentan compensar. El nuevo milenio se abre sobre esta contradicción entre un tiempo acelerado que impide el transcurrir del presente, y una memoria que busca dar solidez a ese presente fulminante que desaparece comiéndose a sí mismo. Recurrimos a las imágenes de un pasado que son, cada vez más, imágenes de lo más reciente (Sarlo, 2002: 98).

Caparrós elabora una poética de la mirada, pues entre la realidad y la ficción, en la crónica, media la mirada, entendida en este contexto como pensamiento o, mejor dicho, como una forma de entendimiento. Afirma Caparrós sobre esta cuestión:

La crónica es una mezcla, en proporciones tornadizas, de mirada y escritura. Mirar es central para el cronista—mirar en el sentido fuerte [...] Mirar es la búsqueda, la actitud consciente y voluntaria de tratar de aprehender lo que hay alrededor —y de aprender. Para el cronista mirar con toda la fuerza posible es decisivo. Es decisivo adoptar la actitud del cazador (Caparrós, 2015: 65).

Siguiendo a Caparrós, como puede apreciarse en *El interior*, el cronista ensaya una mirada que se pretende liberada de *a priori* y que asume el asombro como punto cero de la escritura. Con la finalidad de aprehender lo real, lo cotidiano, la normalidad, lo aprendido, debe tornarse insólito bajo esta mirada, de tal forma que obligue al cronista a una relectura, a conocer la realidad de nuevo y a reelaborarla textualmente como respuesta al hábito. Dicho en palabras de Borges: «yo he sospechado que la historia, la verdadera historia, es más pudorosa y que sus fechas esenciales pueden ser, asimismo, durante largo tiempo, secretas. Un prosista chino ha observado que el

unicornio, en razón misma de lo anómalo que es, ha de pasar inadvertido. Los ojos ven lo que están habituados a ver» (2007: 255-256).

Esta cita de Borges, en concreto la idea de que «los ojos ven lo que están habituados a ver», dirige al tercer aspecto fundamental de las potencialidades del asombro en la escritura de Caparrós: la posibilidad de ver la normalidad como lo insólito. En virtud de este tipo de mirada la escritura se torna una tensión en la que opera la extrañeza y la desnaturalización, al referir con novedad aquello asumido, como la historia o el presente. En este sentido, puede resultar iluminador relacionar la escritura crónica, y también la novela histórica en Caparrós con los ejercicios de adoxografía, que puede definirse como el elogio desmesurado de realidades despreciables o risibles. Según Pease, es una forma de ejercicio retórico en la que «los legítimos métodos del encomio se aplican a personas u objetos que en sí mismos son obviamente no merecedores de ese halago, por ser triviales, feos, inútiles, ridículos, peligrosos o viciosos» (1926: 28-29). Pueden mencionarse como ejemplos el *Elogio de la calvicie* de Sinesio de Cirene, *Elogio de las moscas* de Luciano de Samósata, *Elogio de la locura* de Erasmo de Rotterdam, *El crimen como una de las bellas artes* de Thomas de Quincey, *A través del espejo* de Lewis Carroll, etc., así como muchas de las largas descripciones del siglo XIX y XX, como las de Proust, que también tienen como objetivo saber ver la maravilla del ser en cualquier cosa, incluso en las que nos parecen más intrascendentes. Precisamente, uno de los grandes escritores de adoxografías, y escritor fundamental para Borges y Cortázar, es Chesterton. En los primeros ensayos de *Correr tras el propio sombrero* pueden hallarse ejemplos como el texto «Volver a nuestra habitación después de un viaje» (Chesterton, 2005: 45-47): «El regreso de estas [sensaciones] da a conocer a la vez su familiaridad y la distancia que has tomado con respecto a ella», (47) o «Procura mantenerte en este equilibrio inestable entre las huellas antiguas [...] y los diferentes ajustes que has operado en tu ausencia». O también: «Antes de que se reanude el curso de los trabajos y los días...» (47). A este respecto puede referirse también la pieza «Ventajas de tener una sola pierna» (Chesterton, 2005: 37-41), en la que trabaja el sentimiento de contingencia —esto podría no ser o no estar—: reconcilia al individuo con el mundo, y, sobre todo en su aplicación a la escritura de Caparrós, genera lo que llama en *Ortodoxia* un cierto «asombro agradecido». Hasta el punto en que concluye que, si se quiere ver la vista misma, lo mejor es vendarse los ojos. En aquello que la crónica tiene de descripción referencial de

lo real puede aplicarse esta idea: ver la maravilla, la realidad renovada, de tal forma que la descripción mimética se fracturas.

En la escritura de Caparrós se percibe la mirada asombrada, insólita, con voluntad interrogativa, una mirada amparada en la búsqueda, y a la manera de la duda cartesiana, la transitada por un ánimo cuestionador. En el caso de *El interior*, la escritura está impulsada por la voluntad imposible de narrar Argentina, como respuesta a la dicotomía sarmientiana de civilización y barbarie, que le lleva a un viaje en coche por el interior del país, que es también, por supuesto, un viaje al interior del yo, de lo real y, también, de lo ficticio. Así, en lugar de ofrecer la versión oficial, esperada, la mirada se revuelve contra los mitos y las asunciones, y busca reelaborar intelectualmente lo aprendido sobre Argentina. Además, como precisa Jorge Carrión, y en el contexto en el que escribe ha de tenerse en cuenta para valorar la obra caparrosiana: «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» (2012: 19). Y como añade Martín Caparrós quevedescamente: «Para mí, supongo, también: tengo que verlo para no creerlo» (2013: 13). Imposible no recordar aquí la filiación con el poema de Borges «Fundación mítica de Buenos Aires», especialmente los dos últimos versos: «A mí se me hace cuento que empezó Buenos Aires: la juzgo tan eterna como el agua y el aire» (2013: 89). En esa tensión entre mitificación y desmitificación puede leerse *El interior* de Caparrós, que programáticamente se inicia de la siguiente manera:

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: 13).

En este inicio, queda captada la voluntad de iniciar el viaje despojado de presupuestos para poder narrar -como sinónimo de comprender- la realidad argentina desde un nuevo lenguaje. Además, «a expresión de asombro representa todo aquello que

no puede ser comprendido, lo que apenas puede creerse. Llama la atención sobre el problema de la credibilidad y al mismo tiempo insiste en lo innegable: la exigencia de la experiencia» (Greenblatt, 2008: 54-55). Esa exigencia es lo que sigue tras ese momento de reconocimiento. En la formulación de aquello que no puede ser comprendido, que apenas se puede creer, se encuentra el vínculo con la visión de la realidad acostumbrada como lo insólito y, a su vez, con el concepto de maravilla, que remite a la familia textual de las crónicas de Indias, y a este tenor, en torno al choque y la maravilla, apostilla Caparrós:

Así empezó a escribirse a América: aquellas crónicas que partían de lo que esperaban encontrar y chocaban con lo que se encontraban. Es lo que pasa cuando nos enfrentamos a cualquier situación y tratamos de contarla: llegamos cargando lo que creemos que vamos a ver y nos despierta lo que vemos. Ese choque, esa extrañeza, sigue siendo la base del relato (Caparrós, 2015: 47-48).

El choque sobre el que reflexiona puede entenderse a la manera en que lo formula Greenblatt: «Esta grieta, esta ruptura de la comprensión textual en una experiencia ambigua del asombro, es un rasgo fundamental y recurrente en el primer discurso sobre el Nuevo Mundo» (2008: 51). Por otra parte, tras leer ese sustantivo rector, «extrañeza», acude a la memoria, de nuevo, aquel verso preciso, perteneciente también a «Fundación mítica de Buenos Aires», que cristaliza la experiencia, construyéndola desde la ficción, de la expedición de Juan Díaz de Solís: «Prendieron unos ranchos trémulos en la costa, / durmieron extrañados» (2013: 87). Pero volviendo a Caparrós, afirmará: «ningún relato de lo desconocido funciona si no parte de lo que se ya se conoce» (Caparrós, 2015: 47). La escritura de Caparrós, entonces, sigue siendo el relato de lo desconocido –salvando, por supuesto, las distancias históricas y las imposiciones de cada época– en el que opera, transformado, reformulado, el concepto de maravilla, entendido como la extrañeza ante la realidad. Puesto que se relata desde los parámetros conocidos, puede rastrearse esa voluntad de despojamiento de las asunciones para encontrar un lenguaje con el que pensar la realidad sin constricciones, en un esfuerzo por entender, pues como precisa Caparrós: «Entender es una palabra muy poco valorada» (2015: 64).

Tercera parte

3. «La verdad tiene la estructura de una ficción donde otro habla»: la escritura del horror en la obra de Martín Caparrós

3.1. Una aproximación al horror histórico

Miguel Morey, en su ensayo «Escribir el terror», inicia su reflexión mostrando las complejas relaciones entre el terror y la filosofía, y aventura también una posible definición sobre el terror: «El terror, en lo que tiene de irrupción amenazadora de lo desconocido, presenta unas relaciones muy difíciles con la filosofía, en lo que esta tiene de amor al conocimiento» (Morey, 2017: p 35). Siguiendo la tradición de Lovecraft²³, Morey también sitúa el miedo a lo desconocido como uno de los elementos nucleares del terror²⁴. Sin embargo, conviene detenerse en los matices de su definición: en primer lugar, aparece el término «irrupción», pues el terror contiene un elemento de sobresalto, que saca al lector o espectador de la normalidad de su realidad conocida; en segundo lugar, aparece un componente de «amenaza»: pues aquello que origina terror puede alterar esa realidad que se desea inalterable. Lo desconocido, por último, en la línea que esboza Morey, acercando filosofía y terror, puede entenderse como aquellas realidades para las que no existen categorías que permitan pensarlas. Antes de continuar, no obstante, es necesario precisar que el concepto de horror que se va a utilizar en las páginas que siguen no es el que remite al género literario del terror, aunque se haya utilizado como punto de partida. Conviene precisar que el horror sobre el que se va a reflexionar en adelante es el horror histórico, es decir, aquel que surge en el momento de pensar la muerte, la violencia, la destrucción que jalonan la historia. No obstante, ese sentimiento de horror histórico no se refiere solo al pasado, sino que puede activarse también cuando se percibe en el presente.

Partiendo de la base de que terror y horror presentan modulaciones distintas, puede ensayarse una aproximación al concepto de horror tomando como punto de

²³ Lovecraft, en su clásico ensayo *El horror sobrenatural en la literatura*, reflexiona sobre lo desconocido como uno de los elementos constitutivos del género de terror: «el más antiguo y más intenso de los miedos es el miedo a lo desconocido» (2010: 7).

²⁴ Para construir una noción más amplia del concepto de terror, resultan de especial interés *The Philosophy of Horror* de Noël Carroll, uno de los ensayos canónicos sobre la cuestión, y *La condición sombría* de Antonio Castilla.

partida las líneas que ofrece Morey. Así, puede definirse el horror histórico como la irrupción de la conciencia de las posibilidades desmedidas del mal humano. Para desglosar los elementos centrales del concepto de horror, de nuevo es de utilidad el ensayo de Morey, en concreto los elementos que destaca para tratar de conceptualizar los efectos que causa el terror en el individuo:

La experiencia terrorífica parece desactivar la conciencia del sujeto de conocimiento, parece desplegar ante él una pantalla en negro, o cuando menos modifica su frecuencia hasta tal punto que ya no es posible afirmar que el sujeto esté viviendo lo que vive acompañado por el «sentimiento de realidad» («de cosa») del presente o de plena identidad consigo mismo. No es de extrañar entonces que a menudo se haya situado la noción en el afuera o como límite de lo propio a la racionalidad discursiva (Morey, 2017: 35).

Algunos de los elementos que Morey apunta respecto al terror pueden trasladarse al horror, en concreto tres: en primer lugar, el horror también «desactiva la conciencia»; no solo la paraliza, sino que más bien parece anular a priori cualquier reacción cognoscitiva²⁵. Puede leerse «Fuga de la muerte», de Paul Celan, uno de los poemas ya clásicos sobre el horror histórico, a la luz de esta premisa. El poema transmite la experiencia de la vida –o, mejor dicho, del control que el poder ejerce sobre la vida, concretado en la imagen de la leche negra– en un campo de concentración nazi y puede apreciarse a distintos niveles cómo cifra esta desactivación de la conciencia. En una primera instancia se puede notar en la forma del poema e incluso en el ritmo: tanto la ausencia de puntuación como la repetición con variaciones y pequeñas ampliaciones transmiten esa anulación de la conciencia, ese sentimiento de estar fuera de la realidad acostumbrada. Los versos se tornan un *continuum* que se repite, casi que gira, como un bucle, de tal forma que se da cuenta de la percepción distorsionada de la experiencia de la realidad. Por otra parte, también se cristaliza en las imágenes desviadas que dicen esa experiencia: en lugar de nombrar directamente las circunstancias –la perspectiva desde dentro de un campo de concentración, la dualidad entre judíos y nazis, la muerte en cámaras de gas y la incineración– articula el poema en base a una serie de fragmentos que remiten a una realidad que no se puede reconstruir racionalmente, por lo que la experiencia se vehicula en función de una serie de desplazamientos, de traslaciones que contribuyen a construir ese estado anulado de la conciencia. Una distancia, conviene

²⁵ Aristóteles definía el miedo como «aflicción o barullo de la imaginación (*phantasia*) cuando está a punto de sobrevenir un mal destructivo o aflictivo» (*Retórica*, 1381a, 21-22).

precisar, que, sin embargo, parece ahondar aun más en la experiencia. Se suma, además, el tono de fábula perversa. Este proceso tiene su cénit en la penúltima estrofa, en la que se convocan los fragmentos de esta realidad, adoptando la forma casi de un torbellino pesadillesco:

Negra leche del alba te bebemos de noche
te bebemos al mediodía la muerte es un Maestro Alemán
te bebemos de tarde y mañana bebemos bebemos
la muerte es un Maestro Alemán su ojo es azul
él te alcanza con bala de plomo su blanco eres tú
vive un hombre en la casa tu pelo de oro Margarete
azuga sus mastines a nosotros nos regala una fosa en el aire
juega con las serpientes y sueña la muerte es un Maestro Alemán (Celan, 2013: 64).

Retomando los elementos del horror, continuando con las ideas expuestas por Morey, de esta premisa inicial se deriva el sentimiento de estar ausente de la realidad. Eso mismo es lo que indica y desarrolla Delpierre, en un libro como *La peur et l'être*, donde se afirma que el miedo provoca la desesperación de esa «serenidad que da la adhesión al mundo» (1973: 17), lo cual provoca que «el ser se vuelva separado, otro, extraño» (Bellet, 1967: 130).

Si bien en lo que respecta al terror, como apunta Morey, lo desconocido es el factor que desencadena una reacción de miedo, en lo relativo al horror, no obstante, el hecho o suceso que activa una reacción no es exactamente lo desconocido. En este caso, la desmesura de la violencia, la crueldad o la ausencia de los valores considerados humanos –como la compasión o el amor– son los elementos que activan tanto una reacción emocional como intelectual. Entonces, puede decirse, más bien, que se produce un doble movimiento, de reconocimiento y de extrañamiento a la vez. Como señala Cavarero, «lo que está en juego no es el fin de una vida humana, sino la condición humana misma, en cuanto encarnada en la singularidad de cuerpos vulnerables» (2009: 25).

No obstante, retomando la cuestión de lo desconocido, además de ser un detonante del miedo, puede ser también un motor de escritura, como refiere Mark Strand: «La mayoría de los poetas, creo, se siente atraído por lo desconocido, y para ellos la escritura es una manera de hacer visible lo desconocido. Y si aquello que buscamos está oculto o es desconocido, ¿cómo abordarlo usando medios predecibles?»²⁶ (Strand, 2015: 73). Y más adelante, con tono borgesiano, especula: «Puede que el poema sea, en última instancia, la metáfora de algo desconocido, y que trabajarlo (o sea, escribir el poema) sea un procedimiento para recuperarlo» (p. 76). Piénsese, por ejemplo, por traer a colación un corpus paradigmático de la literatura hispanoamericana, en las crónicas de Indias, en aquello que tienen de tensión por nombrar una realidad desconocida, que asombra, sirviéndose de lo conocido, es decir, de su cosmovisión, de sus referentes culturales. Pensar lo desconocido a partir de lo conocido es una constante que puede encontrarse, por ejemplo, también en Piglia. En el primer relato de *Los casos del comisario Croce*, titulado «La música», se lee: «“Comparo lo que no entiendo”, pensó. La realidad estaba llena de señales y de rastros que a veces era mejor no haber visto» (Piglia, 2018: 11). Aquí, se equipara el detective al filósofo²⁷, pero se trata de un detective ya cansado, que contempla su labor más bien con melancolía que como un estímulo intelectual, como sucede en los primeros relatos de Piglia.

Antes de proseguir, conviene recordar la etimología de la palabra «horror», a través del ensayo *Horrorismo*, de Adriana Cavarero, pues en la formación del término se encuentra ya cifrado el sentido que alude a la parálisis que genera el horror:

Etimológicamente deriva del verbo latino *horreo* que, como el griego *phrisso*, alude a poner los pelos de punta (la piel de gallina) y, sobre todo, los cabellos, según un significado que todavía se conserva en el adjetivo español «horripilante». Esta conocida manifestación *física del horror* va a menudo unida a aquella, como es sabido, del congelarse, probablemente por la obvia conexión con la piel de gallina como reacción fisiológica al frío, respaldada

²⁶ Puede incardinarse esta concepción del ejercicio poética sobre la que reflexionó Strand en la tradición del poeta vate, veedor, pequeño dios, a veces simbolizado en la figura del búho, que preconiza Enrique González Martínez en su conocido soneto «Tuércele el cuello al cisne»; es decir, aquel capaz de asir en un poema cotas de sensibilidad y de realidad que escapan al resto. Como ejemplo, el inicio del largo poema «La cautiva», en concreto los versos finales de la segunda décima: «Doquier campos y heredades / del ave y bruto guaridas, / doquier cielo y soledades / de Dios solo conocidas, / que Él solo puede sonar» (Echeverría, 2009: 125).

²⁷ La equiparación del detective al escritor es una constante de la obra Piglia, sin embargo, en este último recopilatorio de cuentos la figura del detective se acerca más a la del filósofo. Véase al respecto Castany, Bernat: «Reformulación escéptica del género policial en la obra de Jorge Luis Borges», *Tonos digital. Revista electrónica de estudios filológicos*, 2006, núm. 11, s.p.

también por el nexa etimológico, no del todo acreditado, entre el griego *phrisso* y el latín *frigus* (frío). De cualquier manera, el ámbito de significación de *horreo* y *phrisso* denota principalmente un estado de parálisis que encuentra refuerzo en el petrificarse de quien se congela (2009: 23).

Continuando con la caracterización del horror histórico, uno de los elementos fundamentales lo señala también Morey, cuando afirma que a causa de experimentar una ausencia de la conciencia o un sentimiento de no estar del todo en la realidad o en el propio ser, apunta que «no es de extrañar entonces que a menudo se haya situado la noción en el afuera o como límite de lo propio a la racionalidad discursiva» (35). Conviene rescatar el concepto de «lo siniestro» o «*Unheimlich*», que Freud definió como «aquella suerte de espanto que afecta a las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás» (2008: 12). Lo siniestro funcionaría como el célebre relato de H. P. Lovecraft, «El color que vino del espacio», en el que la mera aparición de un color repulsivamente desconocido provoca una subversión progresiva de las formas y categorías acostumbradas de una región montañosa de los Estados Unidos.

Esta cuestión remite directamente a uno de los aspectos centrales de los problemas que presenta el horror, es decir, ¿cómo escribir el horror? Si se piensa el horror a partir de estas coordenadas, es decir, como una experiencia que se sitúa en el borde lo pensable, cómo escribirlo entonces. Esta interrogación apunta a varias direcciones, pues por un lado hay una pregunta ética implícita, y también otra sobre el propio lenguaje, cuestiones ambas sobre las que más adelante se reflexionará con más detenimiento. No obstante, retomando el poema central de Celan, puede hallarse en él una tentativa de respuesta en ese centro de sentido esquivo, en esa realidad desplazada, en la perspectiva interna respecto al suceso histórico, en el minimalismo de elementos, en el lenguaje que reproduce la suerte de suspensión de la conciencia. Por otra parte, recuperando el fragmento de Strand y relacionándolo con la escritura del horror, también hay en el horror un componente de desconocimiento en la medida en que rebasa la realidad acostumbrada, aunque como se ha precisado previamente no sea lo desconocido el elemento generador. En el texto de Strand se desliza también una clave para comenzar a pensar esta cuestión: «Y si aquello que buscamos está oculto o es desconocido, ¿cómo abordarlo usando medios predecibles?» (p. 73). Esta es una de las interrogaciones que circundan la pregunta por la escritura del horror, pues aquí también, si la intención es hacer visible ese límite de la racionalidad, entendiendo el lenguaje

como un medio predecible en el sentido que le confiere Strand, cabe preguntarse de qué manera trabajar el lenguaje y los géneros literarios para salir de esa predictibilidad que nada activa en la realidad.

En el ensayo *La condición sombría*, también en torno a las relaciones entre el terror y la filosofía Antonio Castilla concluye cinco supuestos a partir de los que definir el terror, sin embargo, dos de ellos pueden servir para una caracterización del horror:

Primero, que el terror no es un sentimiento de cualquier tipo, sino más exactamente una experiencia, es decir, una afección que modifica al sujeto que la siente [...] Quinto y último, que desde el punto de vista de las síntesis el terror es experimentado por el sujeto bajo el aspecto de sentimiento súbito y simultáneo de la inutilidad de su inteligencia y de la impotencia de su voluntad (Castilla, 2015: 235).

De la misma manera, el horror también modifica al sujeto, por lo que puede considerarse una experiencia –afirmación, por otra parte, que más adelante se matizará. El horror abre una dimensión de realidad que abruma en el momento de tratar de coparla con el pensamiento, lo que lleva a la siguiente conclusión: el sentimiento de inutilidad de la inteligencia. El horror, en su desmesura, en su carácter *a priori* inconmensurable, sumado a su indeterminación, es decir, a su ausencia de contornos definidos, se presenta de forma totalizadora en el momento de tratar de conceptualizarlo. Este sentimiento de inutilidad de la inteligencia conduce de forma implícita a un cuestionamiento del lenguaje. Esta duda implícita, por otra parte, va más allá de la anomia, en el sentido de la capacidad para nombrar, pues si bien es cierto que tradicionalmente se caracteriza al horror por su cualidad fundamentalmente indecible, se cuestiona, por un lado, la propia capacidad del lenguaje para representar el horror, es decir, para hacer visible –siguiendo la línea de Strand antes referida– una desmesura que el sujeto desconoce y, por otro, su capacidad de vehicular una emotividad que cope esa sensación inconcreta.

Hannah Arendt, en su clásico ensayo *Eichmann en Jerusalén*, caracteriza la *banalidad del mal* de forma semejante. En el último capítulo, refiere las últimas palabras de Eichmann antes de ser ejecutado y en un tono entre derrotado y sorprendido, concluye que la banalidad del mal genera la impotencia tanto de la palabra como del pensamiento: «Fue como si en aquellos últimos minutos resumiera la lección que su larga carrera de maldad nos ha enseñado, la lección de la terrible banalidad del mal, ante

la que las palabras y el pensamiento se sienten impotentes» (Arendt, 2018: 368). Las palabras de Eichmann que causan esta reacción son las siguientes:

Comenzó sentando con énfasis que él era un *Gottgläubiger*, término usual entre los nazis indicativo de que no era un cristiano y de que no creía en la vida sobrenatural tras la muerte. Luego, prosiguió: «Dentro de muy poco, caballeros, *volveremos a encontrarnos*. Tal vez es el destino de todos los hombres. ¡Viva Alemania! ¡Viva Argentina! ¡Viva Austria! *Nunca las olvidaré*». Incluso ante la muerte, Eichmann encontró el cliché propio de la oratoria fúnebre. En el patíbulo, su memoria le jugó una mala pasada; Eichmann se sintió «estimulado», y olvidó que se trataba de su propio entierro (Arendt, 2018: 368).

Por «banalidad del mal» Arendt entiende el hecho de que un individuo cometa actos horribles por el hecho de cumplir la ley estatal. La frase que tiene la carga de sentido, además de tratarse de la más desesperanzadora, es la siguiente: «Incluso ante la muerte, Eichmann encontró el cliché propio de la oratoria fúnebre» (368). Es decir, incluso momentos antes de su muerte, solo respondió a órdenes, aunque en este caso, esas órdenes se encuentran bajo la forma prefijada del cliché, pues el cliché anula aquello que tiene de singular o de particular de la emoción que el sujeto quiera comunicar. Esta cuestión, por otra parte, remite a la indecibilidad del horror, en dos direcciones: por un lado, apunta hacia la impotencia de la palabra fruto del horror y, por el otro, conduce a la pregunta sobre cómo escribir el horror, pues puede afirmarse que el cliché, es decir, la estandarización tanto de las ideas como de las vivencias, supondría lo contrario a la escritura del horror, pues de alguna manera, como puede inferirse del texto de Arendt, en el cliché no habla el individuo, sino una instancia superior, ya sea el estado, la tradición o una emotividad consensuada pero no por ello ajustada a la singularidad de quien habla.

En el ensayo *Presencias irReales*, que tiene también el terror, pero esta vez en sus diferentes concreciones materiales, como centro de su reflexión, Ana Carrasco principia su reflexión en una línea similar a la de Morey y Castilla:

hay veces que, aterrados, vemos cómo irrumpe algo cuya existencia incluso desconocíamos. Nos quedamos mudos, paralizados, como si viniera hacia nosotros algo de lo que no somos responsables ni nos incumbe, pero que nos afecta y que tiene efectos sobre nuestra *realidad* y que, aunque impensables, tiene una *efectividad*. Nos invade con la densidad de un silencio negro que obtura la garganta y nubla el pensamiento, que se introduce en nosotros como un azogue del que solo obtenemos reflejos, como una sombra proyectada desde el busto de Palas, diosa del conocimiento, tal y como lo ilustra Gustave Doré,

sobre el que reposa aquel funesto córvido de *El cuervo* de Edgar Allan Poe. La sombra cae sobre nosotros, nos cubre y recubre, nos arrastra hacia la locura y nos deja desamparados, sin suelo firme bajo los pies, sin mundo (Carrasco, 2017: 19).

Como puede apreciarse, Carrasco arranca de las mismas coordenadas que los autores antes referidos y caracteriza el terror bajo los mismos términos, algunos de los cuales pueden trasladarse a la comprensión del horror histórico. Sin embargo, añade algún matiz interesante. De nuevo, aparece el terror contrapuesto a la filosofía, en este caso, al conocimiento, a través de la imagen del busto de Palas, que le permite a la autora entroncar con «El cuervo», de Poe, uno de los textos fundacionales. Por supuesto, en la tradición antes referida, lo desconocido es el agente causante, y se atribuye también como efectos la parálisis, la nublazón del pensamiento, la cualidad de ser impensable, el sentimiento de perder la percepción de la realidad y de uno mismo, o, en este caso, del mundo. No obstante, añade que «se introduce en nosotros como un azogue del que solo obtenemos reflejos» (19). Si bien Ana Carrasco alude aquí a la suspensión del pensamiento y a una angustia inconcreta que provoca el terror, pero también el horror, la idea del reflejo para extenderse a una de las formas de escribir el horror, pues, como se detallará más adelante y se ha apuntado a propósito del poema «Fuga de la muerte» de Celan, el desplazamiento, la traslación, la dicción diferida que evoca la imagen del reflejo, es una de las formas de escribir el horror.

Otro elemento sale al paso en el momento de tratar de transmitir el horror: se trata del componente ético. Agamben, en su ensayo *Lo que queda de Auschwitz*, refiere una anécdota que puede servir para iluminar esta cuestión: «Cuando, hace algunos años, publiqué en un diario francés un artículo sobre los campos de concentración, alguien escribió al director del periódico una carta en la que se me acusaba de haber pretendido con mis análisis *ruiner le caractère unique et indecible de Auschwitz*» (Agamben, 2014: 31). Estas palabras indignadas de un lector de este periódico francés sintetizan una de las actitudes centrales frente al horror: el peso de la cuestión moral, que lleva a adoptar el silencio como primera respuesta. Se concibe de forma tradicional, como arriba se ha referido, la inutilidad de la palabra, y esa inutilidad se traduce en un sentimiento de traición al hecho, a la muerte, que conduce a la idea de que el silencio acaso sea la

respuesta moralmente ajustada, especialmente cuando se refiere, como en el caso del artículo de Agamben, a Auschwitz²⁸.

Siguiendo la lógica antes apuntada de que la literatura o, mejor dicho, el arte, puede servir para crear y difundir imaginarios nacionales en función de los intereses del poder, puede trasladarse esta misma operación a los usos del horror tanto en la producción literaria como en la artística y periodística. Sobre esta última, resulta esclarecedora la genealogía que traza Foucault sobre la creación del imaginario del delincuente y su representación en prensa:

Lo que temía enormemente la burguesía era esa especie de ilegalismo sonriente y tolerado que se conocía en el siglo XVIII. Es preciso no exagerar: los castigos del siglo XVIII eran de una enorme dureza. Pero no es menos cierto que los criminales, al menos algunos de ellos, eran bien tolerados por la población [...] A partir del momento que la capitalización puso entre manos de la clase popular una riqueza investida, bajo la forma de materias primas, de maquinaria, de instrumentos, fue absolutamente necesario proteger esa riqueza [...] ¿Cómo proteger esa riqueza? Mediante una moral rigurosa: de ahí proviene esa formidable capa de moralización que ha caído desde arriba sobre las clases populares del siglo XIX. Observad las formidables campañas de cristianización de los obreros de esta época. Ha sido absolutamente necesario constituir el pueblo en sujeto moral, separarlo pues de la delincuencia, separar claramente el grupo de delincuentes, mostrarlos como peligrosos no solo para los ricos sino también para los pobres, mostrarlos cargados de todos los vicios y origen de los más grandes peligros. De aquí el nacimiento de la literatura policial y la importancia de periódicos de sucesos, de los relatos horribles de crímenes» (Foucault, 1980: 90-91).

En relación con la proliferación del horror en prensa que ya señalaba Foucault conviene apuntar que, en la lógica del capitalismo tardío, tomando el marbete de Jameson, y retomando los efectos del horror en el sujeto, en concreto en su facultad modificadora, esa experiencia de transformación del sujeto no llega a efectuarse completamente cuando el horror llega de forma diferida mediante una noticia periodística, sino que se queda más bien en un estallido, en un fognazo, pues en el momento en que el sujeto percibe ese estímulo se instaura una distancia, se toma otro camino, se vive como un simulacro. No llega a modificar al sujeto cuando este lo recibe desde un medio periodístico porque lo percibe como algo ajeno, no del todo real o al

²⁸ Sobre la condición única de los sucesos de Auschwitz que aparece en la carta, Agamben cita un fragmento de Los hundidos y los salvados, de Primo Levi, que ejemplifica el consenso de esta idea: «hasta el momento en que escribo y, no obstante el horror de Hiroshima y Nagasaki, la vergüenza de los Gulag, la inútil y sangrienta campaña de Vietnam, el autogenocidio de Camboya, los desaparecidos en la Argentina, y las muchas guerras atroces y estúpidas a que hemos venido asistiendo, el sistema de campos de concentración nazi continúa siendo un unicum, en cuanto a magnitud y tragedia» (Levi, 2018: 18).

menos no perteneciente a su realidad inmediata. El horror se inscribe en el ámbito de lo otro. No obstante, pese a ello, sigue siendo una forma de control. El relato del horror en prensa, entonces, puede leerse desde unas coordenadas biopolíticas, enfocado a gestionar la conducta o respuesta de la ciudadanía con el fin último de instaurar un orden, una normalidad, inscribir el horror en al ámbito de lo otro, del peligro, lo cual puede servir para generar enemigos o amenazas del estado²⁹.

No obstante, otro concepto foucaultiano sirve para aproximarse al horror, en concreto, el de tanatopolítica, que puede entenderse como el reverso de la biopolítica³⁰:

Foucault assenyala que cal entendre ambdós fenòmens vinculats l'un amb l'altre: en la mesura que el poder s'exerceix dins el rang de la població concebuda com a vida biològica, hi ha també un exercici de mort sobre ella. El revers d'eixa política és, segons l'autor, una tanatopolítica» (Jordana, 2018: 76).

Como indica Foucault, de forma paralela al proceso que puso la gestión de la vida en el centro del ejercicio político, con el horror de las nuevas dimensiones de la guerra y la muerte, posibilitados por la tecnología, desarrolladas en el XX, las posibilidades de la muerte cobran nuevos horizontes. Conviene recordar a este respecto por qué se considera único el caso de Auschwitz, como indica Primo Levi en *Lo hundidos y los salvados*: la muerte cobra otras formas en Auschwitz; se trata de una muerte burocrática, tecnológica, serializada, desacralizada, despersonalizada³¹; no hay

²⁹ «El origen de ciertos miedos tiene que ver con una cuestión de expectativas, de asociaciones mentales fruto, en buena medida, del aprendizaje de la ficción, sobre todo la audiovisual, que nos enseña que determinadas situaciones devienen necesariamente en momentos de peligro, que ciertas señales deben ser tomadas como advertencias y temer las consecuencias inevitables. Escenarios, gestos, tipos humanos, palabras... [...] estamos educados visualmente con una serie de clichés que implican un componente de previsibilidad, de forma que ante su visión activemos nuestros mecanismos de respuesta, y se consiga el efecto deseado: ya sea la confirmación de lo previsto, y el posterior alivio; ya la traición a lo esperado, la ruptura con las expectativas, y la consiguiente inquietud» (Isaac Rosa, 2008: 253). En cambio, hay otras cosas a las que realmente se debería tener miedo –injusticia social, cambio climático...–, pero a las que nos enseñan a aceptar y asumir con una naturalidad y un fatalismo realmente peligroso.

³⁰ Si bien el concepto de biopolítica es ya de sobras conocido, conviene recordar su definición, a través de una de las últimas aproximaciones a la obra de Foucault, el ensayo de Esther Jordana, *Michel Foucault: biopolítica i governamentalitat*: «Es desplega una nova forma de poder que, prenent la vida com a espai d'acció, organitza i produeix cossos i subjectivitats, regula relacions, desenvolupa formes de ser i de viure. És un poder que engendra força de vida, que desenvolupa tot un conjunt de tecnologies per augmentarla, enfortir-la i administrar-la. És un poder que, a la inversa del poder sobirà, “fa viure i deixa morir”» (Jordana, 2018: 74).

³¹ No hay que olvidar que ese proceso ya se da, de algún modo, en la América Colonial, como por ejemplo se aprecia en la *Historia de los indios*, de Fray Toribio Benavente «Motolinía»: «La octava plaga fue los esclavos, que hicieron para echar en las minas. Fue tanta la prisa que en algunos años dieron a hacer esclavos, que de todas partes entraban en México tan grandes manadas como de ovejas, para echarles el hierro; y no bastaban los que entre los indios llamaban esclavos, que ya que según su ley cruel

individuos particulares, sino cadáveres iguales, según la lógica de Auschitzwz. Primo Levi, en el inicio de *Si esto es un hombre*, acaso en uno de los momentos en que consigue cristalizar de forma más *impactante* el horror vivido, relata el proceso de despersonalización:

Más abajo no puede llegarse: una condición humana más miserable no existe, y no puede imaginarse. No tenemos nada nuestro: nos han quitado las ropas, los zapatos, hasta los cabellos; si hablamos no nos escucharán, y si nos escuchasen no nos entenderían. Nos quitarán hasta el nombre: y si queremos conservarlo deberemos encontrar en nosotros la fuerza de obrar de tal manera que, detrás del nombre, algo nuestro, algo de lo que hemos sido, permanezca (Levi, 2018: 26).

Y, más adelante, concluye, interpelando al lector y esta vez escribiendo desde un nosotros, es decir, desde una colectividad, evocando al doble significado del sintagma «Campo de aniquilación», es decir, aniquilación primero de la identidad y después del cuerpo vacío: «Comprenderéis ahora el doble significado del término “Campo de aniquilación», y veréis claramente que lo que queremos decir con esta frase: yacer en el fondo”» (Levi, 2018: 27). A este respecto, Paul Virilio reflexiona acerca de la relación entre la violencia sobre el cuerpo y el arte: «Los artistas son las víctimas proféticas que anuncian los cataclismos de Auschwitz e Hiroshima y, luego, el equilibrio del terror. La cultura occidental se convierte en una cultura de muerte» (Virilio y Baj, 2010: 41). Y, más adelante, añade: «El arte ha sido arrastrado hacia todo esto por la tortura del cuerpo a manos del nazismo y del estalinismo, y también por la tortura de la forma de los cuerpos, de todos los cuerpos, como refleja a menudo el arte contemporáneo, desde el cubismo a la abstracción» (41).

Joan Carles Melich, en su ensayo *La lección de Auschitzwz*, sintetiza, con ecos de Primo Levi y de Hannah Arendt en *Los orígenes del totalitarismo*, estas formas que adopta la muerte:

y bárbara algunos lo sean, pero según ley y verdad casi ninguno es esclavo; mas por la prisa que daban a los indios para que trajesen esclavos en tributo, tanto número de ochenta en ochenta días, acabados los esclavos traían los hijos y los macehuales, que es gente baja como vasallos labradores, y cuantos más haber y juntar podían, y traíanlos atemorizados para que dijese que eran esclavos. Y el examen que no se hacía con mucho escrúpulo, y el hierro que andaba bien barato, dábanles por aquellos rostros tantos letreros, demás del principal hierro del rey, tanto que toda la cara traían escrita, porque de cuantos era comprado y vendido llevaba letreros, y por esto esta octava plaga no se tiene por la menor» (2014: 23).

Algunos autores que han tratado de la cuestión de Auschwitz, de lo que Auschwitz representa, de la deportación y el exterminio, opinan que el *Lager* (el campo de exterminio) no es sólo el lugar de la negación de la vida sino también y sobre todo el espacio de la negación de la muerte. No «se muere» en Auschwitz. No hay «víctimas», sino «figuras», y donde no hay víctimas tampoco hay verdugos. La muerte en Auschwitz es la muerte moderna, industrial, técnicamente avanzada. El asesinato del Lager está programado tecnológicamente. La muerte en Auschwitz es trivial, cotidiana, burocrática. En lugar de «muerte» hay «fabricación de cadáveres en serie». Ésta podría ser, pues, una de las singularidades de Auschwitz, de su horror (Mèlich, 2004: 23).

Como apunta Carrión en el texto antes referido, el propósito ideal de la crónica en su manera de relacionarse con la realidad es la de enfocarse contra el poder: no solo se trata de intentar desmentir opiniones intencionadas, sino de responder a los imaginarios impuestos. En concreto, frente al uso intencionado del horror en la prensa para generar diferentes opiniones o reacciones en los ciudadanos, se puede apreciar, como se ejemplificará más adelante, intentos de desautomatizar las representaciones del horror intencionadas, es decir, enfocadas a generar un tipo de reacción en el ciudadano que tiene como fin último su control

3.2. «El mundo no se estrecha»: en torno a las problemáticas de la escritura del horror

Pensad que esto ha sucedido:

Os encomiendo estas palabras.

Primo Levi, *Si esto es un hombre*

En el inicio del Canto III de la *Divina comedia*, de Dante, aparece el horror. Este apartado se corresponde con la entrada al infierno, y las estrofas que siguen se corresponden al momento en que Virgilio, el maestro, coge la mano de su discípulo Dante para entrar a la «ciudad doliente», al «secreto mundo»:

Suspiros, llantos, quejas y alaridos
llenaban aquel aire sin estrellas
y mi primera reacción fue el llanto.

Lenguas extrañas, raras jerigonzas,
palabras de dolor, gritos de ira,
quejas, susurros y batir de palmas

formaban un tumulto que se agita
en aquel aire eternamente oscuro,
como mueve la arena el remolino.

Yo, horrorizado, pregunté: «Maestro,
¿qué es lo que oigo, dime, quién es esa

gente que en el dolor está sumida?»³² (Dante, 2018: 62).

No obstante, el horror que refiere Dante, evidentemente, no es el mismo que el del siglo XX, el de Celan, el de Primo Levi, el de la carne de los cuadros de Francis Bacon, el horror de los desaparecidos que aparece por elipsis, en forma de misterio, en *Respiración artificial* de Piglia, o el horror estatal de *Operación masacre* de Rodolfo Walsh. No es el mismo porque a partir del siglo XX el horror adquiere otro estatuto epistémico. Aquí, en estas estrofas de la *Divina comedia*, no se problematiza la escritura del horror; no obstante, eso no significa que no se cristalice la experiencia del horror, aunque si bien con una forma distinta a la de siglos posteriores. Conviene, entonces, detenerse en ellas. El horror, aquí, se capta a través de los sentidos, de la corporeidad: la primera percepción llega a través del oído en forma de «suspiros, llantos, quejas y alaridos»; luego, en el siguiente verso, la descripción se traslada al espacio, que se corresponde con la emotividad, pues se trata de un «aire sin estrellas» y, continuando con el movimiento, de lo exterior se pasa a lo interior, en concreto, al efecto del horror en el poeta, el llanto. En la segunda estrofa, el horror se concreta en el lenguaje y en la gestualidad; se alude especialmente al retorcimiento del lenguaje. Para acabar el sentido de estos versos, conviene tener presente que el verso aquí traducido como «raras jerigonzas» en la versión original aparece como «orribili favele» (Dante, 2018: 62). Es decir, en la traducción de Micò se ha adaptado para transmitir la torsión de los cuerpos, pero en el original aparece una alusión directa a su carácter horrible. En la tercera estrofa puede encontrarse el carácter inconcreto del horror, y también su desmesura, elementos que quedan cifrados en la imagen del «tumulto que se agita», que transmite una visión caótica, imprecisa, inaprensible. De nuevo, se alude al aire, pero esta vez, en un movimiento de gradación, se enfatiza, ya no es solo que carezca de estrellas, sino que es «eternamente oscuro». En este movimiento de gradación, el punto culminante se alcanza con la pregunta de Dante a Virgilio, retardada en *crescendo* y precedida de la palabra que carga con el peso semántico: «horrorizado». Los elementos rectores, entonces, de la descripción que efectúa Dante del horror³³ son el reflejo físico,

³² Se ha partido aquí de la última traducción realizada de la *Divina comedia* de Dante, realizada por José María Micó.

³³ Esta forma de describir el horror puede rastrearse en obras posteriores, por ejemplo, por referir solo una obra que atañe a este trabajo, en el Romanticismo, con *La cautiva*, de Echeverría, en concreto, en la segunda parte, titulada «El festín», y que tiene como epígrafe la segunda de las estrofas aquí citadas («orribile favelle / parole di dolore»): «entonces empieza el bullicio, / y la algazara tremenda, / el infernal

corporal de la experiencia del horror, la percepción a través de los sentidos, especialmente el llanto, la desmesura, la inconcreción

Como precisa Steiner, este cambio de estatuto del horror es fruto de la alteración en el estatus de la muerte, de sus formas. Auschwitz, tomado como síntesis de las atrocidades del siglo XX, alteró la forma de imaginar, pensar, decir y sentir el horror:

La escala de la matanza en las trincheras, la mortalidad por hambre y enfermedades, alteraron el estatus de la muerte –como dijo Stalin, “un millón de muertos son una estadística”–, una alteración orgánicamente entretrejida con las capacidades del lenguaje para asimilar, para interpretar racionalmente las presiones de la realidad (Steiner, 2011: 210).

Y, prosigue: «Cuando treinta mil personas murieron en un día en el Somme, cuando se ejecutó o se hizo morir de hambre a incontables millones por motivos ideológicos, ni la imaginación ni los recursos del habla heredada que son los instrumentos generativos, ordenadores, de esa imaginación, pudieron manejarse con ello. De ahí los gritos animales y las vocales sin sentido del dadá de 1915» (Steiner, 2011: 210). Este cambio epistémico que experimenta el horror en el transcurso del siglo XX tiene relación con la tesis anunciado por Adorno y Horkheimer en su obra clásica, *Dialéctica de la Ilustración*. Como es sabido, pero conviene tener presente, esta obra surge en cierta medida motivada por los acontecimientos históricos de la primera mitad del siglo XX, lo que lleva a tratar de comprender en su ensayo «por qué la humanidad, en lugar de entrar en un estado verdaderamente humano, se hunde en un nuevo género de barbarie» (Adorno y Horkheimer, 2016: 51). Bajo la asunción de que esta regresión suponía el fin de la Ilustración, cuyo fin era «liberar a los hombres del miedo y construirlos en señores» (Adorno y Horkheimer, 2016: 59). La respuesta a la pregunta que se formulan cobra forma en su ya famosa tesis, que se basa en una paradoja inherente a la Ilustración: «El mito es ya Ilustración; la Ilustración recae en mitología» (55). Esta premisa apunta hacia dos direcciones. En primer lugar, desde la perspectiva de estos autores, en el origen de la Ilustración se encuentra la voluntad del hombre de dominar la naturaleza. El programa de la Ilustración, pues, consiste en la anulación de

alarido / las voces lastimeras, / mientras sin alivio lloran / las cautivas miserables, / y los ternezuelos niños, al ver llorar a sus madres. / Las hogueras, entretanto, / en la obscuridad flamean, / y a los pintados semblantes / y a las largas cabelleras / de aquellos indios beodos, / da su vislumbre siniestra / colorido tan extraño, / traza tan horrible y fea, que parecen del abismo / précito, inmundada ralea, / entregada al torpe gozo / de la sabática fiesta» (Echeverría, 2009: p. 139).

los mitos en pos de la ciencia: «El programa de la Ilustración era el desencantamiento del mundo. Pretendía disolver los mitos y derrocar la imaginación mediante la ciencia» (59). No obstante, este signo de dominación se encuentra ya en el mito mismo, pues como afirman los autores «los mitos que caen producto de la Ilustración eran ya producto de esta» (63). En la medida en que el mito es un relato, una narración deviene en una explicación: «El mito quería narrar, nombrar, contar el origen: y con ello, por tanto, representar, figurar, explicar» (63). Y, según el parecer de Adorno y Horkheimer, una explicación puede ser una forma de dominación, de control:

El mito se disuelve en Ilustración y la naturaleza en mera objetividad. Los hombres pagan el acrecentamiento de su poder con la alienación de aquello sobre lo cual lo ejercen. La Ilustración se relaciona con las cosas como el dictador con los hombres. Este les conoce en la medida en que puede manipularlos. El hombre de la ciencia conoce las cosas en la medida que puede hacerlas. De tal modo, el *en sí* de las mismas se convierte en *para él*. En la transformación se revela la esencia de las cosas siempre como lo mismo: como materia o sustrato de dominación (Adorno y Horkheimer, 2016: 64).

No obstante, se encuentra el segundo movimiento. Escriben que «en el camino de la ciencia moderna los hombres renuncian al sentido» (61), por lo que se sigue el camino contrario, el de la vuelta a la mitología: «La propia mitología ha puesto en marcha el proceso sin fin de la Ilustración, en el cual toda determinada concepción teórica cae con inevitable necesidad bajo la crítica demoledora de ser solo una creencia, hasta que también los conceptos de espíritu, de verdad e incluso el de Ilustración, quedan reducidos a magia animista» (66). Conviene precisar que, si bien las tesis de Adorno y Horkheimer han gozado de aceptación transcurridos los años (aunque en un principio los propios autores intentarían limitar la distribución de ejemplares por lo arriesgado de sus hipótesis) y que, en líneas generales, gran parte del discurso filosófico posterior (piénsese, por ejemplo, en Foucault, Deleuze, Derrida, etc.) se ha centrado en desentrañar el reverso de dominación que se oculta tras las distintas formas de la cultura³⁴; no obstante, como desarrolla Castany, existen otras tradiciones que explican la modernidad:

³⁴ A este respecto, resulta interesante que Marina Garcés, en su opúsculo *Nueva ilustración radical*, enuncia la necesidad, una vez analizadas las distintas formas en que la cultura puede servir como forma de dominación en lugar de emancipación, de tentar un discurso propositivo y no solo analítico: «Foucault, siguiendo la vía abierta, entre otros por Nietzsche, nos enseñó a ver que tras la premisa ilustrada de la emancipación a través de la ciencia y de la educación se articulaban nuevas relaciones de poder. Poder

La historia oficial de la filosofía remonta los orígenes de la modernidad filosófica a la publicación del *Discurso del método* de Descartes, en 1637, y a la aparición de la ciencia moderna, con Galileo, y tiende a presentarla como un época esplendorosa y confiada. Lo cierto es que, junto a todos esos triunfos intelectuales, nos encontramos no sólo con los terribles sufrimientos de las guerras de religión, sino también con algunas pendientes peligrosas, en las que autores como Adorno y Horkheimer (y Piglia en *Respiración artificial*) vieron, con cierta exageración, las raíces de los totalitarismos del siglo XX (Castany, 2018: 12).

Con todo, la otra tradición sobre la que reflexiona Castany, a partir del ensayo *Cosmópolis* de Toulmin, se remonta a Erasmo y Montaigne:

frente a la versión oficial, constituida por el doble mito de la modernidad “racional” y la racionalidad “moderna”, Toulmin afirma que la modernidad tuvo dos orígenes distintos: el primero “la fase literaria o humanista” que, remontándose a Petrarca, habría sido dominante en los siglos XV y, sobre todo, XVI, con Erasmo y Montaigne, y el segundo, “la fase científica y filosófica” (2018: 12).

George Steiner condensa en *La poesía del pensamiento* una de las líneas de pensamiento más fuertes respecto a la escritura del horror: la del silencio. Después de anunciar que el horror sobrepasa las capacidades comunicativas y representacionales del horror, como se ha referido más arriba, en consonancia con la sensación de inutilidad del lenguaje fruto de la experiencia del horror, refiere distintas vías de escritura:

Ha habido sobresalientes actos de testimonio: por parte de Primo Levi, de Robert Antelme, de Varlam Shalamov, cronista del mundo de la muerte de Kolimá. 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 del recuerdo es per se una falsedad) (Steiner, 2012: 210).

sobre los cuerpos, sobre los códigos de lenguaje, sobre los hábitos y los comportamientos, sobre las estructuras institucionales, sobre los proyectos nacionales... Toda forma de saber conlleva unas relaciones de poder» (Garcés, 2018: 65). Y más adelante ofrece la contracara de esta tendencia de las humanidades en la actualidad: «hemos llevado la crítica de las disciplinas y la ideología humanista hasta tal punto que durante años las artes y ciencias humanas han tendido a reducirse a ser una crítica de sí mismas y de sus presupuestos y efectos de dominación. Esto ha tenido como consecuencia que los estudios humanísticos hayan ido adoptando o bien una actitud defensiva o bien una actitud de constricción y de arrepentimiento. Ambos son poco interesantes y, en el fondo, paradójicamente cerradas y autorreferentes» (Garcés, 2018: 67-68).

Steiner parte de la base de que lo inhumano, en su esencialidad, es inefable, no importa desde qué género literario o perspectiva de estudio se aborde. No obstante, conviene tener en cuenta las coordenadas estéticas desde las que Steiner parece enunciar. En síntesis, Steiner se mueve entre dos pares de categorías dicotómicas. En primer lugar, el par formado por verdad-falsedad y, en segundo lugar, el compuesto por decible-indecible. Para Steiner los relatos del horror quedan invalidados desde su origen, antes ya de enunciarse incluso, pues todo intento de verbalización está determinado por el hecho de que no alcanzará una verdad, amparándose en Agamben para asentar que la verbalización del recuerdo es una falsedad. Sin embargo, ¿la meta es la verdad? Por otra parte, y de forma complementaria, sostiene que ninguna de las formas de enunciación que ha referido están dotadas para comunicar lo inhumano. No obstante, esta afirmación implica una renuncia. En este trabajo, interesa pensar la cuestión, la escritura del horror, desde otras coordenadas. De esta manera, lo que se pretende analizar aquí es esa tensión, ese momento en que la escritura trata de decir lo que tradicionalmente se percibe como indecible. Volviendo al ensayo de Steiner, prosigue ampliando la idea de la relación entre lo inhumano y el lenguaje:

Las verdades de la tortura, del exterminio en masa, de la humillación sádica, la sustracción metódica de toda identidad reconocible a la mente y el cuerpo humanos, millones de mujeres, hombres y niños reducidos a «muertos vivientes», han desafiado la articulación inteligible, no digamos la lógica del entendimiento. No hay aquí ningún «porqué», se jactaban los carniceros. Sólo el silencio puede aspirar a la pérdida dignidad del significado. El silencio de los que ya no pueden hablar, los llamados *Muselmen* en los campos de concentración (Steiner, 2012: 210).

En esta parte, Steiner sintetiza tres ideas tradicionales. En primer lugar, la ya mencionada inutilidad de la palabra, así como el carácter impensable del horror. En segundo lugar, recoge una tradición de pensamiento, sobre la que más adelante se reflexionará, que es la de la «pérdida dignidad del significado», su perversión, que puede rastrearse especialmente en las críticas a la prensa de principios de siglo XX. Adan Kovacsics, en su ensayo *Guerra y lenguaje*, recoge la postura de Hugo Ball respecto al lenguaje, que coincide con la citada por Steiner: «El dadaísta, que lucha contra la agonía y el delirio de muerte de esta época», lo hace asimismo contra la lengua, «que el periodismo ha vuelto corrupta e imposible. Dadá, surgido en Zúrich, ciudad refugio para quienes huían del horror de la guerra, no puede entenderse sin su

renuncia «en bloque» al lenguaje» (Kovacsics, 2007: 21). Y, más adelante, concluye con la respuesta poética ante la corrupción del lenguaje, entendido como un vehículo de represión: «La poesía fonética del dadaísmo implica dar un paso atrás para llegar a las fuentes sonoras del verbo, sin que intervenga su significado, su agotada historia semántica» (Kovacsics, 2007: 21).

Por último, Steiner concluye, recogiendo, como se apuntaba, la actitud hegemónica respecto al horror, que el silencio es la única respuesta posible que pueda dignificar el significado, que entiende corrompido, engañoso y finalmente vaciado de cualquier capacidad de comunicar verdad. No obstante, ¿de qué forma se entiende en este contexto el silencio? Steiner aquí lleva el silencio a una de las posturas más extremas a través del ejemplo de los *Muselmen*, de los que habla Primo Levi, es decir, el relato o testimonio que ya no podemos conocer. La asunción de la inutilidad de la palabra no implica necesariamente la negación radical de la escritura, el cese de la misma –aunque sí en sus postulados más radicales, como Rodolfo Walsh, por ejemplo, argumentó en algún momento y sobre lo que más adelante se debatirá–, sino más bien se entiende como la palabra que rodea un núcleo asumido como indecible. Valente, a este respecto, con reminiscencias heideggerianas pasadas por la lectura de Zambrano y en combinación con la tradición mística, contrapone significar y manifestarse: «Palabra inicial o antepalabra, que no significa aún porque no es de su naturaleza el significar sino el manifestarse. Tal es el lugar de lo poético. Pues la palabra poética es la que desinstrumentaliza al lenguaje para hacerlo lugar de la manifestación» (Valente, 2000: 63). De nuevo, en Valente también opera la concepción de que el lenguaje puede ser un instrumento, y, por el contrario, lo poético reside en la manifestación, pues, como amplía más adelante, la palabra, bajo esta concepción, es palabra que «niega el lenguaje como pura instrumentalidad, que apunta esencialmente a un saber del no saber, a un entender del no entender y cuyo solo entendimiento es [...] un entender incrompensiblemente» (Valente, 2000: 63). Finalmente, entiende que la palabra «remite esencialmente al indecible en que se funda» (Valente, 2000: 251). En cierta medida, la concepción del silencio que maneja Steiner en este ensayo se asemeja a la que bosquejó Valente: en la medida en que la ontología es sintaxis, el horror se aparece como si quiera imaginable y, por tanto, indecible, de tal forma que el origen de la palabra es un centro indecible fundante. Es decir, por mucho que proliferen los testimonios, los poemas, los estudios críticos, ninguna forma reflexiva es capaz de decir aquello que en

su mismo origen es indecible, de tal forma que son palabras en el vacío o, mejor, que rodean un vacío.

No obstante, pese a que se trata de una postura que goza de una larga tradición, no es la perspectiva que interesa para este análisis, pues parte de una renuncia. Para esclarecer la postura que aquí quiere ensayarse resulta iluminador el punto del que arranca Giorgio Agamben en su libro *Lo que queda de Auschwitz*, el tercer volumen que conforma la serie titulada *Homo Sacer*. A tenor de una carta de un lector en respuesta a un artículo publicado por Agamben, este cuestiona el carácter indecible del horror, aquí concretizado en Auschwitz:

El verbo que hemos traducido como “adorar en silencio” es en el texto griego *euphemein*. De este término, que significa originariamente “observar el silencio religioso” deriva la palabra moderna “eufemismo”, que indica los términos que sustituyen a otros que, por pudor o buenos modales, no se pueden pronunciar. Decir que Auschwitz es “indecible” o “incrompensible” equivale a *euphemein*, a adorarle al silencio, como se hace con un dios; es decir, significa, a pesar de las intenciones que pueden tenerse, contribuir a su gloria. Nosotros, por el contrario, “no nos avergonzamos de mantener fija la mirada en lo inenarrable”. Aun a costa de descubrir que lo que el mal sabe de sí, lo encontramos fácilmente también en nosotros (Agamben, 2014: 32).

Interesa, entonces, la postura de Agamben porque representa una línea de fuga a la tradición que considera el horror indecible e impensable, pues, como argumenta, conferirle ese estatuto místico implica determinarlo, elevarlo a una posición superior a las capacidades humanas y por ende inscribirlo en la esfera del mármol y el absoluto. Siguiendo a Agamben, por tanto, el horror puede ser pensable y decible. El debate, no obstante, reside en el cómo, en las distintas vías y en la tensión del lenguaje, tanto en su capacidad para representar como para vehicular la experiencia del horror. El objetivo, pues, es instalarse en esa tensión, en ese instante de peligro. A este respecto, Ana Carrasco también reflexiona acerca de las distintas vías de escritura del horror, aunque aquí presenta la escritura como una vía de redención: sustentada en el conocimiento y enfocada a «hacer la experiencia habitable». Es decir, según su planteamiento, el objeto de la escritura es explicar ese acontecimiento que produce horror para que el mundo vuelva a transmitir la sensación de orden y calma:

Hay veces que la única forma de enfrentarse a ese algo es integrarlo como ficción o interpretarlo como superchería. Qué puede hacerse ante lo que excede a nuestra capacidad de comprensión sino guardar silencio o convertirlo

en un relato o en un producto de nuestra fantasía que nos permita hacer la experiencia habitable para reconstruir nuestro mundo (Carrasco, 2017: 19).

Pueden apreciarse ciertas concomitancias entre la postura que desarrolla aquí Carrasco y las tesis de Adorno y Horkheimer, pues este «hacer la experiencia habitable para reconstruir nuestro mundo» puede entenderse de forma paralela al argumento de que narrar y, por tanto, explicar puede ser una forma de control, de ordenación. De la misma manera, puede trazarse un paralelo con la novela decimonónica, que a través de su estructura clara, causal y engarzada transmite la sensación de un mundo ordenado, pensable y que, por tanto, puede entenderse como un remanso en el que descansar de la angustia y la duda.

Para seguir ahondando en las razones de la escritura del horror y en sus formas resulta esclarecedor el ensayo de David Grossman *Escribir en la oscuridad*, donde se reflexiona «sobre la influencia que una situación traumática, catastrófica, ejerce sobre una sociedad, sobre un pueblo» (Grossman, 2011: 9). No obstante, el ensayo principia con la advertencia de que «es difícil hablar de uno mismo» (Grossman, 2011: 9), pues el objeto de su ensayo es apelar a un plano tanto individual como colectivo. Y, en esta línea, si bien Grossman escribe desde un contexto histórico muy determinado, en su caso el perpetuo conflicto israelí, no circunscribe sus palabras a este marco, sino que apela a la universalidad del horror. Bajo estas coordenadas, su ensayo apunta en dos direcciones: en primer lugar, analiza los efectos del horror, a través de frecuentes alusiones a Kafka, cuya obra se toma como símbolo de la asfixia del poder y de la «oscuridad», metáfora que Grossman utiliza para ampliar las resonancias semánticas del horror o de la «zona de catástrofe». Y, en segundo lugar, reflexiona en torno a los motivos de escribir el horror.

El primer efecto del horror sobre el que Grossman reflexiona es el de la estrechez del mundo: «me vienen a la memoria las palabras del ratón en el relato corto de Kafka “Una pequeña fábula”. El ratón, mientras la trampa lo encierra y el gato lo acecha por detrás, dice: “¡Ay! El mundo cada día se hace más estrecho”» (Grossman, 2011: 9). Y, más adelante, traslada esta fábula de Kafka a su situación: «En efecto, tras muchos años de vivir en la situación de extrema violencia de un conflicto político, militar y religioso, puedo decirles, con tristeza, que el ratón de Kafka tiene razón: efectivamente el mundo se reduce de día en día» (Grossman, 2011: 9). Sumado a la

estrechez del mundo, el segundo efecto o influencia que refiere es el del espacio vacío o, mejor dicho, que nunca permanece vacío: «puedo hablarles del espacio vacío que muy lentamente se abre entre el hombre, el individuo, y la situación externa, violenta y caótica en la que vive y que condiciona su existencia en todos los aspectos» (Grossman, 2011: 10). No obstante, como se anunciaba, ese espacio realmente no permanece vacío, pues «se llena rápidamente de apatía y de cinismo y, por encima de todo, de desesperanza» (Grossman, 2011: 10). El tercer efecto, ya anunciado en el fragmento, es la desesperanza, que suele adoptar una doble forma. Por un lado, Grossman se refiere a la «desesperanza ante la imposibilidad de que la situación pueda cambiar, de librarse de ella», y, por el otro, a una «desesperanza aún más profunda: la desesperanza ante el hombre, ante lo que esta situación distorsionada pueda revelar, a fin de cuentas, de cada uno de nosotros». Esta última sentencia entronca con la reflexión antes referida de Agamben: cuando argumenta que afirmar que un acontecimiento como Auschwitz es indecible implica incardinarlo en la esfera de lo sacro, adorar al silencio, concluye que afrontar la escritura del horror puede implicar «descubrir que lo que el mal sabe de sí, lo encontramos fácilmente también en nosotros» (Agamben, 2014: 32). Es decir, conduce a reconocer que el horror, aquí el mal, como lo nombra Agamben, no solo se inscribe en el ámbito de lo otro, de lo ajeno, sino que acecha en lo propio.

En cuarto lugar, Grossman habla de una suerte de anestesia consciente que se ramifica en diversos efectos que pueden resumirse como la suspensión de la crítica y una limitación del sentimiento:

La gente que me rodea y yo mismo –esto es lo que siento– pagamos un precio muy alto por culpa del estado de guerra permanente: la disminución de la «superficie» del alma entra en contacto con el mundo violento y amenazador del exterior; la limitación de la facultad –o la voluntad– de identificarnos, aunque sea mínimamente, con el dolor ajeno; la suspensión de todo juicio moral y la desesperación ante la imposibilidad de entender lo que realmente pensamos en esta situación aterradora, engañosa y compleja, tanto moral como prácticamente. Por eso tal vez creemos que es mejor no pensar ni saber, que es mejor dejar la tarea de pensar, actuar y establecer normas morales en manos de los que seguramente «saben más» (Grossman, 2011: 10).

También limita el sentimiento moral. Para Montaigne, la cobardía –que puede sustituirse aquí por el miedo o el horror–, es la fuente de la crueldad: «Crueldad, madre de la crueldad» (2013: 605) Según G. Bouthoul, el sentimiento de inseguridad, «el complejo de Damocles» es causa de la agresividad. (Bouthoul, 1970, 428-431). En

síntesis, los efectos que reúne aquí son «la disminución de la “superficie” del alma» entendido como una suerte de sentimiento de pérdida de humanidad por el contacto con la violencia; la limitación de la facultad de identificarse con el dolor ajeno fruto de que el horror se torna en la normalidad; la ausencia o cancelación o suspensión de la crítica, además no solo de la desesperación fruto de no entender la realidad sino, es más, el sentimiento de imposibilidad de entender el propio pensamiento en este contexto; es decir, el horror afecta al conocimiento de sí. Por consiguiente, lleva a la delegación del pensamiento. El efecto individual es la disminución del sentimiento: «debido al miedo permanente [...] restringimos nuestra vitalidad, nuestro diapasón interior, mental y cognitivo, y nos envolvemos en múltiples capas protectoras que acaban asfixiándonos» (Grossman, 2011: 11).

A continuación, Grossman, retoma la fábula kafkiana, que habla sobre la estrechez del mundo, para trasladar el debate sobre los efectos del horror a la reflexión sobre el lenguaje, pues si el mundo se estrecha, también lo hace el lenguaje:

Por propia experiencia puedo decir que el lenguaje con el que los ciudadanos de un conflicto prolongado describen su situación, (*sic.*) es tanto más superficial cuanto más prolongado es el conflicto. Gradualmente se va reduciendo a una secuencia de clichés y eslóganes. Empieza con el lenguaje creado por las instancias que se ocupan directamente del conflicto: el ejército, la policía, los militares y otras; rápidamente se filtra a los medios de comunicación que informan sobre el conflicto, dando lugar a un lenguaje todavía más retorcido que pretende ofrecer a su público una historia fácil de digerir (creando una separación entre lo que el Estado hace en la oscura del conflicto y la forma en que sus ciudadanos prefieren verse). Y este proceso acaba penetrando en el lenguaje privado e incómodo de los ciudadanos del conflicto (aunque lo nieguen enérgicamente) (Grossman, 2011: 11).

Por tanto, siguiendo esta línea de reflexión, el lenguaje se torna superficial: poco a poco se anquilosa en clichés, es decir, se vacía y se reduce a su función instrumental. El proceso, tal y como lo plantea Grossman, es gradual. En primera instancia, las instituciones de poder generan un discurso, un lenguaje que, en segundo lugar, pasa a los medios de comunicación y, en virtud de ofrecer al ciudadano un relato fácil de asimilar y de difundir, se simplifica y retuerce aun más. Y, finalmente, ese lenguaje se traslada al ámbito privado, que es por otro lado el de las relaciones personales, pero también con el que el individuo se piensa a sí mismo. A este respecto, Piglia, en conversación con Saer, a tenor de las relaciones entre política y literatura, refiere una

reflexión de Pasolini acerca de la misma cuestión: la forma en que un lenguaje, creado desde instancias de poder, penetra en la intimidad y configura la manera en que se piensa la propia identidad:

El modo en que un escritor enfrenta el estado cristalizado de la lengua social es una forma de intervención política. Pasolini describió muy bien 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 (Piglia, 2015: 112).

Después de detectar el vaciamiento del lenguaje, así como su simplificación, que puede traducirse en una simplificación emocional y de pensamiento, Piglia defiende una forma de compromiso como respuesta:

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, 2015: 112).

El dramaturgo Juan Mayorga, en su obra *Himmelweg*, que indaga precisamente sobre los horrores de los campos de concentración, escenifica el traslado del lenguaje institucional al ámbito privado, pues en varios momentos aparece una pareja que se comunica reproduciendo el lenguaje instrumental y vaciado de emotividad de las esferas de poder del campo de concentración. Para potenciar las significaciones de esta escena, la compañía de la Sala Atrium, de Barcelona, incluyó unos títeres, que los personajes cargan sobre ellos y hablan por ellos, como forma de cristalizar que no hablan ellos como individuos libres, sino como instrumentos, como agentes vaciados, desnaturalizados, que solamente repiten y perpetúan.

Pero volviendo al ensayo de Grossman, tras concretizar los efectos del horror en el lenguaje, aduce una de las posibles causas de la estandarización del mismo: «la riqueza natural del lenguaje humano y su capacidad de alcanzar los más finos y delicados matices y fibras de la existencia pueden resultar profundamente dolorosos en tales circunstancias, porque nos recuerdan incesantemente la opulencia de la realidad de

la que somos expoliados con su complejidad y su sutileza» (Grossman, 2015: 12). Partiendo de la base de que «el modo en que nos relacionamos con la lengua representa y modela la manera en que nos relacionamos con la realidad» (Castany, 2018) como sintetiza Castany recordando a Karl Kraus, Grossman continúa este recorrido exponiendo la forma en que esa estrechez del mundo se concretiza o materializa en la lengua y, por tanto, en las categorías de pensamiento; es decir, la lengua se reduce al cliché que vehicula miedos, ideas preestablecidas e intencionadas, que generan esta sensación de reducción del mundo y de la propia identidad:

Al final solo quedan las eternas y banales acusaciones entre enemigos o entre adversarios políticos de un mismo país. Solo quedan los clichés con los que describimos al enemigo y a nosotros mismos, es decir, un repertorio de prejuicios, de miedos mitológicos y de burlas generalizadas en las que nos encerramos y atrapamos a nuestros enemigos. Sí, el mundo cada vez es más estrecho (Grossman, 2015: 12).

Antes propiamente en los motivos de por qué escribir el horror y qué efectos se desprenden de esta escritura, ya apunta una sensación de saber que «otro escritor, a quien ni siquiera conozco, se dedica a este oficio extraño, rebatido y maravilloso de crear en el seno de una realidad que contiene tanta violencia, alienación y limitaciones» (Grossman, 2015: 13), de tal forma que la escritura desencadena un sentimiento de convivencia que de alguna manera se opone al horror: «juntos tejemos una telaraña abstracta que, sin embargo, posee un poder increíble, el poder de cambiar y de recrear el mundo, el poder del doblaje del lenguaje de los mudos y el del *tikún*, la reparación, en el sentido profundo y cabalístico del término» (Grossman, 2015: 13).

A continuación, Grossman dibuja una suerte de terapéutica de la escritura. Frente a la estrechez del mundo y el sentimiento de no estar en uno mismo y la resignación ante la suspensión del pensamiento, la escritura, como la plantea Grossman, se revela como apertura, como proliferación/amplitud de la posibilidad, como reconciliación con el lenguaje y, por tanto, con el mundo: «Escribo y el mundo no se cierra sobre sí mismo ni se estrecha: hace movimientos de apertura hacia un posible futuro» (Grossman, 2015: 15).

Según Marc-Alain Ouaknin, en *Bibliothérapie*, la lectura y la escritura tienen un efecto catártico, porque permite salir del trauma. El trauma es vivir una y otra vez el hecho traumático. Pone como ejemplo la relación de Shahryar y Sheherezade en las *Mil*

y una noche. Shahryar se ha vuelto loco, porque sorprendió a su esposa con un esclavo negro, tras matarlos a los dos, cada noche se casa con una virgen, pero, por temor a que vuelva a sucederle lo mismo, por la mañana vuelve a cometer el mismo crimen. Con su relato, Sherezade aparta el espíritu del rey de la obsesión que lo aprisiona también a él. El relato de Sherezade produce el olvido en Shahryar. Según Ouaknin,

la fuerza curativa ha sido dada por la energía creativa de Sherezade, por los mil detalles de su discurso, por la riqueza de su vocabulario, que contrasta con la escena única, pobre y petrificada de su trauma. La curación de Shahryar es el dinamismo del pensamiento de Sherezade. Gracias a ese relato, Shahryar se desbloquea y puede recomenzar la inagotable búsqueda de sí mismo. Helo ahí de nuevo en movimiento (Detambel, 2015: 54-55).

En cierta manera, esta concepción de la escritura puede dialogar con la tradición, que tiene como culmen a Wittgenstein, y que concibe que el lenguaje tiene un límite y, por tanto, también lo tiene el «mundo», esto es, «nuestro mundo». Sin embargo, de la manera en que lo plantea Grossman, el objeto de la escritura es desmarcarse de la categoría de límite, pues el límite proviene de una realidad opresiva, dominada por la violencia normalizada. Los límites, pues, están impuestos por la realidad, no son intrínsecos al lenguaje. Así, parece percibirse el movimiento contrario en la reflexión de Grossman: la categoría de límite se sustituye por la de apertura mediante la escritura. En relación con esto, más adelante, prosigue:

Escribo. Siento la profusión de posibilidades que existen en cualquier situación humana. Percibo mi capacidad de elegir. La dulzura de la libertad que creía haber perdido. Gozo de la riqueza de un lenguaje idéntico, personal e íntimo. Recupero el placer de respirar correcta y plenamente cuando consigo escapar de la claustrofobia del eslogan y del cliché. De pronto empiezo a respirar a pleno pulmón (Grossman, 2015: 15).

Sirviéndose de la analogía con la respiración, volverá a insistir en el argumento de la necesidad de liberar al lenguaje y, por tanto, a la emoción y al pensamiento del cliché, como forma de respirar, de sentir el aire. A este respecto, Sebald, en su ensayo Sobre la historia natural de la destrucción, una investigación poética sobre la experiencia de los bombardeos de las ciudades alemanas durante la Segunda Guerra Mundial, reflexiona sobre el lenguaje a través del que la literatura ha tratado de

vehicular la experiencia de la guerra y, en la línea de Grossman, se detiene en las construcciones sintácticas tipificadas, en los *topoi* de las novelas bélicas:

Esa falta de veracidad de los relatos de testigos oculares se debe también a los giros estereotipados que con frecuencia utilizan. La verdad de la destrucción total, incomprensible en su contingencia extrema, palidece tras expresiones apropiadas como «pasto del fuego», «noche fatídica», «envuelto en llamas», «infierno desencadenado», «inmensa conflagración», «espantoso destino de las ciudades alemanas» y otras parecidas. Su función es ocultar y neutralizar vivencias que exceden la capacidad de comprensión. La frase hecha «aquel día espantoso en que nuestra hermosa ciudad fue arrasada», que el investigador de catástrofes estadounidense de Kluge encontró en Frankfurt y en Fürt y en Wuppertal y Würzburg, y también en Halberstadt, no es en realidad más que un gesto para rechazar el recuerdo (Sebald, 2015: 34).

Así como Grossman reflexionaba sobre el un plano general, es decir, sobre un lenguaje insitucional, que domina la conversación pública y que transita del discurso del poder al de la prensa y por último al privado e íntimo, Sebald se centra en el literario, que también configura la forma en que el sujeto piensa los hechos, la realidad y su visión de ellos. El argumento, pues, de Sebald, es que el horror de la destrucción «palidece» si se transfiere cristalizado en un giro estereotipado; la emoción queda anulada y, es más, considera que la función de esta forma de lenguaje es la de ocultar y anular la experiencia. Sebald, incluso, llega a sostener que esta clase giros son «un gesto para rechazar el recuerdo» (34), pues la cristalización de la experiencia del horror en un giro tipificado puede transformar el recuerdo en otra cosa, acaso menos horrorosa. De hecho, toda ficcionalización del recuerdo de un hecho implica una transformación, no obstante, esa transformación puede estar encaminada a abrir el recuerdo a las resonancias o a solidificarlo y vaciarlo. El cliché impide que el lenguaje y el pensamiento respiren.

Las ideas aquí desarrolladas sobre el cliché pueden relacionarse con las teorías de Lévinas sobre el rostro, expuestas en su obra *Totalidad e infinito*. Para Lévinas, «cuando usted ve una nariz, unos ojos, una frente, un mentón, y puede usted describirlos, entonces usted se vuelve hacia el otro como hacia un objeto. ¡La mejor manera de encontrar al otro es la de ni siquiera darse cuenta del color de sus ojos!» (Lévinas, 2015: 71). Así, en el rostro existe una dualidad: representa la parte más expuesta del sujeto, pero a la par el rostro impide matar: «hay en el rostro una pobreza esencial. Prueba de ello es que intentamos enmascarar esa pobreza dándonos poses,

conteniéndonos. El rostro está expuesto, amenazado, como invitándonos a un acto de violencia. Al mismo tiempo el rostro es lo que nos prohíbe matar» (71-72). En esta línea, por tanto, Lévinas entiende que el rostro «es significación, y significación sin contexto» (72). Es decir, que

el otro, en la rectitud de su rostro, no es un personaje en un contexto. Por lo general, somos un «personaje»: se es profesor en la Sorbona, vicepresidente del consejo de Estado, hijo de Fulano de Tal, todo lo que está en el pasaporte, la manera de vestirse, de presentarse. Y toda significación, en el sentido habitual del término, es relativa a un contexto tal: el sentido de algo depende, en su relación, de otra cosa. Aquí, por el contrario, el rostro es, en él solo, sentido. Tú eres tú (Lévinas, 2015: 72).

Lévinas, por tanto, sostiene que cuando se describe un rostro, se objetualiza, se percibe al otro como un objeto. Lo mismo sucede con el giro lingüístico estereotipado: en el momento en que se cristaliza una idea en un cliché, pasa a percibirse como un otro, con cualidades de objeto. El cliché deshumaniza, es decir, convierte en otredad, en ajenidad, y de esta forma se posibilita la violencia o neutraliza la experiencia que existe detrás. De la misma manera, cuando Lévinas dice que somos un «personaje» en la medida en que el sujeto se piensa a sí mismo en función de una categoría que depende de su relación contextual, puede trasladarse este proceso al lenguaje: el cliché convierte a la palabra en un personaje en un contexto, es decir, comunica información contextual, que apunta hacia un solo sentido, pero no transmite la pluralidad inconcreta del rostro de la palabra. Por otra parte, la teoría de Lévinas se encamina sobre todo a la dimensión ética del rostro, pues además de representar la significación en sí misma, porta consigo el mandato de «no matarás»: «La relación con el rostro es desde un principio ética. El rostro es lo que no se puede matar o, al menos, eso cuyo *sentido* consiste en decir: “No matarás”» (72). Si se pervierte la relación con el lenguaje, se legitima discursivamente la violencia. El cliché puede entenderse, así, como una de las cimas de esa suspensión del lenguaje. La propuesta, entonces, tanto de Sebald como de Grossman en lo que atañe al uso consciente del lenguaje, en su relación con la realidad, con los demás y con la historia, se asemeja a esa idea del rostro de Lévinas: que el lenguaje transmita –no solo describa un rostro³⁵– esa humanidad, que sea capaz de salvar las cárceles del mito.

³⁵ Son muchos los ejemplos que se podrían traer aquí a tenor de las subversiones de la tradición sobre la descripción del rostro, en especial, el femenino. No obstante, acaso el poema liminar de *Espantapájaros*, de Oliverio Girondo, sea uno de los ejemplos más célebres, por su tono irónico e irreverente, de cuestionamiento de los clichés propios de la descripción del rostro. En la línea de Lévinas, puede leerse este poema como una forma de desconocimiento del otro fruto del absurdo del lenguaje fosilizado y

Entendida de esta forma, la idea de humanidad a la que apunta Lévinas puede relacionarse con el concepto de haecceidad, del que habla Deleuze, entre otros:

Existe un modo de individuación muy diferente del de una persona, un sujeto, una cosa o una sustancia. Nosotros reservamos para él el nombre de haecceidad. Una estación, un invierno, un verano, una hora, una fecha, tienen una individuación perfecta y que no carece de nada, aunque no se confunda con la de una cosa o de un sujeto. Son haecceidades, en el sentido de que en ellas todo es relación de movimiento y reposo entre moléculas o partículas, poder de afectar y de ser afectado (Deleuze y Guattari, 2010: 120)

Retomando el ensayo de Grossman y, en concreto con su parte propositiva y la relación con el lenguaje que plantea, se pueden encontrar similitudes con lo antes expuesto sobre Lévinas. En síntesis, Grossman apunta a un contacto íntimo con uno mismo antes de que el horror irrumpiera en la realidad y nacionalizara el lenguaje y el uno mismo: «Cuando escribo percibo cómo la relación tierna e íntima que mantengo con el lenguaje, con sus distintos niveles, con el erotismo, el humor y el alma que posee, me devuelve al que yo había sido, a mí mismo, antes de que el “mi mismo” fuera nacionalizado por el conflicto, por los gobiernos y ejércitos, por la desesperanza y la tragedia» (2015: 16). Además, otra de las razones que Grossman atribuye a la escritura es la capacidad de salvar las categorías de aliado y enemigo, las dicotomías enfrentadas, de tal forma que la escritura posibilita desobjetualizar o desinstrumentalización del otro:

Escribo. Me libero de uno de los talentos naturales característicos del estado de guerra en el que vivo: la capacidad de ser, pura y simplemente, un enemigo. Escribo y hago cuanto puedo para no hacer oídos sordos a la justificación y al sufrimiento de mi enemigo. A la tragedia y al enredo de su vida. A sus errores o crímenes, a la conciencia de lo que yo mismo le causo. Ni a, dicho sea de paso, las sorprendentes semejanzas que descubro entre él y yo (Grossman, 2015: 16).

Grossman extiende esta reflexión de tal forma que aun pueden apreciarse mejor las conexiones con las teorías de Lévinas, pues Grossman se refiere a la dicotomía entre víctima y agresor, es decir, al «personaje» que opaca la percepción de la humanidad del

sublimado que lo atrapa: «No se me importa un pito que las mujeres tengan los senos como magnolias o como pasas de higos; un cutis de durazno o de papel de lija. Le doy una importancia igual a cero, al hecho de que amanezca con un aliento afrodisíaco o con aliento insecticida. Soy perfectamente capaz de soportarles una nariz que sacaría el primer premio en una exposición de zanahorias» (Girondo, 2012: 157).

sujeto tras el lenguaje. De esta forma, la escritura, tal y como la plantea Grossman, se entiende como una forma orgánica de relación con uno mismo y con los demás, superando las capas de información vertida sobre el otro:

Escribo. De pronto ya no estoy condenado a la dicotomía absoluta, falaz y asfixiante, a la inhumana elección de «ser la víctima o el agresor» sin tener una tercera alternativa más humana. Cuando escribo, puedo ser un ser humano en su totalidad, con conexiones naturales entre sus diferentes partes; un ser humno que tiene partes en las que se siente próximo al sufrimiento y a la legitimidad de sus enemigos, sin renunciar por ello ni a un ápice de su identidad (Grossman, 2015: 16).

Resulta evidente, pues, como se apuntaba antes, que Grossman maneja una concepción de la escritura que casi puede entenderse como una terapéutica; no obstante, no se trata del lugar común a través del que se plantea la literatura como sanación en términos generales, por el mero hecho de practicar la escritura. Por el contrario, aquí se propone una concepción de la escritura más cercana a una visión redentora de los efectos del horror en el individuo. Sin embargo, conviene matizar qué tipo de escritura está facultada para lograr tales resultados, pues el lenguaje oficializado, con su superficie de clichés y estereotipos, como se ha mostrado antes, puede filtrarse en el lenguaje privado y acabar afectando a la propia cosmovisión, de tal forma que la escritura amplíe y difunda cosmovisiones intencionadas, hegemónicas y hegemonzadoras³⁶. La escritura en este contexto, *per se*, entonces, no tiene por qué tener cualidades liberadoras, sino cómo bien precisa Grossman, aquella que es consciente del lenguaje.

La clave propositiva de la concepción de la escritura que plantea Grossman en relación con el horror se encuentra al final de su ensayo, cuando refiere que: «Escribo y doy mis nombres más íntimos y privados a un mundo externo y extraño. En cierto sentido, lo hago mío» (Grossman, 2015: 17). La experiencia del horror o su cercanía generan la sensación de expolio de la realidad, de secuestro del mundo, que bajo sus efectos se torna extraño, se inserta en el afuera del pensamiento, reacio a todo tránsito. Tomando prestadas las palabras de Cortázar, el horror genera un sentimiento de no estar

³⁶ Piénsese, por ejemplo, en el corpus de la literatura oficial franquista o, más avanzado en el tiempo, las novelas best-seller, preñadas de giros lingüísticos como los que refería Sebald a tenor de la destrucción de las ciudades actuales o, incluso, en lo que atañe a la estricta contemporaneidad, el auge de una línea poética actual que tiene a gigantes editoriales detrás y que se sirven de las redes sociales para difundir sus escritos, por lo general compuestos mediante una sensibilidad complaciente y tranquilizadora.

del todo ni en el mundo ni en el propio pensamiento. Frente a esta situación, la escritura consciente del lenguaje, tal y como la plantea Grossman, reingresa a la realidad en un ámbito cercano y pensable; frente al lenguaje institucionalizado e instrumental, que vehicula una idea estrecha y violenta del mundo, posibilita una sensación de estar en el mundo. Amplía la idea: «Regreso a casa desde el lugar en que me sentía exiliado y extranjero. Cambio un poco lo que antes me parecía inmutable» (Grossman, 2015: 17). La escritura, pues, es vista como un proceso de transformación del modo de relacionarse con la realidad: frente a la inmutabilidad aparente del horror, que provoca una sensación de suspensión de lo real, la literatura parece posibilitar la transformación. Grossman, además, se sirve del campo semántico del hogar, su reflexión se encamina a pensar la cuestión valiéndose de la dicotomía entre la extranjería a la que parece condenar el horror y el regreso al hogar que supone la recuperación del lenguaje. Y, más adelante, desarrolla esta idea de tratar de expresar una situación atravesada por el horror o trágica de forma íntima, mediante sus propias palabras:

Descubro que escribir sobre la arbitrariedad me permite cierta libertad de movimiento con respecto a ella. Que enfrentarme a la arbitrariedad me da, tal vez, la única libertad que un hombre puede tener frente a cualquier arbitrariedad: la de expresar lo trágico de su situación *con sus propias palabras*. La de expresarse de una forma diferente, nueva, frente a todo lo que amenaza con encadenarle y atarle con las definiciones limitadas y fosilizadas de la arbitrariedad (Grossman, 2015: 17).

Grossman, por tanto, reflexiona sobre la recuperación del lenguaje mediante el ejercicio de nombrar el horror tornando las palabras propias, desatrapándolas de la oficialidad y de los usos intencionados. Grossman nombra ese poder como arbitrariedad, designando mediante este término los efectos del poder en el lenguaje, pues esa arbitrariedad ha creado «definiciones limitadas y fosilizadas» (17), estrecha el mundo tanto como estrecha el lenguaje, y lo solidifica de tal forma que el horror parezca inmutable y totalitario. Para Grossman, pues, esa forma nueva de expresarse consiste en sacar al lenguaje de esa lógica de la arbitrariedad, conectarlo con la intimidad para salir de ese estado de suspensión del mundo al que arroja el horror. A partir de esta reflexión pueden establecerse numerosas conexiones, por ejemplo, con «La Carta de Lord Chandos» de Hofmannsthal, o con la propuesta de «rescatar las significaciones» de Piglia, como se hará más adelante, cuando se deslinde de qué forma trabaja Caparrós con el lenguaje para afrontar los efectos del horror histórico.

En síntesis, la propuesta de Grossman busca, en primer lugar, a superar la sensación de estrechez del mundo, fruto del horror, pues la escritura consciente de las limitaciones que instaura el poder posibilita movimientos de apertura, se abre a la posibilidad y al pluralismo. En segundo lugar, permite salvar la lógica de las categorías, de las dicotomías enfrentadas. Especialmente, en tercer lugar, uno de los aspectos clave es la propuesta de desatrapar el lenguaje de los clichés y estereotipos como forma de dar aire al pensamiento, de intentar transmitir la experiencia saliendo del lenguaje institucional, expresándose con las propias palabras, sintagma que podría parecer incluso evidente, pero en virtud del contexto en que escribe Grossman se redimensiona. De esta manera, puesto que el horror asfixia la realidad y el pensamiento, así como cuestiona el lenguaje en la medida en que este parece desbordado por la magnitud del horror y en que en él se filtran y se vehicula la estrechez y la univocidad que generan el horror, se trata de nombrar con las propias palabras, aquellas que escapan a la lógica de la violencia, a la suspensión del pensamiento, aquellas que pueden desordenar o desconcertar el lenguaje fosilizado, con el fin de captar la experiencia. Así, de fondo, late una concepción de la escritura con capacidades para transformar la manera de estar en la realidad, pues

Trabajamos voluntariamente con los aspectos más duros, repugnantes, dolorosos y en crudo del alma. Nuestro trabajo nos lleva, una y otra vez, a reconocer nuestras limitaciones, como seres humanos y como artistas. Sin embargo, he aquí el gran misterio y la alquimia de nuestras acciones: en cierto sentido, desde el instante en que cogemos la pluma o pulsamos las teclas del ordenador, dejamos de ser la víctima indefensa de todo lo que nos sometía y restringía antes de ponernos a escribir (Grossman, 2015: 18-19).

Son muchos los ejemplos que pueden traerse a colación a este respecto; sin embargo, por cercanía a los planteamientos expuestos tanto de Sebald como de Grossman, el inicio de *Matadero 5* de Kurt Vonnegut puede resultar esclarecedor, pues por una parte dinamita los tópicos de las novelas y películas bélicas, ya no solo a un nivel reflexivo, sino también a través de situaciones y personajes —«y un día seréis representados en el cine por Frank Sinatra, John Wayne o cualquier otro de los encantadores y guerreros galanes de la pantalla. Y la guerra parecerá algo tan maravilloso que tendremos muchas más. Y la harán unos niños como los que están jugando arriba» (Vonnegut, 2014: 21); por otra parte, cuestiona el lenguaje del género de novelas bélicas, que tienen el horror de fondo, no solo imbricando la ciencia ficción

con la historia del bombardeo de Dresde, sino desde la misma materialidad lingüística, por ejemplo, en el final del primer capítulo, que actúa de prolegómeno:

Porque éste será un fracaso. Y tiene que serlo a la fuerza, ya que está escrito por una estatua de sal, empieza así:

Oíd:

Billy Pilgrim ha volado fuera del tiempo...

y termina así:

¿Pío-pío-pi? (Vonnegut, 2015: 27).

Esta parte inicial está marcada por la postergación del relato del horror: «Cuando volví de la Segunda Guerra Mundial, hace veintitrés años, pensé que me sería fácil escribir un libro sobre la destrucción de Dresde, ya que todo lo que debía hacer era contar lo que había visto» (Vonnegut, 2015: 10). Por supuesto, la facilidad aquí referida por parte del narrador es un mecanismo para rebajar la gravedad y sacralidad que envuelve siempre la temática de la destrucción, es decir, del horror, a la par que cuestiona implícitamente los relatos de vista o testimoniales. Prosigue: «Pero cuando me puse a pensar en Dresde las palabras no acudían a mi mente, al menos no en número suficiente para escribir un libro. Y tampoco ahora, que me he convertido en un viejo con sus recuerdos, sus manías y sus hijos ya crecidos, tengo palabras para hacerlo» (Vonnegut, 2015: 10). Vonnegut, por tanto, en el inicio de su novela, se incardina en el problema inicial del relato del horror: la asunción de carecer de palabras para vehicular la experiencia del horror –de la destrucción en este caso concreto– de tal forma que la novela que sigue, desde la ciencia ficción, representa una tentativa de escritura, aquí, valiéndose de los márgenes, del rodeo, en este caso con una trama de ciencia ficción, para que reverbere en el centro, en el relato del horror. No nombra directamente, pues, sino que refleja. De tal forma que el horror se expresa por fractalidad. En esta parte inicial asienta ya la premisa sobre el horror que recorrerá toda la novela:

Mira, Sam, si este libro es tan corto, confuso y discutible, es porque no hay nada inteligente que decir sobre una matanza. Después de una carnicería sólo queda gente muerta que nada dice ni nada desea; todo queda silencioso para siempre. Solamente los pájaros cantan.

¿Y qué dicen los pájaros? Todo lo que se puede decir sobre una matanza; algo así como «¿Pío-pío-pi?» (Vonnegut, 2015: 25).

Es evidente, pues, que Vonnegut aquí transita la concepción de que el discurso queda invalidado por el horror, que el horror solo deja silencio y que por tanto el silencio es lo único que ofrecer. Sin embargo, añade un componente, que va a ser decisivo en su propia novela: solo los pájaros cantan después del horror, y en cierta manera la novela es un canto de pájaro; es decir, partiendo de la base, como hace Vonnegut, de que el horror se inserta en otro orden distinto al de la razón y de la misma manera el lenguaje, solo el lenguaje sin sentido, ese «pío-pío-pi», que es una trama de ciencia ficción que cuenta la destrucción de la Segunda Guerra Mundial, es una de las posibilidades de relato, una respuesta a esa primera imposibilidad de contar.

En el ámbito del testimonio, sobresalen dos obras, *Si esto es un hombre*, de Primo Levi, y *El hombre en busca de sentido*, de Viktor Frankl, acaso precisamente porque no se circunscriben sola y estrictamente a lo testimonial. En primer lugar, el psicólogo Viktor Frankl parte de la premisa de que su libro no pretende «ser un informe sobre hechos y sucesos, sino el relato de las experiencias personales, experiencias que han sufrido millones de personas una y otra vez» (Frankl, 2018: 33), más bien es «la historia del interior de un campo de concentración, contada por uno de sus supervivientes» (33). La perspectiva, pues, es la del superviviente que decide testimoniar, con las problemáticas que implica. Las coordenadas, así, son las del interior, el testimonio, personal y con expectativas colectivas a la vez, y la intención de alejarse del informe. Además, *El hombre en busca de sentido* «no se ocupa de resaltar los grandes horrores, que en otros lugares han sido descritos exhaustivamente –y no siempre se han creído–, sino que se detiene en los pequeños sufrimientos diarios» (33). Por tanto, no pretende incardinarse en el ámbito de una teoría general sobre el horror de los campos de concentración, sino que se sitúa en el campo de la inmanencia, de lo concreto, desde una perspectiva psicológica, bajo el signo de la pregunta «¿Cómo se veía afectada la psicología del prisionero por el día a día en un campo de concentración?» (33). Además de centrarse en tres momentos, correspondientes a la llegada al campamento, la vida en el campo y la vida después de la liberación, refiere con crudeza «la lucha por sobrevivir que extenuaba a los prisioneros, especialmente en los campos pequeños: la lucha diaria por un trozo de pan, por mantenerse vivo o salvar a un amigo» (34). El interés de su propuesta, dentro del vasto corpus sobre los campos de concentración, reside en la inmanencia, en esta voluntad de extraer una psicología de los prisioneros, así como en su parte propositiva, que a continuación de desglosará:

«describir las experiencias de un hombre, trazar la psicología de sus vivencias» (38). Por otra parte, como todo relato testimonial perteneciente al holocausto, se inserta en un punto tenso de enunciación, una intersección que dificulta la movilidad del relato:

A los que nunca han pisado un campo quizá les sirva para entender las atroces vivencias de los reclusos y, lo que resulta más difícil, para comprender la actitud vital de los supervivientes. Se trata de hacer comprensible, a quienes no lo han sufrido, la experiencia de los reclusos. Los antiguos prisioneros suelen decir: «No nos gusta hablar de nuestras experiencias. Los supervivientes no necesitamos ninguna explicación. Y los demás no comprenderían cómo nos sentíamos en el campo y cómo nos sentimos ahora» (38).

No obstante, como se indicaba, la obra de Frankl no se remite solo a testimoniar una experiencia inscrita en el horror, sino que dedica la última parte de su libro a proponer una logoterapia. No es este el lugar para entrar a debatir la validez psicológica de su planteamiento, pero sí interesa el trasfondo de su propuesta y el contexto del horror del que surge. Esta segunda parte de su obra, pues, está atravesada por la voluntad de justificar la idea de que la vida tenga sentido —«*logos* o “sentido” no es solo algo que nace de la propia existencia, sino que se presenta frente a esa misma existencia» (Frankl, 2018: 128)— y puede entenderse como una terapéutica nietzscheana para superar el trauma del holocausto, sustentada en el *dictum* «a pesar de todo decir sí a la vida» —que da título a una de sus obras. De esta forma, Frankl se inserta en una corriente de pensamiento que se funda en la necesidad de asumir el horror, y que encuentra un sustento filosófico en la obra de Nietzsche y su planteamiento del horror metafísico. Ciertamente «es preciso, según Nietzsche, reconocer a Schopenhauer todo el mérito que le corresponde por haber sido el primero entre nosotros (occidentales, modernos, etc.) en explicar por qué, cuando el mundo como representación (o mejor, el *principium individuationis*) se fractura por la emergencia de una excepción, un horrible espanto conmociona al ser humano» (Castilla, 2015: 148).

Por otra parte, en *Si esto es un hombre*, de Primo Levi, pueden notarse varios de los efectos del horror arriba descritos, además de los pasajes relativos a la anulación de la identidad y a la violencia sobre los cuerpos antes referidos. En primer lugar, Levi, en el capítulo titulado «En el fondo», epígrafe que ya marca las coordenadas en las que se moverá la idea de sujeto, asienta uno de los aspectos principales del horror: la suspensión del pensamiento, que implica el carácter impensable o irrepresentable del

horror, así como la idea de la pérdida de sensación de realidad, tanto exterior como interior:

Esto es el infierno. Hoy, en nuestro tiempo, el infierno debe de ser así, una sala grande y vacía y nosotros cansados teniendo que estar en pie, y hay un grifo que gotea y el agua no se puede beber, y esperamos algo realmente terrible y sucede nada y sigue sin suceder nada. ¿Cómo vamos a pensar? No se puede pensar ya, es como estar ya muertos. Algunos se sientan en el suelo. El tiempo transcurre gota a gota (Levi, 2018: 21).

De la misma manera, Primo Levi explicita esta sensación de estar fuera del mundo, en el momento en que les despojan de sus ropas, en concreto, en el pasaje en que explica cómo les quitan sus zapatos, que simbolizan el contacto con lo terrenal: «y nos sentimos fuera del mundo y lo único que nos queda es obedecer» Por supuesto, los efectos del horror sobre el sujeto pueden vincularse, como da pie este fragmento, a los efectos del poder, pues, como indica Levi, perdida ya la referencia de lo real y de lo pensable y despojado de sus señas de identidad, no queda espacio de resistencia frente el poder.

Por otra parte, en relación con el ensayo de Grossman antes glosado, Levi constata que «Ya estamos cansados de asombrarnos» (Levi, 2018: 24). Se puede leer esta renuncia como la estrechez del mundo de la que habla Grossman a través de la fábula de Kafka, pues esa pérdida de la facultad de asombro se asimila a la estrechez del mundo, a la anulación del sentimiento de apertura al mundo que Grossman defiende como efecto de la escritura consciente del horror.

La obra de Levi, especialmente, supone uno de los ejemplos más notorios de la imposibilidad de representación del horror. Ya en el inicio de *Si esto es un hombre* se puede apreciar: «Entonces por primera vez nos damos cuenta de que nuestra lengua no tiene palabras para expresar esa ofensa, la destrucción de un hombre. En un instante, con intuición casi profética, se nos ha revelado la realidad: hemos llegado al fondo» (Levi, 2015: 26). En esta tensión se mueve y avanza la obra, en la asunción de que el lenguaje no tiene palabras para dar cuenta de esa destrucción, pero a la vez se resigna a tratar de vehicular la experiencia con las que se tienen. De nuevo, predomina la concepción referida anteriormente que consiste en circundar con palabras un núcleo

elidido, impensable e irrepresentable³⁷. Esta actitud ante el horror se inscribe en el marco conceptual de la crisis del lenguaje. Son numerosos los ejemplos que podrían traerse a colación, sin embargo; por el ámbito de estudio, puede ser indicativo recordar la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, especialmente aquellos fragmentos en que se detiene en describir los horrores de la conquista. Ya en el inicio de la obra, tras describir con signos adánicos a los indígenas, enseguida contrapone las atrocidades que estos han sufrido, y lo hace extrapolando la fórmula característica de las crónicas de Indias, de «cosas nunca vistas ni oídas», para intentar dar cuenta de la magnitud del horror: «y hoy en este día lo hacen, sino despedazallas, matallas, angustiallas, afligillas, atormentallas y destruyallas por las estreñas y nuevas y varias y nunca otras tales vistas ni leídas ni oídas maneras de crueldad» (Casas, 2011: 77).

Son varios los momentos en que Levi logra una gran intensidad o concentración evocativa, sin embargo, acaso en la sección titulada «Nuestras noches» es donde alcanza a cifrar la tensión con el lenguaje a la hora de escribir el horror. Como indica el epígrafe, aquí refiere cómo son las noches en el *Lager* y las pesadillas. Primero capta ese primer estadio de duermevela, monopolizado por el ruido de la locomotora, la misma en la que ha estado trabajando durante el día; es decir, los trabajos del día se amplían y ahondan durante la noche: «este silbido es algo importante: lo hemos oído tantas veces, lo hemos asociado con el sufrimiento del trabajo y del campo, que se ha convertido en su símbolo y evoca directamente sus imágenes, como ocurre con algunas músicas y algunos olores» (Levi, 2018: 65). A estas imágenes suceden conversaciones con la familia: «todos están escuchándome y yo les estoy contando precisamente esto: el silbido de las tres de la madrugada, la cama dura [...], nuestra hambre, y de la revisión de los piojos, y del *Kapo* que me ha dado un golpe en la nariz y luego me ha mandado a lavarme porque sangraba» (65). Una vez ha dado los elementos de las pesadillas, refiere las formas del horror, sus efectos en él, y es en este punto donde culmina la escritura:

Entonces nace en mí un dolor desolado, como ciertos dolores que apenas se recuerdan de los primeros años de la infancia: es el dolor en su estado puro, sin templar por el sentimiento de la realidad ni por la intrusión de las circunstancias extrañas, semejantes, a aquellos por los que los niños lloran; y es mejor que vuelva a salir a la superficie, pero esta vez abro los ojos deliberadamente, para tener frente a mí la garantía de estar efectivamente despierto (Levi, 2018: 65).

³⁷ Es necesario apuntar que la figura retórica básica de esta poética es la de la preterición o paralipsis.

No parece baladí que en uno de los momentos culminantes se relacione el dolor de esas circunstancias con la infancia, pues no se refiere estrictamente al dolor o al miedo de la infancia, sino más bien a un sentimiento de miedo entendido culturalmente como primigenio. El sentido, por tanto, al que apunta Levi es a que en el campo de concentración se conecta con ese sentimiento de horror/terror primigenio. Y con una intensidad verbal semejante más adelante él explica el sentido de estas noches:

Así se arrastran nuestras noches. El sueño de Tántalo y el sueño del relato se insertan en un tejido de imágenes menos claras: el sufrimiento del día, compuesto de hambre, golpes, frío, cansancio, miedo y promiscuidad, reaparece por las noches en pesadillas informes de una violencia inaudita como en la vida libre se tiene sólo en las noches de fiebre. Se despierta uno cada instante, helado de terror, con todos los miembros sobresaltados, bajo la impresión de una orden gritada por una voz llena de cólera, en una lengua que no se entiende (Levi, 2018: 67).

Volviendo al origen, al por qué de este libro, frente al hecho cuestionable, por tradición, de escribir y ofrecer una obra testimonial, y que, además, tiene como horizonte la escritura del horror, el autor justifica su libro, en virtud de dos motivos fundamentales. El primero de ellos es la necesidad de comunicar, de que los demás sepan: «la necesidad de hablar a “los demás”, de hacer que “los demás” supiesen» (8). El segundo motivo es la confesión, con lo que esta tiene de liberación: «había asumido entre nosotros, antes de nuestra liberación y después de ella, el carácter de un impulso inmediato y violento, hasta el punto de que rivalizaba con nuestras demás necesidades más elementales; este libro lo escribí para satisfacer esta necesidad; en primer lugar, por lo tanto, como una liberación interior» (8). De esta forma, la obra de Levi se vincula a la tradición de la escritura como terapia en lo que la literatura puede tener de creación de un sentido, de explicación. No obstante, a diferencia de Grossman, por ejemplo, que reflexionaba en torno a la escritura como redención, pero partiendo de la base de que la escritura ha de ser consciente del lenguaje, en la obra de Levi, ese trabajo con el lenguaje no se da en los mismos términos.

En la amplia bibliografía sobre el horror se pueden encontrar numerosas voces que disminuyen el valor del testimonio como forma de escritura del horror. Steiner, por ejemplo, como antes se ha citado, destaca alguna obra testimonial, pero solo rescata como tentativa la poesía de Celan:

Ha habido sobresalientes actos de testimonio: por parte de Primo Levi, de Robert Antelme, de Varlam Shalamov, cronista del mundo de muerte de Kolimá. Pero ni los relatos de documentales ni la ficción, ni la poesía con excepción de Celan [...] han sido dotados para comunicar la esencia de lo inhumano (Steiner 2011: 210).

Conviene recordar, como se ha desarrollado antes, que el punto de vista de Steiner arranca de la asunción de que la imposibilidad radical de transferir literariamente el horror, de modo que, no solo el testimonio, sino ningún género está capacitado para decir, pues se trata de una imposibilidad del propio lenguaje. En este sentido, Sebald es quien se manifiesta de forma más rotunda respecto al testimonio en su obra *Sobre la historia natural de la destrucción*, pues, según su parecer, en este caso centrándose en los relatos de vista de la destrucción de las ciudades alemanas durante la Segunda Guerra Mundial, «el funcionamiento al parecer incólume del lenguaje normal en la mayoría de relatos de testigos oculares suscita dudas sobre la autenticidad de la experiencia» (Sebald, 2015: 34). Además de lo que atañe al lenguaje de este tipo de relatos, intervienen también que «la muerte por el fuego en pocas horas de una ciudad entera [...] tuvo que producir una sobrecarga y paralización de la capacidad de pensar y sentir de los que consiguieron salvarse» (34). Más adelante cifra y resume su postura:

Uno de los problemas centrales de los llamados «relatos vividos» es su insuficiencia intrínseca, su notoria falta de fiabilidad y su curiosa vacuidad, su tendencia a lo óptico, a repetir siempre lo mismo. Las investigaciones del doctor Schröder desatienden en gran parte la psicología del recuerdo de vivencias traumáticas. Por ello, puede tratar el siniestro memorando del doctor Siegfried Gräff, anatomista (real) de cadáveres encogidos que en la novela de Hubert Fichte *Las imitaciones de Detlev «Grünspan»* desempeña un papel importante, como un documento entre otros, inmune al parecer al cinismo, encarnado en ese texto de forma claramente ejemplar, de los profesionales del horror. Como queda dicho, no dudo de que hubiera y haya recuerdos de la noche de la destrucción; simplemente no me fío de la forma en que se articulan, también literariamente, ni creo que fueran un factor digno de mención en la conciencia pública de la República Federal en otro sentido que el de la destrucción (Sebald, 2015: 89).

En síntesis, pues, Sebald duda del uso del lenguaje en los relatos testimoniales referentes a la destrucción, pues desembocan en una serie de lugares comunes que no logran captar la magnitud de la experiencia. Agamben lleva más allá la reflexión sobre el testigo en su ensayo *Lo que queda de Auschwitz*, pues, según él, «se ha revelado como evidente que el testimonio incluía como parte esencial una laguna, es decir, que

los supervivientes daban testimonio de algo que no podía ser testimoniado, comentar sus testimonios ha significado de forma necesaria interrogar aquella laguna o, mejor dicho, tratar de escucharla» (2014:10). Esa laguna la explica Agamben evocando una reflexión de Primo Levi:

Los testigos, por definición, son quienes han sobrevivido, y todos han disfrutado, pues, en alguna medida, de algún privilegio... El destino del prisionero común no lo ha contado nadie, porque, para él, no era materialmente posible sobrevivir... El prisionero común también ha sido descrito por mí, cuando hablo de «musulmanes» pero los musulmanes no han hablado (2014: 33).

El relato del horror, pues, solo podrían narrarlo los muertos, pues en la línea de reflexión que también apuntaba Sebald, «la historia de los Lager ha sido descrita por quienes, como yo, no han llegado hasta el fondo. Quien lo ha hecho no ha vuelto, o su capacidad de observación estuvo paralizada por el sufrimiento y la incompreensión» (Levi, 2018: 15). En esta tensión entre la lengua y lo no testimoniado nace la indagación filosófica de Agamben:

Quizá toda palabra, toda escritura nace, en este sentido, como testimonio. Y por esto mismo aquello de lo que testimonia no puede ser ya lengua, no puede ser ya escritura: puede ser solo lo intestimoniado. Éste es el sonido que nos llega de la lengua, la no lengua que se habla a solas, de la que la lengua responde, en la que nace la lengua. Y es la naturaleza de eso no testimoniado, su no lengua, aquello sobre lo que es preciso interrogarse (Agamben, 2014: 39).

No obstante, desde la perspectiva de Agamben, el superviviente tampoco puede testimoniar plenamente, pues la laguna también existe:

Pero tampoco el superviviente puede testimoniar integralmente, decir la propia laguna. Eso significa que el testimonio es el encuentro entre dos imposibilidades de testimoniar; que la lengua, si es que pretende testimoniar, debe ceder su lugar a una no lengua, mostrar la imposibilidad de testimoniar. La lengua del testimonio es una lengua que ya no significa, pero que, en ese su no significar, se adentra en lo sin lengua hasta recoger otra insignificancia, la del testigo integral, la del que no puede prestar testimonio. No basta, pues, para testimoniar, llevar la lengua hasta el propio no sentido, hasta la pura indeterminación de las letras (*m-a-s-s-k-l-o*, *m-a-t-i-s-k-l-o*); es preciso que este sonido despojado de sentido sea, a su vez, voz de algo o de alguien que por razones muy diferentes no puede testimoniar, la «a laguna» que constituye la

lengua humana, se desploma sobre ella misma para dar paso a otra imposibilidad de testimoniar: la del que no tiene lengua (Agamben, 2014: 38).

En síntesis, Agamben detecta dos imposibilidades de testimoniar en el hecho del testimonio. La primera de ellas es que si pretende testimoniar, la lengua debe mostrar la imposibilidad de testimoniar, es decir, dar paso a una no lengua. La segunda, que se deriva de la anterior, es que la lengua del testimonio no significa ya, y ese hecho posibilita que la lengua se adentre en la del que no puede testimoniar. Por tanto, esa laguna es inherente al lenguaje humano –para Agamben la constituye– y la conciencia de esa laguna y su muestra abre paso a otra imposibilidad de testimoniar: la de quien ya no puede hacerlo por estar muerto.

Tanto Levi como Frankl representan dos poéticas, dos senderos posibles ante el hecho de la escritura del horror. Frankl, por una parte, recoge la línea de la necesidad de asumir el horror, proponiendo una tereapútica y, por otra parte, Levi, a pesar de que «se hace escritor con el único fin de testimoniar» (Agamben, 2014: 14) y representa el «testigo perfecto» (14) pues «relata sin cesar» (14), sintetiza la línea de la imposibilidad de la representación del horror. No obstante, parece que estos dos casos trascienden lo testimonial estrictamente, pues ambas obras tienen un contenido propositivo, y no solo ofrecen un testimonio de los hechos: Frankl propone una terapéutica sustentada en el lema de aires nietzscheanos «a pesar de todo decir sí a la vida». Este lema, además, es un verso del himno de Auschwitz. Y Levi, quien además se esfuerza por «escuchar lo no testimoniado, por recoger su palabra secreta», propone una reflexión sobre los efectos del horror en el sujeto y muestra además la laguna de la lengua.

Otra posible poética del horror la concretiza Todorov en su ensayo *Los abusos de la memoria*: la necesidad de preservar la memoria. No obstante, La reflexión de Todorov no se remite a la reivindicación de recuperar e instaurar la memoria en forma de museos, exposiciones o memoriales, pues «sacralizar la memoria es otro modo de hacerla estéril» (Todorov, 2018: 36). La pregunta, pues, que articula su ensayo parte de la siguiente premisa: Una vez restablecido el pasado, la pregunta debe ser: «¿para qué puede servir y con qué fin?» (36). Por tanto, la propuesta de Todorov se amplía: necesidad de preservar la memoria y de reflexionar sobre sus usos. Sus argumentos arrancan de diversas bases. Por un lado, establece que toda reconstrucción del pasado es percibida como un acto de oposición al poder (Todorov, 2018: 16). Por otro, muestra

también un postura semejante a la de Agamben: defendiendo la posibilidad de tender puentes comparativos entre hechos históricos traumáticos, sin desatender su singularidad, no solo para entender sino también para extraer una lección ejemplar, se posiciona de forma contraria respecto a quienes defienden el carácter único de un acontecimiento y de tal forma lo insertan en la sacralidad, con sus componentes de irrepresentabilidad e indecibilidad, y por ende fuera del debate y la reflexión:

Se comprende también que quien se halle inmerso en una experiencia mística rechace, por principios, cualquier comparación aplicada a su experiencia, e incluso cualquier utilización del lenguaje con esa intención. Una experiencia así es, y debe permanecer, inefable e irrepresentable, incomprensible e incognoscible, por ser sagrada (Todorov, 2018: 38).

El punto de llegada del ensayo de Todorov son los usos de la memoria, pues «la memoria no se opone en absoluto al olvido. Los dos términos para contrastar son la *supresión* (el olvido) y la *conservación*. La memoria es, en todo momento y necesariamente, la interacción de ambos» (Todorov, 2018: 18). Girar el debate hacia estos términos, pues, significa asumir que detrás de esos procesos de supresión y conservación existe un agente consciente que utiliza la memoria. Contraponer memoria y olvido, por el contrario, no explicita esos mecanismos. Distingue dos formas de recuperación de la memoria: la recuperación de un acontecimiento que se lee de forma *literal* y la que se lee de manera de *ejemplar*. La primera implica que un acontecimiento doloroso «es preservado en su literalidad (lo que no significa su verdad), permaneciendo intransitivo y no conduciendo más allá de sí mismo» (33). Por otra parte, en la forma ejemplar la operación es doble: «neutraliza el dolor causado por el recuerdo, controlándolo y marginándolo; pero, por otra parte, –y es entonces cuando nuestra conducta deja de ser privada y entra en la esfera pública–, abro ese recuerdo a la analogía y a la generalización, construyo un *exemplum* y extraigo una lección» (33-34), así «el pasado se convierte por tanto en principio de acción para el presente» (34), lo que convierte este uso en una forma «potencialmente liberadora» (34). En síntesis, «el uso literal, que convierte en insuperable el viejo acontecimiento, desemboca a fin de cuentas en el sometimiento del presente al pasado. El uso ejemplar, por el contrario, permite utilizar el pasado con vistas al presente, aprovechar las lecciones de las injusticias sufridas para luchar contra las que se producen hoy día, y separarse del yo para ir hacia el otro» (34).

Las conexiones entre las reflexiones de Todorov y gran parte de la narrativa hispanoamericana que tiene la historia como horizonte de reflexión resultan evidentes. La propia obra *La Historia* de Martín Caparrós puede leerse como una gran reflexión performativa sobre los usos de la memoria, pues como se ha desarrollado antes, el núcleo de sentido reside en el hecho de que se trata de un manuscrito que un historiador pretende institucionalizar como obra fundacional de la nación argentina. Por tanto, cumple con el proceso de recuperación del pasado y la utilización del mismo, pero aquí no con fines ejemplarizantes, como defiende Todorov, sino para institucionalizar una mitografía nacional. En un plano general, por otra parte, la reflexión de Todorov en torno a los usos de la memoria late de forma implícita en la denominada nueva novela histórica hispanoamericana, pues la reescritura de textos canónicos, la lateralización de la perspectiva mediante la recuperación de figuras silenciadas o la reflexión sobre el estatuto de la historia, su construcción y sus efectos en la identidad privada y nacional ya contienen una reflexión sobre los usos de la memoria, además de representar *per se* una oposición al poder, siempre que no recuperen un imaginario promovido intencionadamente para conseguir algún tipo de respuesta desde las instituciones de poder.

Volviendo a la poética del horror que sintetiza Todorov en su ensayo, frente a la supresión o los posibles usos neutralizadores del horror, o los literales, susceptibles de generar otros horrores, Todorov defiende la recuperación de la memoria y sus usos ejemplarizantes; por tanto, en esa recuperación de la memoria está implícito el horror, pero Todorov aboga por la transformación del horror en el presente en otra cosa, como recoge al final de su ensayo, que es además una declaración de intenciones:

Aquellos que, por una u otra razón, conocen el horror del pasado tienen el deber de alzar su voz contra otro horror, muy presente, que se desarrolla a cientos de kilómetros, incluso a unas pocas decenas de metros de sus hogares. Lejos de seguir siendo prisioneros del pasado, lo habremos puesto al servicio del presente, como la memoria –y el olvido– se han de poner al servicio de la justicia (Todorov, 2018: 62).

La historia de la literatura del horror, o de la representación del horror, es muy amplia. En el corpus colonial pueden encontrarse numerosas obras representativas, como el horror frente al otro sobre el que reflexiona Stephen Greenblatt en *Posesiones maravillosas* o el horror frente a los crímenes coloniales que muestra Las Casas en la

Brevísima o Joseph Conrad en *El corazón de las tinieblas*, una obra que contiene uno de los pasajes más intensos, en concreto cuando se refieren las últimas palabras de Kurtz: «Estuve a punto de gritarle: “¿No lo oyes?” El crepúsculo las estaba repitiendo en un persistente susurro a nuestro alrededor, en un susurro que parecía hincharse amenazadoramente, como el primer susurro de un viento que se levanta. “¡El horror! ¡El horror!”» (Conrad, 2015: 248). Otro gran corpus es el del Holocausto, posiblemente el que más atención crítica ha recibido, y tiene la obra de Primo Levi como cima. El corpus de la novela antibélica, que incluye novelas como *Sin novedad en el frente*, de Erich Maria Remarque, *Johnny cogió su fusil*, de Dalton Trumbo, o *Matadero cinco*, de Kurt Vonnegut. Sin olvidar el horror metafísico, sobre el que reflexionan especialmente Pascal y Nietzsche o H. P. Lovecraft; el corpus del horror frente al mal, representado sobre todo por Dostoievski y en la literatura hispanoamericana, por Bolaño. La síntesis del horror frente al mal en la obra de Dostoievski se encuentra en el «Discurso del Gran Inquisidor», el célebre capítulo de *Los hermanos Karamázov*, que luego será recogido por Nietzsche o Erich Fromm. Sobre este capítulo, Steiner ha dicho que:

Predice, con misteriosa presciencia, los regímenes totalitarios del siglo XX: el control del pensamiento, los poderes aniquiladores y redentores de la elite, el bestial deleite de las masas en los ritos musicales parecidos a danzas de Núremberg y el Palacio de los Deportes de Moscú, la estrategia de la confesión y la subordinación total de la vida privada a la pública. Pero como en *1984*, que puede entenderse como un epílogo a todo esto, la visión del Gran Inquisidor señala también aquellas negaciones de la libertad que están ocultas debajo del lenguaje y de las apariencias exteriores de las democracias industriales (Steiner, 2018: 100).

Interesa especialmente de la lectura de Steiner la parte final del extracto, en que extiende el relato dostoievskiano a *1984* de Orwell y en concreto al lenguaje, al hecho de que se filtran en el lenguaje ideologías o cosmovisiones que pueden negar la libertad. En este pasaje, por ejemplo, se cifran todos estos elementos:

Quedarán admirados de nosotros y nos tendrán por dioses porque, al poneros al frente, habremos aceptado la carga de la libertad y de su gobierno, ¡hasta tal punto les resultará espantoso, al fin, espantoso ser libres! Pero les diremos que te obedecemos a ti y que dominamos en nombre tuyo. Los engañaremos otra vez, pues a ti, desde luego, no te dejaremos acercarse [...] Para el hombre no hay preocupación constante y atormentadora que la de buscar cuanto antes, siendo libre, ante quién inclinarse (Dostoievski, 2018: 46-47).

La conciencia del poder y la planificación de la institucionalización del soberano, la servidumbre voluntaria, los usos perversos del lenguaje, encarnados en la mentira, para crear una ilusión de decisión pueden notarse en esta muestra.

Las formas del mal en la obra de Bolaño han recibido profusa atención por parte de la crítica. Sin embargo, «Jim», el cuento liminar de *El gaucho insufrible*, no ha ocupado tantas páginas, pese a que en él se encuentra cifrado el horror. Este cuento es de una gran concreción y efectividad y puede dividirse en dos partes, articuladas por un giro, por un elemento que extraña la realidad. En la primera, el narrador presenta a Jim, antiguo marine, combatiente en Vietnam y después poeta, el norteamericano más triste: «Hace muchos años tuve un amigo que se llamaba Jim y desde entonces nunca he vuelto a ver a un norteamericano más triste. Desesperados he visto muchos. Tristes, como Jim, ninguno» (Bolaño, 2008: 11). Una vez ofrecidas, de forma sucinta, las coordenadas de sentido, la acción se centra en un momento, en un encuentro entre el narrador y Jim, en el D.F. La visión de Jim ya marca los elementos de desrealidad o de alteración de la realidad que dominarán hasta el final del cuento, pues el narrador lo encuentra de espaldas y mirando fijamente a un tragafuegos, que parecía que solo escupía fuego para él, cada vez más cerca, sudado, afiebrado, llorando. El cuento finaliza con un gesto sencillo: con el narrador alejando a Jim del tragafuegos.

Bolaño en este cuento escenifica los efectos del horror, a la par que, como en otras obras, plantea de la relación entre el horror histórico y el arte. Bolaño se mueve dentro del subgénero tipificado de la narrativa bélica, el del soldado que vuelve del horror transformado, recupera un cliché, pero lo resignifica. El momento de mayor intensidad de significado se encuentra en el siguiente fragmento:

Quando me puse a su lado me di cuenta de que estaba llorando. Probablemente también tenía fiebre. Asimismo descubrí, con menos asombro con el que ahora lo escribo, que el tragafuegos estaba trabajando exclusivamente para él, como si todos los demás transeúntes de aquella esquina del DF no existiéramos. Las llamaradas en ocasiones, iban a morir a menos de un metro de donde estábamos. ¿Qué quieres, le dije, que te asen en la calle? Una broma tonta, dicha sin pensar, pero de golpe caí en eso, precisamente, esperaba Jim. Chingado, hechizado / Chingado, hechizado, era el estribillo, creo recordar, de una canción de moda aquel año en algunos hoyos funkis. Chingado y hechizado parecía Jim. El embrujo de México lo había atrapado y ahora miraba directamente a la cara de sus fantasmas (Bolaño, 2008: 13).

En primer lugar, se encuentran las coordenadas del fuego, uno de los lugares comunes para describir el horror, y que tiene como figura central a Dante, pues remite a la destrucción, al infierno. Por otra parte, recupera también otro de los motivos característicos, como es el del fantasma, si bien en una sola frase consigue sumarle toda la mitografía de México, con lo que implica de relación con la muerte, y desviar el significado. Por otra parte, se aprecia también la suspensión del pensamiento y la pérdida de una sensación de realidad; de hecho, toda la escena se mueve en una sensación de irrealidad, hay cierto extrañamiento; se consigue transferir la sensación de túnel. A su vez, transmite también la imposibilidad de pensar y de hablar. Por otra parte, la relación entre literatura y horror se apunta al principio del cuento: «No más peleas, decía Jim. Ahora soy poeta y busco lo extraordinario para decirlo con palabras comunes y corrientes. ¿Tú crees que existen palabras comunes y corrientes? Yo creo que sí, decía Jim» (Bolaño, 2008: 11). En este caso, la poesía aparece como forma de redención, con tintes idealizados, explicitados en la pregunta del narrador. Volviendo a la escena clave, que puede leerse como un momento de redención, pues el personaje enfrenta el horror y lo espeja. Pese a los lugares comunes antes apuntados –que no los clichés lingüísticos– Bolaño consigue vehicular una emoción, consigue cifrar en ese instante el horror, cifrarlo en un sujeto anulado, transformado y finalmente desaparecido, pues la frase que cierra el cuento es la siguiente: «Nunca más lo volví a ver» (Bolaño, 2008: 14). De esta forma, este personaje, que en ese instante mira el fuego, con el rostro sudado y febril, llorando, sin palabras y el pensamiento suspendido, se torna un testimonio de quienes no pueden hablar, en su no lenguaje, tomando la reflexión de Agamben, en su ausencia de lenguaje. Como se ha apuntado antes, «¿cómo y cuándo puede la imaginación literaria hacerse cargo de la violencia y el horror históricos y qué sentidos nuevos podrían adquirir cuando se los reelabora desde la literatura?» (Fisher, 2013: 144) es una de las preguntas rectoras de la obra de Bolaño, presente en *2666*, *Estrella distante*, *Nocturno de Chile* o *La literatura nazi en América*. A esta pregunta, referida a *Estrella distante*, María Luisa Fisher responde lo siguiente: «con la verdad de las historias, las historias en minúscula y la otra; a través de las letras, no de las armas, y con la memoria y la subjetividad personal aunada a la de los otros». Convendría añadir a esta tentativa de respuesta un matiz, pues, como reflexionaba Todorov, no se trata de la memoria, sino de los usos que se hacen de ella y eso está presente en *Estrella distante*, que plantea la forma en que la memoria del horror de la dictadura articula la memoria individual y la generacional, y de la misma manera su identidad y su moral. Otra respuesta la desarrolla

Bernat Castany en el artículo «Rendir culto y cultivar a Roberto Bolaño» y también en «Los rebeldes del sentido: la superación de la posmodernidad en la literatura hispanoamericana y española», donde se plantea que «la obra de Bolaño puede que, por fuera, sea posmoderna, en tanto que exhibe algunos de sus rasgos formales más destacados, si bien guarda una profunda lealtad a algunos de sus valores que la posmodernidad, ingenua o cínicamente, creyó superados, como son el culto de la verdad, el bien o el coraje» (Castany, 2008). Partiendo de esta base, entonces, sin renunciar a los hallazgos de la posmodernidad, Bolaño recupera ciertos valores o los vuelve a debatir. Así, «Bolaño recoge el guante del escepticismo posmoderno, y se propone, como un nuevo Descartes, reconstruir una nueva idea de verdad». Este procedimiento se presenta en su obra de la siguiente manera:

su acceso al tema es indirecto, puesto que recupera una pulsión por la verdad mediante el rechazo de la mentira o el olvido, especialmente cuando estos buscan borrar el mal. Por eso uno de los temas fundamentales de su obra es el reconocimiento y la memoria del mal, que se nos revela como un nuevo *cogito* sobre el que reconstruir una vivencia renovada de la verdad, ya que de todo se puede dudar, de todo menos del dolor y del horror (Castany, 2018).

Por tanto, la restauración de una idea de la verdad se enfrenta al horror, reconociendo el mal y recuperando su memoria, como horizonte de reflexión, pues el horror cuestiona la idea de realidad –su estabilidad, su normalidad–, así como el lenguaje, si bien conduce a pensar de otra manera la verdad o, como precisa con acierto Castany, su «vivencia», pues «de todo se puede dudar, menos del dolor y del horror». De fondo, pues, en la obra de Bolaño, late un proyecto de recuperación del sentido: ante el horror, que articula la identidad, tanto propia como nacional, una «una vivencia renovada de la verdad» (Castany, 2018). Son muchas las escenas de la obra de Bolaño que podrían traerse aquí como ejemplo, sin embargo, dos en concreto pueden resultar iluminadoras. La primera es una de las escenas centrales de *Estrella distante*: la exposición de fotografías organizada por Carlos Wieder. Esta escena se narra de forma diferida, en concreto, el relato proviene del teniente Muñoz Cano, que asistió al suceso. La exposición consiste en una serie de fotografías de personas muertas, desaparecidas, la mayoría mujeres, que cubren toda una habitación, paredes, techo, con un orden planeado, simbólico, que se describe como el siguiente recorrido: infierno, «pero un infierno vacío», epifanía de la locura y elegía, «¿pero cómo puede haber *nostalgia* y *melancolía* en esas fotos? Se pregunta Muñoz Cano» (Bolaño, 2013: 97). Miedo e

imposibilidad de pensamiento son las reacciones de los asistentes: «Nos mirábamos y nos reconocíamos, pero en realidad era como si no nos reconociéramos, parecíamos diferentes, parecíamos iguales, odiábamos nuestros rostros, nuestros gestos eran los propios de los sonámbulos o de los idiotas» (Bolaño, 2013: 98). En estas líneas se sintetizan los efectos del horror antes descritos: la anulación de la conciencia, la suspensión del pensamiento, la pérdida de la capacidad de crítica, la anulación de la identidad, la pérdida de la sensación de realidad, lo propio se torna ajeno y la realidad acostumbrada deja de serlo —«parecíamos diferentes, parecíamos iguales». Se hace hincapié en la idea del rostro, tanto en la descripción de las fotos como en este pasaje en el que se refiere la reacción de los asistentes —«odiábamos nuestros rostros»— pues se equiparan, como si fueran siameses, los rostros de los asesinados con los de los testigos a la exposición. Como apunta María Luis Fisher, «el efecto, que corresponde al *phatos* de una época que la novela como totalidad intenta comunicar y hacer inteligible, es el de un quiebre o ruptura colectiva de la identidad» (Fisher, 2013: 149). Resulta significativo que después de asistir a una expresión del horror tan extrema, el capitán pide a los demás asistentes que olviden: «lo mejor es que duerman un poco y olviden todo lo de esta noche» (101). El otro aspecto es el tema del doble³⁸, pues toda la novela está articulada mediante un juego de espejos: el happening que consiste en la escritura en el cielo de unos versos sobre la muerte espejean la acción de Zurita en los cielos de Nueva York en el año 1982 que luego se recogerían como fotografías en el libro *Anteparáiso*. Después del episodio de la exposición fotográfica, el narrador encuentra la pista de Wieder en una revista en la que se explica una obra de teatro que «transcurre en un mundo de hermanos siameses en donde el sadismo y el masoquismo son juegos de niños [...] La pieza no finaliza como cabría esperar con la muerte de uno de los siameses sino con un nuevo ciclo de dolor» (Bolaño, 2013: 104). Por supuesto, las hermanas Garmendia son también un símbolo del doble. Y, especialmente, ese juego de espejos cobra intensidad con la relación entre el narrador y Carlos Wieder, su «horrendo hermano siamés». A este respecto, este juego de espejos cobra mayor sentido en paralelo con las reflexiones de Agamben, en concreto, recordando el pasaje referido antes sobre la sacralización del horror y el silencio como un forma de adoración, finaliza proponiendo que «nosotros, por el contrario, no nos avergonzamos de mantener fija la mirada en los inenarrable. Aun a costa de descubrir que lo que el mal sabe de sí, lo encontramos fácilmente en

³⁸ A este respecto resulta esclarecedor el artículo de Cecilia Manzoni titulado «Narrar lo inefable. El juego del doble y los desplazamientos en *Estrella distante*».

nosotros» (Agamben, 2014: 32). Este ejercicio es el que efectúa Bolaño en *Estrella distante*: enfrentar el horror de la dictadura chilena, lo inenarrable, aun a costa de descubrir el mal en uno mismo y también en el arte y la literatura, de ahí ese juego de espejos, de siameses. Frente a esa pérdida de conciencia, frente a esa petición de olvido tras la visión de las fotografías, la escritura de la novela responde a la voluntad de recuperar la conciencia, la memoria.

3.3. La recuperación del lenguaje: la escritura del horror en la obra de Martín Caparrós

Los primeros largos minutos de metraje de *Stalker*, de Tarkovsky, transfieren una emotividad y una experiencia de lo real que parece que no se puede verbalizar, que a priori parece resistirse a la representación mental, acaso porque el lenguaje trae consigo, diluidamente, unas categorías que no alcanzan a decir otras formas de la vida. En esos minutos iniciales, en un blanco y negro granulado, no nítido y sublimado, sino rugoso y opaco, aparece un espacio fronterizo, que cruzan el Escritor y el Profesor guiados por el Stalker, burlando a los guardias, para llegar a la Zona. Podría describirse como un espacio devastado, en ruinas y lluvioso; bélico, casi apocalíptico, pero la cuestión es que no se puede situar con claridad, pues parece casi irreal u otra realidad u otra parte de lo real; no se reconoce y genera ese desacomodo de lo que no se acaba de comprender y menos significar en palabras. Esta breve descripción realizada, de hecho, no es más que un intento por comunicar. Podría decirse, asumiendo todo lo que queda fuera, que se trata de una realidad deslocalizada que fricciona con la mirada acostumbrada, con esa mirada que atrapa en las categorías de pensamiento que nos pre-existen y que continuamos haciendo existir. No se trata aquí solamente de un espacio desnaturalizado, en el que se ha introducido un elemento disonante o anómalo que vuelve extraña la realidad y que pone en cuestión el acceso a ella, sino más bien de que todo en ese espacio es anómalo y a la vez reconocible, semejante a cómo caracteriza Freud lo siniestro. De hecho, la adscripción de esta película al género de la ciencia ficción es difusa³⁹, los resortes genéricos no están expuestos en un primer plano, de tal forma que atrapen el significado de todo lo que contiene.

La razón de haber comenzado esta sección tratando de referir la experiencia de visionado de la película *Stalker* de Tarkovsky se debe a que, de alguna manera, esa sensación de otra realidad es también la que planea en las novelas y en las crónicas de Martín Caparrós. Partiendo de la asunción de que el acceso a lo real se encuentra mediatizado por varias líneas como la historia, la cultura o la tradición filosófica

³⁹ El origen es la novela corta *Picnic junto al camino* de los hermanos Arkadi y Boris Strugatsky.

occidental y que esta mediatización impide captar una experiencia particular de lo real, puesto que el individuo atrapa su vivencia de lo real mediante una serie de categorías heredadas, y asumiendo, además, que en el lenguaje se filtran, a modo de sombra proyectada, esas categorías, surge una pregunta: ¿cómo escribir fuera de esas mediatizaciones, si el lenguaje carga con todos los pasados, si el lenguaje vehicula esas categorías? Y trasladando esta premisa a la dimensión del horror, ¿cómo escribir el horror si, por un lado, el lenguaje trae consigo las categorías que lo posibilitan y legitiman y puede ponerse al servicio de la violencia o, por otra parte, se encuentra atrapado en una tradición que concibe el horror como indecible? El punto de llegada, entonces, de esta propuesta es tratar de analizar de qué manera se encuentra una respuesta a estos interrogantes en la obra de Martín Caparrós.

La problemática aquí resumida en forma de interrogantes, y que podría sintetizarse con la noción de «crisis del lenguaje», cuenta ya con una larga tradición. Adan Kovacsics, en su ensayo *Guerra y lenguaje*, traza una genealogía esclarecedora. En un primer estadio, esta genealogía podría principiar con la «Carta de lord Chandos» de Hofmannsthal, que capta «algo objetivo que estaba en el aire. Por un lado, la fragilidad y el cuestionamiento de la palabra acompañaban siempre, como sombras, al esteticismo y sus derivaciones. Por otro, un orden se desmoronaba. Hoffmansthal lo percibía» (Kovacsics, 2008: 13). Esta actitud queda ya cifrada al principio de la carta, cuando enuncia que «Sentía un malestar incomprensible con tan sólo pronunciar las palabras “espíritu”, “alma” o “cuerpo” [...] las palabras abstractas, a las cuales por naturaleza ha de recurrir la lengua para emitir cualquier juicio, se me deshacían en la boca como hongos podridos» (Hoffmansthal, 2002: 254). Y prosigue: «Incluso en la charla familiar, todos los juicios que uno suele enunciar a la ligera y con seguridad de sonámbulo se me fueron volviendo tan discutibles que tuve de dejar de participar en charlas de esta índole» (255). Por tanto, esta imposibilidad para hablar mediante «aquellas palabras de las cuales suele valerse todo el mundo sin pensárselo y con soltura» (254) afecta no solo a los conceptos abstractos, a las grandes palabras a las que se les confiere un sentido grave y rector y que estructuran tanto la identidad como la cosmovisión, sino también a las palabras del día a día. Distinción que resulta importante, pues, como se indicaba antes, si se traslada esta reflexión a una dimensión política, el lenguaje del poder no solo opera en los grandes conceptos sino que se traslada a las palabras con las que cada sujeto piensa su intimidad y de las se sirve en su

ámbito privado. Estas ideas se aprecian especialmente perfiladas cuando hacia el final de la exposición de su «caso» refiere, a tenor de la lectura de Séneca y Cicerón, una escisión entre él y los conceptos, expresa, entonces, que lo más profundo de sí queda fuera:

Pensé sobre todo en cultivar el trato con Séneca y Cicerón. Con esa armonía de acotados y ordenados conceptos esperaba sanar. Pero no pude acceder a ellos. Esos conceptos, yo los entendía perfectamente: veía ascender ante mí su maravilloso juego de relaciones, como magníficos surtidores de agua que juegan con bolas doradas. Podía quedarme suspendido a su alrededor y verlas jugar entre ellas; sólo se relacionaban entre sí, y lo más profundo, lo personal de mi pensamiento quedaba excluido de su corro. Entre ellas, se apoderó de mí el sentimiento de terrible soledad; me sentía como quien se hallase encerrado en un jardín con nítidas estatuas sin ojos (Hofmannsthal, 2002: 256).

La importancia, pues, de esta carta reside en que cifra de forma clara este sentimiento, vivido en este caso de forma angustiosa, de separación entre el yo y el lenguaje; ideas que estaban en el ambiente, como indica Kovacsics, en un momento de duda sobre los universales y las categorías rectoras y totalizantes, como la propia noción de «yo» (17). De hecho, puede notarse en la Carta de Lord Chandos la influencia de Ernst Mach, que mantiene una postura antimetafísica, para quien «las palabras del lenguaje cotidiano son meras marcas corrientes» (Kovacsics, 2008: 14). Herman Broch deslinda con precisión la problemática central que expone la *Carta*:

Lo que aquí se nos ofrece no es un cuadro de resignación, el estado de un hombre arrojado a la nada; no, es un estado de impotencia y, por consiguiente, de desprecio, de asco; de desprecio y asco ante las cosas que ya no se pueden aprehender, es desprecio a la palabra que a causa de su imprecisión no puede captar ningún concepto, es desprecio a su propia existencia, incapaz de todo conocimiento y, por lo tanto, de toda realización: el hombre a sucumbido a la agresión de las cosas (una agresión de la que, bien que bajo otro enfoque, también trata el estudio *La ironía de las cosas*) y, en lugar de la pretendida, y ahora irrealizable, radical identificación con las cosas, en lugar del acto del amor perfecto, surge de la derrota del amor, la impotencia de la vida en sí misma, su repugnancia (Broch, 1974: 199).

Otro escalón, en esta genealogía sobre las fallas del lenguaje, es la obra *Contribuciones a una crítica del lenguaje*, de Fritz Mauthner, en la que se postula, en la línea antes apuntada, la ausencia de identidad tanto de los objetos como la del yo. Para Kovacsics, dicha obra «cuestiona radicalmente la capacidad del lenguaje para reflejar la

realidad» (Kovacsics, 2008: 15). La causa es que «hemos heredado la lengua, estamos expuestos y sometidos al poder de las palabras, que actúan como dioses. Herencia, divinidad: lastres todos que impiden nuestro acceso a lo real. El lenguaje ejerce un poder falso» (15). Bajo esta premisa, «Mauthner habla de “palabras muertas”, de “conceptos muertos”. La lengua nos obliga a cargar “con un sinnúmero de cadáveres del pasado”» (15). En síntesis, su propuesta se resume en la premisa de que el lenguaje «no puede proporcionar una imagen cabal del mundo. Lo único que hace es deformarlo» (15).

Este ambiente de sospecha sobre el lenguaje llega hasta las vanguardias, y se formula especialmente en el dadaísmo, y en su intento de abolir el lenguaje, entendido como cárcel de significados prefijados, corrompido por el periodismo. Dadá, entonces, «no puede entenderse sin su renuncia “en bloque” al lenguaje, que como órgano social puede ser destruido sin que el proceso creativo tenga que sufrir por ello necesariamente» (Kovacsics, 2008: 21). La apuesta por una poesía fonética entronca con este rechazo al lenguaje, que entienden corrompido: se trata de una forma de intentar anular las mediatizaciones que se filtran en el lenguaje, de rechazar el lenguaje que posibilita el horror. Estos procesos de cuestionamiento del lenguaje remiten también, por ejemplo, a la fractura del lenguaje que opera Vallejo en *Trilce*, en el que esa tensión del lenguaje muestra su fractura con la realidad, pues el lenguaje es insuficiente para aprehenderla. El extrañamiento, la tensión del lenguaje, puede entenderse como una tentativa de trasladar la pugna por decir la realidad con el lenguaje. Es decir, se rompe el lenguaje para captar la distancia entre el yo y la realidad. Esa tensión, llevada aun más lejos, está presente en *Altazor*, de Huidobro. Podrían referirse varios momentos del largo poema, como los cantos finales, en los que el lenguaje, tal y como se concibe desde una discursividad racional, se deshace para alcanzar otras formas de significación, de manera semejante a los impactos sonoros de *En la masmédula*, de Gironde; sin embargo interesa también recordar el canto V, en el que aparece repetido el sintagma «molino de viento» y la escritura se desencadena en una serie de variaciones formadas por un sinfín de posibilidades combinatorias – «molino de intento», «molino en fragmento», etc.– enfocadas a evidenciar las trampas del lenguaje (¿el molino está hecho de viento?) y a romper con la aparente pequeñez de la realidad.

Continuando este recorrido, pero en otra línea, se encuentra otro ejemplo destacado: la obra de teatro *Los últimos días de la humanidad*, de Karl Kraus, compuesto casi en su totalidad de fragmentos de discursos pertenecientes a la Primera Guerra Mundial. De esta forma, «nos hallamos ante unos escritores que detectan un tipo de discurso: el que abrió las puertas al conflicto bélico. La experiencia determinante de sus respectivas obras es la guerra mundial. Insisten en la existencia de un lenguaje mortífero y en la posibilidad de otro, que no lo sea» (Kovacsics, 2008: 29). A diferencia de las propuestas anteriores, como la de Mauthner, por ejemplo, que defendían una cancelación del lenguaje, aquí, Kraus representa otra vía: evidencia la existencia de un tipo de lenguaje al servicio del desencadenamiento del conflicto pero guarda la voluntad de potenciar otro que no esté corrompido. Un movimiento semejante efectúa Valente en *Presentación y memorial de un monumento*, de 1969, obra que también guarda relación con el proyecto poético de Valente, enfocado a escuchar la palabra originaria, en la medida en que supone una crítica de los usos del lenguaje, pues el poemario reproduce, mediante el collage, los lenguajes de poder, de tal forma que evidencia, irónicamente, su papel en la construcción de la identidad: «Pronto me transformé en un fanático. // No puedo decir ahora en qué momento / la palabra judío / empezó a sugerirme ideas especiales, / como *pestilencia espiritual* y *Muerte negra*, / *sucio producto*, *invento abominable*, etc.» (Valente, 2016: 269).

En esta línea de detección de lenguajes totalitarios que posibilitan el horror destacan notablemente dos ensayos: el ya clásico *LTI. La lengua del Tercer Reich*, de Victor Klemperer, y el reciente *Crear y destruir. Los intelectuales en la máquina de guerra de las SS*, de Christian Ingrao. En el de Klemperer puede leerse, por ejemplo, que «la jerga del Tercer Reich sentimentaliza, obliga al sujeto a pasar de manera ineludible por la emoción; eso siempre resulta sospechoso» (2018: 41). Aquí, se entremezclan sus vivencias y el análisis del lenguaje del Tercer Reich. Por tanto, detecta en los usos lingüísticos una de las estrategias esenciales del lenguaje nacionalista: la reducción del lenguaje al ámbito sentimental y emocional. Sobre la ausencia de separación entre ámbito público y privado dice lo siguiente:

Cualquier lenguaje que puede actuar libremente sirve a todas las necesidades humanas [...]. La LTI sirve únicamente a la invocación. Con independencia del ámbito privado o público al que pertenezca un tema –no, esto es falso, pues la LTI no conoce un ámbito privado que se diferencie del público, como tampoco distingue entre lenguaje escrito y hablado–, todo es discurso, todo es público. «Tú no eres nada, tu pueblo lo es todo», reza una de las

consignas. Esto significa: tú nunca estarás contigo mismo, nunca solo con los tuyos, estarás siempre ante tu pueblo (2018: 42).

Esta anulación del lenguaje privado, que es también una cancelación del pensarse a uno mismo con libertad, por encontrarse subordinado a un discurso que impregna toda la realidad y no la distingue, tiene su correlato, por ejemplo, en *1984*, de Orwell, en la vigilancia del pensamiento; y puede relacionarse con una idea apuntada en capítulos anteriores de Walter Benjamin: el mito explica como colectividad, pero no como individuo. En una línea semejante a la de Klemperer, Ingrao analiza los resortes de creación de ese discurso y a sus ideólogos. Bajo la premisa de que «los intelectuales de las SS asumían en el seno de los grupos móviles la función legitimadora, central a los ojos de los hombres encargados de las ejecuciones» (2017: 335), detecta los elementos rectores del discurso nazi: en primer lugar, se encarna de forma varonil al enemigo con el fin de circunscribir la ejecución en un contexto de guerra declarada al judaísmo; en segundo lugar, se asocia de forma indisoluble el judaísmo con el comunismo; en tercer lugar, el genocidio se presenta como una acción defensiva, asumiendo que es una tarea horrible, que se cumple con disgusto, como pronunció Himmler en varias ocasiones. Y, por último, la germanización de los territorios ocupados. Por tanto, «argumentario defensivo, actitud deplorable y “parusía” nazi formaban las tres dimensiones fundamentales del discurso genocida desarrolladas sobre el terreno» (Ingrao, 2017: 336).

En suma, pues, en virtud de los ejemplos analizados, pueden detectarse dos líneas que se corresponden con dos actitudes respecto a la escritura del horror en relación con la problemática de la crisis del lenguaje o, dicho de otra forma, ¿cómo escribir al margen de un lenguaje circunscrito en los propios conceptos que se pretenden poner en cuestión? La primera de ellas, ante la asunción de que el lenguaje vehicula categorías de pensamiento que posibilitan la violencia y se puede hacer uso de él, neutralizándolo y homogeneizándolo, para el horror, implica detectar este lenguaje y rescatarlo, desatraparlo de esa estrechez. Dentro de esta línea, por ejemplo, se encontraría la postura antes analizada de Grossman. La otra actitud ante esta problemática es la de romper la discursividad para cuestionar la domesticación del lenguaje, fracturar el lenguaje para refundarlo.

En la línea de reflexión sobre el lenguaje, Piglia, en un artículo titulado «Una propuesta para el próximo milenio», publicado en 2013 en la revista *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 en torno a otro de los aspectos que atañen a la crisis del lenguaje, que es, en este caso, la transferencia de la experiencia del horror a través de la escritura:

La experiencia del horror puro de la represión clandestina, una experiencia que a menudo parece estar más allá del lenguaje, quizá define nuestro uso del lenguaje y nuestra relación con la memoria y por lo tanto con el futuro y el sentido. 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, 2013: 45).

Se infieren de este pasaje varias cuestiones. En primer lugar, concreta el conflicto del horror al ámbito argentino de tal forma que lanza líneas de fuga sobre los usos del lenguaje y el papel de la memoria en la literatura argentina. En segundo lugar, dibuja una imagen del horror como un borde, una frontera, un lugar que se representa como intransitable por el lenguaje. Y llega a la pregunta nuclear, que es cómo narrar el horror. No obstante, interesa destacar la clave, que es cómo transmitir la experiencia. A esta cuestión trata de dar respuesta Piglia en el artículo que sigue. Piglia, entonces, parte de una premisa similar a la que sintetiza Steiner en el ensayo antes referido; sin embargo, Piglia no concibe el horror como indecible, sino como un límite del lenguaje, que puede superarse mediante una relación otra con el lenguaje. Kovacsics sintetiza también esta problemática: «Por un lado resulta imposible crear una poesía que soslaye lo ocurrido, por otro, tampoco pueden escribirse poemas con las formas y retóricas del pasado» (2008: 34). Una idea semejante se puede arrojar sobre la poesía de Paul Celan, cuya empresa puede entenderse como un «rehacer el lenguaje» (Kovacsics, 2008: 33). Otro aspecto interesante, en relación con la voluntad de transmitir la experiencia del horror, es el rechazo del informe que muestra Piglia en este artículo, como síntesis del

lenguaje del poder y de la neutralización de las posibilidades expresivas de la literatura. Por otra parte, el hecho de que Piglia se sirva de la imagen del límite le inscribe en la tradición del *Tractatus logico-philosophicus* de Wittgenstein, en la medida en que este puede leerse como una obra sobre los límites del lenguaje, y de la lectura que este efectúa de Heidegger: «la tarea que debe imponerse la filosofía consiste en trazar la frontera entre lo pensable y lo impensable, entre lo decible y lo indecible. Así surge la distinción fundamental entre mostrar y decir» (Kovacsics, 2008: 33). De esta distinción se servirá también Piglia para articular el núcleo de su argumentación en este artículo de *Ínsula* que a continuación se desglosará.

Una vez asentada este punto de partida, Piglia se detiene en algunas obras de Roberto Walsh para «analizar el modo que tiene un gran escritor de contar una experiencia extrema y transmitir un acontecimiento imposible» (2013: 45). Ese modo, tal y como lo deslinda Piglia a partir de la obra de Walsh, es el del uso de mecanismos de desplazamiento: en la expresión del dolor de los demás decir también el propio, pero con otro lenguaje. Se trata, pues, de decir a través de otro lenguaje lo que uno no alcanza a decir:

Y después escribe: «Hoy en el tren un hombre decía “Sufro mucho, quisiera acostarme a dormir y despertarme dentro de un año”». Y, concluye Walsh: «hablaba por él, pero también por mí». Me parece que ese movimiento, ese desplazamiento, darle la palabra al otro que habla de su dolor, un desconocido en un tren, un desconocido que está ahí, que dice «Sufro, quisiera despertarme dentro de un año», es desplazamiento, casi una elipsis, una pequeña toma de distancia respecto a lo que está tratando de decir, es casi una metáfora, alguien habla por él y expresa el dolor de un modo sobrio y directo y muy conmovedor (Piglia, 2013: 45).

Piglia se centra en pasajes de la «Carta a Vicky», de la «Carta a mis amigos» y de *Operación masacre* para ejemplificar este «ir hacia otro, hacer que el otro diga la verdad de lo que siente o de lo que ha sucedido» (46), pues «ese desplazamiento, este cambio funciona como un condensador de experiencia» (46). El punto de llegada de este movimiento hacia el otro, de este desplazamiento es el anunciado antes, como punto nuclear de la escritura del horror: la transmisión de la experiencia del horror: «un desplazamiento hacia el otro, un movimiento ficcional, diría yo, hacia una escena que condensa y cristaliza una red múltiple de sentido. Así se transmite la experiencia, algo que está más allá de la información. Un movimiento que es interno al relato, una elipsis podríamos decir, que desplaza hacia el otro la verdad de la historia». En este punto,

puede establecer un paralelismo entre la propuesta de Piglia y el pensamiento poético de Eliot, pues uno de los aspectos centrales de su poesía consiste en este movimiento, el de la vehiculación de la experiencia, formulado en su teoría del «correlato objetivo»:

the only way of expressing emotion in the form of art is by finding an “objective correlative”; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that *particular* emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked (Eliot, 1999:145).

No es baladí tampoco que los versos «Hemos adquirido la experiencia, pero extraviamos el sentido, y acercarse al sentido restaura la experiencia» (Eliot, 2016: 115) del poema «The dry savage», perteneciente a *Four Quartets*, sirvan de epígrafe a la novela *Respiración artificial* y marquen la idea de la historia que se ensaya en la obra. Una vez analizados algunos ejemplos de Walsh, Piglia recoge y sintetiza su propuesta:

El estilo es ese movimiento hacia otra enunciación, es una toma de distancia respecto a la palabra propia. Hay otro que dice eso que, quizás, de otro modo no se puede decir. Un lugar de condensación, una escena única que permite condensar el sentido en una imagen. Walsh hace ver de qué manera podemos mostrar lo que parece casi imposible de decir. Podemos decir si encontramos otra voz, otra enunciación que ayuda a narrar. Son sujetos que están ahí para señalar y hacer ver (Piglia, 2013: 46).

En síntesis, pues, la propuesta de Piglia para superar los límites que el horror impone al lenguaje consiste en vehicular la emoción, la experiencia del horror mediante mecanismos de desplazamiento, de desvíos, de escuchar la voz del otro, decir a través del otro. En la línea antes apuntada, Piglia también se sirve de la filosofía de Wittgenstein para diferenciar entre mostrar y decir: desviar la enunciación hacia otro permite mostrar en lugar de decir con la propia voz. La presencia de Wittgenstein es además constante en la obra de Piglia, y puede encontrarse ya como núcleo de sentido en *Respiración artificial*:

Sobre aquello de lo que no se puede hablar, lo mejor es callar, decía Wittgenstein. ¿Cómo hablar de lo indecible? Ésa es la pregunta que la obra de Kafka trata, una y otra vez, de contestar. O mejor, dijo, su obra es la única que de un modo refinado y sutil se atreve a hablar de lo indecible, de eso que no se puede nombrar. ¿Qué diríamos hoy que es lo indecible? El mundo de Auschwitz. Ese mundo está más allá del lenguaje, es la forma donde están las alambradas del lenguaje. Alambre de púas: el equilibrista camina, descalzo, solo

allá arriba y trata de ver si es posible decir algo sobre lo que está del otro lado (Piglia, 2011: 215).

Esta idea de desvío hacia otro se asemeja al concepto de *ostranenie* o extrañamiento, definido por Shklovski, y aplicado al teatro de Brecht, otro de los referentes de la obra de Piglia. Se alude, he hecho, a estas cuestiones también en *Respiración artificial*: «Hay un término ruso, usted debe conocerlo, me dice,, ya que por lo he sabido le interesan los formalistas, el término, en fin, es *ostranenie* [...]. Pero retomando lo que decía, esa forma de mirar hacia afuera, a distancia, en otro lugar y poder ver así la realidad más allá del velo de los hábitos, de las costumbres» (Piglia, 2011: 156). Es este movimiento, el del distanciamiento, para sacar al lenguaje de la costumbre, las inercias y la domesticación, la síntesis de la propuesta de Piglia para escribir el horror. Estos desvíos pueden encontrarse, como forma de narrar el horror, también en la obra de otros escritores antes referidos, además de en la obra del propia Piglia, que escribe sobre la obra de Walsh, pero que también desvela claves interpretativas de su propia creación. En *Respiración artificial* el desvío es uno de los mecanismos nucleares: la propia mixtura constante de géneros –confluyen cartas, ensayo, documentos– puede entenderse como una forma de mezclar voces, de desviar la voz hacia otro. Incluso, la segunda parte de la novela, puede leerse como un gran desvío.

En *Estrella distante*, de Bolaño, por ejemplo, la escena antes referida de la exposición fotográfica, conviene recordar que está narrada de forma diferida, en voz de uno de los asistentes, que actúa como síntesis de sentido. O en *Austerlitz*, cuyo núcleo de sentido se articula mediante este procedimiento: el relato de Austerlitz, su indagación, consiste en revelar su memoria, entrelazada con el horror de la historia. Y, por supuesto, la obra del propio Martín Caparrós, como a continuación se ejemplificará. En síntesis, pues, para Piglia, «la verdad tiene la estructura de una ficción donde otro habla» (2013: 46). De hecho, Caparrós toma esta frase como epígrafe para abrir *Lacrónica*, lo cual significa una declaración de intenciones.

En 1970, Piglia y Walsh dialogaron extensamente sobre la relación entre literatura y política, relación que en el contexto en el que hablaba, implicaba a la escritura del horror. Pese a coincidir en la premisa central, es decir, en la vinculación entre literatura y política en ese momento de la historia argentina, difieren en la forma.

Walsh propone abandonar la ficción en pos de otras formas de creación que tengan como núcleo el documento. Es decir, un arte que no ficcionalice el horror, que Walsh entiende como una neutralización en la medida en que convierte la literatura en inofensiva y sacra. La propuesta de Walsh está enfocada a servirse de medios de impacto que permitan desestabilizar el *statu quo*. Por tanto, el testimonio y el documento en lugar de la ficción se erigen como salida a la dialéctica entre literatura y política. Aboga porque la presentación de los hechos mismos, sin intervención, transforme al lector. Esta idea de la ficción entronca con una línea de la literatura argentina encarnada en la figura de Sarmiento, que como deslinda Piglia en su ensayo «Ficción y política en la literatura argentina»: «escribe desde el Estado (futuro) y en *Facundo* usa la ficción con toda suerte de artimañas y la define como la forma básica que tiene el enemigo de hacer la historia» (2013: 116). En suma, pues, la propuesta de Walsh para narrar el horror se concretiza en el uso de la «verdad cruda de los hechos, la denuncia directa, el relato documental» (Piglia, 1993-1994: 13).

Por el otro lado, Piglia defiende la ficción para escribir el horror, no renuncia a ella para resolver la dialéctica entre literatura y política. En la figura de Macedonio Fernández, como sostiene Laura Demaría (2001: 140), Piglia encuentra una forma de resolver ese conflicto y crea a su precursor, como se puede entender en el ensayo antes referido, «Ficción y política en la narrativa argentina». Para Piglia, Macedonio «una política y ficción, no las enfrenta como dos prácticas irreductibles» (2011: 117). Bajo esta premisa, Piglia entiende que «la novela mantiene relaciones cifradas con las maquinaciones del poder, las reproduce, usa sus formas, construye su contrafigura utópica» (117), procedimiento que Piglia pone en práctica por ejemplo en *Respiración artificial* o en *La ciudad ausente*. Desde esta perspectiva, la política «crea, a través de la ficción, una contra-realidad utópica que, por su sola pluralidad, deconstruye el lenguaje monológico, unívoco, “posible” del Estado» (Demaría, 2001: 140). No obstante, esta dicotomía de posturas no es tan clara, pues, como señala Demaría, en la lectura de *Ese hombre y otros papeles*, «hay una constante reflexión sobre el rol de la ficción en su hoy político y sobre la renuncia de articularla en sus escritos» (2001: 141). Por tanto, en sus notas personales aparece un Walsh interrogándose sobre la escritura del horror: «muestra a Walsh en cada una de sus páginas no renunciando a la ficción sino escribiéndola en diálogo polémico con la política» (Demaría, 2001: 142).

La razón de traer a colación esta conversación entre Piglia y Walsh y desglosar las posturas de ambos escritores ante la escritura del horror como punto central de la relación entre política y literatura se debe a que puede entenderse la obra de Martín como una síntesis de ambas posturas, como una intersección en la que confluyen. Por una parte, sin la radicalidad que postula Walsh, que tiene como punto último el abandono de la literatura, Caparrós acude al documento, a la crudeza de los hechos para mostrarlos con la intención de transformar algo en el lector. Un ejemplo de esta vertiente se encuentra sintetizado en el capítulo inicial de *El hambre*, capítulo al que a continuación se acudirá de nuevo pues cristaliza la postura de Caparrós sobre la escritura del horror. Aquí puede leerse lo siguiente:

Si usted, lector, lectora, se toma el trabajo de leer este libro, si usted se entusiasma y lo lee –digamos– ocho horas, en ese lapso se habrán muerto de hambre unas 8.000 personas: son muchas 8.000 personas. Si usted no se toma ese trabajo esas personas se habrán muerto igual, pero usted tendrá la suerte de no haberse enterado. O sea que, probablemente, usted prefiera no leer este libro. Quizá yo haría lo mismo. Es mejor, en general, no saber quiénes son, ni cómo ni por qué (Caparrós, 2016: 13-14).

Como puede notarse, Caparrós presenta aquí el conocimiento como una forma de compromiso, se presenta como un ejercicio de mostrar el horror, de tomar conocimiento de ello. De alguna manera, remite también a la conocida pregunta sartreana, que Piglia, en conversación con Saer retoma y relaciona con la literatura argentina, en concreto, con Rodolfo Walsh:

El autor de *La guerra y la paz* y de *Anna Karénina*, practicando una especie de populismo psicótico, diría yo, se convierte repentinamente en un zapatero, argumentando que es mejor hacerles botas a los campesinos que escribir libros para ellos. Es una posición extrema que sin embargo encarna lo que después actuará Rodolfo Walsh, y en cierto sentido Sartre mismo cuando dice «¿qué puede La náusea frente a un niño que tiene hambre?», una pregunta que es una aporía pura porque no hay ninguna relación entre los dos términos [...] Pero si pensamos en la literatura como una práctica social y tratamos de determinar qué hace la literatura como práctica en la sociedad, podríamos encontrar algunas respuestas (Piglia, 2015: 111-112).

La cercanía con la propuesta de Walsh, entonces, radica en la obra de Caparrós sobre todo en su producción cronística, en la que destacan títulos como *El hambre*, *El interior* o *Larga distancia*. Conviene precisar, no obstante, que la crónica de Caparrós

es una crónica que asume con naturalidad la ficcionalización de la realidad en el momento de articularla en el texto. Por otra parte, la obra de Caparrós no renuncia a la ficción para tratar de escribir el horror, como demuestran obras como *La Historia*, *Ansay*, *Los living* o *Echeverría*. Las ficciones de Caparrós funcionan también como un reverso de las ficciones y de los discursos del poder, reproduce los mecanismos, los muestra, los parodia y de esta forma los cuestiona. Así, confluyen en la obra de Caparrós ambas tradiciones: por un lado, la que Piglia remonta a Sarmiento para explicar la genealogía de la postura de Walsh, que se circunscribe al ámbito de los hechos y de documento y, por el otro lado, la tradición que Piglia encuentra en la obra de Macedonio para explicar su propia producción, que defiende la legitimidad de la ficción para tratar lo político en literatura, cuestionando los lenguajes del poder, rescatando la ficción y el lenguaje.

Habiendo situado, pues, el punto en el que se encuentra la obra de Caparrós respecto a la escritura del horror, el siguiente escalón es deslindar de qué forma aparece en su obra reflejado este conflicto.

En un plano general, *La Historia* puede leerse como una reacción ante el horror que suscita la construcción intencionada de la historia y los usos perversos de la memoria, entendiendo por perversos los usos que posibiliten o legitimen la violencia. En la línea encarnada por Macedonio, desarrollada antes, Caparrós, en esta novela, en la medida en que toma la forma de una crónica que relata las costumbres de una civilización borgesianamente inventada y la forma de la historiografía en su posibilidad institucionalizadora, pues el historiador que descubre el documento pretende erigirlo como mito fundacional de la nación, reproduce el lenguaje del poder, que produce el horror, representa sus mecanismos, pero los retuerce mediante la parodia; construye su contrafigura, crea una contra-realidad, tomando la terminología de Piglia. De fondo, por tanto, laten las preguntas sobre cómo narrar la historia y el horror. La respuesta es la creación de un contra-relato mediante la reproducción del lenguaje hegemónico, con su componente de verticalidad y su voluntad homogeneizadora y su pulso mítico:

Nadie pudo sacarme de la cabeza mi misión: 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: 85).

El horror institucional se encarna entonces en el personaje del historiador, en varios aspectos. Por una parte, encarna la banalidad del mal, en la medida en que se torna un sujeto que adopta la voluntad de una instancia superior, en este caso, un proyecto nacionalista y, por otra parte, encarna también la cercanía entre la literatura y el mal, indagada después por Bolaño en *La literatura nazi en América*, *Estrella distante* o *Nocturno de Chile*, en la medida en que su labor contribuye a crear un imaginario que luego sirve de vehículo para el lenguaje sentimental y visceral de la violencia, para generar el horror. Por otra parte, puede interpretarse este personaje en consonancia con el personaje de Arocena, perteneciente a *Respiración artificial*, de Piglia. Arocena es el censor encargado de leer las cartas de los ciudadanos, buscando mensajes cifrados que supongan una amenaza para la hegemonía estatal; por tanto, encarna la voluntad del poder y su vigilancia y reproduce su lenguaje. Ambos personajes, pues, encarnan la paranoia estatal: uno como censor vigilante y el otro como artífice de la creación de un imaginario oficial. Un ejemplo de la manera en que el historiador desliza en el texto su concepción, que es a la vez una reproducción del lenguaje del poder, es el siguiente: «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: 292). Por otra parte, el personaje del historiador se torna en un personaje dramático, pues sintetiza en su figura la anulación de la identidad individual en pos de la ilusión de la voluntad colectiva y el proyecto nacional. Se afirma que dramática porque, en el epílogo de la obra, se revela que el personaje del historiador se suicida cuando descubre que se trata de un documento apócrifo y, por ende, su proyecto de editar un texto que sirva como hito fundacional de Argentina se ve truncado.

El movimiento, pues, que sigue la escritura del horror en *La Historia* se puede sintetizar en los siguientes actos: en primer lugar, muestra el lenguaje del poder, reproduce sus formas, de tal manera que abre la dimensión de las formas del horror que produce; en segundo lugar, cuestiona, en el caso de *La Historia*, mediante la parodia, de tal forma que, en tercer lugar, desatrapa el lenguaje. La respuesta, entonces, que ofrece la obra de Caparrós ante la escritura del horror es la desautomatización, en la medida en que rompe la estrechez a la que el poder somete al lenguaje, en virtud del proceso descrito consistente en mostrar y reproducir determinado lenguaje y cuestionarlo. Por supuesto, el uso del término desautomatización evoca una serie de coordenadas, algunas, como las de Brecht o Shklovski, creador del concepto, antes referidas a tenor

de las reflexiones de Piglia; sin embargo, puede resultar también esclarecedor acudir a *Rayuela*, de Cortázar, y al cuestionamiento de las «categorías tranquilizadoras» que se defiende en la obra, y que se concretiza en el final del segundo capítulo:

El péndulo cumple su vaivén instantáneo y otra vez me inserto en las categorías tranquilizadoras: muñequito insignificante, novela trascendente, muerte heroica. Los pongo en fila, de menor a mayor: muñequito, novela, heroísmo. Pienso en las jerarquías de valores tan bien explorados por Ortega, por Scheler: lo estético, lo ético, lo religioso. Lo religioso, lo estético, lo ético. Lo ético, lo religioso, lo estético. El muñequito, la novela. La muerte, el muñequito. La lengua de la Maga me hace cosquillas. Rocamadour, la ética, el muñequito, la Maga. La-lengua, la cosquilla, la ética (Cortázar, 2013: 138).

Una de las búsquedas de *Rayuela* consiste en este movimiento de ruptura con las categorías tranquilizadoras, asociadas al control de lo real y también a la racionalidad-causalidad discursiva. En esta misma línea de reflexión, «fundación», «patria», literatura nacional son las categorías tranquilizadoras que se ponen en cuestión en *La Historia*, de Caparrós: frente a la normalidad que imponen estas categorías, susceptibles de producir el horror, Caparrós cuestiona el lenguaje para sacarlo de sus márgenes acostumbrados, de la estrechez que el poder le impone.

En el capítulo inicial de la crónica-ensayo *El hambre* pueden encontrarse más claves para intentar la postura sobre esta problemática y su propuesta. El planteamiento inicial del libro consiste en mostrar el horror del hambre y en indagar sus causas. De la forma en que se aborda aquí, el relato del hambre se aborda con la misma estructura que el relato del horror. Caparrós no inicia su obra con el relato de una gran hambruna, «esas hecatombes eran las únicas oportunidades que tenía el hambre –imágenes en la pantalla del hogar– de presentarse a los que no la sufren» (2016:11), sino que principia con lo más difícil de contar, el hambre normalizada: «lo que queda, en cambio, es aquello tanto más difícil de mostrar: los millones y millones de personas que no comen lo que deberían –y penan por eso, y se mueren de a poco por eso. El iceberg, lo que este libro trata de contar y de pensar» (11). Estas cuestiones, por tanto, conducen a cuestionarse el lugar de este relato, su razón:

Aunque no diga nada que no sepamos ya. Todos sabemos que hay hambre en el mundo. Todos sabemos que hay ochocientos, novecientos millones de personas –los cálculos vacilan– que pasan hambre cada día. Todos hemos leído o escuchado esas estimaciones –y no sabemos o no queremos hacer

nada con ellas. Si en algún momento sirvió, se diría que ahora el testimonio –el relato más crudo– ya no sirve (Caparrós, 2016: 12).

Interesa, a este respecto, la afirmación «si en algún momento sirvió, se diría que ahora el testimonio –el relato más crudo– ya no sirve» (12), pues significa que respecto al hambre, ya conocida, el testimonio ha perdido su valor revelador, su componente de impacto y su fuerza transformadora de la realidad. Tras esta afirmación, se pregunta, aislando la interrogación en un párrafo único: «¿Qué queda entonces, el silencio?» (12). Caparrós, por tanto, recoge la tradición del silencio: si el testimonio ya ha perdido su impacto, se interroga sobre si la única vía es el silencio. La respuesta que ofrece parece ser negativa, pues, pese a esa aparente inoperatividad, Caparrós recoge los testimonios, las historias, y las muestra. Caparrós indaga en el horror, para sortear las imágenes superficiales que forman parte del conocimiento de todos: «nada me impresionó más que entender que la pobreza más cruel, la más extrema, es la que te roba la posibilidad de pensarte distinto. La que te deja sin horizontes, sin siquiera deseos: condenado a lo mismo inevitable» (12). Después de formular las primeras problemáticas de este relato del horror, se dirige al lector con una serie de preguntas:

Digo, quiero decir, pero no sé cómo decirlo, usted, lector amable, tan bienintencionado, un poco olvidadizo, ¿se imagina lo que es no saber si va a poder comer mañana? Y, más: ¿se imagina cómo es una vida hecha de días y más días sin saber si va a poder comer mañana? ¿Una vida que consiste sobre todo en esa incertidumbre, en la zozobra de esa incertidumbre y el esfuerzo de imaginar cómo paliarla, en no poder pensar en casi nada más porque todo pensamiento se tiñe de esa falta? ¿Una vida tan restringida, tan cortita, tan dolorosa a veces, tan peleado? (Caparrós, 2016: 12).

Tras formular estas preguntas que interpelan al lector, de nuevo, como en el párrafo anterior, en renglón a parte, responde: «Tantas maneras del silencio» (12). La premisa, pues, consiste en que, una vez el horror ha entrado en el ámbito de la normalidad, cuestiona la validez del testimonio como género capaz de transformar el tejido de lo real; sin embargo, pese a ello, Caparrós arma esos testimonios. Tras debatir sobre el estatuto del relato, plantea tres problemas inherentes a la escritura del libro, y una de esas problemáticas es precisamente la escritura del horror. La primera de ellas es la siguiente:

Este libro tiene muchos problemas. ¿Cómo contar lo otro, lo más lejano? Es muy probable que usted, lector, lectora, conozca a alguien que se murió de cáncer, que sufrió un ataque violento, que perdió un amor un trabajo el orgullo; es muy probable que conozca a alguien que viva con hambre, que viva la amenaza de morirse de hambre. Tantos millones de personas que son lo más lejano: lo que no sabemos –ni queremos– imaginar (Caparrós, 2016: 12).

La respuesta de Caparrós es la que propone Piglia en su artículo antes citado: el desvío, el acto de darle la palabra al otro como forma de contar una experiencia del horror percibida como límite, que obliga a interrogarse sobre el estatuto de la escritura. Caparrós aquí practica el ejercicio de escuchar al otro, de recopilar sus historias y armar un testimonio. Conviene precisar, no obstante, que Caparrós aquí no se difumina a modo de transcriptor, sino que trata de armar un sentido, cuestiona, se interroga. Por ejemplo, uno de los capítulos consiste en trazar una historia, una genealogía del hambre, remontándose a la filosofía griega:

Nunca terminaremos de saber cómo empezamos, pero corren historias. Faustino Cordón, en su libro, *Cocinar hizo al hombre*, supone que fue porque no supimos hacer lo que otros sí: que cuando nuestros ancestros eran aquellos monos andaban por los árboles buscando brotes, hojas y algún insecto perdido, hubo algunos que aprendieron a colgarse más y mejor de las ramas (Caparrós, 2016: 85).

La segunda problemática que se formula se corresponde con una cuestión moral: contar la miseria sin caer en usos intencionados de la misma, sin caer en el sentimentalismo sensacionalista, pregunta pertinente en el marco de un capitalismo que se sirve utilitariamente de los afectos⁴⁰:

¿Cómo contar tanta miseria sin caer en el miserabilismo, en el uso del dolor ajeno? Y, quizás antes: ¿por qué contar tanta miseria? Muy a menudo contar la miseria es un modo de usarla. La desgracia ajena interesa a muchos desgraciados que quieren convencerse de que no están tan mal o quieren, simplemente, sentir esa cosquilla en los pulgares. La desgracia ajena –la miseria– sirve para vender, para esconder, para mezclar los tantos: para suponer por el ejemplo el destino individual es un problema individual (Caparrós, 2016: 12-13).

⁴⁰ *Eros. La superproducción de los afectos*, de Eloy Fernández Porta, es un ensayo notable sobre esta cuestión.

La tercera problemática que plantea es la que atañe estrictamente a la escritura del horror:

Y, sobre todo, ¿cómo pelear contra la degradación de las palabras? Las palabras «millones-de-personas-pasan-hambre» deberían significar algo, causar algo, producir ciertas reacciones. Pero, en general, las palabras ya no hacen esas cosas. Algo pasaría, quizá, si pudiéramos devolverles sentido a las palabras (Caparrós, 2016: 13).

Caparrós aquí parte de la asunción de que el lenguaje está domesticado y de que la finalidad de un ensayo de esta índole sería causar algún efecto, alguna reacción, pero que el lenguaje está atrapado en una serie de categorías tranquilizadoras. La propuesta se encuentra en la oración final: «algo pasaría, quizá, si pudiéramos devolverles sentido a las palabras» (13). A este respecto, la postura de Caparrós recuerda a la ensayada por Grossman en el texto antes referido, «Escribir en la oscuridad», pues se inserta en la misma línea de recuperación del lenguaje, muestra la voluntad de detectar este lenguaje que ha perdido su capacidad transformadora y rescatarlo, desatraparlo de esa estrechez. En suma, en su obra se aprecia la voluntad de recuperar el sentido de las palabras para que sean capaces de transferir algún tipo de experiencia, la voluntad de librarnos del lenguaje vaciado, neutralizado, por la política, pues es este el que produce el horror. La respuesta de Caparrós, entonces, se asemeja a estas palabras de Grossman sobre el lenguaje: «la [libertad] de expresarse de una forma diferente, nueva, frente a todo lo que amenaza con encadenarle y atarle con las definiciones limitadas y fosilizadas de la arbitrariedad» (2011: 17). Es, a la par, el mismo procedimiento que sigue en *La Historia*: el valor performativo de esta obra, es decir, el hecho de que reproduzca el lenguaje del poder, está encaminado a intentar recuperar el lenguaje, lo cual supondría el último acto de los movimientos antes anunciados: reproducción de las formas, cuestionamiento y finalmente recuperación del lenguaje.

Volviendo a la cuestión del testimonio y al acto de dar la palabra al otro, destaca la monumental obra *La voluntad*, escrita por Martín Caparrós y Eduardo Anguita, obra en tres volúmenes que trata de recuperar la memoria de la militancia argentina de 1966 a 1978, cuya voluntad es «devolver sus historias a esos que la historia llamaba “los desaparecidos”: hombres y mujeres cuyo recuerdo se centraba en el momento de sus muertes –como víctimas de las relaciones de otros, como objeto de las acciones de otros y no como sujetos de las suyas» (Caparrós, 2015: 239-240). Esta obra, por tanto, se

incardina en el ámbito de la restitución de la memoria y a tenor de esta voluntad las siguientes palabras de Caparrós recuerdan a la propuesta de Agamben en *La lección de Auschwitz*: «debíamos contar, por su intermedio, también a los muertos, numerosos» (Caparrós, 2015: 240). Caparrós trata de «escuchar e interpretar un balbuceo inarticulado, o un no lenguaje mutilado y oscuro» (Agamben, 2014: 37). A través de las palabras de los otros, Caparrós testimonia las de quienes ya no pueden decir el horror. Sobre esta paradoja Agamben concluye lo siguiente:

Sea la paradoja de Levi: «El musulmán es el testigo integral». Implica dos proposiciones contradictorias: 1) «el musulmán es el no-hombre, aquel que en ningún caso puede testimoniar; 2) «El que no puede testimoniar es el verdadero testigo, el testigo absoluto».

El sentido y el no sentido de esta paradoja se hacen transparentes en este momento. Lo que se expresa en ellos no es otra cosa que la íntima estructura dual de testimonio como acto de un *auctor*, como diferencia y complementariedad de una imposibilidad y una posibilidad de decir, de un no-hombre y un hombre, de un viviente y de un hablante. El sujeto del testimonio está constitutivamente escindido, no tiene otra consistencia que la que le da esa desconexión y esa separación y, sin embargo, no es reductible a ellas. Esto significa «ser sujeto de una desubjetivación»; y, por esto mismo, el testigo, el sujeto ético, es aquel sujeto que testimonia de una desubjetivación (Agamben, 2014: 158).

Sobre esta cuestión, puede tenderse un puente también con *La ciudad ausente*, de Piglia, en concreto con la máquina de Macedonio, pues esta tiene el cometido de reconstruir la memoria mediante sus relatos; es decir, su propósito es el de rescatar la voz de quienes ya no pueden contar su vida, su horror.

A la pregunta sobre cómo escribir cuestionando las categorías que atrapan el lenguaje mediante un lenguaje precisamente atrapado, se suma otra paradoja, enunciada por Walter Benjamin y retomada por Agamben. En el inicio de *Infancia e historia*, Agamben enuncia:

En la actualidad, cualquier discurso sobre la experiencia debe partir de la constatación de que ya no es algo realizable. Pues así como fue provado de su biografía, el hombre contemporáneo se le ha expropiado su experiencia: más bien la capacidad de tener y transmitir experiencias quizás sea uno de los pocos datos ciertos de que dispone sobre sí mismo (Agamben, 2010: 7).

Y, más adelante, precisa: «hoy sabemos que para efectuar la destrucción de la experiencia no se necesita en absoluto de una catástrofe y para ello basta perfectamente con la pacífica existencia cotidiana en una gran ciudad» (2010: 8). Ya Walter Benjamin, en su ensayo «Experiencia y pobreza», publicado en 1933, detecta esta ausencia y la relaciona con el horror:

La cotización de la historia ha bajado, y ello, además, en una generación que, entre 1914 y 1918, ha tenido una de las experiencias más atroces de la historia universal. Lo cual quizá no sea tan extraño como parece. ¿Acaso no se pudo constatar que la gente volvía muda del campo de batalla? No más ricas, sino más pobres en experiencias comunicables (2018: 95).

Esta reflexión de Benjamin evoca el principio de *Matadero cinco*, de Vonnegut, antes referido, pues sintetizaría esta imposibilidad de comunicar una experiencia de esta magnitud. De la misma forma, se puede traer a colación el cuento «Jim» de Bolaño, que comunica esa experiencia pero no con palabras: el personaje que ha vuelto de la guerra no es quien habla, es el narrador quien refiere la reacción de Jim, él suda, llora, se suspende de lo real ante la visión del fuego de su memoria. Pensando esta cuestión al respecto de la obra de Caparrós, formada en gran parte por textos cronísticos, puede notarse la tensión por transferir algún tipo de experiencia, ese punto vacío al parecer de Benjamin y Agamben, desde la asunción, como antes se ha apuntado, de que el lenguaje ya no causa nada, pero con la voluntad de salvar la estrechez a la que el poder lo reduce resignificándolo. Avanzado el ensayo, Agamben, a tenor de *Las flores del mal* de Baudelaire, poesía en la que «no se funda una nueva experiencia, sino una carencia de experiencia sin precedentes» (2010: 53), sostiene que «el extrañamiento, que les quita su experamentabilidad a los objetos más comunes, se convierte así en el procedimiento ejemplar de un proyecto que apunta a hacer de lo Inexperimentable el nuevo “lugar común”, la nueva experiencia de la humanidad» (2010: 55). En el caso de la obra de Caparrós la desautomatización responde a la voluntad de abrir la posibilidad de vehicular algún tipo de experiencia, incluso desde las ruinas de la experiencia, restituyendo su capacidad significativa al lenguaje.

Deleuze, en su ensayo «La literatura y la vida» sostiene que: «Lo que hace la literatura en la lengua es más manifiesto: como dice Proust, traza en ella precisamente una especie de lengua extranjera, que no es otra lengua, ni un habla regional recuperada, sino un devenir-otro de la lengua, una disminución de esa lengua mayor, un delirio que

se impone, una línea mágica que escapa del sistema dominante» (2016: 16). Esa extranjerización de la lengua es también, de alguna manera, el punto de llegada de la obra de Martín Caparrós y también de la de Piglia, especialmente en los ensayos en los que desarrolla la idea de que la literatura actúa como un reverso de las ficciones de poder. En la obra de ambos, deriva en el intento de sacar al lenguaje de los usos discursivos impuestos por las fuerzas de poder, que vehiculan determinadas emotividades y también ciertas cosmovisiones. En este sentido, resulta iluminador traer aquí un momento de *Austerlitz*, de Sebald, en concreto, cuando el personaje de Austerlitz recuerda las clases de historia del profesor Hilary:

Tratamos de presentar la realidad, pero, cuánto más nos esforzamos, tanto más se nos impone lo que siempre se ha visto en el teatro histórico: el tambor caído, el soldado de infantería que apuñala a otro, el ojo desorbitado de un caballo, el invulnerable emperador, rodeado de sus generales, en medio del fragor de congelado de la batalla. Nuestra dedicación a la historia, según la tesis de Hilary, era una dedicación a imágenes prefabricadas, grabadas ya en el interior de nuestras mentes, a las que no hacemos más que mirar mientras la verdad se encuentra en otra parte, en algún lugar apartado todavía no descubierto por nadie (p. 75).

Las ideas en este fragmento expuestas recuerdan a las palabras de Sebald antes referidas sobre la escritura del horror y de la destrucción, de su ensayo *Sobre la historia natural de la destrucción*, que principia de la siguiente manera: «Es difícil hacerse hoy una idea medianamente adecuada de las dimensiones que alcanzó la destrucción de las ciudades alemanas en los últimos años de la Segunda Guerra Mundial, y más difícil aún reflexionar sobre los horrores que acompañaron a esa devastación» (2015: 13). Además de la propia fisionomía del horror, antes descrita, que dificulta el pensamiento y cuestiona los perfiles de lo real, la dificultad para hacerse una idea con la que se inicia este ensayo tiene que ver con la problemática puesta en palabras del profesor Hilary, en la novela *Austerlitz*: en el momento de conceptualizar y transmitir la historia se recurre a una serie de imágenes tipificadas y dadas de antemano, carentes de algún tipo de experiencia, carentes de verdad, como se dice nostálgicamente en la novela, y lo mismo sucede respecto a la escritura del horror. De ahí, la voluntad manifestada por Caparrós de sortear esas imágenes prefabricadas, que se corresponden con el lenguaje que no dice nada, y recuperar otro lenguaje, al que Grossman se refiere como el compuesto por *las propias palabras*, y propio aquí significa el lenguaje recuperado, desatrapado de los usos intencionados del poder.

Volviendo a *Austerlitz*, la novela, a partir de la premisa expuesta, se revela como un intento de recuperar la experiencia de la historia sorteando esas imágenes prefabricadas, esos giros lingüísticos que se cree que son la historia, pero que son una historiografía. A su vez, ese intento de desatrapar la realidad se extrapola al propio personaje, al relato de sí mismo, que culmina desviando la mirada de esas imágenes dadas y consiguiendo desvelar su identidad y recuperar una experiencia particular de su historia. En este proceso, esa voz diferida que es Austerlitz pasa por un proceso de parálisis y de crisis del lenguaje: «no había giro de frase que no resultara ser una lamentable muletilla ni palabra que no sonara vacía no falaz» (Sebald, 2014: 125). Un movimiento similar al que Sebald lleva a cabo en *Austerlitz* lo efectúa también Caparrós en *Los living*: la novela de Caparrós es también un relato enfocado a desvelar la identidad, un intento de resolver la incógnita de una identidad escamoteada. En *Los living*, el punto de llegada histórico que actúa como un horizonte de reflexión es el siguiente: el protagonista, Nico, nace el mismo día en que muere Juan Perón, y crece sin padre, lo que le lleva a un intento de armarse unas imágenes con que poder recordar y contar la muerte de su padre, acaso un desaparecido, bajo la premisa de que «armar un relato es una forma de no creer lo uno ni lo otro» (Caparrós, 2011: 236), puesto que, como anuncia el personaje, «si mi padre o viejo había desaparecido tan completamente de mi vida que todo lo que me quedaba de él era una historia para armar, yo debía ser el que la armara» (236). Caparrós, asumiendo que «la memoria es una incertidumbre permanente» (2011: 82), se sirve de la estructura de la novela de formación, a través del marco del niño y luego adolescente que tiene que construirse unos relatos, unas coordenadas de sentido, un pasado, para revisar los tópicos a través de los que se construye la identidad desde la infancia, pero más concretamente, le sirve para cuestionarlos, rodearlos, reducirlos y tomar un desvío. Es decir, adopta ese lenguaje, el de las coordenadas identitarias de la juventud, y lo deslocaliza, lo vuelve ajeno, para intentar deshacer la normalización en un plano íntimo del horror. Es más, este cuestionamiento, en la novela, se traslada casi a un modo narrativo, pues numerosas secciones, a veces párrafos contiguos, del inicio especialmente, suelen partir de la enunciación de uno de esos tópicos o situaciones acostumbradas, y procede desviando, desgranando el asunto, tratando de evidenciar sus fallas, su condición de idea o de imagen prefabricada. En el siguiente pasaje, por ejemplo, se anuncia esta toma de conciencia:

Me senté a pensarlo: por primera vez en mi vida, decidí que tenía que estudiar seriamente un problema y me senté a pensarlo. Era una cuestión nueva, distinta; hasta ese momento las ideas se me habían ocurrido, me habían sucedido sin saber por qué, y ahora la idea de pensar una cuestión me hizo sentirme muy poderoso. Mamá rezongaba en la cocina, Beto miraba el noticiero – Beto había vuelto o por lo menos esos días estaba de vuelta– y yo, encerrado en mi cuarto con la luz apagada, pensaba, poderoso (Caparrós, 2011: 237).

Le da la vuelta, lo contempla, intenta transformar el lenguaje dado: «para eso sirven entre otras tantas cosas, los relatos: para re-ver, para mirar de otra manera aquello que estamos acostumbrados a mirar» (Caparrós, 2015: 478). En suma, pues, la propuesta de la obra de Caparrós, asumiendo que el lenguaje posibilita el horror, consiste en este movimiento de desautomatización: muestra ese lenguaje reproduciéndolo, en la línea que ensaya también Piglia, lo cuestiona y propone un desvío como una nueva vía de resignificación. Desautomatiza el lenguaje para deslocalizarlo de los estrechos márgenes del horror.

Conclusiones

En un pasaje del primer volumen de *Los diarios de Emilio Renzi*, donde se reflexiona sobre la relación entre literatura y política, y sobre la forma en que la primera puede actuar en la realidad, Ricardo Piglia concluye que la literatura «tendría que ser capaz de criticar los usos dominantes del lenguaje. De esa manera la literatura sería una alternativa a los manejos del lenguaje y a los usos de la ficción por parte del Estado» (2015: 156). En esta reflexión de Piglia se halla sintetizado uno de los objetivos fundamentales de este trabajo: pensar los usos del lenguaje en el ámbito de la escritura de la historia y del horror a partir de la obra de Martín Caparrós.

Sin perder de vista este objetivo, en este trabajo se han recorrido tres caminos conectados entre sí: en primer lugar, la revisión del marco teórico de la novela histórica, con el fin de reflexionar sobre el estatuto de la historia, vinculada a la ficción, así como sobre los mecanismos de su construcción y sus efectos en los sujetos. En segundo lugar, se ha leído la narrativa histórica de Martín Caparrós y se ha analizada cómo, mediante el uso de reflexiones metahistoriográficas y especialmente de la reproducción de los lenguajes del poder, se evidencia y cuestiona la construcción de la historiografía oficial, entendida también en su vinculación con la construcción de la identidad propia. En tercer y último lugar, partiendo de que la escritura de la historia en la obra de Caparrós está conectada con la pregunta sobre cómo transmitir la experiencia del horror, se aventura una poética del horror caparrosiana, consistente en la desautomatización, que responde a un movimiento, primero, de reproducción de los usos del lenguaje por parte del poder, que refiere Piglia en el pasaje antes citado, segundo, de cuestionamiento y, finalmente, de propuesta de un desvío, con el fin último de recuperar o resignificar el lenguaje.

Una vez revisado el marco teórico de la denominada «nueva novela histórica», se concluye que los aportes principales de la crítica son los siguientes: primero, la distinción entre la novela histórica, considerada tradicional, o «decimonónica», configurada según el modelo de Walter Scott, y la «nueva novela histórica», que comenzaría con *El reino de este mundo*, de Carpentier, y en la que la historia aparece como problemática y tema; segundo, a partir de dicha distinción, los estudios destacan el carácter de reescritura y relectura crítica de los hechos, así como de los textos a través

de los que se ha transmitido la historia; como apunta Grillo: «el referente ya no es sólo el suceso, cuya reinterpretación y ficcionalización es el eje de toda novela histórica, sino también el texto que aquel hecho relata y del que ha dado la versión oficial, a menudo la única conocida» (2010: 314). Otra de las líneas centrales de esta producción narrativa sería la perspectiva lateral de la historia, es decir, la atención a figuras silenciadas. Todo ello permite cuestionar y pensar de nuevo aspectos como el estatuto de la verdad, la dialéctica entre centro y periferia o la idea de imaginario nacional, así como el papel de la literatura en su producción. En el fondo de esta producción narrativa late, pues, una voluntad desmitificadora de las narrativas oficiales. De la misma manera, tal y como apunta Todorov en *Los abusos de la memoria* (2013: 16), el gesto de recuperar la memoria se percibe como un acto de oposición al poder y su pulsión verticalizante y estandarizadora, de tal forma que implícitamente se torna en un gesto político. La propuesta que se ensaya en este trabajo consiste en entender la historia como un *cogito*, cifrado en la pregunta sobre cómo narrar la historia. Así, la historia se entiende como un concepto fundante desde el que se construyen todos los demás pensamientos, hasta el punto de que el individuo parece pensar su propia identidad, desde la historia, asumiendo, a su vez, la construcción ficcional de este discurso, así como del de la propia historia individual. Por tanto, la historia, en la novela, actúa como un horizonte de reflexión. Se propone entender de esta forma el estatuto de la historia en la ficción para comprender el giro de la narrativa de los años 80 hasta la actualidad. Además, esta concepción permite atender a una pluralidad mayor de obras que, si bien no responden al catálogo de rasgos manejado por la crítica, sí vehiculan de algún modo la transformación de la manera de pensar la historia, como sucede en novelas como *Estrella distante*, de Bolaño o *Formas de volver a casa*, de Zambra. Conviene precisar, además, que la pregunta sobre cómo narrar la historia, que atraviesa la obra de Martín Caparrós encierra una reflexión sobre las posibilidades del ser humano para acceder a la verdad, de tal forma que puede percibirse como un intento de recuperar el contacto con la verdad, aunque sea desde sus ruinas.

En la segunda parte de este trabajo, centrada en la narrativa histórica de Martín Caparrós, se concluye que su obra está enfocada a cuestionar los constructos fundacionales. *La Historia* dialoga con el cuento «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», en la medida en que Borges glosa un texto imaginario, que no da, pero Caparrós, partiendo de esta estructura, sí escribe un texto imaginario y lo glosa, de tal forma que convierte la

obra en una performance, pues escenifica los mecanismos de la historiografía oficial en el aparato de comentarios que siguen a cada capítulo de la crónica encontrada por el historiador. Por tanto, puesto que la voluntad del personaje del historiador es institucionalizar *La Historia* como el texto fundacional de la nación argentina, la obra se torna una relectura crítica del motivo de la fundación y de los mecanismos de institucionalización. Piglia, en el ensayo «Ficción y política en la literatura argentina», a tenor de la obra de Macedonio, detecta que «la novela mantiene relaciones cifradas con las maquinaciones del poder, las reproduce, usa sus formas, construye su contrafigura utópica» (2014: 117). Caparrós, en *La Historia*, radicaliza esta propuesta que sintetiza Piglia, pues ofrece una crónica, acompañada por las notas de un historiador, impulsadas por la voluntad de leer ese texto con valor fundacional. Así, Caparrós reproduce performativamente los lenguajes del poder, las formas de la historiografía oficializadora, y las cuestiona de forma fractal, creando un contra-discurso ficcional.

En *Ansay*, partiendo de las mismas premisas de la obra antes estudiada, Caparrós toma la figura de Faustino Ansay, un personaje lateral de la historia argentina del siglo XIX, lo que le permite releer críticamente la mitografía tanto del siglo XIX como del pasado colonial. De nuevo, se sirve de los mecanismos de la reproducción performativa de las formas oficiales para cuestionar los lenguajes mediante los que se construye la historia, pues numerosos capítulos se estructuran mediante la alternancia de dos planos: en un plano, se refieren, con voz desafectada y retórica de informe, los hechos pertenecientes al ámbito de la historiografía oficial, mientras que en otro plano, escrito siguiendo la forma de una crónica de Indias cuyo referente son los *Naufragios* de Álvaro Nuñez Cabeza de Vaca, el propio Ansay relata sus aventuras. De esta forma, se contraponen los distintos discursos, se construye el personaje desde el lenguaje oficial y desde la ficción, de tal forma que se trata de cuestionar las imágenes estereotipadas mediante las que se piensa la historia y que se confunden con la misma. Por tanto, como sucede en *La Historia*, el pasado se relee explicitando el lenguaje mediante el que se construyen las imágenes de la historia y sirviéndose de un lenguaje que se convierte en el reverso del empleado para crear los discursos hegemónicos y oficiales. El lenguaje que toma Caparrós se torna en el doble subversivo del oficial, lo que le permite cuestionar la construcción de las imágenes de la historia y de su discurso, que acaba trasladándose a las palabras con las que cada sujeto se piensa en el ámbito privado.

Por tanto, se concluye que uno de los mecanismos mediante los que, en la obra de Caparrós, se responde a la pregunta sobre cómo narrar la historia, atendiendo sobre todo a los usos del lenguaje, y en la línea en que Piglia lee la obra de Macedonio, es mediante la reproducción de los lenguajes del poder para evidenciar los mecanismos a través de los que se construye, y la manera en que afecta a la configuración de la identidad. Crea, en síntesis, un reverso ficcional de estos lenguajes con el fin de cuestionarlos. Por otra parte, en la misma línea de crítica de las «ficciones del Estado», siguiendo la terminología de Piglia, o de la «prosa de Estado», siguiendo la de Marcelo Cohen, Caparrós ensaya otra forma de narrar la historia. Teniendo en cuenta que en el momento de pensar la realidad y el pasado intervienen una serie de mediatizaciones tanto históricas como culturales, susceptibles de atrapar el pensamiento en una cadena de ideas e imágenes prefiguradas, que impiden vehicular una experiencia, ¿cómo escribir cuestionando esas mediatizaciones para tratar de vehicular esa experiencia? En la entrevista incluida como apéndice a este trabajo, Caparrós explicita su voluntad de cuestionar estas mediatizaciones: «lo que me interesa es justamente poner en evidencia, y pensar cómo se forman esas mediaciones, qué significan, de dónde vienen, a quién favorecen, a quién perjudican, cómo se podrían desarmar» () Bajo esta premisa, el asombro, entendido como una perspectiva que busca cuestionar las mediatizaciones del poder, para repensarlas, se torna una forma de mirar la historia, con el fin de intentar obtener y vehicular una experiencia renovada de ella, que permita sortear las lecturas unívocas de la historiografía oficial.

En la tercera parte, se ha estudiado el horror entendido como la irrupción de la conciencia de las posibilidades desmedidas del mal humano. En virtud de esta idea, los perfiles del horror son los siguientes: en primer lugar, suspende el pensamiento; en segundo lugar, si el terror surge ante lo desconocido, en el horror se produce un doble movimiento de reconocimiento y de extrañamiento, pues en el caso del horror es la desmesura de la violencia, la crueldad o la ausencia de los valores considerados humanos –como la compasión o el amor– la que activan tanto una reacción emocional como intelectual. Como indica Adriana Cavarero, pone en peligro «la condición humana misma» (2019: 25). En tercer lugar, el horror puede entenderse como una experiencia, en la medida que modifica al sujeto. Se considera, en cuarto lugar, que el horror representa una experiencia límite de la racionalidad o se encuentra fuera de ella, de tal forma que suele definirse como impensable. Por último, el corpus reflexivo sobre

la cuestión del horror considera que una de sus particularidades es la condición de ser indecible, por tratarse de una experiencia límite. El horror encierra, pues, aunque de forma implícita, un cuestionamiento del lenguaje como un medio para vehicular su experiencia. No obstante, en este trabajo se reflexiona sobre posibles vías de escritura que puedan sobrepasar esa concepción.

Una vez asentados estos presupuestos se profundizó en la problemática del horror en relación con el lenguaje, partiendo de las reflexiones de Agamben en *Lo que queda de Auschwitz*, ensayo en el que propone que asumir el carácter indecible del horror implica inscribirlo en las coordenadas de lo sacro, de forma que equivaldría a adorarlo en silencio (2014: 32). Así, la tradición que asume el carácter indecible del horror parte de una renuncia: la de poder vehicular la experiencia del horror. Por el contrario, Agamben propone «mantener fija la mirada en lo inenarrable» (2014: 32). A partir de esta premisa, el análisis de este trabajo se encamina a indagar en posibles vías para transmitir esa experiencia, atendiendo sobre todo a los efectos del horror en el lenguaje. Las reflexiones pueden nuclearse fundamentalmente en dos grupos. Por un lado, acudiendo a las reflexiones de Sebald, Grossman, Piglia y Lévinas, se plantea la neutralización o estandarización del lenguaje, reducido a clichés, estrechado, por parte de las instancias de poder. Esos usos del lenguaje se trasladarían al ámbito privado, a las palabras con las que se piensa cada sujeto, por ello, recordando la cita inicial de Piglia, el ámbito en el que la literatura puede actuar es, precisamente, cuestionando esos usos. Por otro lado, la segunda problemática se cristaliza en la pregunta sobre cómo escribir el horror si el lenguaje trae consigo las categorías que lo posibilitan y legitiman, y puede ponerse al servicio de la violencia. Estas problemáticas, así como las especificidades del horror esbozadas en el capítulo anterior, se rastrean en obras como *La divina comedia* de Dante, la poesía de Paul Celan, *Si esto es un hombre* de Primo Levi, *El hombre en busca de sentido* de Victor Frankl, *Matadero cinco* de Kurt Vonnegut o «Jim» y *Estrella distante* de Roberto Bolaño.

Se detectan dos actitudes o dos posibles vías de escritura del horror: una enfocada a recuperar el lenguaje, mediante su resignificación, y otra decidida a romper el lenguaje para cuestionar las categorías que en él se vehicular. A través del ensayo «Escribir en una zona de catástrofe», de David Grossman, se ahonda en la primera actitud, pues es la que practica Martín Caparrós en su obra. Con el fin también de profundizar en la manera en que Caparrós escribe el horror en su obra, se parte del

ensayo «Una propuesta para el próximo milenio», de Piglia, en el que, a partir de la idea de que el horror supone un límite para el lenguaje, analiza la manera en que se intenta superar en la obra de Walsh. Así, analiza lo que denomina mecanismos de desplazamiento, que consiste en un desvío ficcional hacia la otredad, en decir a través de otro, pues «la verdad tiene la estructura de una ficción donde otro habla» (2013: 46). Bajo esta premisa, se han analizado los desvíos de los que se sirve también Caparrós para referir la experiencia del horror.

Con el mismo fin de profundizar en las posibilidades de la escritura de Caparrós, se acude a la conversación que mantuvieron Piglia y Walsh en 1970, y en la que cada uno muestra una postura distinta respecto a este conflicto: Walsh defiende el uso del documento, del testimonio y de la muestra de los hechos como medio para transmitir la experiencia del horror y que la literatura transforme algo en la realidad. Piglia, por el contrario, defiende las potencialidades de la ficción, en la línea antes desarrollada, como reverso de los discursos de poder. En este trabajo se argumenta que la obra de Caparrós sintetiza ambas posturas. Por un lado, Caparrós se sirve del documento y del testimonio, por ejemplo, en *La voluntad*, atendiendo incluso a la voz de quienes ya no pueden hablar, es decir, sumergiéndose en la laguna sobre la que reflexiona también Agamben en *Lo que queda de Auschwitz*. Por otra parte, Caparrós también se sirve de la ficción, en la línea de Piglia, reproduciendo las formas del poder, creando su contrafigura de forma fractal y cuestionando así el lenguaje que vehicula el horror.

En base a lo expuesto, en la obra de Martín Caparrós se detecta la actitud cifrada por Grossman y que consiste en recuperar el lenguaje, en deslocalizarlo de la estrechez a la que el poder lo somete y que impide vehicular algún tipo de experiencia sobre el horror. Acorde a esta actitud, la propuesta de escritura que se ensaya en la obra de Caparrós para escribir el horror, desde la consciencia de los usos del lenguaje, es la desautomatización, que se formula en tres momentos, como sucedía respecto a la escritura de la historia: en un primer momento, se reproduce el lenguaje del poder para evidenciarlo; de este modo se logra, en un segundo momento, cuestionarlo, para, finalmente, proponer un desvío que tenga el efecto de resignificar el lenguaje para que recupere la capacidad de transmitir esa experiencia.

Bibliografía

AGAMBEN, Giorgio, *Infancia e historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2011.

—, *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*, Valencia: Pretextos, 2014.

ADORNO, Theodore W. y HORKHEIMER, Max, *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, Madrid: Trotta, 2016.

AÍNSA, Fernando, «Tensión utópica e imaginario subversivo en Hispanoamérica», *Anales de literatura hispanoamericana*, núm. 13, 1984, pp. 13-35.

—, «La nueva novela histórica latinoamericana», *Plural*, núm. 240, 1991, pp. 82-85.

—, «La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana», *Cuadernos de cuadernos*, núm. 1, 1991 pp. 13-31.

—, *Historia, utopía y ficción en la ciudad de los Césares. Metamorfosis de un mito*, Madrid: Alianza, 1992.

—, *Reescribir el pasado. Historia y ficción en América Latina*, Caracas: Celarg, 2003.

AIRA, César, *Sobre el arte contemporáneo*, Barcelona: Random House, 2016.

ALBERCA, Manuel, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid: Biblioteca nueva, 2007.

ALIGHIERI, Dante, *Comedia*, Barcelona: Acantilado, 2018.

AMAR SÁNCHEZ, Ana María, *El relato de los hechos: Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*, Rosario: Beatriz Viterbo, 2008.

ANDERSON, Benedict, *Comunidades imaginarias*, México: Fondo de Cultura Económica, 2011).

ANDERSON IMBERT, Enrique, «Notas sobre la novela histórica en el siglo XIX», en *Estudios sobre escritores de América*, Buenos Aires: Raigal, 1954.

- ANGULO, María (coord.), *Crónica y mirada. Aproximaciones al periodismo narrativo*, Madrid: Libros del K.O., 2013.
- , «El realismo intransigente del periodismo literario de Martín Caparrós. Compromiso político, sentido histórico y voluntad de estilo», *Estudios sobre el mensaje periodístico*, núm. 22, 2016, pp. 627-645.
- APARICIO MAYDEU, Javier, «La sedición de los géneros en el siglo XX (o “novela” es todo aquello que se lee como tal). Esbozo para un ensayo», *Ínsula*, núm. 754, 2009, pp. 6-9.
- ARENDRT, Hannah, *Eichmann en Jerusalén*, Barcelona: Debolsillo, 2018.
- ARISTÓTELES, *Poética*, Madrid: Alianza, 2011.
- BADIOU, Alain, «La passion du reel», en *Le Siècle*, París: Seuil, 2005.
- BAGUÉ-QUÍLEZ, Luis Y MARTÍN-ESTULLIDO, Luis, «Hacia la literatura híbrida: Roberto Bolaño y la narrativa española contemporánea», en PAZ SOLDÁN, Edmundo y FAVERÓN PATRIAU, Gustavo (eds.), *Bolaño salvaje*, Barcelona: Candaya, 2013, pp. 462-486.
- BAKEWELL, Sarah, *En el café de los existencialistas*, Barcelona: Ariel, 2016.
- BARBOZA, Martha, «Novelas negras argentinas: entre lo propio y lo ajeno», *Espéculo*, núm. 38, 2008.
- BARTHES, Roland, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, Barcelona: Paidós, 2009.
- , *Mitologías*, Madrid: Siglo XXI, 2012.
- BELLO, Andrés, *Obras Completas*, vol. XXII, Caracas: Fundación La Casa de Bello, 1981.
- BENAVENTE, fray Toribio de, *Historia de los indios de la Nueva España*, Castany Prado, Bernat y Serna, Mercedes (eds.), Madrid: Real Academia Española-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2014.
- BENJAMIN, Walter, «Experiencia y pobreza», en *Iluminaciones*, Madrid: Taurus, 2018.
- BIANCO, Florencia, «Relatos de la ausencia. Historia, mito y ficción en *La Historia*, de Martín Caparrós, y *El entenado*, de Juan José Saer», en USANDIZAGA, Helena (ed.), *La palabra recuperada: mitos prehispánicos en la literatura latinoamericana*, Madrid: Iberoamericana, 2006, pp. 19-42.
- BOLAÑO, Roberto, *El gaucho insufrible*, Barcelona: Anagrama, 2008.
- , *Estrella distante*, Barcelona: Anagrama, 2013.
- BORGES, Jorge Luis, *Los conjurados*, Madrid: Alianza, 1985.
- , *El Aleph*, Madrid: Alianza, 2003.

- , *Ficciones*, Madrid: Alianza, 2005.
- , *Otras inquisiciones*, Madrid: Alianza, 2007.
- , *El hacedor*, Madrid: Alianza, 2009.
- , *Poesía completa*, Barcelona: Debolsillo, 2013.
- BOUTHOU, Gaston, *Traité de polémologie*, París: Payot, 1970.
- BROCH, Hermann, *Poesía e investigación*, Barcelona: Barral Editores, 1974.
- CALABRESE, Elisa T., *Itinerarios entre la ficción y la historia*, Buenos Aires: Grupo Editorial Latinoamericano, 1994.
- , «Operaciones escriturarias de Borges», en FUENTES, Manuel y TOVAR, Paco (eds.), *La aurora y el poniente. Borges (1899-1999)*, Tarragona: Universitat Rovira i Virgili, 2000, pp. 127-142.
- , «Escribir la barbarie. Una genealogía literaria de Sarmiento a Saccomanno» *Iberoamericana*, núm. 17, 2005, pp. 41-54.
- CAMENEN, Gersende, «Migraciones, testimonio y escritura de lo íntimo en *Una luna, diario de hiperviaje*, de Martín Caparrós», *Prosopopeya*, núm. 7, 2011-2012, pp. 169-184.
- CAPARRÓS, Martín, «Mientras Babel», *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 517-519, 1993, pp. 525-528.
- , *Ansay o los infortunios de la gloria*, Buenos Aires: Ada Korn, 1984.
- , «Maneras del silencio», en KOHUT, Karl (coord.), *Literaturas del Río de la Plata hoy: de las utopías al desencanto*, Madrid: Vervuert, 1996.
- , *La Historia*, Buenos Aires: Norma, 1999.
- , *Larga distancia*, Barcelona: Malpaso, 2004.
- , *Los living*, Barcelona: Anagrama, 2011.
- , *El interior*, Barcelona: Malpaso, 2014.
- , *Lacrónica*, Barcelona: Círculo de Tiza, 2015.
- , *El hambre*, Barcelona: Anagrama, 2016.
- , *Echeverría*, Barcelona: Anagrama, 2016.
- CAPOTE, Truman, «The Story Behind a Nonfiction Novel», *The New York Times Book Review*, 16 de enero de 1966.
- CARPENTIER, Alejo, *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, Madrid: Siglo XXI, 1981.
- CARRIÓN, Jordi (ed.), *Mejor que ficción*, Barcelona: Anagrama, 2012.

- CARRASCO CONDE, Ana, *Presencias IrReales. Simulaciones, espectros y construcciones de realidad*, Murcia: Plaza y Valdés, 2017.
- CASAS, Bartolomé de las, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, Madrid: Cátedra, 2011.
- CASTANY, Bernat: «Reformulación escéptica del género policial en la obra de Jorge Luis Borges», *Tonos digital. Revista electrónica de estudios filológicos*, 2006, núm. 11, s.p.
- , *Literatura posnacional*, Murcia: Editum, 2007.
- , «Elementos literarios en los escritos historiográficos: Hayden White y la metahistoria», *Cartaphilus*, vol. 6, 2009, pp. 43-46.
- , «Rendir culto y cultivar a Roberto Bolaño: Estrella distante, una versión gráfica», *Pliego suelto*, 04/07/2018, <http://www.pliegosuelto.com/?p=25806>
- , «Los rebeldes del sentido: La superación de la posmodernidad en la literatura hispanoamericana y española», *Pliego suelto*, 27/10/2018, <http://www.pliegosuelto.com/?p=26280>
- CASTILLA, Antonio, *La condición sombría. Filosofía y terror*, Murcia: Plaza y Valdés, 2015.
- CASTILLA CEREZO, Antonio, *La condición sombría. Filosofía y terror*, Murcia: Plaza y Valdés, 2015.
- CAVARERO, Adriana, *Horrorismo. Nombrado la violencia contemporánea*, Barcelona, Anthropos, 2009.
- CELAN, Paul, *Obras completas*, Madrid: Trotta, 2013.
- CERVERA SALINAS, Vicente, *Borges en la Ciudad de los Inmortales*, Sevilla: Renacimiento, 2014.
- CHESTERTON, G. K., *San Francisco de Asís*, Barcelona: Juventud, 2002.
- , *Correr tras el propio sombrero*, Barcelona: Acantilado, 2005.
- CHIRINOS, Eduardo, *Medicinas para quebrantamientos de halcón*, Valencia: Pretextos, 2014.

- CICHOCA, Marta E, *Estrategias de la novela histórica contemporánea. Pasado plural, postmemoria, pophistoria*, New York: Frankfurt am Mein: Peter Lang, 2016.
- CONDE DE BOECK, José Agustín, «La revolución no es un sueño eterno: la parodia de la militancia setentista y la cuestión del aprendizaje ideológico en *No velas a tus muertos* (1986) de Martín Caparrós», *Revista de filología y lingüística de la Universidad de Costa Rica*, vol. 45, núm. 1, 2019, pp. 59-82.
- COHEN, Marcelo, *Notas sobre la literatura y el sonido de las cosas*, Barcelona: Malpaso, 2016.
- CONRAD, Joseph, *El corazón de las tinieblas*, Madrid: Cátedra, 2015.
- CORTÁZAR, Julio, *Rayuela*, Madrid: Cátedra, 2013.
- DATEMBEL, Régine, *Les livres prennent soin de nous*, Actes Sud, Paris, 2015.
- DELEUZE, Gilles, *Crítica y clínica*, Barcelona, Anagrama, 2016.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia: Pre-textos, 2010.
- DELPIERRE, Guy, *La peur et l'être*, Michigan: Universidad de Michigan, 1973.
- DEMARÍA, Laura, «Rodolfo Walsh, Ricardo Piglia, la tranquera de Macedonio y el difícil oficio de escribir», *Revista Iberoamericana*, Vol. LXVII, núms. 194-195, 2001, pp. 135-144.
- DESCARTES, René, *Meditaciones metafísicas*, Madrid: Alianza, 2011.
- DETAMBEL, Régine, *Les livres prennent soin de nous: Pour une bibliothérapie créative*, Arle: Actes Sud Editions: 2015.
- DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Madrid: Real Academia Española-Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2011.
- DOSTOIEVSKI, Fiódor, *Discurso del Gran Inquisidor*, Barcelona, Arpa, 2018.
- ECHEVERRÍA, Esteban, *El matadero. La cautiva*, Madrid: Cátedra, 2009.

- ELIOT, T. S., *Selected Essays*, Faber and Faber: London, 1999.
- , *Poesías reunidas 1909-1962*, Madrid: Alianza, 2013.
- ELMORE, Peter, *La fábrica de la memoria. La crisis de la representación en la novela histórica latinoamericana*, México: FCE, 1997.
- FERNÁNDEZ PRIETO, Celia, *Historia y novela: poética de la novela histórica*, Navarra: Eunsa, 2003.
- FISCHER, María Luisa, «La memoria de las historias en *Estrella distante* de Roberto Bolaño», en PAZ SOLDÁN, Edmundo y FAVERÓN PATRIAU, Gustavo (eds.), *Bolaño salvaje*, Barcelona: Candaya, 2013, pp. 142-159.
- FOUCAULT, Michel, *Microfísica del poder*, Madrid: Las Ediciones de la Piqueta, 1980.
- , *Genealogía del racismo*, La Plata: Altamira, 1996a.
- , *De lenguaje y literatura*, Barcelona: Paidós, 1996b.
- FRANKL, Viktor, *El hombre en busca de sentido*, Barcelona: Herder, 2018.
- FRESÁN, Rodrigo, *Historia argentina*, Barcelona: Anagrama, 2009.
- FREUD, Sigmund, *Lo siniestro*, en HOFFMAN, E.T.A., *El hombre de la arena*, Palma de Mallorca: El barquero, 2008.
- FUENTES, Carlos, *La nueva novela hispanoamericana*, México: Joaquín Moritz, 1976.
- FUENTES VÁZQUEZ, Manuel, «El estatuto del personaje *Francisco del Puerto* en dos novelas argentinas», *Salina. Revista de Lletres*, núm. 23, pp. 171-175.
- GARCÉS, Marina, *Nueva ilustración radical*, Barcelona: Anagrama, 2018.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, «Fantasía y creación artística en América Latina y el Caribe», *Texto crítico*, XIV, pp. 3-8, 1979.
- GELMAN, Juan, *Poesía reunida*, Barcelona: Seix Barral, 2012.
- GIL DE BIEDMA, Jaime, *El pie de la letra: ensayos completos*, Barcelona: Crítica, 1994.

GIRONA FIBLA, Nuria, *Escrituras de la historia: la novela argentina de los años ochenta*, Valencia: Universidad de Valencia, 1995.

GIRONDO, Oliverio, *Obra. Poesía y prosa*, Buenos Aires: Losada, 2012.

GNUTZMAN, Rita, «Historia y metaficción en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia», *Revista Interamericana de bibliografía*, vol. 40, núm. 3, 1990, pp. 351-360.

GONZÁLEZ DE LA ALEJA, Manuel, *Ficción y nuevo periodismo en la obra de Truman Capote*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1990.

GONZÁLEZ RIVERA, Juliana, «Cómo se cuentan los viajes: estrategias narrativas en Sergio Chejfec y Martín Caparrós», *Anales de literatura hispanoamericana*, núm. 47, 2018, pp. 217-236.

GRANDIS, Rita de, «The First Colonial Encounter in *El entenado* by Juan José Saer: Paratextuality and History in Postmodern Fiction», *Latin American Literary Review*, 41, 1993, 30-38.

GREENBLAT, Stephen, *Posesiones maravillosas: el asombro ante el Nuevo Mundo*, Barcelona: Marbot, 2008.

GRILLO, Rosa Maria, *Escribir la historia: descubrimiento y conquista en la novela histórica de los siglos XIX y XX*, Alicante: Universidad de Alicante, 2010.

GRINBERG PLA, Valeria, «“La novela es un acto de libertad”, entrevista a Tomás Eloy Martínez», *Iberoamericana*, núm. 17, 2005, pp. 155-160.

GROSSMAN, David, *Escribir en la oscuridad*, Barcelona: Debolsillo, 2011.

HERSCH, Jeanne, *El gran asombro. La curiosidad como estímulo en la historia de la filosofía*, Barcelona: Acantilado, 2010.

HOFMANNSTHAL, Hugo von, *Poesía lírica, seguida de Carta de Lord Chandos*, Montblanc: Igitur, 2002.

HUTCHEON, Linda, *A poetics of postmodernism. History, theory, fiction*, New York: Routledge, 1988.

INGRAO, Christian, *Creer y destruir. Los intelectuales en la máquina de guerra de las SS*, Barcelona: Acantilado, 2017.

JAMESON, Fredric, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona: Paidós, 2002.

JARAMILLO AGUDELO, Darío, *Antología de crónica latinoamericana actual*, Madrid: Alfaguara, 2012.

JORDANA, Esther, *Michel Foucault: biopolítica i governamentalitat*, Barcelona: Gedisa, 2018.

KLEMPERER, Victor, *LTI. La lengua del Tercer Reich*, Barcelona: Minúscula, 2018.

KOVACSICS, Adan, *Guerra y lenguaje*, Barcelona: Acantilado, 2008.

KURLAT ARES, Silvia, *Para una intelectualidad sin episteme: el devenir de la literatura argentina, 1974-1989*, Buenos Aires: Corregidor, 2006.

LEFRE, Robin, *La novela histórica: (re)definición, caracterización, tipología*, Madrid: Visor, 2013.

LEVI, Primo, *Si esto es un hombre*, Barcelona: Austral, 2018.

—, *Los hundidos y los salvados*, Barcelona: Austral, 2018.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *Mito y significado*, Buenos Aires: Alianza, 1986.

LÉVINAS, Emmanuel, *Ética e infinito*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2015.

LOVECRAFT, H. P., *El horror sobrenatural en la literatura, y otros escritos teóricos y autobiográficos*, Madrid: Valdemar, 2010.

LUZZANI, Telma, «Una estética del desamparo: ficción e historia durante la dictadura militar», en *Río de la Plata*, núm. 11-12, pp. 341-350.

LYOTARD, Jean-François, *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*, Madrid: Cátedra, 2012.

MARÍAS, Javier, *Literatura y fantasma*, Madrid: Alfaguara, 1993.

MARRERO FENTE, Raúl, *Poesía épica colonial. Historia, teoría y práctica*, Madrid: Iberoamericana, 2017.

MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Santa Evita*, Madrid: Alfaguara, 2002.

MARTÍNEZ-RITCHER, Marily (ed.), *La caja de la escritura. Diálogos con narradores y críticos argentinos*, Madrid: Iberoamericana, 1997.

MARTÍNEZ RUBIO, José, *Las formas de la verdad. Investigación, docuficción y memoria en la novela hispánica*, Madrid: Anthropos, 2015.

MATHEW, Shaj, «The Ready Made Novel», *The New Republic*, julio-agosto de 2015, pp. 82-83.

MAUTHNER, Fritz, *Contribuciones a una crítica del lenguaje*, Barcelona: Herder, 2016.

MÈLICH, Joan-Carles, *La lección de Auschwitz*, Barcelona: Herder, 2004.

MORA, Vicente Luis, «El arte conceptual en la narrativa española contemporánea», en *Letras y bytes: escrituras y nuevas tecnologías*, NOGUERO JIMÉNEZ, Francisca, PÉREZ LÓPEZ, María Ángeles, SÁNCHEZ APARICIO, Vega (coords.), Alemania: Reichnberger, 2015, 27-44.

MENTON, Seymour, *La Nueva Novela Histórica de la América Latina*, México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

MENDIOLA OÑATE, Pedro, «Ficciones fundacionales en la narrativa argentina del siglo XX», *América sin nombre*, núm. 5-6, 2004, pp. 156-163.

MORA, Carmen de, «El cuento argentino en los años 60», *Foro hispánico*, núm. 24, 2003, pp. 65-83.

MONTAIGNE, Michel, *Los ensayos*, Barcelona: Acantilado, 2013.

MOREY, Miguel, «Escrituras del terror», en SERRANO, Vicente y CASTILLA, Antonio (eds.), *La filosofía, el terror y lo siniestro*, Murcia: Plaza y Valdés, 2017, pp. 33-50.

MUDROVIC, María Eugenia, «En busca de dos décadas perdidas: la novela latinoamericana de los años 70 y 80», *Revista Iberoamericana*, vol. LIX, núm. 164-165, 1993, pp. 445-468.

NAVAJAS, Gonzalo, «La memoria de la posmodernidad. Escritura e imagen en la era global», en MÍNGUEZ, Norberto (eds.), *Ficción y no ficción en los discursos creativos de la cultura española*, Madrid: Iberoamericana, 2013.

NOGUEROL, Francisca, «Narrar sin fronteras», en MONTROYA, Jesús y ESTEBAN, Ángel (eds.), *Entre lo local y lo global: la narrativa latinoamericana (1990-2006)*, Madrid: Iberoamericana, 2008, p. 19-33.

OUAKNIN, Marc-Alain, *Bibliothérapie*, París: Point Sagasses: 2008.

PASTOR, Beatriz, *Discurso narrativo de la conquista de América*, La Habana: Casas de las Américas, 1983.

PAZ, Octavio, *El arco y la lira*, México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

PAULS, Alan, «La retrospectiva intermitente», *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 517-519, 1993, 470-473.

PEASE, Arthur S., «Things without Honor», *Filología Clásica*, Vol. XXI, 1926, pp. 28-29.

PENALVA, Joaquín Juan, «De cómo el “roman fusión” llegó a serlo: prehistoria narrativa de una nueva fórmula narrativa», *Anales de literatura española*, núm. 17, 2004, pp. 89-106.

PERKOWSKA, Magdalena, *Historias híbridas. La nueva novela histórica latinoamericana (1985-2000) ante las teorías posmodernas de la historia*, Madrid: Iberoamericana, 2008.

PETIT, Marc, *Elogio de la ficción*, Madrid: Espasa, 2000.

PIGLIA, Ricardo, «Una propuesta para el próximo milenio», *Ínsula*, núms. 793-794, 2013, pp. 45-46.

—, *Respiración artificial*, Barcelona: Anagrama, 2011.

—, *Crítica y ficción*, Barcelona: Anagrama, 2014.

—, *Por un relato futuro. Conversaciones con Juan José Saer*, Barcelona: Anagrama: 2015.

- , *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación*, Barcelona: Anagrama, 2015.
- , *Los casos del comisario Croce*, Barcelona: Anagrama, 2018.
- PIÑA, Cristina, «La narrativa argentina en los años setenta y ochenta», *Cuadernos hispanoamericanos*, núms. 517-519, 1993, pp. 121-138.
- PONS, María Cristina, *Memorias del olvido*, México-Madrid: Siglo XXI, 1996.
- PULGARÍN, Amalia, *Metaficción historiográfica: la novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista*, Madrid: Fundamentos, 1995.
- QUESADA, Catalina, *La metanovela hispanoamericana en el último tercio del siglo XX: las prácticas metanovelescas de Salvador Elizondo, Severo Sarduy, José Donoso y Ricardo Piglia*, Madrid: Arco, 2009.
- RICO, Francisco, *Vida u obra de Petrarca: lectura del Secretum*, Padua: Antenore, 1974.
- RICOEUR, Paul, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, Madrid: Siglo XXI, 1995.
- RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci, *Amadís de Gaula*, Barcelona: Burguera, 1969.
- SACCOMANNO, Guillermo, *La lengua del malón*, Buenos Aires: Planeta, 2003.
- SAER, Juan José, «Liminar sobre los *Viajes*», en SARMIENTO, Domingo Faustino, *Viajes por Europa, África y América (1845-1847)*, Madrid: ALLCA XX, 1996, pp. XVII-XX.
- , «Historia y novela, política y policía», en CARRIÓN, Jorge (ed.), *El lugar de Piglia. Crítica sin ficción*, Barcelona: Candaya, 2008.
- , *El entenado*, Barcelona: Rayo verde, 2013.
- , *El concepto de ficción*, Barcelona: Rayo verde, 2016.
- SARLO, Beatriz, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- SCHWOB, Marcel, *Vidas imaginarias*, Madrid, Valdemar, 2003.
- SHIELDS, David, *Hambre de realidad*, Barcelona: Círculo de Tiza, 2015.

- SEBALD, Winfried Georg, *Pútrida patria: ensayos sobre literatura*, Barcelona: Anagrama, 2005.
- , *Austerlitz*, Barcelona: Anagrama, 2014.
- , *Sobre la historia natural de la destrucción*, Barcelona: Anagrama, 2015.
- SERÉS, Guillermo, «La ficción y la “verdad del entendimiento”: Algunas consideraciones de poética medieval», *Revista de poética medieval*, núm. 4, 2000, 153-186.
- SOMMER, Doris, *Ficciones fundacionales: las novelas nacionales de América Latina*, México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- STEINER, GEORGE, *La poesía del pensamiento*, Madrid: Siruela, 2011.
- STRAND, Mark, *Sobre nada y otros escritos*, Madrid: Turner, 2015.
- TSCHILSCHKE, Christian von y SCHEMLZER, Dagmar (eds.), *Docuficción. Enlaces entre ficción y noficción en la cultura española actual*, Madrid: Iberoamericana, 2010.
- TODOROV, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, México, Coyoacán, 2009.
- , *Los abusos de la memoria*, Barcelona: Paidós, 2018.
- TOULMIN, Stephen, *Cosmópolis. El trasfondo de la modernidad*, Barcelona: Península, 1990.
- VALENTE, José Ángel, *Variaciones sobre el pájaro y la red*, Barcelona, Tusquets, 1991
- VATTIMO, Gianni, *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Barcelona: Gedisa, 2007.
- VIRLIO, Paul y BAJ, Enrico, *Discurso sobre el horror en el arte*, Madrid, Casimiro, 2010.
- VONNEGUT, Kurt, *Matadero cinco*, Barcelona: Anagrama, 2014.
- WALSH, Rodolfo, *Ese hombre y otros papeles personales. Rodolfo Walsh*, Buenos Aires: Seix Barral, 1996.

WHITE, Hayden, *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*, Barcelona: Paidós, 2003.

WOLFE, Tom, *El nuevo periodismo*, Barcelona: Anagrama, 2018.

Anejo

Entrevista a Martín Caparrós (28 de marzo de 2018)

Quiero comenzar por la mirada, porque en varios lugares, sobre todo en *Lacrónica*, has reflexionado bastante sobre la mirada. Recuerdo citas como «la crónica es una mezcla, en proporciones tornadizas, de mirada y escritura» o «mirar es la búsqueda, la actitud consciente y voluntaria de tratar de aprehender lo que hay alrededor» Me gustaría que hablaras de la mirada del narrador/cronista, del papel de la mirada en tu obra:

La primera creo recordar que es de *Larga distancia*, o sea que es muy antigua. Lo digo por la palabra «tornadiza», que es una palabra que me gustaba usar de vez en cuando, pero me parece que la uso poco últimamente, parece demasiado intencionada. Cada vez me gusta menos cuando a las palabras se les notan mucho las intenciones.

Creo que, en verdad, por más que lo haya escrito, cosas como esa, por ejemplo, antes del episodio al que me voy a referir, recién me di cuenta de lo que significaba mirar una vez que no pude. A uno le suele pasar. Yo estaba escribiendo *El interior*, en el año 2004-2015, por ahí, y había escrito casi todo y me faltaba profundizar un poco sobre la ciudad de Córdoba, por la que había pasado en mi viaje —*El interior* es un viaje en coche— había pasado, pero me había quedado con la impresión de que necesitaba quedarme más tiempo, y entonces decidí volver y el tema es que me paré para poder pasar una semana, diez días allí, y justo pocos días antes de eso, la madre de mi hijo, de la que yo estaba separado, se enfermó mal, o sea, le detectaron un tumor, y obviamente a mí me afligió mucho esa noticia y decidí ir de todas maneras a Córdoba, porque no había mucho que yo pudiera hacer al respecto, pero me pasé esos días sin ver nada, o sea, era muy claro que no podía mirar, y era muy impresionante porque nunca

había tenido conciencia de la diferencia, de la posibilidad más o menos habitual de ver cosas. Yo sé que salgo a la calle o estoy en un sitio y veo, no sé qué significa eso, pero registro detalles o relaciones que me parece que valen la pena ser contadas; eso es mirar en este sentido: registrar cosas que te sirvan para organizar un relato en el sentido amplio sobre aquello que estás viendo. Y esos días no sucedía, claramente no sucedía, fui como a la deriva por la ciudad sin saber qué hacer, porque no veía nada, o sea, no encontraba nada que me pareciera digno de ser contado y fue bastante impresionante. Pero en general ahí lo percibí mucho más claramente. Pienso ahora que esa ceguera transitoria me sirvió para ver qué era la mirada, aunque sea por ausencia. Por ausencia, por lo general, es como uno mejor ve las cosas. Quizá mirar es el ejercicio de ver lo que sí está, que es muy difícil: en general uno sabe ver bien lo que no está. Quizá mirar es aprender a mirar lo que sí está, que es mucho más complicado.

Y en relación con la pregunta anterior, veo un movimiento en tu obra, tomándola en global, que se enfoca a limpiar la mirada, a cuestionar mitos, es decir, a pensar la realidad sin mediaciones tanto históricas, como culturales, incluso mítica. Y me gustaría que me hablaras de esta faceta cuestionadora, desmitificadora de tu obra. Por ejemplo, en *El interior* recuerdo que comienzas con este movimiento: tratando de narrar Argentina, pero sin toda la carga mediática, histórica, cultural.

No, recién dijiste, espera cómo fue, «sin mediaciones». No creo, creo que es imposible narrar cualquier cosa que sea sin mediaciones, ya sea históricas o culturales, digamos, cualquier narración está hecha de historia, de cultura, de mitos; si acaso el trabajo que me interesa consistiría en ponerlos en evidencia. Lo que sí no querría ser es una especie de portador ingenuo de esas mediaciones, pero no podría olvidar que existen, es obvio que existen. Pero sí, me interesa justamente ponerlas en evidencia para poder discutir las, para poder saber un poco más de qué hablamos cuando hablamos de cualquier cosa. Hay esta idea de que uno podría hablar sin mediaciones, creo que no existe la posibilidad porque hablar es instalar una serie de mediaciones entre el sujeto que habla y aquello de lo que habla, en eso consiste el lenguaje y todo lo que uno puede hacer con el lenguaje. Entonces lo que me interesa es justamente poner en evidencia, y pensar cómo se forman esas mediaciones: qué significan, de dónde vienen, a quién

favorecen, a quién perjudican, cómo se podrían desarmar, qué sé yo. No sé por qué, mientras lo sigo, se me viene a la cabeza una frase que leí hace poco y que me pareció espléndidamente torneada digamos y que me parece que de algún modo ejemplifica este procedimiento, un intelectual francés contemporáneo que empezó un artículo el otro día diciendo «vivimos en una época en que es mucho más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo». Esa frase concentrada, sintética, pone en evidencia justamente una de las grandes mediaciones de la época, que es esta posibilidad que tenemos, esa facilidad que tenemos para pensar que el mundo se va a acabar y esta incapacidad que tenemos para pensar que el sistema social en el que vivimos se va a acabar. Me parece brillante, quiero decir que es lo que yo querría hacer, poner en evidencia justamente mediaciones para poder repensarlas.

Y en este sentido, ya que lo has mencionado, por ejemplo, te iba a preguntar sobre el papel que juega el lenguaje en esta cuestión de las mediatizaciones y me gustaría que me hablaras de cómo trabajas en tu obra el lenguaje para intentar evidenciarlas. He percibido en tu obra mucha conciencia del trabajo con el estilo.

Sí, sí tengo mucha conciencia del trabajo con el estilo, obviamente, me parece que eso es lo que uno hace en la vida, trabajar el estilo; en mi caso un estilo de escritura. Incluso cuando parece que alguien no tiene un estilo, eso es un estilo, quiero decir, el estilo de ser incapaz de producir uno que te identifique. El estilo es una forma de la identidad, lo que llamamos estilo es una forma desplazada de la identidad, identidad que está puesta en algún tipo de producción estética. Dicho lo cual, no sé muy bien cómo lo trabajo. Me preocupa y me ocupa mucho la idea de conformar un estilo. Se me cruzó ahora por la cabeza mientras hablaba un poema que escribí cuando debía de tener dieciocho años, o así, prometiéndome que no iba a usar más endecasílabos porque eran como un caballo manso, que yo podía llevar a cualquier lado sin ninguna excitación, sin ninguna diferencia digamos. Cuarenta y tantos años después sigo usando más endecasílabos de los que querría, pero no en poemas sino en prosa, supuesta prosa. O sea, antes de escribir propiamente estaba ya preocupado por el hecho de armar un estilo y por el hecho de desarmarlo. Ahora lo que me pasa con cierta frecuencia es que me incomoda la idea de que escribo mucho como yo mismo, y estoy tratando de desarmar esas formas

que he ido inventando, pero últimamente lo hago menos, debo de estar perezoso, me he conformado a mi propio estilo, que creo que es más o menos visible o más o menos reconocible, pero muchas veces pienso que me gustaría romper absolutamente con él y empezar a escribir de una manera que no se me asemejara digamos. Pero bueno, por ahora no lo hago y voy haciendo como pequeñas variaciones, que sé yo, los últimos diez años, por ejemplo, estoy infestado de dos puntos y a veces me digo «basta de dos puntos», pero no encuentro por ahora una alternativa que me parezca mejor. Ese es el trabajo, quiero decir, cómo vengo tratando de mirar y de lejanamente entender lo que uno hace con las palabras, para ver en qué medida lo puedo decir modificando o mejorando, qué sé yo, tener la estúpida pretensión de que uno maneja sus palabras y no viceversa. Pero en cuanto al trabajo en concreto, trabajo mucho con la música, lo que más me ocupa cuando estoy escribiendo es encontrar la música apropiada y corrijo, pero tampoco tanto, me gustaría corregir más, pero sí, se trata de encontrar la música. En *La Historia*, por ejemplo, fue muy claro y fue muy explícito para mí, porque te decía que quería conseguir una prosa que le sonara extranjera a cualquier hispanohablante, que siempre fuera de otro lugar. Nunca lo había pensado, pero ahora lo podríamos llamar una prosa de El Dorado. El Dorado servía para hacerte sentir que tenías que ir a otro lado, que la verdad estaba en otro sitio. Quería una prosa de El Dorado, que hiciera sentir a cualquier lector que no es su castellano, que es un castellano de otro sitio. Y me costó, no lo encontraba digamos, y creo que recién lo encontré al cabo de doscientas o trescientas páginas y cuando me pareció que lo había encontrado entonces tuve que transcribir todo lo anterior para adaptarlo a esa música. Y es, sobre todo, eso, una música la que había aparecido y una forma de relacionar algunas palabras, que no es aquella que solemos usar. Pero sí, digo, trabajo ese encontrar algunas formas que, por alguna razón, te parezcan mejor.

Y ahora que hablabas sobre *La Historia*, que es de alguna manera la obra a la que le tengo más cariño, en parte por lo mucho que me costó localizarla, y porque para mí, de alguna manera, es el centro de tu obra. Pienso que reverbera tanto en la anterior como en la posterior, tanto en *Ansay* como en *Echeverría*, por poner dos polos. Me gustaría que me hablaras un poco de la génesis de esta obra, porque me parece ver, en momentos anteriores, estallidos de este gran proyecto que es *La Historia*, como, por ejemplo, en aquel programa de radio, el «Monitor argentino»,

con Dorio, en ese escritor inventado que es José Máximo Balbastro, que tenía una obra titulada *La Historia*. Imagino que es difícil decir en qué momento se comenzó a pensar sobre una obra.

Pero me acuerdo, con lo sospechosas que son estas historias míticas que uno se crea sobre sí mismo, pero tengo un par de hitos más o menos precisos. El primero es una tarde en Valsaín, que es un pueblo de la provincia de Segovia, donde yo estaba en una casita, y solía ir a escribir mis primeras tres novelas. Vivía en Madrid. Allí había una casa en la que me pasaba largas temporadas escribiendo, y estaba terminando la tercera, que es *La noche anterior*, y en esa época pensaba de mí que qué pena que nunca se me ocurriera ninguna historia, porque decía bueno, más o menos tengo alguna idea de cómo estructurar una novela, no había publicado ninguna novela, pero había escrito un par y estaba terminando esta tercera y pensé que estaba más o menos bien armadita, pero que no se me ocurrían historias, todo lo que contaba eran historias o más o de alguna persona que me había encontrado por ahí y decía qué lástima que sea así. Estaba en esa idea de mí mismo y una tarde había terminado la jornada de trabajo con lo que estaba escribiendo y se me empezó a ocurrir una idea, que no me acuerdo exactamente, pero que era algo de cómo una música en Taormina, un templo medio derruido en Sicilia. Hacía que unas ovejas hicieran no sé qué cosa, de verdad que no me acuerdo de los detalles, era una historia un poco delirante. Y que no sé si la empecé a anotar y se ramificaba y derivaba y demás y pensé «qué raro, se me ocurren historias, qué es esto». Entonces se me empezaron a ocurrir, en algún momento lo tuve que cortar, porque tenía que terminar la novela esa y demás, pero se me ocurrió que cómo podía armar una máquina que produjera y contuviera estas historias que se me estaban ocurriendo pero que eran muy diversas. Empecé a pensar cómo podía organizar una máquina que funcionara para producir y contener esas historias. En realidad, lo que se me cruzaba todo el tiempo era *La vida instrucciones de uso* de Perec. En esa época y después, cientos, miles de veces en mi vida, tuve que hacer el esfuerzo de decir no tengo que escribir *La vida instrucciones de uso*. Yo no sabía hacerlo mejor. Y eso quedó, empecé a pensar maneras, formas de armar esa historia, esa máquina digamos. Pero empecé a pensar que probablemente se llamara *La Historia*, porque cuando inventamos a José Máximo Balbastro, que era ese escritor falsificado que hicimos en ese programa de radio, había que hacer unos libros de él que después lo de utilería iban a producir de

verdad digamos –iban a agarrar unos libros y a poner una portada falsa. Entonces uno de esos libros, el que Balbastro quería escribir y no conseguía escribir, decidí que se llamara *La Historia*, y tenía el ejemplar –creo que lo tengo todavía, pero no estoy seguro, con esa portada falsa que dice *La Historia*. Ya entonces estaba con esa idea, pero terminó de ocurrírseme el tema de este invento de la ciudad, la civilización, las notas y todo eso, un día un poco desdichado, en que fui a pasar un fin de semana, supuestamente un fin de semana romántico, a un hotelito en el Tigre, al lado de Buenos Aires. Es un delta, donde se unen el río Paraná, y un poco después el Uruguay, y tienen pequeñas islas, islotes y arroyos y riachos, y es una zona muy especial. Hay ahí una hostería, un hotelito donde se suicidó Leopoldo Lugones en el año 38. Es un lugar legendario, distante y obviamente mítico, y entonces, una vuelta fuimos con una amiga alemana con la que tenía una historia, en ese momento, a pasar un fin de semana ahí. Pero yo tenía miedo de no tener mucho de lo que hablar con la alemana, y entonces me llevé como cinco libros, un disparate para pasar tres días. Y llegamos al lugar y era horrible, era muy deprimente, parecía un viejo hospital, con camas de caños, las bombillas colgando del techo; recuerdo que dije que ahora entendía que Lugones había ido a pasar unos días maravillosos y cuando vio el lugar decidió suicidarse. Pero lo tremendo fue que al cabo de un rato fuimos a un muelle y nos sentamos a leer allí. Yo usaba gafas en esa época y en un momento las gafas se me cayeron justo en la rendija entre dos maderos del muelle y se fueron al agua. Y sin gafas yo no podía leer. Y tan preocupado estaba que dije «no me queda más remedio que pensar». Entonces empecé a pensar qué podía hacer con ese proyecto que nunca conseguía completar y volví de el Tigre con un poco la idea base de lo que iba a ser *La Historia*, y empecé a escribir. O sea que sí, tiene un origen para mí bastante marcado, pero después me pasé como diez años trabajando, entonces todo se fue modificando mucho a lo largo de ese tiempo. Por supuesto no trabajaba todo el tiempo en eso, entre medio escribí *La voluntad*, que son como cinco tomos. Pero mi trabajo principal, mi intención principal durante todo ese periodo era *La Historia*, y para mí sí, está muy en el centro, como tú dices. No sé en qué medida lo anterior se concentra allí, pero sí que durante mucho tiempo tuve la impresión de que todo lo que escribía después eran más notas al pie de *La Historia*.

Continuando con *La Historia*, entiendo esta obra como una enorme reflexión sobre muchos temas, como la modernidad, el papel de la literatura y de la historia para

fundar identidades, el poder. ¿Podrías hablarme de los temas sobre los que te propusiste reflexionar en esta obra? Al ser un gran contenedor de historias, al ser una máquina, casi pigliana, de historias, también es una máquina de muchos temas.

Pensaba que no sé si me propuse reflexionar sobre tal, sobre cuál, sobre el poder, sobre las formas en que la historia interviene. Simplemente dije bueno quiero inventar todo lo que se me dé la gana. Y básicamente quería inventar una cultura, y una cultura tiene todas esas cosas. Todo eso de una manera u otra va apareciendo, en distintos formatos. La premisa era no privarme de nada, todo lo que se me ocurra, en algún momento pensé que tendría que concentrar un poco, que podar, hacerlo más razonable y más sensato y cada vez me decía lo mismo. La premisa de este trabajo es la proliferación, que todo lo que tenga que aparecer aparezca, y después cada cual hará lo que pueda con eso. Pero te insisto, no es que me haya propuesto voy a. Aparecían, sí, se me ocurría qué hago con esto. Cada tema, el de la comida, por ejemplo, me planteaba qué hago con la comida, o el tema de la familia, que también tiene un sistema particular; en fin, lo que sí se me ocurría es cómo podría hacer esto para que sea, por un lado, sugerente y, por el otro, coherente con el resto. Tenía que tratar de encontrar cierta coherencia general. Y después otras cosas que aparecen como más allá de la civilización en cuestión, como es todo el debate por la modernidad, digamos. Supongo que tiene que ver con que es un debate que a mí me interesa particularmente, todos los académicos improbables que allí aparecen podrían haber sido libros que yo habría tenido que leer en mi facultad, y es el tipo de postulado y de tesis sobre los cuales tuve que estudiar cuando estudiaba y me interesaban y me siguen interesando.

En este sentido también me parece muy interesante la figura del historiador, Mario Corbalán, esa estructura doble entre texto y trabajo ecdótico. Y esta voluntad de instaurar una versión o verdad oficial, o al menos intentarlo, las propias trampas en las que cae. Me parece muy interesante la figura de este historiador.

Sí, la idea de la historia como una construcción. A partir de ciertas pistas, infinitamente interpretables, cada cual las interpreta de la manera que quiere, y arma un relato que postula como absoluto, aunque esa no sería la palabra. Postula como incuestionable y que, por supuesto, es una de las infinitas versiones posibles. En este sentido, la de este es particularmente ridícula, porque además es argentino, lo cual lo hace aun más capaz de ridiculez, digamos. Esta cosa del nacionalismo, de la construcción de una historia patria, que nuestros países muy carentes de ella apetecen particularmente, pero me servía tener alguien que construyera, por supuesto de una forma demasiado visiblemente equivocada, a partir de las pistas, de las bases que tenía, pero ahora optaba por decir hasta exagerado, porque es una construcción sobre una construcción. Quiero decir uno tiene la fuerte sospecha de que el hecho supuestamente histórico es un invento de un señor aburrido. Pero es muy probable que, muchos otros textos, que uno imagina como muy históricos, luego sean dudables. No hay ninguna prueba de que Jenofonte haya estado ahí con sus diez mil guerreros tratando volver de Persia. Y así sucesivamente: Herodoto, el padre de la historia. Me gustaba recuperar esa condición en *La Historia*.

¿Por qué decidiste hablar de Ansay, por qué de Echeverría, qué juego te daba coger estos personajes históricos? Sobre todo, me llama la atención el caso de Ansay, porque en Echeverría es más evidente (la instauración de la literatura nacional, etc.), pero el caso de Faustino Ansay me parece más sorprendente.

Nunca había puesto en paralelo las razones por las cuales me acerqué a cada uno de ellos. Y, ahora que me lo preguntas, me parece que son quizá demasiado simétricamente opuestas. A saber, cuando me encontré con Ansay fue porque quería escribir algo lo menos autobiográfico posible. O sea, había terminado de escribir mi primera novela, que era *No velas a tus muertos*, y había trabajado como tres años en eso, porque no sabía cómo se hacía una novela, y fue mucho esfuerzo y demás, pero finalmente la terminé y quería seguir escribiendo, pero me parecía un hándicap que esta primera hubiera sido tan autobiográfica. Entonces lo que quería era conseguir un personaje lo más alejado posible de mí, y me llamó la atención en realidad en primera instancia Mariano Moreno, que fue un personaje significativo de la revolución de mayo en 1810 en Argentina, que se empezó a independizar de España, y era como el jacobino supuestamente de esa revolución. En realidad, me llamó la atención porque me crucé

con un libro que escribió su hermano, Manuel Moreno, que se llamaba, si no recuerdo mal, *Memorias de Mariano Moreno*⁴¹ y me llamó la atención esa especie de desplazamiento memorialístico. y lo compré y lo miré. Mariano Moreno se murió en 1811, inmediatamente después de la revolución, supuestamente lo envenenaron en un viaje en barco hacia Inglaterra donde le habían armado una especie de destierro de privilegio porque su facción había perdido, y entonces era demasiado conocido como para dejarlo en Buenos Aires jodiendo, o como para meterlo preso. Entonces lo nombran embajador de la corte del rey en Inglaterra, pero en el viaje lo mataron, lo envenenaron y lo tiraron al mar. Y el hermano había escrito sus memorias. Como te digo, me interesó este desplazamiento y empecé a pensar en escribir una novela a partir de Mariano Moreno. Empecé a ir con cierta frecuencia a la biblioteca de lo que creo que entonces todavía se llamaba el Centro de Cultura Hispánica, en Madrid, que tiene una biblioteca latinoamericana bastante buena. Estuve allí en el ochenta y uno u ochenta y dos, a ver qué material había sobre Moreno, y me incomodó un poco la idea de escribir sobre un gran prócer argentino, muy conocido y un poco ya acartonado, convertido en cliché, y en cambio mientras estaba con eso me crucé un día, leyendo un material de época, con la figura de Ansay, y me atrajo la idea de que alguien radicalmente otro con respecto a mí, quiero decir, un español que cuando todos los criollos o españoles como él decidieron convertirse en esa cosa rara, nueva, que acaban de inventar, ser argentinos, él dijo que no, que él era español, y que iba a seguir siendo fiel a sus réditos, y pagó muy caro eso, mientras todos los demás se acomodaban. Y me dieron ganas de trabajar sobre él, insisto, en esa búsqueda de alguien radicalmente opuesto. Después no funcionó porque al final creo que Ansay es casi más autobiográfica que *No velas a tus muertos*, por ejemplo, que lo es de una manera literalmente; mientras que Ansay es una historia sobre el exilio, la pérdida de tu lugar, etcétera. Pero esa fue la intención. En cambio con *Echeverría* me pasó todo lo contrario. Lo descubrí en una situación muy precisa, una vez más, porque estaba en México hace tres años, a finales de 2014, en la Feria de Guadalajara, en la que Argentina era el país invitado oficial de ese año. A mí no me había invitado; nunca me invitaron a una actividad oficial argentina. Es curioso, pero nunca. Por un lado me da gusto, pero a estas alturas me intriga, porque durante el kirchenismo tiene sentido, era muy antikirshnista, pero ahora podrían invitarme alguna vez. En esa feria había sido un escándalo que no me hubieran invitado, había salido en

⁴¹ El título completo es *Vida y memorias de Mariano Moreno*.

la prensa bastante; el escándalo era que no nos invitaran a Beatriz Sarlo y a mí. Y entonces unos amigos mexicanos decidieron invitarme por otro lado como una especie de desagravio. Me invitó el Fondo de Cultura y, para que hiciera algo que justificara la invitación, me pidieron participar en la presentación de una colección de clásicos que estaban relanzando. Una mañana había que hacer la presentación en una de las salas de la feria y yo llegué ahí diez minutos antes y había unos libros encima de la mesa en la que nos íbamos a sentar los presentadores de esa colección. Dije «¿Qué hay?, para ver qué digo». Y me puse con *El matadero*, que era uno de los libros que integraban este relanzamiento de la colección. Lo empecé a mirar, no lo miraba desde el colegio, y me llamó mucho la atención. Dije «esto es un gran gorila», gorila en el sentido argentino, ‘antiperinosta’; tiene mérito ser antiperonista cien años antes de que empezara el peronismo. Me gustó mucho lo que vi. Venía pensando que quizás en algún momento iba a escribir una vida. Yo pensaba literalmente que cuando no supiera qué coño escribir, cuando no se me ocurriera nada, cuando estuviera tarado, en el sentido literal, podría escribir una historia de estas como escriben ahora los franceses. Había leído *Peste & cólera* de Patrick Deville, que es un buen libro, pero me pareció tan fácil de hacer... Y lo que hace Carrère, y lo que hace Jean Echenoz en *Correr*. Había leído a varios autores franceses contando vidas, y me parecía más fácil que contarle un cuento a un chico. Y pensé que cuando no se me ocurriera nada, iba a hacer esto. Pero cuando vi *El matadero*, dije «yo podría contar la historia de Echeverría». Pero se me pasó y me quedé pensando, volví al hotel ese mismo mediodía y miré Wikipedia, no sabía nada de la vida de Echeverría, y lo primero que encontré fue que entre sus veinte y veinticinco años había vivido en París, y dije «vaya, esto se parece a mí». Me parece que puedo contar la historia de este hombre, pensé. Y ahí decidí hacerlo, busqué un poco más, encontré algunas biografías, pero decidí hacerlo porque se parecía a mí, en ese sentido es simétricamente opuesto a Ansay, que decidí hacerlo porque no se parecía a mí. Después debería decir quizás para terminar todo esto que descubrí que Echeverría se parecía menos a mí de lo que yo había quizás imaginado, pero sí, hay como una tentación en esto de contar vidas, de agarrar una historia que ya está planteada, en la que lo que hay que inventar es lo formal y lo contingente pero que lo supuestamente central ya está previsto

Ahora que hablábamos de otros escritores, me gustaría que me hablaras sobre qué escritores están en tu formación. Pienso por ejemplo en Tomás Eloy Martínez, en Piglia, o incluso en Sarmiento, porque parece que tu obra dialoga muchísimo con Sarmiento, tanto por homenaje como por refutación.

¿Ah, sí, por qué?

Es una impresión. De alguna manera detecto cierta admiración por el proyecto intelectual de Sarmiento pero, por otra parte, se trata de un proyecto intelectual que ahora mismo no puede ser operativo. Y me parece ver cierta voluntad de releer esa herencia que ha dejado en la cultura Sarmiento.

¿Por qué no puede ser operativo ahora?

Porque pienso que no se puede trasladar el modelo de intelectual del XIX al XXI.

No lo había pensado en estos términos, que según ese modelo de intelectual del XIX el camino que encontró, que se puso Sarmiento para llegar a colmar sus ambiciones, o sea, para convertirse en presidente de la nación, fue escribir libros y constituirse como personaje a través de su escritura. Allí donde el camino que encontró nuestro presidente argentino actual para conseguir lo mismo fue ser presidente de un club de fútbol. Quizás es un paralelismo que dice un par de cosas sobre cómo cambió la percepción de la cultura, el funcionamiento de una sociedad.

Yo quería ser Sarmiento. Sí. La escuela argentina es muy buena para eso. O era muy buena para inocularte la admiración por ser grandes próceres, por los fundadores de la patria, que son tres o cuatro y son unos sujetos muy discutibles, pero es lo que hay como base para armar una historia. Y a mí el que me tomó fue Sarmiento, me acuerdo de él. Cuando tenía siete años o así hicieron un concurso en mi escuela de preguntas y

respuestas sobre Sarmiento. El día de Sarmiento es el once de septiembre, se canta un himno. Y entonces cada clase tenía un representante con preguntas sobre Sarmiento, y yo contestaba por la mía y gané un concurso de toda la escuela. Cuando el director de la escuela, que era quien hacía las preguntas, ya me habían declarado ganador, me dijo una broma admirativa: «Ya lo sabes todo sobre Sarmiento, pero ¿sabes el número de teléfono de Sarmiento?» Y yo dije «sí, 714629», que era mi número de teléfono en ese momento.

Por supuesto es alguien para pelearse con él, pero es lo interesante que tiene, para pelearse, que estaba peleándose sin parar y que curiosamente creó un personaje que concitó adhesiones a partir del enfrentamiento, no de la conciliación. Y esto me parece muy meritorio y admirable. Hay un fragmento en *La Historia* largo de descripción de los valles calchaquíes en que hay mucho trocito de *Facundo* intercalado. Está *Facundo* y estoy yo haciendo a la manera de, y el chiste era que no se notara qué parte era *Facundo* y qué parte era yo. Me dio mucho placer hacerlo. Pero no sé si tuvo alguna influencia. Quiero decir que es un personaje que me importó mucho, pero no creo que lo haya tenido como influencia estilística o más precisamente literaria hasta quizás mucho después. A Tomás no lo leí hasta mucho después, creo que lo leí a fines de los ochenta o así, o sea, ya había publicado libros ahí. Es un escritor al que quise, respeto mucho, y después cuando quise armar una prosa crónica, digamos, lo usé mucho, lo copié, lo que fue necesario, pero no estuvo en el inicio. ¿Quién ha estado en el inicio? Supongo que para empezar lo más obvios, los latinoamericanos de fines de los sesenta, el boom, que fue lo que leía cuando tenía once o doce años, que fue la época en la que realmente empecé a entender que había algo que se llamaba literatura. Es algo que tengo bastante presente. Leí mucho desde muy chico, nada me gustaba más que leer. Tenía cinco años y lo que quería era leer; hacía muchas más cosas, pero me inventaba maneras para seguir leyendo cuando me apagaban la luz, a las diez de la noche, a las once de la noche, con la linternita, con esto, con lo otro; mamá se enojaba conmigo porque quería seguir leyendo en la mesa mientras comíamos. Lo que más me importaba en la vida era leer. Pero leía historias, aventuras, mucho Salgari, mucho Verne, mucho de ese tipo de novela. Cuando lo citó Rodrigo⁴² es cierto que me leía esas aventuras de Salgari, Verne, Che Guevara. Es cierto que el libro en que Guevara cuenta el inicio de la guerrilla cubana, lo leí en esa época, tenía siete u ocho años y me pareció un libro de aventuras

⁴² Rodrigo Fresán.

extraordinario. Pero bueno, leía todo eso, leía mucho, pero recién recuerdo haber pensado que había algo que con los mismo materiales producía un efecto totalmente distinto cuando en los primeros años del colegio, once años, nos hicieron leer «La señorita Cora», que es un cuento de Cortázar, que tiene como muchos jueguitos temporales básicamente, y de punto de vista, y dije «carajo, hay otra cosa», que empezaríamos a llamar literatura. Pero fue eso, el descubrimiento de que con un texto se podía hacer otra cosa además de contar la historia y cautivarte con ese relato. A partir de ahí empecé a leer ese tipo de cosas, básicamente a los novelistas del boom y a Borges, que es como esa mezcla. Cuando tenía catorce, quince, el libro que más me importaba era la edición de Emecé, tapas verdes, de las obras completas de Borges, que salió en los setenta. Que de hecho al final conseguí que me regalara mi novia española en el año ochenta u ochenta y uno. Digo conseguí porque me tuve que servir de unas tácticas complejísimas, porque no quería decirle que quería eso, quería que ella se diera cuenta y al final lo hizo. Así que supongo que es sobre todo eso. Leía muchas otras cosas, pero lo que me empezó a hacer pensar en términos de literatura fue eso. Y después a ver qué copiaba, ya a fines de los setenta Percec, que te decía recién, *G* de Berger, que fue uno de los libros que más copié. Tiene estilo fragmentario que usé mucho y sigo usando. Las crónicas de Indias: Álvaro Núñez fue como una revelación de esa época; de hecho, hay un largo fragmento de *Ansay* que está escrito a la manera de él.

Exacto, la segunda parte.

Tuve una discusión larga con una académica argentina hace años porque ella me dijo que yo había como retomado, como ella lo dijo, excesivamente algún fragmento de Álvaro Núñez, de *Naufragios*. Y escribió un paper que demostraba que había trozos que eran copiados. Tuve que aceptar que sí, que lo había leído antes, y que lo había usado, aunque estaba convencido de que no.

Te he de reconocer que cuando leí por primera vez la segunda parte de *Ansay*, pensé enseguida en *Naufragios*. Quizá por la propia figura, el trayecto, la desnudez...

Yo imaginé que era como una especie de encuentro espiritual-trascendental y no, lo que sucedía era que lo había leído y lo había retomado. Había conseguido olvidarme de eso.

A mí, de las crónicas de Indias, de las que me parecen más interesantes son *Naufragios* y la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz. Son las más narrativas.

Más del personaje también, más biográficas digamos. Las dos son autobiográficas. La literatura del yo conquistador. Así que no sé, seguramente muchos más, pero son las primeras cosas que se me ocurren.

También me interesa la lectura de Piglia, porque leí un artículo tuyo en *El País*, cuando apareció *Antología personal*, de Piglia, en el que comentabas tu relación con su obra a partir de la primera vez que leíste *Respiración artificial*.

Sí, me dio mucho gusto que Ricardo llegara a leerlo, me escribió. Sí, yo me había ido de la Argentina en el setenta y seis y, en ese momento y durante un cierto periodo, para mí la Argentina es el lugar de mierda donde mataban a mis amigos. Había roto con Argentina. Primero durante tres años, muy fuertemente. Estaba en Francia y durante un buen tiempo prácticamente ni hablaba castellano, lo había apartado totalmente. Después cuando empecé a escribir mi primera novela, *No velas a tus muertos*, tuve que reconocer, no solo que la escribía en castellano, sino que el tema era muy argentino, que era como una manera de funeral de lo argentino, digamos, una manera de enterrarlo. Y seguía con esta idea de que la Argentina era un país con el que no quería tener más relación. Como contaba ahí, en el año ochenta u ochenta y uno, mi madre me mandó desde Buenos Aires esta novela que acababa de salir, ya conocía a Piglia por algunos cruces con los intelectuales de izquierdas en la Argentina de los setenta, y me mandó este libro, y yo lo leí muy maravillado. Como decía ahí, si todavía se puede escribir

estas cosas, debe ser que la Argentina existe. Para mí ese libro fue como la resurrección de la Argentina, fue muy decisivo, iba a decir que quizás menos como influencia literaria, pero tampoco es cierto, porque después, por ejemplo, más o menos el chiste, el soniquete ese de el «senador dijo el senador o si quiere llamarme exsenador», que hace Piglia en *Respiración artificial*, la usé muchas veces, me llevó a leer a Bernhard, y esos juegos con la atribución los hice mucho, los hago mucho. O sea, que también tuvo cierta influencia más técnica digamos. Pero sí, fue un libro para mí muy decisivo.

Para acabar, habrás notado que no distingo en tu obra entre ficción y no ficción, entre crónica y novela. No veo una distinción grande, ni le veo sentido a hacer distinción, pero sí me gustaría saber tu opinión sobre el auge de la crónica.

¿Por qué no ves tanta diferencia?

Porque, de alguna manera, parece que estamos más constituidos de lo que no somos que de lo que somos. Opera en nuestra construcción de lo real y de la memoria más bien lo irreal. Desde el momento en que empiezas a narrar, ya estás narrando desde tu constructo de lo real. Puedes conseguir un efecto de no ficción, pero tampoco le veo sentido a distinguir entre ficción y no ficción, no veo una frontera clara. Encuentro más interesante ver la manera en que se van imbricando ficción y no ficción sin indistinción.

Yo siempre defiendo que en última instancia son lo mismo salvo por un pacto de lectura, que no es necesario explicitar. Cuando dices que eso que estás contando lo averiguaste porque supones que sucedió, se llama no ficción, y cuando dices que eso que estás contando se te ocurrió se llama ficción. Esa es para mí la diferencia. Después también es cierto que hay una diferencia también digamos práctica, que es que un texto que llamaríamos de no ficción se elabora mucho fuera del escritorio. O sea, escuchas cosas, ves cosas, averiguas cosas, piensas cosas fuera, y cuando llegas al momento de la composición, hay mucho que ya está hecho. En cambio, en un trabajo de ficción, toda

esa aparte de elaboración consciente que tiene la no ficción en general pasa inadvertida. Iba a decir que es inconsciente, pero no estoy muy conforme con la palabra, pero ciertamente pasa inadvertida; uno la va realizando, pero no lo sabe. Ocurren cosas, le van pasando cosas, va aprendiendo cosas, que después aplicará, pero que no las está recopilando explícitamente para escribirlas. Y lo que entonces sucede es que, aparentemente, la mayoría absoluta del trabajo de escritura sucede ya en el escritorio, no en esos lugares preliminares. Entonces creo que es una diferencia práctica que yo hasta hace poco no hacía; no es que no la practicara, es que no la decía. Pero que últimamente pensé que es así, y me parecía que habría que estudiar qué efectos produce esa diferencia, porque en la práctica es así. En lo que insisto es en que no habría que diferenciar las maneras del texto, y, de hecho, ahora estoy jodiendo con eso, porque estaba escribiendo, en vez de, como hablan ahora tanto, de novela de no ficción, una no ficción de novela. Terminé ya el primer manuscrito, vamos a ver qué resulta, pero es un relato organizado como una no ficción, con actos, con reflexiones y con personajes entrevistados, etcétera, solo que sucede en el dos mil treinta y tantos y el dos mil setenta, con lo cual obviamente cualquiera podría pensar que es una ficción. Pero me ocupé de que la forma fuera claramente la de una no ficción, un poco para joder, para tomar un poco el pelo a los cronistas. La pasé bien. Es también una manera de inventarse un mundo, solo que so pretexto de no ficción.

O, también, por romper estas solemnidades que decías.

Sí, bueno, en última instancia para escupir para arriba, que dicen en mi barrio; no sé si aquí se entiende. Una de las últimas cosas que incluí en la novela sobre la que te hablaba fue algo así como «nada me parece respetable si no incluye una buena dosis de escupir para arriba». No tomarse en serio, no criticarse lo suficiente.

Esto sería todo, muchas gracias, Martín.

A ti.

