

Snoey Abadías, Christian. "Poética de la mirada: idea del viaje en las crónicas de Martín Caparrós". *Anclajes*, vol. XXV, n.º 2, mayo-agosto 2021, pp. 129-144. <https://doi.org/10.19137/anclajes-2021-2529>

POÉTICA DE LA MIRADA: IDEA DEL VIAJE EN LAS CRÓNICAS DE MARTÍN CAPARRÓS

Christian Snoey Abadías

Universidad Autónoma de Barcelona
España
christian.snoey@uab.cat
Orcid: 0000-0002-2563-4865

Fecha de recepción: 20/04/2020 | Fecha de aceptación: 09/11/2020

Resumen: La reflexión sobre el viaje ocupa un lugar central en la obra de Martín Caparrós. En este artículo, analizo cómo se resuelven dos problemas vinculados que afectan al relato del viaje en *Larga distancia* y *El interior*, de Martín Caparrós. El primer problema es la aparente paradoja que suponen las teorías sobre la cancelación de la experiencia para el relato del viaje. El segundo problema es el lenguaje con el que se refiere el viaje. En última instancia, pretendo extraer una poética de la mirada a partir de las reflexiones sobre el viaje de Caparrós.

Palabras clave: Literatura argentina; Martín Caparrós; relato del viaje; crónica.

Poetics of the Gaze: Idea of the Journey in the chronicles of Martín Caparrós

Abstract: Contemplating the journey occupies a central role in the work of Martín Caparrós. In this article, I analyze how two related problems affecting the journey narrative in *Larga distancia* and *El interior*, by Martín Caparrós, are solved. The first problem is the apparent paradox assumed in theories about the cancelation of experience in the journey narrative. The second is the language used to narrate the journey. Ultimately, I intend to extract a poetics of the gaze from Martín Caparrós's reflections on the journey.

Keywords: Argentine literature; Martín Caparrós; journey narrative; chronicle.

Poética do olhar: ideia de viagem nas crônicas de Martín Caparrós

Resumo: A reflexão sobre a viagem ocupa um lugar centra na obra de Martín Caparrós. Neste artigo, analiso como se resolvem dois problemas relacionados que afetam a história da viagem em *Larga distancia* y *El interior*, de Martín Caparrós. O primeiro



problema é o aparente paradoxo que as teorias sobre o cancelamento da experiência supõem para o relato da viagem. O segundo problema é a linguagem no qual escrever a viagem. Finalmente, pretendo extrair uma poética do olhar a partir das reflexões sobre a viagem de Caparrós.

Palavras-chave: Literatura argentina; Martín Caparrós; história da viagem; crônica.

■ **E**n *Larga distancia* (1992), Martín Caparrós reflexiona sobre los problemas de la mirada, en concreto, sobre sus condicionantes: “Pero soy –casi– argentino, y eso significa que no hay formas previstas: que hay que inventar las maneras de la mirada, que hay que mirar solo, sin compañías reales o imaginarias. O con cualquier compañía: armarse todo el tiempo la propia tradición” (Caparrós 31). En este texto, que recuerda a “El escritor argentino y la tradición”, de Borges, Caparrós enuncia un sentimiento de orfandad identitaria –aunque también podríamos llamarlo movilidad identitaria– que se traduce en una libertad o irreverencia de la mirada y que marcará la manera de relacionarse con el mundo en sus crónicas. Lo más interesante de esta cita, sin embargo, es la conciencia de la duda, de la construcción perpetua de la mirada, que parece servir de base a partir de la que se construye la escritura, pues uno de los aspectos centrales de su obra, como se reflexionará a continuación, es el cuestionamiento de los condicionantes de la mirada.

El fin de este artículo es pensar sobre dos problemas vinculados que tienen presencia en la obra de Martín Caparrós, en concreto en su producción crónica, y que afectan al relato del viaje. El primer problema consiste en que asumir que la mirada está condicionada implica que el lenguaje también lo está. La mirada en Caparrós actúa como un trasunto metafórico del lenguaje y, teniendo en cuenta que uno de los puntos de llegada de su obra es el cuestionamiento del lenguaje esperable o condicionado, surge una pregunta: ¿cómo escribir cuestionando las categorías que atrapan el lenguaje mediante un lenguaje precisamente atrapado? La tradición de este primer interrogante es bien reconocible: es la crisis del lenguaje, con antecedentes en el *Crátilo* de Platón; *La carta de Lord Chandos*, de Hoffmansthal; las *Contribuciones a una crítica del lenguaje*, de Fritz Mauthner, etc. Por cuestiones de espacio no puedo entrar más a fondo en esta problemática ni trazar una genealogía¹, pero sí considero necesario apuntar que se entiende aquí por crisis del lenguaje el reconocimiento, a partir de finales del XIX y prin-

1 Al menos sí considero necesario anotar que se puede percibir un reflote de la reflexión sobre este tema en la narrativa hispanoamericana de las últimas décadas y también en la poesía española actual, sobre todo en la practicada por quienes han nacido en las décadas de 1980 y de 1990.

cipios del XX, de que el lenguaje no es inocente ni solamente una herramienta de comunicación o un instrumento artístico con el que crear belleza. Es decir, esta noción apunta al surgimiento de la conciencia de que el lenguaje trae consigo unas categorías de pensamiento, ciertas cosmovisiones que nos pre-existen, así como unas determinaciones culturales. Como dice Steiner:

Los contratos no sometidos a examen o postulados entre significante y significado (la indistinción clave en Saussure), entre verbalización y realidad, entre enunciado y comunicabilidad que habían dado seguridad a las mentalidades clásicas desde los presocráticos hasta Kant, Hegel y Schopenhauer, se vienen abajo. (*La poesía* 209)

El segundo problema es la cancelación de la experiencia, una de las nociones centrales del pensamiento de Walter Benjamin, que, si bien atraviesa toda su obra, formula sobre todo en dos ensayos, primero en *Experiencia y pobreza* y pocos años después en *El narrador*. Más adelante Giorgio Agamben lo retoma y amplía.

Empezaré por el segundo problema. 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 privado de su biografía, al 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 (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” (8). Ya Walter Benjamin —de quien Baricco, en el ensayo *Los bárbaros*, elogia “saber en qué estaba convirtiéndose el mundo” en lugar de “entender qué era el mundo” (24)— detecta esta ausencia y lleva su origen a la Primera Guerra Mundial en su opúsculo *Experiencia y pobreza*, publicado en 1933:

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. (95)

El concepto de experiencia (*Erfahrung*) es una de las bases del pensamiento de Benjamin y a partir de él articula otras nociones. Para delimitar los perfiles de esta idea es conveniente leer de forma conjunta el ensayo *Experiencia y pobreza*, antes referido, con el titulado *El narrador* —de hecho en este se reproducen fragmentos del primero—, puesto que en el segundo elabora una teoría sobre

las diferencias entre narración y novela, según la premisa de que la crisis de la experiencia está vinculada con el fin del arte de contar historias: “Diríase que una facultad que nos parecía consustancial a la naturaleza de lo humano, la más segura entre las seguras, nos está siendo arrebatada: la facultad de intercambiar experiencias” (225).

El narrador, breve y central ensayo de Benjamin, es famoso sobre todo por su inicio, en el que distingue entre dos grupos interrelacionados de narradores. El primer arquetipo lo forma el “marinero que mercadea cruzando los mares” (226) y el segundo, “el campesino sedentario” (226). El primero está marcado por la experiencia de lo lejano, lo diferente y lo múltiple: “Cuando se ha viajado, se tienen cosas que contar’ suele decir la voz popular, imaginando al narrador como alguien que regresa de un viaje lejano” (226). El segundo, en cambio, es el que ha atendido a la tradición cercana, al mundo conocido: “Pero no se escucha con menos placer al que se ganó honradamente el sustento sin abandonar su tierra y conoce bien las tradiciones e historias” (226). No obstante, el modelo ideal de narrador, según el planteamiento de Benjamin, es aquel que aúna características de ambos modelos: “La extensión real del dominio de la narración, en toda su amplitud histórica, no es concebible sin reconocer la íntima compenetración de ambos arquetipos” (227).

¿Qué entiende, pues, Benjamin por experiencia? En el inicio del ensayo *Sobre algunos temas en Baudelaire*, ofrece una clave para esbozar los perfiles de la manera en que entiende el concepto de experiencia, a tenor de la relación entre *Matèrie et mémoire*, de Bergson, y su formulación literaria en *À la recherche du temps perdu*, de Proust, entendida esta novela, hasta cierto punto, como una concreción literaria de las ideas desarrolladas por Bergson, en la medida en que, como sostiene Benjamin, “se puede considerar la obra de Proust *À la recherche du temps perdu* como un intento de elaborar la experiencia tal y como la concibió Bergson” (271). A partir del título del ensayo de Bergson, Benjamin hace notar el vínculo entre la memoria y la experiencia, de tal forma que la experiencia se inscribe en el ámbito de la tradición:

Su título ya pone de manifiesto cuán decisiva considera la estructura de la memoria para la propia estructuración filosófica de la experiencia. De hecho, tanto en la vida colectiva como en la privada, debe ser considerada asunto de la tradición. Se forma menos de datos rigurosamente fijos en el recuerdo que de aquellos que con frecuencia confluyen y se acumulan en la memoria de un modo inconsciente. (271)

La experiencia, por tanto, no está relacionada tanto con el conocimiento científico sino más bien con las vivencias, propias o ajenas, que forman el magma de la memoria. En *El narrador* formula de una manera más precisa esta idea, pues afirma que “la experiencia que se transmite de boca en boca es la fuente de la que han bebido todos los narradores” (226). La experiencia entendida así se concreta, sobre todo, en las formas del consejo, la moraleja o el proverbio, que

coparían la dimensión práctica de la narración. En última instancia, en la distinción entre “moraleja de la historia”, como fin al que se encamina la narración, y el “sentido de la vida”, como “centro alrededor del cual se mueve la novela” (241) se cifra la oposición entre ambas formas de relato, que suponen, a la par, y sobre todo, dos cosmovisiones distintas, dos maneras diferentes de relacionarse con el mundo.

En la medida en que la experiencia se inscribe en la esfera de la tradición, se vincula directamente con dos nociones: la de artesanía y la de sabiduría. En primer lugar, Benjamin tiende un paralelismo entre la manera en que la experiencia se elabora en la narración con la manera en que se lega: “el maestro ya establecido y los aprendices migrantes trabajan juntos en el mismo taller y todo maestro había sido aprendiz migrante antes de poder establecerse en su lugar de origen o lejos de allí” (227). Si Benjamin vincula la artesanía con el modo de transmisión de la experiencia, su punto de llegada, el fin al que se enfocan las narraciones, es la sabiduría: “El arte de narrar se aproxima a su fin porque el cariz épico de la verdad, que no es otro que la sabiduría, se extingue. Pero este es un proceso que viene de muy atrás” (229). En última instancia, el sentimiento de ausencia por una experiencia que impregne la narración, que sea su origen y fin, es también un lamento ante la imposibilidad de alcanzar algún contacto con la verdad.

No obstante, hay que tener presente otro elemento en esta composición de la experiencia: el lenguaje o, más concretamente, la sospecha sobre él, en la medida en que este, alejado de la experiencia, parece incapaz de transmitirla. Ya en el ensayo *Experiencia y pobreza* puede encontrarse esta idea formulada: “¿Acaso no se puede constatar entonces que la gente volvía muda del campo de batalla? No más ricas, sino más pobres en experiencias comunicables” (95). Más adelante, en *El narrador*, se detiene durante varios epígrafes en esta idea y la amplía. Concretamente, esboza una visión negativa de la información, así como de su lenguaje, que estaría en consonancia con otras críticas de la época, y anteriores, que cuestionan un lenguaje corrompido y vaciado, mientras aspiran a otras formas de la palabra, línea en la que se encontrarían autores como Hofmannsthal, Ernst Mach, Fritz Mauthner, Karl Kraus o formas como la poesía fonética de Dadá (Kovacsics 2008). A este respecto, Benjamin dice: “somos pobres en experiencias memorables. Esto se debe a que ya no nos alcanza ningún acontecimiento que no esté cargado de explicaciones. En otras palabras, casi nada de lo que acontece beneficia a la narración y casi todo, a la información” (231).

Si pensamos esta cuestión al respecto de la obra de Caparrós, formada en gran parte por textos cronísticos, puede notarse una tensión por transferir algún tipo de experiencia, por decir ese punto vacío al parecer de Benjamin y Agamben, desde la asunción de que el lenguaje ya no causa nada, pero con la voluntad de salvar la estrechez a la que el poder lo reduce, resignificándolo. Conviene precisar, no obstante, que si bien podemos sentir que el mundo que analiza Benjamin no dista mucho del nuestro ni del que escribe Caparrós, las coordenadas no son estrictamente las mismas ni la idea de experiencia se entiende de

la misma manera en la obra de Benjamin que en la de Caparrós, aunque, por supuesto, el acercamiento a la primera permite articular los posibles sentidos de la segunda. La pregunta por cómo elaborar la experiencia está presente en los textos de Caparrós y en su obra la experiencia se entiende como contacto con el mundo, como un intento de acercamiento a él, que pasa por un alejamiento, en la medida en que se puede notar la voluntad de suspender las ideas preconcebidas y las inercias del pensamiento y del lenguaje. Por tanto, podríamos afirmar que Caparrós efectúa un ejercicio consistente en poner en suspensión la propia cosmovisión.

Agamben, avanzado su ensayo, 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” (53), sostiene que “el extrañamiento, que le quita su experimentabilidad 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” (55). En el caso de la obra de Caparrós, la desautomatización, recurso del que se sirve para evidenciar la costumbre del lenguaje, responde a la voluntad contraria: es más bien de un intento de transferir algún tipo de experiencia, incluso desde las ruinas de la experiencia, tratando de restituir la capacidad signifiante del lenguaje.

Deleuze, en su ensayo “La literatura y la vida”, incluido en *Crítica y clínica*, 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 (16).

Esa extranjerización de la lengua es, de alguna manera, el punto de llegada tanto de la obra de Martín Caparrós como de la de Piglia, autor que le influye y con el que guarda similitudes respecto de la postura ante el lenguaje². En particular, esta cercanía se puede notar sobre todo en los ensayos en los que Piglia desarrolla la idea de que la literatura actúa como un reverso de las ficciones o de los lenguajes del poder; por ejemplo, en el opúsculo titulado “Ficción y política en la literatura argentina”, incluido en *Crítica y ficción*. En este argumenta, a tenor de la obra de Macedonio Fernández, que “la novela mantiene relaciones cifradas con las maquinaciones del poder, las reproduce, usa sus formas, construye su contrafigura utópica” (Piglia 117). La obra de ambos, pues, deriva en un intento de sacar al lenguaje de los usos discursivos impuestos por las capas de poder, que vehiculan determinadas emotividades y también ciertas cosmovisiones.

2 Para un estudio más detallado de las relaciones entre la obra de Piglia y de Caparrós, puede consultarse “Una lectura pigliana de la obra de Martín Caparrós” (Snoey 2016).

Estas teorías sobre la cancelación de la experiencia suponen una paradoja sustancial para el relato del viaje. El propio Agamben sostiene que la aventura “en la edad moderna se presenta como el último refugio de la experiencia. Pues la aventura presupone que exista un camino hacia la experiencia y que ese camino pase por lo extraordinario y por lo exótico (contrapuesto a lo familiar y a lo común)” (34). La propia idea de experiencia, tal y como la articula Benjamin vinculada a la narración, presupone el contacto con lo lejano: “Desde antiguo la *Erfahrung*, viaje y aprendizaje, recorrido por la multiplicidad y memoria de las diferencias, rodeo por lo distante y retorno a casa, ha sido considerada como proceso de formación, matriz de la propia identidad diferenciada y compleja” (Fernández 109). ¿Cómo, entonces, transmitir o vehicular la experiencia? es una pregunta que planea sobre la obra del escritor argentino y en torno a la que volveré al final de este texto.

En tanto, voy a desviarme un momento para volver en seguida, pues recordar aquí una escena de la novela *Austerlitz*, de Sebald, puede ampliar estas ideas; en concreto, cuando el personaje de Austerlitz recuerda las clases de historia del profesor Hilary:

Tratamos de presentar la realidad, pero, cuanto 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 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. (75)

Por tanto, 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 *Austerlitz*. Si bien en la novela esta reflexión se circunscribe al ámbito de la historia, se puede extender a una reflexión general sobre la narración, en su vínculo con la percepción de lo real. En cuanto al problema enunciado al principio, que gira en torno al lenguaje en la obra de Caparrós, tanto en sus novelas como en sus crónicas, se aprecia en ella una tensión por sortear las imágenes prefabricadas de las que habla el profesor Hilary en la novela *Austerlitz*. En esta línea, una puerta de entrada a la cuestión del lenguaje en la obra de Caparrós es su reflexión sobre la mirada, pues en textos como *Lacrónica* (2015) o *Larga distancia* (1992) se puede considerar que elabora una poética de la mirada, que el propio Caparrós sitúa en el centro de su escritura cronística. Por poética se entiende aquí una serie de principios que rigen la mirada caparrosiana, es decir, el tipo de contacto con el mundo y con el lenguaje, y que se pueden encontrar articulados a lo largo de su obra, especialmente en *Larga distancia*, en forma de reflexiones, muchas veces veladamente programáticas. Antes de continuar, no hay que olvidar que la mirada es una cuestión central del género de la crónica, tanto de las de Indias como de la crónica

actual, vinculada al Nuevo Periodismo. También hay que tener presente que la etimología de la palabra mirar proviene del latín *mirari*, que significa ‘admirarse’, y que la palabra maravilla, de *mirabilia*, comparte la misma raíz. La referencia, pues, a la mirada asombrada es constante en las Crónicas de Indias; no obstante, la diferencia entre la practicada entonces y la actual es evidente: la materia en las Crónicas de Indias es lo radicalmente distinto, nuevo, desconocido, aquello con la capacidad de obligar a una reformulación de las coordenadas propias; en la actual, en cambio, el ejercicio más bien consiste en renovar lo conocido, en poner en duda la cosmovisión propia desde la conciencia de la misma.

Así, en *Lacrónica* podemos encontrar reflexiones como “La crónica es una mezcla, en proporciones tornadizas, de mirada y escritura. Mirar es central para el cronista –mirar en el sentido fuerte” (65) o “Mirar es la búsqueda, la actitud consciente y voluntaria de tratar de aprehender lo que hay alrededor– y de aprender” (65) o también “mirar donde parece que no pasa nada, aprender a mirar de nuevo lo que ya conocemos” (66). “Para eso sirven, entre tantas otras cosas, los relatos: para re-ver, para mirar de otra manera aquello que estamos acostumbrados a mirar” (478) o como dice más adelante:

Me he pasado los últimos veinte años diciendo que no hay crónica más difícil que la de la manzana de mi casa: que es fácil ver qué vale la pena de ser contado en el exotismo, en la gran diferencia, y que es difícil encontrarlo en eso que se ve todos los días. Que eso sí requiere aprender a mirar y que por eso llevo tanto tiempo intentándolo y que todo lo que escribo es, en última instancia, una aproximación a esa dificultad. (483)

De estas citas se pueden extraer dos cuestiones esenciales, relacionadas entre sí: la costumbre, por un lado, sintetizada en la frase, “aprender a mirar de nuevo lo que ya conocemos”, y el asombro, cifrado en la sentencia “mirar donde parece que no pasa nada”. Sobre esta misma cuestión, Chesterton en *Ortodoxia* se pregunta: “¿Cómo sorprendernos al mismo tiempo por el mundo y sentirnos en él como en casa?” (10). Resuenan aquí también ecos de Borges, en concreto, del texto “El pudor de la Historia”: “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” (Borges 255-256). En una línea semejante, Guzmán Rubio, en torno a *Los autonautas de la cosmopista o Un viaje atemporal París-Marsella* de Julio Cortázar y Carol Dunlop, sostiene:

el libro pretende mostrar que la posibilidad del viaje y de su sucesiva escritura siguen existiendo, sin importar que los lugares desconocidos hayan desaparecido y que el turismo se haya masificado. Cortázar y Dunlop (1983: 56) sugieren que la esencia del viaje se encuentra en la forma de mirar. (Guzmán Rubio 127)

Ese es también el eje de la escritura cronística de Caparrós: la forma de mirar. Por otro lado, Santerbás, atendiendo a la lectura del *Diario de viaje a Italia*,

parte de la idea de que Montaigne representa el modelo del viajero perfecto. Por supuesto, convendría añadir que existen distintos modelos de viaje y que en cada época este se conceptualiza de distintas maneras; sin embargo, la contraposición del modelo que representa Montaigne con el que ensaya Caparrós puede ayudar a pensar algunas cuestiones. Santerbás sustenta su argumentación en los siguientes puntos: por una parte, Montaigne “sentía una curiosidad congénita e insuperable por todo lo desconocido” (17), por otra parte, “aceptaba, por el mero placer de la variedad” (17) la diversidad y “se consideraba cosmopolita, no por creerse ciudadano del mundo, sino por no serlo de ciudad alguna” (17). Si bien en la obra de Caparrós estas cualidades pueden estar también presentes, la cuestión del viaje, no obstante, confluye en el problema de la mirada, en la problematización de la concepción misma del viaje y de los elementos que lo componen en nuestra estricta contemporaneidad, pues intenta ensayar una mirada metafísica, consistente en sortear la costumbre del lenguaje, es decir, en que este renueve las potencialidades significantes de los objetos. Este proceso pasa por un cuestionamiento de las diversas mediatizaciones que intervienen en el momento de pensar lo real. De hecho, el recorrido que se traza en *El interior* (2006), una extensa crónica por el interior argentino, puede sintetizarse como un viaje de la costumbre al asombro, que se aprecia en las líneas finales del texto, cuando el narrador regresa a Buenos Aires:

Llego a aquella autopista del principio. Después de tanto Interior la entrada a Buenos Aires es impresionante. Las dimensiones, las proporciones son impresionantes. La multitud de autos que se pueden juntar en la autopista, por ejemplo, es muy impresionante. La cantidad de kilómetros que hace que estoy viendo pasar suburbios y suburbios y suburbios. La masa de ruido, de movimientos, de imágenes carteles edificios. Todo eso que me ha parecido normal miles de veces de pronto se me vuelve casi monstruoso: impresionante. Todo está en la mirada, o sea:

todo está en todos lados
y en ninguno.
lo que nunca perdiste, me decía.
un país. (684)

Son varios los textos en los que Caparrós reflexiona sobre el viaje; sin embargo, acaso sea en *Larga distancia* donde se pueda encontrar la cifra de la idea del viaje en su obra. Este compendio de crónicas apareció inicialmente en 1992, publicado por Planeta, en Argentina, y tuvo impacto en el panorama español cuando en 2017 Malpaso lo recuperó. El volumen está precedido por un prólogo de Tomás Eloy Martínez que asienta 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” (8). En efecto, “encontrar la voz” es un sintagma socorrido por la crítica literaria, aunque aquí, escrito por Tomás Eloy Martínez, cuya influencia fue notoria en la formación literaria de Caparrós, y cotejando esta obra con su producción anterior, no se revela como un tópico vacío y publicitario, sino que aporta sentido a la lectura. *Larga distancia* recoge una serie de crónicas que recorren distintos lugares –Hong Kong, Lima, Brasil, Haití, Moscú, Madrid, etc.–, pero es sobre todo una reflexión sobre el presente, el viaje, la noción de aventura, sobre la mirada y la otredad, que fluctúan entre el ensayo, la biografía, la crónica e incluso la novela por la intercomunicación que existe entre sus distintas partes. El viaje se convierte aquí en hilo conductor y también en un horizonte de reflexión en torno al que se desgrana la visión de lo real.

Pero de vuelta al texto de Tomás Eloy Martínez que encabeza el libro, el autor de *Santa Evita* o de *La novela de Perón* principia su prólogo 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; *Martin 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. (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 con 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. (7)

En suma, la obra de Caparrós se inserta en esta tradición y le confiere sus propias modulaciones. Como indica Tomás Eloy Martínez, con un argumento que recuerda a los postulados de Hayden White en obras como *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX* o *El contenido de la forma*: “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 8). En primera instancia, los textos que componen esta obra fueron artículos perio-

dísticos, escritos por encargo, pero en el traslado al formato de libro su estatuto varía y se relaciona con el lector de otra forma: la inmediatez se disipa y pasan a integrarse como obra. Varias de las crónicas que conforman *Larga distancia* están precedidas por textos breves, de corte reflexivo, ensayístico y programático, que actúan a modo de hilo conductor y le confieren unidad al volumen. La cursiva en la que están escritos marca, además, que se trata de otro plano mental y discursivo. En estos breves interludios es donde se encuentra la reflexión sobre el viaje que articula toda la obra. El primero de estos textos, que abre el volumen y precede a la crónica titulada “Hong Kong. El espíritu del capital”, pivota sobre tres ideas: la de larga distancia, la mirada y la relación entre viaje y relato: “El placer de dejarse contar, de dejarse llevar, de acompañar una mirada claramente arbitraria: el relato de un viaje, el ínfimo fragmento de una vida” (11). Aquí, pues, se desliza una defensa, un alegato de la mirada arbitraria, es decir, capaz de asombrarse, que programáticamente indica la forma de mirar – y pensar – lo real que articula los textos que siguen. De hecho, más adelante, en la crónica titulada “Caparrós o la derrota esperanzada”, se describe a un personaje de la siguiente manera: “La miniatura esmaltada lo muestra con el ceño apretado, las patillas frondosas, la nariz convexa y afilada, los ojos sin asombro” (210). La fuerte presencia de la mirada, tanto a un nivel reflexivo como descriptivo, indica su centralidad en la configuración del relato en la obra de Caparrós. En este mismo fragmento añade otro componente: “Y el placer, para mí, de hacer de la mirada pretendidamente neutra del reportero un ojo caprichoso” (11). Así, en lugar de ofrecer la versión oficial, esperada, el simulacro pactado de la neutralidad, la mirada se revuelve contra los mitos y las asunciones y busca reelaborar intelectualmente lo aprendido antes de viajar. Además, como precisa Jorge Carrión: “El cronista trabaja en contra de la versión oficial, contra el comunicado de prensa, contra la simplicidad de cualquier marca. Genera complejidad porque sabe que, aunque la realidad es múltiple, sus cronistas oficiales pretenden que parezca sencilla” (9). Conviene añadir que Carrión guarda vínculos culturales tanto con Italia como con Hispanoamérica; por un lado, le ha dedicado a Italia una de sus mejores crónicas, titulada “Los perros de Capri”, en la que se centra en la figura del escritor Curzio Malaparte. Además, en una de sus obras centrales, el ensayo *Librerías*, tanto Italia como Hispanoamérica son dos ejes centrales del mapa que traza. Por otro lado, ha desempeñado un papel importante en la recepción en España de autores como Marcelo Cohen –de quien solamente se ha publicado en España el volumen de ensayos, editado y prologado por Carrión, titulado *Notas sobre literatura y el sonido de las cosas*–, el propio Martín Caparrós o incluso de Ricardo Piglia. *El interior*, de Caparrós, por ejemplo, se publicó inicialmente en 2006 en la editorial Planeta, aunque no se distribuyó más allá del Cono Sur, hasta que, en 2014, Malpaso la recuperó y la obra pudo entrar en diálogo con los lectores españoles, acompañada por un prólogo de Jordi Carrión en el que pondera la importancia de este texto en la historia reciente del género de la crónica.

En *Larga distancia*, pues, esta primera pieza se cierra con una idea semejante a la que esboza Tomás Eloy Martínez en su prólogo sobre el estatuto genérico de la crónica: “Escondarse en un cruce: deslizarse más acá del periodismo, más allá de la literatura, para ocupar un lugar sin espacio: escribir crónicas. Retratos del tiempo” (Caparrós 11). En el segundo de estos breves interludios desarrolla la idea de los condicionantes de la mirada. Este fragmento principia con las ideas anteriores: la mirada y el relato. En esta poética que esboza Caparrós el viaje está unido al relato, “viajar para contarlo”, y esta unión “obliga a una intensidad de la mirada, que me obliga a ver lo que no miraría” (31). No obstante, como se ha apuntado antes, la mirada no es neutra, por ello la reflexión en torno a los condicionantes de la mirada recorre la obra de Caparrós: una pregunta constante sobre el lugar desde el que mira planea sobre todas las crónicas. Aquí lo denomina “problemas de la mirada” y parte de la nacionalidad como un elemento condicionante: “Hay películas y guías y novelas americanas que transcurren en todos los lugares posibles: sobre cualquier cosa hay un relato americano. Y, al mismo tiempo, ser americano es un dato fuerte, significa algo, condiciona lo mirado” (31). El punto de llegada de esta reflexión es la asunción, de raíz borgiana, de la orfandad identitaria argentina, que posibilita una irreverencia de la mirada, como se ha referido al principio de este texto.

En el tercer interludio cuestiona el lugar común que relaciona el viaje con el conocimiento partiendo del contexto actual: “el viaje actual es una forma chasco del conocimiento, propio del planeta TV. Transportarse hasta un lugar casi virtual y recorrerlo a través de un circuito cuidadosamente acotado” (59). Resuenan aquí las ideas antes apuntadas sobre la imposibilidad de la experiencia ensayadas por Benjamin y Agamben. Más adelante contrapone dos visiones del viaje: entendido, por un lado, como turismo, es decir, como pasar por un lugar, sin reflexión: “Lo que importa es verse –allí– para creer, mirar para confirmar dos o tres ideas previas, estar para haber estado, para hacer propia una postal” (59-60). Por el otro lado, contrapone el viaje concebido como forma de desvalimiento del otro, aunque tampoco filia su postura en esta visión:

Aunque el supuesto contrario tampoco termina de convencerme. ¿Habría que pretender el objetivo –imposible– de entender, de desvelar lo otro? ¿O pensar que es mejor no intentarlo siquiera, leerlo como extrañeza, como distancia, para que siga manteniendo su condición de existencia, para que no se corra el riesgo de que deje de ser otro? (60)

La duda es el procedimiento mental de la obra de Caparrós; el cuestionamiento constante, la interrogación perpetua actúan como motor de la narración, como capta Carrión en el prólogo a *El interior*: “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” (5). Por tanto, el escepticismo, que se traduce incluso en el lenguaje, es decir, en las es-

estructuras sintácticas que utiliza, es uno de los elementos rectores de la poética de la mirada que ensaya Caparrós.

En el siguiente interludio continúa desarrollando los elementos que conforman esta imposibilidad de la experiencia. Por un lado, apunta que el viaje tiene cierto componente ficcional: “En un viaje, en cualquier viaje, todo es gozosamente falso: ahí está, probablemente, gran parte de la felicidad e inquietud del viaje: vivir, entre paréntesis, una ficción” (83). Por otro lado, reflexiona en torno a la sensación de ajenidad de uno mismo, de interpretarse distinto en otro lugar:

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 descubrirse tras la máscara frágil. (83)

En el quinto se pueden encontrar apuntados también dos temas. El primero es el tiempo del viaje, entendido en su dimensión de consumo, y la sensación de ansiedad por ocupar todo el tiempo útil: “El viajero es siempre un condenado y el tiempo y su desliz se vuelven aún más angustiosos y aparece —se me aparece— la obligación de aprovechar a ultranza todos los momentos [...]. Modelo vergonzoso de aprovechamiento: la rentabilidad” (143). El segundo es la capacidad de asombrarse y aquello que provoca asombro: “Y lo que debe ser disfrutado es, sospechoso, menos lo novedoso que lo irrepitable: el espacio se arma de la calidad más artera del tiempo y se vuelve, también, fugitivo, perdido al encontrarlo” (143).

Antes de comentar el último de estos textos fragmentarios, conviene anotar que las ideas aquí apuntadas al respecto de la poética de la mirada se pueden relacionar con el concepto de *haecceidad*, pues en este movimiento enfocado a cuestionar las distintas mediatizaciones que intervienen en el momento de escribir la realidad se aprecia la voluntad de captar la *haecceidad*, es decir, el detalle particular, el detalle revelador de una individualidad irreductible a toda generalización, a la manera en que lo entiende Deleuze:

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 120)

En esta línea de cuestionamiento de los ejes o lugares comunes en torno a los que tiende a pensarse el viaje y que marca todo el volumen, en el último de los textos, el tono da un giro y se ensaya una propuesta de conceptualización del viaje, un intento de rescatar la experiencia: el texto está compuesto por una larga enumeración de *haecceidades*, es decir, por una serie de individuaciones

que cifran algún tipo de sentido o, mejor dicho, con las que se intenta activar algún tipo de experiencia. Este último fragmento se encabeza con la siguiente reflexión: “Pero yo sigo sospechando que los viajes son, en realidad, otra cosa” (233). Tras este inicio se encadenan una serie de detalles que actúan como cajas de resonancia de sentido que se suceden mediante la conjunción disyuntiva “o”, por ejemplo: “O la noche en que jugamos a dígalo con mímica en una playa de Cap Haitien y yo hacía de vaca para representar la Vía Láctea. O dos mujeres extremadamente pobres, flacas, sucias, en esa misma playa, que se compraron un ramito de flores secas” (233). El tono reflexivo y de duda respecto a lo que es el viaje desemboca, pues, en un intento de cifrar la experiencia del viaje. Tras esta extensa enumeración, *Larga distancia* se cierra con tono escéptico, refiriendo lo que queda fuera del relato:

Creo que esto es lo que sé de los viajes. Esto que afortunadamente es obsceno, que no se puede contar. El resto, los relatos, pronto se vuelve desconocido, ajeno: es el discurso que se organiza para sobrevivir, para pagar las deudas: estrategias para alejar las imágenes que alguna vez importarán. (235)

Este perfil de la poética de la mirada lo completaría la idea de “hiperviaje” que desarrolla en el libro *Una luna. Diario de hiperviaje* (2009). El propio Caparrós, en *Lacrónica*, define de la siguiente manera el concepto: “esa forma contemporánea de rebotar en mapas en que el sujeto se duerme en Monrovia y se despierta en Ámsterdam, en que se mueve como quien rebota con clics entre hipervínculos, en que los saltos en el espacio no tienen correlatos en el tiempo” (534).

En relación con el segundo problema anunciado antes, retomo la pregunta planteada al inicio: ¿cómo escribir cuestionando las categorías que atrapan el lenguaje mediante un lenguaje precisamente atrapado? Es decir, partiendo de la asunción de que una de las líneas de fuga del proyecto caparrósiano consiste en cuestionar el lenguaje dado, hegemónico, aquellas imágenes prefabricadas de la realidad tomando las palabras de Sebald en *Austerlitz*, ¿qué alternativa se propone en su obra? En donde acaso se cifra mejor la postura de Caparrós a este respecto sea en las páginas liminares del ensayo *El Hambre* (2016), pues allí dice lo siguiente:

¿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 (13).

Caparrós aquí parte de la premisa 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, tomando el concepto que utiliza Cortázar en *Rayuela* (138). La propuesta,

entonces, se encuentra en la oración final: “algo pasaría, quizá, si pudiéramos devolverles sentido a las palabras” (Caparrós *El Hambre* 13). A este respecto, la postura de Caparrós recuerda a la ensayada por David Grossman en *Escribir en la oscuridad*, pues se inserta en la misma línea de recuperación del lenguaje, en la medida en que 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. De esta manera, la respuesta de Caparrós se asemeja a estas palabras de Grossman sobre el lenguaje con las que concluye su ensayo: “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” (Grossman 17).

En síntesis, los elementos que conforman esta poética de la mirada son la duda, el escepticismo, la reflexión en torno a los condicionantes de la mirada, el asombro, la atención al lenguaje con el que se piensa y refiere el viaje, así como la asunción de la cancelación de la experiencia y la voluntad, pese a ello, de captar algún tipo de experiencia, en virtud, acaso, de una idea nostálgica de este concepto, mediante una escritura consciente del lenguaje, en un intento por recuperar su valor transformador. Quizá las ideas aquí expuestas se puedan resumir en dos famosos versos de Eliot, que sirven de epígrafe a *Respiración artificial*, de Piglia: “Hemos adquirido la experiencia, pero extraviamos el sentido / y acercarse al sentido restaura la experiencia” (Eliot 115). En suma, si la cancelación de la experiencia sobre la que ensayan Benjamin y Agamben, intuye Eliot y recupera Piglia supone una paradoja para el relato del viaje, ese interrogante en la obra de Caparrós se traduce en un cuestionamiento de las diversas mediatizaciones que se vehicular con el lenguaje, bajo la intuición de que desatrapándolo de los condicionantes de la mirada, de las imágenes estereotipadas, acaso se restituya la posibilidad de vehicular algún tipo de experiencia o, al menos, una sensación de experiencia.

Referencias bibliográficas

- Agamben, Giorgio. *Infancia e historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2011.
- Baricco, Alessandro. *Los bárbaros. Ensayo sobre la mutación*. Barcelona, Anagrama, 2017.
- Benjamin, Walter. “Experiencia y pobreza”, “El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nikolái Léskov”. *Iluminaciones*. Madrid, Taurus, 2018, pp. 95-100, 225-252.
- Borges, Jorge Luis. “El pudor de la historia”. *Otras inquisiciones*. Madrid, Alianza, 2007.

- Caparrós, Martín. *Lacrónica*. Barcelona, Círculo de Tiza, 2015.
- _____. *El interior*. Barcelona, Malpaso, 2014.
- _____. *El Hambre*. Barcelona, Anagrama, 2016.
- _____. *Larga distancia*. Barcelona, Malpaso, 2017.
- Carrión, Jorge, editor. *Mejor que ficción. Crónicas ejemplares*. Barcelona, Anagrama, 2012.
- Chesterton, G. K. *Ortodoxia*. Barcelona, Acantilado, 2013.
- Cortázar, Julio. *Rayuela*. Madrid, Cátedra, 2013.
- Deleuze, Gilles. *Crítica y clínica*. Barcelona, Anagrama, 2016.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pre-textos, 2010.
- Eliot, T. S. *Cuatro cuartetos*. Barcelona, Lumen, 2016.
- Fernández García, Eugenio. “Walter Benjamin: Experiencia, tiempo a historia”. *Anales del seminario de historia de la filosofía*, n.º 12, 1995, pp. 107-130.
- Grossman, David. *Escribir en la oscuridad*. Barcelona, Debolsillo, 2011.
- Guzmán Rubio, Federico. “Tipología del relato de viajes en la literatura hispanoamericana: definiciones y desarrollo”. *Revista de Literatura*, vol. LXXIII, n.º 145, 2011, pp. 111-130. <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2011.v73.i145.254>
- Kovacsics, Adan. *Guerra y lenguaje*. Barcelona, Acantilado, 2008.
- Martínez, Tomás Eloy. “Apogeo de un género”, en Martín Caparrós, *Larga distancia*. Barcelona, Malpaso, 2004, pp. 11-12.
- Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Barcelona, Debolsillo, 2014.
- Santerbás, Santiago R., editor. “Introducción”, en Michel de Montaigne, *Diario de viaje a Italia*, Madrid, Cátedra, 2010.
- Sebald, Winfried Georg. *Austerlitz*. Barcelona, Anagrama, 2014.
- Snoey Abadías, Christian. “Una lectura pigliana de la obra de Martín Caparrós”. *Pensamiento al margen*, n.º 5, 2016, pp. 157-166.
- Steiner, George. *La poesía del pensamiento. Del helenismo a Celan*. Madrid, Siruela, 2012.