

Desplazamiento interrumpido: reescritura de la tradición y el espacio en la literatura de viajes de Martín Caparrós

Interrupted displacement: rewriting tradition and space in the travel literature of Martin Caparros

Deslocamento interrompido: reescrita da tradição e do espaço na literatura de viagem de Martin Caparros

GERARDO JUÁREZ VÁZQUEZ*

RESUMEN: El artículo analiza las bases estéticas y políticas que conforman la tradición de la literatura de viajes. Estudia, asimismo, la relación del género con el colonialismo y su función como dispositivo colonial. Una vez establecido este marco, el artículo se centra en el proyecto narrativo de Martín Caparrós (conformado por *Una luna*, *Contra el cambio* y *El hambre*) y en las estrategias mediante las cuales éste interviene la tradición del género.

PALABRAS CLAVE: *Literatura de viajes, géneros narrativos, perspectiva, hibridez.*

ABSTRACT: This paper analyzes the aesthetic and political bases that shape the tradition of travel literature. It also studies the relationships of this gender with colonialism and its function as a colonial device. Once this framework is established, the article focuses on the narrative project of Martín Caparrós (conformed by *Una luna*, *Contra el cambio* and *El hambre*) and on the strategies through which it intervenes the tradition of this gender.

KEYWORDS: *Travel literature, narrative genres, perspective, hybridity.*

RESUMO: O artigo analisa os fundamentos estéticos e políticos que compõem a tradição da literatura de viagem. Também estuda a relação de gênero com o colonialismo e sua função como dispositivo colonial. Uma vez estabelecido esse quadro, o artigo enfoca o projeto narrativo de Martín Caparrós (composto por *Una luna*, *Contra el Cambio* e *El Hambre*) e as estratégias pelas quais Caparros intervém na tradição do gênero.

PALAVRAS CHAVE: *Literatura de viagem, gêneros narrativos, perspectiva, hibridismo.*

RECIBIDO: 28 de febrero de 2020. **ACEPTADO:** 23 de marzo de 2020.

*Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo.
A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de
provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de aves, de islas,
de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos
y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente
laberinto de líneas traza la imagen de su cara.*

Jorge Luis Borges, *El hacedor*.

“Duermo mal. Ayer llegué a Manila y no consigo que mi tiempo se adapte al filipino –y mucho menos viceversa”, escribe Martín Caparrós (Buenos Aires, 1957)

¹ Maestro en Estudios Latinoamericanos por la UNAM, especializado en el área de literatura. <gerardo.109@hotmail.com>.

en *Contra el cambio* (2010: 177). El mecanismo que pone en marcha este chiste apunta directamente a la tradición de la literatura de viajes. Manila existe más allá de Caparrós y de su escritura. Esto podría parecer una obviedad, pero en ningún otro género el espacio se ve expuesto con esta intensidad al peligro de ser sometido. Domesticado: traído al *domus*, hecho familiar: despojado de su diferencia.

De acuerdo con Ricardo Piglia, podemos imaginar que ha habido dos modos básicos de narrar que han persistido desde el origen: el viaje y la investigación (Piglia, 2014: 248). Piglia también las llama formas estables, anteriores a los géneros y a la tipificación de los relatos. Por esta razón, estabilizar el relato de viaje como género supone varias dificultades. Quizá la más grande consista en la ductilidad de la figura del viaje dentro del relato literario: “Brée, the scholar-critic, speaks of the voyage as genre, mode, motif, metaphor, even theme and notes that the voyage as principle for the elaboration of fiction is tending today to become prevalent” (Adams, 1983: 37).¹

El vínculo entre relatos de viajes y veracidad se instituyó desde el inicio: quien narra su viaje, como ha dicho Sara Mills (1991: 113), debía construir su texto tomando en cuenta las constantes acusaciones de mistificación lanzadas contra los practicantes del género, muchas de ellas motivadas por las constantes exageraciones a las que se prestaba el género: “El ser humano tiene ‘horror al vacío’. Por ello, desde siempre, ha poblado imaginativamente lo desconocido con bestiarios fantásticos, pueblos bárbaros de extrañas costumbres y una geografía caracterizada por sus contrastes y difícil acceso” (Aínsa, 2011: 54).

Por supuesto, el espacio entre quien escribía y quien tenía acceso a la lectura de estos relatos daba pie a múltiples invenciones. Esta distancia, este reparto desigual en la capacidad para *empalabrar* el mundo, constituía una forma de autoridad. El mundo explicado por unos cuantos. “El mundo en aquel año [1542] estaba definido por desarrapados que navegaban mal atados: el mundo en aquel año rebosaba de arrapados que no navegaban ni atados ni desatados pero lo definían los que sí; el mundo siempre se dejó definir por unos pocos, me parece, temo”, escribe Caparrós, con plena conciencia (2010: 12).

Durante buena parte de la tradición del género, quien escribía relatos de viajes no se cuestionaba si sus esquemas conceptuales eran suficientes para describir lo que atrapaba con la mirada. De ahí que mi interés en estos relatos radique no tanto en su contenido (lo que vieron, lo que experimentaron) sino en los modos de percepción y lo que éstos sugieren sobre los contornos culturales y políticos de la literatura de viajes.

¹ “Brée se refiere al viaje como género, modo, motivo, metáfora e incluso tema. Nota, además, que el viaje como principio de elaboración en la ficción tiende en la actualidad a convertirse en la norma” (Traducción propia).

Aquí vale la pena hacer un alto. En este artículo hablaré con detalle de la *tradición* de la literatura de viajes. Resulta importante hacer notar que la tradición de la que hablo es la europea. Esto no quiere decir que ninguna otra región haya desarrollado sus propias convenciones sobre el género, pero es la europea la que ha ejercido mayor influencia: durante muchos años los suyos fueron los únicos relatos de viajes que circularon; fue esa tradición la que configuró la idea de viaje y sus motivos.

“Mi idea principal es que los relatos se encuentran en el centro mismo de aquello que los exploradores y los novelistas afirman acerca de las regiones extrañas del mundo y también que se convierten en el método que los colonizados utilizan para afirmar su propia identidad y la existencia de su propia historia”, escribe Said en *Cultura e imperialismo*. La disputa por el derecho a la representación –la ajena, la propia– acaece entonces dentro de los límites formales del género. “El poder para narrar, o para impedir que otros relatos se formen y emerjan en su lugar, es muy importante para la cultura y el imperialismo, y constituye uno de los principales vehículos entre ambos” (Said, 1996: 13).

Lo latinoamericano, lo oriental, lo europeo, lo africano: buena parte de estos esencialismos han sido, si no contruidos, al menos cimentados por generaciones de practicantes de literatura de viajes. Los relatos se acumulan, se solidifican, instauran como un único punto de vista, sirven como guía: “El viajero ve lo que ha leído; el viajero escribe sobre los estratos escritos de los que le precedieron”, escribe Jorge Carrión (2009: 17). Se viaja al lado de signos, el espacio es textualizado. “Niger fue colonia francesa: otra vez el idioma colonial como modesta lengua franca”, escribe Caparrós (2010: 86).

Este artículo busca analizar las bases estéticas y políticas de la literatura de viajes y las estrategias mediante las cuales Martín Caparrós interviene la tradición en su proyecto narrativo conformado por las obras *Una luna*, *Contra el cambio* y *El hambre*. Como se verá más adelante, esta intervención impacta el género y la representación de los lugares donde se posa su escritura. El propósito del artículo no radica en llevar a cabo un recuento de las influencias en la obra de Caparrós, sino en analizar, siguiendo a Foucault, el pegamento que sostiene las obras que aquí se estudian:

Lo que cuenta en las cosas dichas por los hombres no es tanto lo que los hombres hayan pensado antes o después, sino lo que desde el comienzo las sistematiza y las vuelve, para el resto del tiempo, indefinidamente accesibles a los nuevos discursos y abiertas a la tarea de transformarlas (Foucault, 2009: 21).

LITERATURA DE VIAJES, EL GÉNERO INESTABLE

Codificar la literatura de viajes como un género literario supone pensar la relación entre quien escribe y quien es escrito. Es, en esencia, un asunto de representación:

“Es en este punto que me gustaría regresar a la aseveración de Daniel Defert según la cual más que un género, [la literatura de viajes] se trataría de un complejo sistema de representaciones culturales” (Livon-Grosman, 2003: 21).

Federico Guzmán Rubio (2013: 9) menciona dos problemas principales en el intento de tipologizar la literatura de viajes. El primero se refiere a la abundancia del viaje como núcleo temático de una gran cantidad de textos; el segundo consiste en la facilidad con que la literatura de viajes resulta capaz de incluir en su interior otros géneros, como la novela y el ensayo, “y porque es susceptible de adoptar diversos formatos, cuyas características lo emparentan con otros tipos de discursos como el de la crónica, la autobiografía, el ensayo, los diarios o la escritura epistolar” (Guzmán, 2013: 9).

La literatura de viajes, según Albuquerque, privilegia al mismo nivel dos funciones del discurso: la representativa y la poética. “Por un lado, son libros de carácter documental, cuyas referencias geográficas, históricas y culturales envuelven de tal manera el texto que determinan y condicionan su interpretación” (Albuquerque, 2006: 70). Al mismo tiempo, los trabajos pertenecientes a este género, continúa el autor, responden a las reglas de *extrañamiento* que los formalistas consideraban terreno exclusivo de lo literario; es decir, se apartan del puro dato histórico para llamar la atención sobre el mensaje mismo, sobre la articulación del lenguaje.

Frente a estos problemas de definición, Albuquerque propone concebir a la literatura de viajes como un género consistente en

[...] un discurso que se modula con motivo de un viaje (con sus correspondientes marcas de itinerario, cronología y lugares) y cuya narración queda subordinada a la intención descriptiva que se expone en relación con las expectativas socioculturales de la sociedad en que se inscribe. Suele adoptar la primera persona (a veces, la tercera), que nos remite siempre a la figura del autor y parece acompañada de ciertas figuras literarias que, no siendo exclusivas del género, sí al menos lo determinan (Albuquerque, 2006: 86).

Identificación narrador-autor, una escritura apegada a lo factual: estas dos convenciones delinean el tipo de texto que en la actualidad suele codificarse como literatura de viajes, un género incomprensible fuera de su contexto geohistórico, determinado por las formas de textualizar el espacio de acuerdo con la capacidad de interpretación de la que se inviste el autor.

“A finales del siglo XIX y a principios del XX, tanto en la literatura hispanoamericana como en las demás literaturas occidentales, el relato de viajes permite que se narren travesías de proporciones casi épicas, como las excursiones al Japón de José Juan Tablada o de Enrique Gómez Carrillo, o bien, caminatas ciudadinas al estilo de los *flâneurs* simbolistas o paseos más bien cercanos a un día por el campo”, escribe Guzmán (2013: 14). En este punto, de acuerdo con Guzmán, adquiere relevancia la

escritura misma, tanto en su vertiente estética como en la reflexiva, en menoscabo del atractivo del viaje por sí mismo.

Al cambiar sus condiciones de producción, Guzmán asegura que la literatura de viajes debió subvertir los rasgos definitorios del género tradicional. En principio, la descripción pierde peso en detrimento de la narración. Cuando el relato de viajes se desprende de su carácter explicativo, el narrador se adjudica la libertad de explorar las redes asociativas que trazan ese espacio.

Otro de los cambios que, de acuerdo con Guzmán, distinguen a la literatura de viajes contemporánea consiste en la omisión de los trayectos. “Los trayectos, en un mundo cada vez más conectado, tienden a omitirse, pues si antes se escribían libros de viaje que eran ante todo una narración del desplazamiento (Pigafeta, Colón, Concolocorvo), ahora estos han perdido interés, convertidos en mero trámite aeroportuario” (2013: 367). Si en la conceptualización tradicional del género los desplazamientos entre un lugar y otro constituían el núcleo del relato, en la configuración actual estos trayectos carecen de interés.

Quizás en éste más que en ningún otro aspecto, el proyecto narrativo de Caparrós actúa con plena conciencia. *El hambre* y *Contra el cambio* llevan a cabo el recorrido de dos flujos, los de los intereses económicos que provocan la existencia de estos problemas. En *El hambre* se traslada de Bangladesh a Chicago, donde habla con un corredor de bolsa que le explica el funcionamiento del mercado de especulación de alimentos. Más tarde Caparrós viaja por Argentina, Sudán del Sur y Madagascar para dar cuenta de las consecuencias de esa especulación. En este proyecto no hay cabida para la narración de los propios desplazamientos.

En *Una luna*, los desplazamientos físicos sí se hacen presentes, pero se dividen en dos. Por un lado, el de los migrantes cuyo camino a Europa se encuentra lleno de obstáculos políticos y económicos. Para el objetivo del libro (cronificar el flujo de personas de países periféricos a metrópolis económicas) estos relatos bastan por sí mismos. Por otro lado, Caparrós también pone atención en sus propios trayectos, todos ellos en avión. En ellos no sucede gran cosa. No obstante, esta falta de acontecimientos le permite al autor explorar el cruce con otro género, el del ensayo: “Pero es en el ensayo donde el relato de viaje encontrará su interlocutor más natural, ya que este último, más que una simple constatación de una nueva realidad, se ha convertido, sobre todo, en su interpretación” (Guzmán, 2013: 366).

El conjunto de estas mutaciones, para Guzmán, supone una nueva denominación, la que él llama *relato de viajes híbrido*. Se trata de obras que explotan su “capacidad de apropiación de otros géneros y la posibilidad de enquistarse y aparecer en diferentes tipos de textos, con el resultado de un molde relativamente novedoso” (2013: 367). La base la sigue constituyendo el relato de viajes, pero en ese mismo molde se incluyen

numerosos géneros. Se trata, como escribe Carrión, de concebir que “el viaje físico, cruzando fronteras, cambiando de tradiciones, de crítica y de lectura, es también en paralelo un viaje literario, cruzando géneros y lenguas” (2006: 13).

QUIÉN MIRA, QUIÉN NOMBRA

La literatura de viajes, ha quedado dicho, no es tanto un género como un sistema de representaciones culturales. Como se verá más adelante con la noción de perspectiva, contiene la mirada y las posiciones de poder inherentes a esa mirada. Confiere a quien ejerce el género (y ejercerlo requiere una serie de condiciones políticas y culturales a las que cualquier estudio de este tipo de expresión no puede soslayar) el poder de nombrar: mirar sin ser mirado, nombrar sin ser nombrado.

No resulta casual el hecho de que la literatura de viajes conserve en sus raíces una estrecha relación con la empresa colonial europea. “Los libros de viajes tenían éxito. Generaban una sensación de curiosidad, emoción, aventura y hasta fervor moral acerca del expansionismo europeo. Además, propongo la hipótesis de que esos libros fueron uno de los instrumentos clave para hacer que las poblaciones ‘locales’ de Europa se sintieran parte de un proyecto planetario” (Pratt, 2010: 24). Pratt da un paso más allá y propone a la literatura de viajes como una más en una serie de instituciones con el objetivo de definir, a través de *sus* otros, la identidad del centro imperial; es decir, la literatura de viajes, en este contexto, desempeña la función de un *dispositivo*, aquel elemento con la capacidad, de acuerdo con el sentido foucaultiano releído a través de Agamben (2015: 23), “de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes”.

La muestra más clara de este dispositivo en funcionamiento ocurrió en América Latina. Las *Crónicas de Indias* pueden leerse como el intento de un sistema de interpretación del mundo por convertir el espacio en conocimiento –y enmarcar a la cultura y a los habitantes de ese espacio en los parámetros de inteligibilidad sobre los que se basa ese sistema.²

“Mientras España se maravilla de la extrañeza de esas tierras de fábula y atestigua la manera en que las penetra, las hace suyas e impone su lengua y su religión, América Latina lee un pasado perdido –casi mítico y paradójicamente presente–, un nacimiento violento, una confrontación en la que no acaba de reconocerse en ninguno de los bandos en lucha” (Guzmán, 2013: 1). Las *Crónicas de Indias* ponen en circulación

² Sigo aquí la noción de *marco* propuesta por Judith Butler (2010: 26), pues explica de un modo claro la relación entre la imposición de esta mirada y el conjunto de fuerzas políticas que la hacen posible: “El marco que pretende contener, vehicular y determinar lo que se ve (y a veces, durante un buen periodo de tiempo, consigue justo lo que pretende) depende de las condiciones de reproducibilidad en cuanto a su éxito”.

relatos sobre esta extrañeza domesticada. Sobre su relación con los habitantes, Todorov ha señalado que “en el mejor de los casos los autores españoles hablan bien *de* los indios; pero, salvo casos excepcionales, nunca hablan *a* los indios. Ahora bien, solo cuando hablo con el otro (no dándole órdenes, sino emprendiendo un diálogo con él) le reconozco una calidad de *sujeto*, comparable con el sujeto que soy yo” (1999: 143).

No ahondaré más en el tema de las *Crónicas de Indias*, en las que el funcionamiento de la literatura de viajes como dispositivo colonial apenas se disfrazó. Me interesa por el momento analizar la sutileza con que operaron las grandes expediciones científicas de Europa a partir del siglo XVIII en su búsqueda por emparejar viaje y conocimiento.

En 1735 se publicó *El sistema de la naturaleza*, en la que Carl Linneo propuso un sistema de clasificación destinado a categorizar todas las formas vegetales del planeta, conocidas o desconocidas para los europeos. La obra establecía un sistema de distinciones orientado a la construcción de conocimiento a una escala sin precedentes: básicamente, proveía de las herramientas para dar nombre y apellido a insectos y plantas de todo el mundo. Para esta clasificación, Linneo revivió el latín; su proyecto resume las aspiraciones continentales y transnacionales de la ciencia europea. “Se trataba de una extraordinaria creación que tendría una influencia profunda y duradera no sólo sobre los viajes y la literatura de viajes sino también sobre las maneras generales en que los ciudadanos europeos construían y explicaban su lugar en el mundo”, escribe Pratt (2010: 59).

Con el *Sistema de la naturaleza* en una mano, los discípulos de Linneo (como se hacían llamar) se lanzaron a nombrar especies de todo el mundo. Las expediciones medían plantas e insectos, anotaban, recogían, trataban de llevarse todo intacto. Si el ejemplar estaba muerto, era incorporado a colecciones de historia natural. Nada escapaba a su poder de nominación.

Los discípulos de Linneo se distribuyeron por América del Norte, Japón, China, México, Medio Oriente... En una carta dirigida a un colega, Linneo describía sus desplazamientos y sus hallazgos. “Es como si hablara de embajadores y del imperio”, escribe Pratt (2010: 64). “Y por supuesto, lo que quiero sostener es que, en cierto modo, así era [...] La historia natural puso en acción una tarea universal y secular que, entre otras cosas, hizo de las zonas de contacto un sitio de trabajo manual e intelectual, e instaló allí la distinción entre ambos” (Pratt, 2010: 64).

El relato sistematizado producto de estos viajes formó una narración, la de europeos “que se urbanizan e industrializan y al mismo tiempo se lanzan por el mundo en busca de relaciones de no explotación con la naturaleza, aun cuando en sus centros de poder estén destruyéndolas” (2010: 65). Siglos más tarde, Caparrós utiliza, en *Contra el cambio*, el género contra sí mismo: si las narraciones de las expediciones científicas buscaban obviar esas relaciones de explotación, los viajes de Caparrós tienen por objetivo cuestionarse la distribución de esas desigualdades. ¿Quién se ha adueñado del

discurso del cambio climático? ¿A quién beneficia? “Acá la culpa es de ese ente natural o sobrenatural, ciertamente lejano, inalcanzable: el cambio climático. Y entonces [los habitantes de Delawaye] preguntan, se preguntan, ¿qué podemos hacer al respecto? Como a casi todos los demás respectos: tres carajos” (2010: 109).

“Tras trescientos o cuatrocientos años durante los cuales los habitantes de Europa han inundado las otras partes del mundo y publicando sin cesar nuevos libros de viajes y relatos, estoy convencido de que los únicos hombres que conocemos son los europeos”, escribe Todorov (2007: 30). ¿De dónde se origina esa posición de la mirada? Este fenómeno tiene múltiples dimensiones (económicas, políticas, militares...). Quiero analizarlo desde el punto de vista estético: mi intento de comprensión estará basado en la idea de *perspectiva* y los significados que ésta arroja.

La perspectiva, según John Berger, estaba sometida a una convención exclusiva del arte europeo y fue establecida por primera vez en el Alto Renacimiento. Se caracteriza por “centrarlo todo en el ojo del observador” (2014: 23). Berger pone el ejemplo de un faro que en lugar de emitir luz hacia afuera recibe las apariencias que se desplazan hacia adentro. Este faro es el ojo: el punto de fuga del infinito. “El mundo visible está ordenado en función del espectador, del mismo modo que en otro tiempo se pensó que el universo estaba ordenado en función de Dios” (2014: 23).

Según las convenciones de la perspectiva, no hay reciprocidad visual. “Dios no necesita situarse en relación con los demás: es en sí mismo la situación” (Berger, 2014: 23). La perspectiva se estableció como una de las convenciones más importantes del arte europeo hasta la invención de la cámara cinematográfica, que la puso gradualmente en duda. Como dice John Berger, “la cámara aislaba apariencias instantáneas y al hacerlo destruía la idea de que las imágenes eran atemporales [...] Lo que veíamos dependía del lugar en que estábamos (2014: 24).

No es casual que la perspectiva constituyera una convención (por entonces convertida en certeza) que dominó el arte europeo durante la época de las primeras grandes empresas coloniales. La mayoría de los relatos de viajes producidos en estos siglos, insertos dentro del mismo régimen de saberes que hacía posible la reproducción de los valores dominantes expresados en las pinturas al óleo, seguía el mismo orden según el cual la mirada del autor se colocaba como el punto de fuga del infinito.

La posesión de la mirada y la capacidad de nombrar: en estos dos aspectos se juega la posibilidad de imaginar un orden, de establecer los términos de la repartición –de tierras, de bienes, de futuro y de potencias estéticas–. Se juega, en suma, una visión de mundo. En 1749, Georges Louis Leclerc, otro naturalista, escribió lo siguiente en su *Historia natural*: “Esta prodigiosa multitud de cuadrúpedos, pájaros, peces, insectos, plantas, minerales, etc., ofrece a la curiosidad del espíritu humano un vasto espectáculo; un conjunto tan grande que parece, y en realidad lo es, inagotable en todos sus

detalles” (en Pratt, 2010: 69). Los pájaros, los peces, las plantas: los rasgos de la cara del investigador europeo del siglo XVIII.

Llegada a este punto, la literatura de viajes se erigió como uno de los principales dispositivos coloniales de la época. Los relatos de viaje de las grandes expediciones ayudaron a fijar posiciones: el europeo piensa, el resto aparece (y eso a veces: en ocasiones se funde con el paisaje); el europeo mira, el resto es mirado. En el siglo XXI, nos avisa Caparrós, los términos han cambiado, pero el mecanismo permanece: “La primera vez colonizaron en nombre del evangelio y la civilización: había que educar y cristianizar a esos salvajes. Ahora van en nombre del capitalismo humanitario: tenemos que enseñarles a producir más en serio, así pueden integrarse al mercado y comprar más cosas e incluso comer más a menudo, pobrecitos” (2014: 526).

HIPERVIAJE: LAS FORMAS CAMBIAN

La concepción de *viaje* se encuentra en constante disputa en la obra de Caparrós. En *Una luna* se propone el concepto de *hiperviaje* para nombrar los desplazamientos de la actualidad. Según Caparrós, existía cierta proporción entre lugar y tiempo: el movimiento en el espacio se correspondía con una demora –en la cultura, en los paisajes, en las sensaciones– que los forzaba a ser graduales, a desplegarse con lentitud. El cambio en las tecnologías de transporte ha eliminado estos cambios. “En las últimas décadas viajar se volvió tanto más veloz, tanto más accesible, que aquella idea del viaje –distancia igual a tiempo– ya no corre. Hay que ir pensando otras. Algo así debe ser el hiperviaje: clicar links en la red, brincos de un mico inverecundo” (2009: 31).

El concepto de *hiperviaje*, entonces, condensa la experiencia turística a la que todos tenemos acceso. Buena parte de *Una luna* se mueve en este terreno. Caparrós se desplaza siguiendo la organización establecida por el programa de las Naciones Unidas que financia la investigación. Viaja en avión en lo que llama la clase Hombres, la de aquellos que no se pagan el avión (funcionarios, empleados de organismos, representantes del mundo corporativo). Su desencanto se expresa en sus reflexiones entre un vuelo y otro: “¿Cuándo fue, sobre todo, que creímos que mirar la tierra desde arriba había dejado de volvernos dioses? ¿Cuándo fue que aprendimos a hojear una revista o diario viejo mientras viajamos entre nubes?” (2009: 9). De acuerdo con Jorge Carrión, la narración de este tipo de lugares (aviones, salas de espera, restaurantes: todos ellos centros de reflexión en la escritura de Caparrós) constituye una de las características de la literatura de viajes contemporánea. “No-lugares que, mediante la lentitud y la escritura [...], devienen lugares. En otras palabras: la subversión del tiempo, en un contexto de hiperrapidez, altera la percepción del espacio (de no-lugar a lugar de márgenes habitados y habitables)” (2009: 19).

Las construcciones textuales de Caparrós se cuestionan constantemente si todavía existe la posibilidad de viajar en el sentido en que hasta ahora lo hemos entendido. Pensar otras formas del viaje: esta parece ser una de sus metas (y pensarlo no sólo en oposición al turismo o a las formas tradicionales de viajar, sino también en relación con los modos de transporte de la actualidad y con la superación de la perspectiva como la convención dominante en la representación de la literatura de viajes). En condiciones así, el género, como el viaje mismo, debe pensar otras vías de desarrollo: “El carácter documental que el relato de viajes ha tenido durante siglos pierde protagonismo ante la reflexión sobre el hecho de viajar y los sentidos del viaje que se va introduciendo cada vez más en los nuevos libros de viajes como hilo conductor y elemento de cohesión de los fragmentos que lo integran” (Rubio, 2011: 67).

Caparrós coloca su escritura en espacios, como los llama Carrión (2005: 293), *saturados de escritura*. De París, por ejemplo, describe el vagón del metro con su mezcla interracial de japoneses, magrebíes, latinoamericanos... Para el autor argentino, una de las ciudades más narradas de la literatura ofrece aún posibilidades de interpretación. En el proyecto narrativo de Caparrós, este movimiento convive también con su contrario: “Si he situado a Caparrós en otra órbita, es porque su cartografía es otra. Su trayectoria vital y profesional le han llevado (como dan fe *Larga distancia* y *La guerra moderna*) de Argentina a Brasil o Birmania [...] Podríamos encontrar precedentes de incursiones en ellos en las tradiciones francófonas y anglosajonas, pero apenas en la producida en castellano” (Carrión, 2005: 293).

Esta configuración del viaje en la obra de Caparrós tiene como punto de partida *Una luna* y se extiende por *Contra el cambio* y *El hambre*. Por el contrario, en *El interior*, publicada en 2006, la noción de hiperviaje no tiene cabida: Caparrós se desplaza por las provincias de Argentina en un auto al que llama Erre, sometido al cambio gradual (de clima, de uso del lenguaje, de lejanía respecto al centro), con el foco puesto en su propio desplazamiento y en cómo el traslado impacta la elaboración de sus pensamientos. En *El interior* palpitan las obras de Sarmiento, bandera del viaje tradicional en Argentina, por quien Caparrós expresa admiración y a quien reivindica como modelo durante buena parte del trayecto. Se trata, en esencia, de un viaje anclado en el modelo anterior: “Yo no pienso buscar lo auténtico. No creo que lo ‘puro’ sea más auténtico que la mezcla –y además lo puro argentino es, como todos, una mezcla apenas anterior. Voy, sí, a mirar un país que en muchas cosas es distinto de la ciudad en donde vivo” (Caparrós, 2014b: 15). No obstante, aunque en cierto modo se aleje mucho de la noción de *viaje* con la que trabajará más tarde, *El interior*, al poner en tensión el ejercicio tradicional de la mirada –“Habíamos llegado a creer, de tanto en tanto, que nuestra historia es una sola” (Caparrós, 2014b: 13)– opera con un procedimiento similar (o establece las bases de ese procedimiento) al de sus obras posteriores.

En *El hambre* (2014) y en *Contra el cambio* (2010), Caparrós visita lugares como Níger, Majuro o Sudán, entre otros: espacios ajenos, en la tradición de la literatura de viajes, a la textualización. Cuando visita estos lugares, el autor argentino actúa a la manera contraria de la literatura de viajes de la que se ha hablado, cuyo fin consiste en hacer legible el espacio por donde se viaja, en traducir al lector –un lector ideal proveniente del mismo sistema cultural que quien escribe, un lector que necesita explicaciones pero al que también se apela como interlocutor³– las particularidades del lugar. Traducir, en este contexto, significa, como se mencionó al principio, domesticar las diferencias y otorgar un sitio permeado por los juicios estéticos del autor: un dibujo del mundo que traza la imagen de una cara.

“Nunca estuve tan lejos”, escribe Caparrós desde Majuro (2010: 215). “Creo que nunca en mi vida voy a estar tan lejos como ahora, aquí. No estoy lejos de casa, lejos de un continente, lejos de los míos, lejos de nada en especial: estoy, está claro, perfectamente lejos”. Antes de tomar el avión hacia Majuro, Caparrós consulta en la página web de *Le Monde* el pronóstico del tiempo. “Que no hay una ciudad como Majuro, que por favor busque otra cosa. O sea: *Le Monde* dice que hay 27 700 ciudades en el mundo más relevantes que Majuro” (2010: 215).

Enfrentado a la posibilidad de exotizar espacios poco textualizados, Caparrós prefiere relacionar estos lugares con los mecanismos políticos que los vuelven vulnerables a las consecuencias del cambio climático o a las hambrunas estructurales: “Ninguno de estos pueblos sale en google maps: no forman parte de la imagen global”, escribe desde Madagascar (2014: 540). Remoto es una palabra con un centro implícito; ese centro denomina, nombra, califica de acuerdo con la distancia cultural y política a la que se encuentran los demás lugares. Remoto, en su aparente simplicidad, declara las posiciones que ocupa cada espacio en la estructura política de la mirada.

Una de las estrategias mediante las que Caparrós subvierte las convenciones de la literatura de viajes consiste en hacer visibles las relaciones entre los lectores de sus textos y las personas de las que escribe. Ambas conviven en el mismo espacio global. Las acciones de uno impactan en las vidas de los otros. No intenta transmitir al lector la sensación de transitar un lugar –a través de descripciones minuciosas, recuentos de olores, narración de texturas–, sino que transporta ese lugar, esas personas, al contexto

³ Lector, aquí, designa no tanto a esa formación histórica asimilable al consumidor sino a los miembros de una comunidad ante la cual el texto se pone a prueba. El ejemplo de Carpentier, confuso después de su viaje por Oriente Medio, así lo demuestra: “Otra vez Carpentier nombra el conocimiento libresco como su falta ‘de algún conocimiento literario, de la filosofía’. Los viajeros europeos rara vez expresan ese tipo de incomodidad (para volver al término de Brunner) acerca de su ignorancia bibliográfica [...] Pero al parecer, para el viajero que llega desde la colonia, tal ignorancia no está permitida” (Pratt, 2010: 415). Es esta estructura política que regula el ejercicio de la voz la que Caparrós, como se verá más adelante, pone a prueba.

del lector. No ofrece calidez ni tranquilidad: como recomendaba Benjamin (2005: 14) en relación con el ejercicio del análisis histórico, cepilla la historia a contrapelo.

“Comprar orgánico, fair trade, ecoconsciente y demás etiquetas es comprar unos céntimos de buena conciencia –tan barata que nunca está de más”, escribe Caparrós (2014: 449). Esta es su idea principal, que más adelante expresa dentro de los límites formales de la literatura de viajes. Lo narra en forma de recuerdo. En una ocasión, en la aldea nigerina de Dakwari, Caparrós oye la vida de Saratou. La oye mientras mira la tabla que los musulmanes llaman *alluha*, una madera donde los alumnos de la madrasa escriben los suras del Corán para memorizarlo. Trabaja con intérprete. Entre una pregunta y otra, mientras Saratou cuenta cómo la casaron antes de cumplir los doce y cómo su primer hijo había nacido muerto, Caparrós piensa en esa tabla.

Después de un par de horas de entrevista, Saradou nota la mirada de Caparrós sobre la *alluha* y le pregunta el porqué. “Se sonreía: hacerme una pregunta era invertir los roles, un gesto de audacia que la puso nerviosa” (2014: 448). Él le dice que la tabla le parece muy bella, que la felicita. Un poco después le explican que un elogio de ese tipo, en esa cultura, constituye un pedido imposible de rechazar.

Saratou insiste en regalarle la *alluha*. Después de rechazarla en un par de ocasiones (por una vergüenza que, según le explica la intérprete, es interpretada como un desdén, un desprecio colonial), Caparrós le propone un trato: a cambio de recibir la tabla, le regalará un chivo. Unos minutos antes Saratou le había dicho que después de haberse enfermado no pudo cuidar su rebaño y que sólo le quedaban dos cabritas, ningún macho. Si no se reproducían, si perdía por completo a su rebaño, Saratou ya no podría hacer buñuelos para venderlos en el pueblo. Sin ese ingreso económico, habría más días en que ella y su familia dejarían de comer.

El trato incluía además dinero para alimentar al chivo por un año. Tenía sólo una condición: que el animal se llamaría Martín. “Yo estaba contento por la tabla y tan contento por haberla ayudado: satisfecho, probó” (2014: 449). Unos días más tarde, en París, Caparrós se reúne con su primo, desayuna unos *croissants* y cuenta la historia. “Nos reímos y Lawrence, su mujer, me preguntó cuánto me había costado el animal. Recién entonces hice la cuenta y descubrí, con horror, que igual que esos *croissants*” (2014: 449).

Revelar esas tensiones constituye uno de los puntos centrales del proyecto narrativo de Caparrós. Como escribe en relación con la incursión de un famoso futbolista en una campaña de la lucha contra el hambre: “Como si no hubiera ninguna relación, como si el hecho de que el señor se quede cada día con la plata que daría de comer a cincuenta mil –50,000– personas no tuviera ninguna relación con el hecho de que ellos no la tienen –y se queden con hambre” (2014: 445).

Ahí radica su propuesta política, la de un espacio visto a través de la red de relaciones que lo constituyen. Cuando viaja a Biraul, a Rabat o a Manila, Caparrós no traza un mapa de los lugares de interés, sino que pone a la misma altura los hechos y la cantidad de explotación necesaria para la inmutabilidad de estos hechos. No se trata de una exhibición de la rareza universal. El flujo cambia de dirección. Lo que buscan estos relatos consiste en dibujar el movimiento contrario del modo de producción capitalista; es decir, si en éste la mercancía se sostiene bajo la ilusión de su naturalidad, de su nulo grado de explotación, la obra de Caparrós explora formas estéticas de mostrar estos vínculos. Sus relatos de viaje nos proponen como parte de un proyecto planetario cuyo sostén se encuentra en la explotación y la escasez de otros.

REESCRIBIR EL ESPACIO

Susan Sontag se enfrenta al problema de la literatura de viajes en un texto de finales de la década de los sesenta: “Viaje a Hanoi”. En él Sontag se pregunta por la posibilidad de encontrar una forma apropiada para narrar su estancia en Vietnam, un relato que termina formándose a partir de varios pasajes de su diario y que desemboca en un ensayo político sobre la posibilidad de la revolución.

A Sontag le parece que no entiende lo que ve. Se siente “incapaz de penetrar en el lenguaje oficial” (2011: 150) en el que le hablan los vietnamitas. La labor de Sontag se acerca más “a la de una antropóloga, que intenta interpretar lo que anota en su cuaderno de campo, que a la de una viajera que da por supuesto que va a comprender lo que visita” (Carrión, 2009: 24). El relato de viajes se vuelve imposible: las diferencias culturales, que antes apenas sí se habían planteado, se convierten en el centro del relato.

Veinte años más tarde, en “Cuestiones del viaje” (2009), Sontag regresa sobre la tradición del género:

Los libros de viajes a lugares exóticos siempre han opuesto un “nosotros” a un “ellos”; una relación que arroja una diversidad limitada de valoraciones. La literatura de viajes clásica y medieval es sobre todo de la especie “nosotros buenos, ellos malos” (por lo general, “nosotros buenos, ellos horribles”). Ser extranjero era ser anormal, a menudo representado como anormalidad física; y la persistencia de esos relatos de pueblos monstruosos, de “los hombres que llevan su cabeza debajo del hombro” (el relato decisivo de Oteló), de antropófagos, cíclopes y otros por el estilo ilustra la sorprendente credulidad de las eras precedentes [...] La generalización del viaje acarrió un nuevo género de escritura de viajes: la literatura de la desilusión, que desde entonces rivalizará con la de la idealización (2009: 132).

En este texto, Sontag transmite sus dudas, sus reparos, sus cuestionamientos a las posibilidades expresivas del género. El movimiento se interioriza: el viaje ocurre también en la capacidad de quien relata para conectar ideas y hechos y expresarlo en

una forma híbrida, lejos de los esfuerzos descriptivos, autobiográficos y colonizantes que por siglos dieron forma a la literatura de viajes.

La capacidad para servirse del viaje con el fin de cuestionar la propia cultura –y el lugar que quien escribe ocupa en ésta– ocupa un sitio esencial en el proyecto de Caparrós. En *El hambre*, el autor argentino habla en Níger con una mujer, Hussena, que le cuenta los cálculos que debe llevar a cabo para racionar las porciones de mijo entre su familia. A veces, dice, tiene miedo de equivocarse y agotar el mijo antes de la siguiente cosecha. Caparrós le pregunta si le ha pasado al revés, si alguna vez le sobró. “Hussena se ríe, me mira con esa mezcla de extrañeza y compasión”, escribe Caparrós (2014: 44). En este pasaje, quien se reserva el derecho a la interpretación es Hussena: ella conoce los límites después de los cuales una pregunta carece de sentido.

A esta forma de viajar, Jorge Carrión la identifica como propia del *metaviajero*. Según Carrión, el metaviajero establece una distancia consigo mismo y con sus expectativas, en una búsqueda contraria no sólo al turismo sino también a la del viajero de la Ilustración, el Romanticismo o el imperialismo decimonónico: “Un metaviajero de la posmodernidad última no sólo observa con ironía la tradición histórica que lo precede, sino que además explicita en sus relatos de viajes junto a qué o quién está viajando, mediante técnicas autoconscientes como los complejos mecanismos gráficos que despliega el autor de cómic Joe Sacco” (2009: 26).

Ni turista ni ilustrado ni colonizador: la literatura de viajes contemporánea, en este artículo encarnada en el trabajo de Martín Caparrós pero también presente en autores de diversas tradiciones (el mencionado Sacco, Sebald, Carrión...), se relaciona con el espacio con la atención fija en la posibilidad de intervenir y reescribir los discursos que permean ese *topos*.

Aquí radica otra forma de acción política, la de contraponer la literatura de viajes a la escritura del ejercicio del poder. El espacio no es sino otra forma de discurso: “El suburbio J. [en Sudáfrica] es supercaliforniano: una especie de California con fantasmas [...] En realidad es mucho más californiano que California: cuando empezaron a construir California todavía no sabían cómo era California, y quedan restos de ese pasado ignaro; esto, en cambio, está hecho con perfecto conocimiento del modelo, sin fisuras”, escribe Caparrós (2009: 176).

Para efectuar esta labor, los viajeros contemporáneos echan mano de distintos géneros y de las posibilidades expresivas que éstos ofrecen: “De este modo, ahora que «viajamos más que nunca» se constata la existencia de obras cuyo eje central es el desplazamiento pero que no dialogan solo con la literatura canónica sino que, además, hunden sus raíces en la tradición heterodoxa del dietario, la miscelánea o el cuaderno de apuntes, y se expanden gracias a los avances de las nuevas tecnologías” (Pastor, 2017: 141).

De acuerdo con Roper (2003: 56), los autores postcoloniales han infundido los relatos de sus viajes con la preocupación por la identidad y la pertenencia que permea toda la literatura postcolonial. Nos encontramos, una vez más, con el problema de la representación. El relato de viajes híbrido, pese a su versatilidad genérica, no deja de seguir funcionando como un sistema de representaciones culturales.

CONCLUSIÓN

La literatura de viajes constituye la matriz del trabajo narrativo de Martín Caparrós: pone en tensión el vínculo entre los hechos políticos y estéticos sobre los que se sostiene su trabajo, aquello que a lo largo del artículo se ha llamado, siguiendo a Defert, un sistema cultural de representaciones.

Del mismo modo que al tomar una uva jalamos con ella el racimo, analizar la literatura de viajes nos hace notar una relación insoslayable con las empresas coloniales europeas. Su punto de partida (quién mira, cómo lo hace) supone un cuestionamiento de carácter estético y político sobre el género y sus posibilidades. Caparrós no rehúye estas preguntas. Su proyecto narrativo se erige en torno a una mirada dubitativa, insegura, que levanta signos a medida que avanza, insegura de sus capacidades de interpretación.

Esta forma de proceder le ayuda a pensar el viaje de otro modo. A diferencia de las expediciones científicas del siglo XVIII o el viaje romántico que se asumía como una forma de crecimiento espiritual, Caparrós recoge los cambios de las últimas décadas (el turismo el más notable) y demuestra que la noción tradicional de viaje ha terminado. Si bien en *El interior* esta ruptura todavía no se llevaba a cabo por completo (en muchos sentidos sigue siendo un viaje tradicional, en cuyo interior resuenan los ecos de los viajes de Sarmiento que le sirven como modelo a Caparrós), en sus producciones posteriores, empezando por *Una luna* y extendiéndose hasta *El hambre*, el hiperviaje, la borradura gradual de la diferencia entre un lugar y otro y la desexotización de los espacios dirigen el método a través del cual Caparrós intenta extraer sentido del acto de viajar.

El viaje, como escribe Pastor (2007: 143), “se revela como un medio de representación y comprensión del mundo a través de la persecución de las propias inquietudes; pero también descansa en la apuesta por la experimentación con las formas para que se adecuen al contenido y no a la inversa. La conquista del espacio físico deviene así una conquista textual, formal y, en última instancia, artística”. Viaje y literatura de viajes: ambos se forman en la búsqueda, en la tensión de los límites. La posibilidad de reescritura del espacio depende de las relaciones de contacto con el mundo que los practicantes del género sean capaces de entablar.

BIBLIOGRAFÍA

- ADAMS, P. (1983); *Travel literature and the evolution of novel*. Lexington: University Press of Kentucky.
- AGAMBEN, G. (2015); *¿Qué es un dispositivo?* Barcelona: Anagrama.
- AÍNSA, F. (2011); “El viaje como transgresión y descubrimiento. De la Edad de Oro a la vivencia de América”, en Peñate, J. (ed.), *Relato de viaje y literaturas hispánicas*. Madrid: Visor de Libros.
- ALBUQUERQUE, L. (2006); “Los ‘libros de viaje’ como género literario”, en J. Pimentel (ed.), *Diez estudios sobre literatura de viaje*. Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas. Disponible en <http://digital.csic.es/bitstream/10261/41636/1/2006%20Los%20libros%20de%20viaje%20como%20g%C3%A9nero%20literario.pdf> (Consultado el 6 de octubre de 2019).
- BENJAMIN, W. (2005); *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Ciudad de México: Clío.
- BERGER, J. (2014); *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BORGES, J (2012); *El hacedor*. Madrid: Random House.
- BUTLER, J. (2010); *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. México: Paidós.
- CAPARRÓS, M. (2009); *Una luna. Diario de hiperviaje*. Barcelona: Anagrama.
- _____ (2010); *Contra el cambio. Un hiperviaje al apocalipsis climático*. Barcelona: Anagrama.
- _____ (2014); *El hambre*. México: Planeta.
- _____ (2014b); *El interior*. Barcelona: Malpaso.
- _____ (2016); *Lacrónica*. México: Planeta.
- CARRIÓN, J. (2005); “La tradición nómada, ¿silenciada?”, en *Revista de Literatura Hispánica*, núm. 62, pp. 291-295. Disponible en https://www.jstor.org/stable/23287387?seq=1#page_scan_tab_contents (Consultado el 18 de agosto de 2019).
- _____ (2006); *La brújula*. Córdoba: Berenice.
- _____ (2009); *Viaje contra espacio. Juan Goytisolo y W. G. Sebald*. Madrid: Iberoamericana.
- FOUCAULT, M. (2009); *El nacimiento de la clínica*. México: Siglo XXI.
- GUZMÁN, F. (2013); *Los relatos de viaje en la literatura hispanoamericana: cronología y desarrollo de un género en los siglos XIX y XX*. Tesis de Doctorado en Literatura Comparada. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- LIVON-GROSMAN, E. (2003); *Geografías imaginarias. El relato de viaje y la construcción del espacio patagónico*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- MILLS, S. (1991); *Discourses of difference. An analysis of women’s travel writing and colonialism*. Nueva York: Routledge.
- PASTOR, S. (2017); “Todos los viajes el viaje: teoría y práctica de la literatura en movimiento en Jorge Carrión”, en *452°F. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, núm. 16. Barcelona: Universidad de Barcelona.

- PIGLIA, R. (2014); *Antología personal*. México: Siglo XXI.
- PRATT, M. (2010); *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ROPERO, M. (2003); "Travel writing and postcoloniality: Caryl Phillips's 'The Atlantic Sound'" en *Atlantis*, núm. 25, pp. 51-62. Disponible en www.jstor.org/stable/41055094 Consultado el 21 de junio de 2019.
- RUBIO, M. (2011); "En los límites del libro de viajes: seducción, canonicidad y transgresión de un género", en *Revista de Literatura*, núm. 145 (enero), pp. 65-90. Disponible en <http://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/view/252/267> (Consultado el 3 de agosto de 2019).
- SAID, E. (1996); *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama.
- SONTAG, S. (2009); *Cuestión de énfasis*. Madrid: Random House.
- _____ (2011); *Estilos radicales*. Madrid: Random House.
- TODOROV, T. (1999); *La conquista de América. El problema del otro*. México: Siglo XXI.
- _____ (2007); *Nosotros y los otros*. México: Siglo XXI.

