



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
**PROGRAMA DE POSGRADO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS**  
**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**MARTÍN CAPARRÓS EN LA FRONTERA ENTRE LOS GÉNEROS: UNA  
LITEROTOPÍA**

**TESIS**  
**QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE**  
**DOCTOR EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS**  
**PRESENTA:**  
**GERARDO JUÁREZ VÁZQUEZ**

**TUTORA PRINCIPAL:**  
**REGINA AIDA CRESPO FRANZONI**  
**CENTRO DE INVESTIGACIONES SOBRE AMÉRICA LATINA Y EL**  
**CARIBE**

**COMITÉ TUTOR:**  
**ALEJANDRA GONZÁLEZ BAZÚA**  
**FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES**

**JOSÉ MANUEL MATEO CALDERÓN**  
**INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS**

**CIUDAD UNIVERSITARIA, CIUDAD DE MÉXICO, MAYO DE 2022**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



A Aurora, por el amor y el compromiso, por la paciencia y la rutina, por quedarse aquí en esta vida y en las que siguen

A Renata, por haberme elegido

A mi mamá, mi primera compañera, mi presencia continua

A mi papá, por una paternidad valiente

A Ariz y Georgie, porque si están juntos aquí, van a estar juntos toda la vida

A Guiomar, de principio a fin

Agradezco a la profesora Regina por la paciencia, la generosidad y el compromiso que estableció conmigo y con el trabajo. Agradezco también la calidez de sus observaciones y el rigor de su dirección.

Agradezco al profesor José Manuel por su atenta lectura, por su generosidad intelectual y por la precisión de sus análisis.

Agradezco a la profesora Alejandra por poseer la sensibilidad de incorporarse a un trabajo en marcha y ayudarme con la agudeza de su mirada a mejorarlo, a entenderlo y a apreciarlo.

Agradezco a la profesora Lucila por su guía y apoyo durante la última parte de la investigación.

Agradezco a la profesora Jenny por su compromiso y claridad en relación con la tesis.

Agradezco al proyecto PAPIIT IN403320 “De las revistas impresas a los blogs y portales digitales: la acción político-cultural de las publicaciones culturales en América Latina (1960-2020)” por la riqueza de las discusiones en las que tuve la oportunidad de participar durante la elaboración de esta tesis.

## Índice

Introducción.....	6
I. ¿Puede un latinoamericano ver? Nombre y mirada en la literatura de viajes.....	24
Literatura de viajes, el género inestable.....	29
Quién mira, quién nombra.....	36
Idea del viaje.....	42
Hiperviaje: las formas cambian.....	50
Reescribir el espacio.....	61
II. El árbol, la onda y el duelo: las posibilidades del ensayo y la apertura de otras formas sensibles.....	66
Experiencia y sentido.....	69
El problema de la voz.....	73
La sensibilidad de los objetos.....	79
Historia de los afectos.....	90
Sensibilidad del duelo.....	99
III. El crimen y el canon: cambios de paradigma en la crónica periodística en Latinoamérica.....	107
El crimen y la investigación.....	112
Representaciones en disputa.....	121
La incomodidad en torno al canon.....	129
La lógica de la red.....	140
IV. Literotopías de la mundanidad.....	150
Reportaje plástico.....	156
Tiempos geológicos y tiempos humanos.....	162
Zona de sacrificio, zona de testimonio.....	170
Hacia una historia posnatural.....	179
Conclusiones.....	187
Referencias bibliográficas.....	197

## Introducción

Ha escrito Eduardo Cadava que no hay introducción que no sea una apertura a la luz (1997: 17). Como el diafragma de una cámara, la introducción modula el paso de la luz con el objetivo de alcanzar el grado de claridad suficiente para hacer la imagen inteligible. En el caso de esta investigación, la obra del cronista argentino Martín Caparrós y la forma a través de la cual su trabajo periodístico se apropia, se distancia o modifica la tradición de ciertos géneros narrativos constituye la imagen central.

El problema inicial consiste en la misma noción de género, su estabilidad unida al contexto histórico y su maleabilidad. En este caso, el ejemplo de la escritora bielorrusa Svetlana Alexiévich adquiere importancia a la luz de las reflexiones que lleva a cabo después de preguntarse cómo podría escribir acerca de los centenares de ataúdes de jóvenes muertos en la intervención soviética en Afganistán. Alexiévich escribe lo siguiente: “Cuando te enfrentas a algo así enseguida surge un pensamiento: la literatura se ahoga dentro de sus límites... El hecho y su reproducción sólo sirven para expresar lo que ven los ojos, ¿quién necesita un informe detallado? Hace falta algo diferente... Instantes estampados, extirpados de la vida...” (Alexiévich, 2016b: 31). Para buscar algo diferente, Alexiévich opta por la historia oral y articula una obra basada en los testimonios de quienes padecieron los grandes acontecimientos políticos de su época. “Recolecto la vida de mi tiempo. La cotidianidad del alma”, ha escrito (2016: 18). El núcleo de su trabajo radica en el contacto con sus entrevistados, con las voces a través de las cuales arma su relato.

En los últimos años, en América Latina han proliferado textos literarios cuyo ensamblaje problematiza la noción de género. En *Había mucha niebla o humo o no sé qué* (2016), por ejemplo, Cristina Rivera Garza hace un análisis de la obra de Juan Rulfo trabajando con documentos pero utilizando principalmente los hallazgos del trabajo de campo presentados a través de dos crónicas de viaje con las que termina el libro. Como Rivera Garza, otros escritores cuya primera lengua es el español (Sergio Chejfec, Lina Meruane, Julian Herbert, Jorge Carrión, además de la crónica periodística latinoamericana, dotada de cierta cohesión en parte debido al cobijo de la Fundación del Nuevo Periodismo Iberoamericano) han intentado en la vuelta de siglo elaborar una obra narrativa capaz, como decía Ricardo Piglia en “Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)” (2001: 22), “de abrir un espacio donde sea otro el que hable”. Ya con relatos de viajes, con investigaciones históricas, con variaciones ensayísticas o con procedimientos cercanos a la crónica, el diario o el arte contemporáneo, estos proyectos narrativos han trabajado utilizando los géneros literarios a su conveniencia, mezclándolos y torciéndolos de acuerdo con las exigencias de aquello que se narra. “Porque los dos extremos de la prosa siguen más o menos claros: la ficción y el periodismo; pero entre ellos se extiende una vasta franja, llena de niveles y matices y espectros y desniveles, que admite muchísimos nombres”, ha escrito Jorge Carrión (2014). Con sus particularidades, la obra de Caparrós se coloca en este espectro.

La hibridez de estas obras no es una condición propia de la literatura contemporánea. Hace más de dos siglos, en el prefacio a *Cromwell*, Víctor Hugo se oponía a la concepción rígida de los géneros literarios. En ese texto, el escritor



francés escribió lo siguiente: “No quiera Dios que aspire nunca a ser de esos románticos o clásicos que escriben sus obras según uno de los dos sistemas, que se condenan para siempre a que su talento no tenga más que una forma y a no seguir otras leyes que las de su organización y las de su naturaleza. La obra artificial de semejantes hombres, por mucho talento que tengan, no existe para el arte; es una teoría, pero no una poesía” (Hugo, 1947: 23). La afirmación de Víctor Hugo coincide con el periodo de ascenso de la novela en Europa, el género donde caben todos los géneros. Desde entonces, la hibridez genérica se ha presentado con regularidad en distintas literaturas: los cuentos-ensayo de Borges, el reportaje novelado de Walsh, los ensayos políticos de Beatriz Preciado anclados en el periodismo de inmersión. La movilidad entre géneros y formas discursivas es uno de los principales motores de la escritura narrativa y constituirá el marco de análisis de la obra de Martín Caparrós.

### **Los géneros literarios como herramientas de lectura**

Los géneros literarios son redes de significados. Un género, y el uso que se le da a éste, nunca está distanciado del tiempo en el que se le pone en práctica. Habla de quien lo utiliza y de la sociedad que establece las fronteras gracias a las cuales se le concibe como un género y no como otro. Como ha escrito Todorov (1976: 164):

Los géneros, como cualquier otra institución, revelan las características constituyentes de la sociedad a la que pertenecen [...] La respuesta consiste en que una sociedad elige y codifica las formas que corresponden a su ideología; por esto, la existencia de ciertos

géneros en una sociedad y su ausencia en otras revela su ideología central y nos permite establecerla con cierta precisión<sup>1</sup>.

La discusión sobre los géneros literarios, al menos en Occidente, se ancla en dos lugares: la Grecia clásica y la Alemania idealista. Entre uno y otro punto hay una separación de varios siglos, pero la corriente prescriptiva une estos dos *topos* de manera directa. De acuerdo con Chillón (1999: 414), el debate acerca de los géneros tiende a reflejar dos actitudes opuestas: la actitud normativa, “producto de una lectura rígida y restrictiva de las formulaciones fundacionales de Aristóteles y Horacio, que concibe los géneros como categorías inmutables con valor descriptivo”, y la actitud analítico-descriptiva, iniciada por los formalistas rusos y continuada por el estructuralismo contemporáneo, “que ve los géneros como prácticas culturales cambiantes y sometidas a influencias recíprocas”.

Las poéticas clásicas establecían una rígida jerarquía de géneros, ordenada a partir de los temas y los personajes, así como de los estilos, el tratamiento y los tonos. Se trata de entidades perfectamente diferenciadas, sistematizadas, con la suficiente claridad para, como decía Horacio (en Aguiar, 1972: 162), “evitar todo hibridismo entre el género cómico y el género trágico”. Los géneros se concebían como diques cuyos límites eran infranqueables. “Así se fijaba la famosa regla de la unidad de tono, de tan larga aceptación en el clasicismo francés y en la estética neoclásica, que prescribe la separación absoluta de los géneros” (Aguiar, 1972: 162).

La pureza de género era un principio estético de valor normativo; según Wellek y Warren (en Chillón, 1999: 2015), “apelaba a una rígida unidad de tono, a una

---

<sup>1</sup> Traducción propia.

pureza y sencillez estilizadas, a la concentración en una sola emoción (terror o hilaridad) así como en un solo asunto o tema”. La importancia de esta clasificación se debe al hecho de que en ella se encontraba soterrada la cuestión de saber lo que es la literatura: “Por el contrario, en las demás artes, en música o en pintura, por ejemplo, el problema del estatus de los géneros apenas guarda relación, por lo común, con el problema de saber lo que es la naturaleza de las artes en cuestión” (Schaeffer, 2006: 6).

La actitud normativa suponía también que los criterios de clasificación eran válidos para los textos de cualquier época. Unos criterios ahistóricos y abstractos que defendían la certeza de que la literatura era una institución firme, inalterable, cuyos fundamentos se extendían a cualquier época. Es en la Alemania idealista cuando la actitud preceptiva empieza a perder fuerza, como lo señala Fallas (2012: 8): “Entre ellos Schiller, quien termina por reconocer que la disolución de las categorías genéricas es imparable. Las contradicciones se profundizan durante este período por cuanto, según señala Schlegel, la novela se convierte en el género de géneros, pues en ella cabe el mito, la narración, lo romántico, lo irónico; de ahí el vaticinio de un porvenir glorioso”.

A partir de ese momento, los géneros literarios empiezan a entenderse como un pacto de lectura. Ya no se trata de fronteras infranqueables que buscan preservar un orden en el ámbito literario, sino de posibilidades expresivas de las que puede echar mano cualquier obra y cualquier autor. La novela se erige como este primer punto de encuentro, pero las mezclas y las hibridaciones cobrarán mayor relevancia a partir del siglo XX.

Chillón marca tres etapas del pensamiento gracias a las cuales la actitud normativa respecto a los géneros literarios dio paso a una actitud menos rígida a la hora de sistematizar las obras:

Primero, durante el tránsito entre los siglos XVIII y XIX, el empuje romántico –de Schlegel, Schelling, Herder, Goethe y, sobre todo, Hegel–, que introdujo la atención a la historia y a las diferentes *literaturas nacionales*; después, ya en pleno siglo XIX, la oleada positivista, con su énfasis en considerar la evolución empírica de los géneros –de la mano de Ferdinand Brunetiere–; por último, a principios XX, la influencia formidable de los formalistas rusos –Tyniánov, Sklovskij y Tomasevskij, entre otros– y de los miembros del Círculo Lingüístico de Praga –Trubetzkoy, Jakobson, Mukarovsky–, quienes por primera vez se propusieron estudiar *inductivamente* el conjunto de la producción literaria con una actitud a la vez analítica y descriptiva, atenta a las características intrínsecas de los textos concretos (Chillón, 1999: 416)

La actitud descriptiva abría nuevos caminos: dejaba de lado la enunciación de reglas de estilo y composición y permitía ver los géneros como formas de producción discursiva “que podían contaminarse [...] en nuevas modalidades resultantes, de carácter híbrido” (Chillón, 1999: 416). El cambio de actitud redundó en una apertura aún mayor, en un “esfuerzo por desentrañar las propiedades de la comunicación literaria, de sus cauces primordiales, de la metamorfosis de géneros, formas y temas (Guillén, 2005: 28).

Esta moderna teoría de los géneros se abstuvo de dictar reglas y le imprimió un vigoroso movimiento a las mezclas entre géneros: “Parece hoy muy claro que la literatura y la subliteratura, resume Amorós, no son compartimentos estancos, incomunicados, sino que existen muchos canales que las ponen en interrelación” (Guillén, 2005: 45). La negativa a considerar un género como una institución

ahistórica, separada de los procesos sociales y políticos en los que se desarrolla, constituye el legado más valioso del paso de la actitud prescriptiva a la descriptiva. Se trata, asimismo, de una transición de carácter político, como veremos a lo largo de la investigación.

Los géneros, por tanto, pueden considerarse, a partir de las corrientes teóricas de las que se ha hablado, con una imagen mucho más maleable: “Posiblemente, sería mejor ubicar los géneros como esquemas mentales que han de ser tenidos en cuenta durante la escritura o la lectura, para después ser trascendidos y transformados o, usando una eficaz metáfora visual muy apreciada por la sociología, por la antropología y por diversos ámbitos de la teoría de la cultura: marcos que sirven para encuadrar el objeto, pero que deben ser después continuamente desplazados o reubicados” (Fusillo, 2012: 163).

Jordi Llovet ha explicado esta maleabilidad utilizando como ejemplo *Don Quijote de la Mancha*. Para Llovet, la novedad que supone esta obra, su indiscutible originalidad, “es el resultado de una magistral combinación de géneros ya consagrados que funcionan referencialmente —como de hecho funcionan siempre todos los géneros en el proceso de la comunicación literaria— y que, al ingresar en un nuevo contexto literario, en un nuevo texto, experimentan un cambio esencial: los rasgos dominantes de cada uno de ellos pasan a convertirse, en el nuevo contexto, en rasgos por completo subordinados, rasgos al servicio de nuevas intenciones” (Llovet *et al.*, 2005: 315)

Los canales de comunicación entre los géneros dieron como resultado una apertura en el entramado formal de numerosos textos. Para David Duff, este movimiento

recibe el nombre de *hibridación*, definido como “el proceso por el cual dos o más géneros se combinan para formar un nuevo género, o por el cual elementos de dos o más géneros aparecen combinados en una obra concreta” (en Llovet *et al.*, 2005: 308). Una idea que recorrerá este trabajo consiste en que en el contacto entre un género y otro ocurre también un diálogo entre tradiciones; es decir, siguiendo la idea de Todorov relativa a los géneros como marcas de identidad de la sociedad que los constituye, esta hibridación supone también una serie de articulaciones entre los usos pasados y los usos actuales a los que se pretende someter un género.

La idea tiene una trayectoria un poco más larga: los géneros literarios, su uso, la mezcla entre ellos y los temas a los que son aplicados pueden servir como herramientas de lectura del momento político en el que se desarrollan: “No sólo es válido especular sobre si ciertos géneros transmiten ciertos temas mejor que otros géneros; también es pertinente especular sobre si ciertos géneros son vehículos más adecuados para ciertos momentos históricos y para ciertas situaciones, ya sean colectivas, ya sean individuales” (Vital, 2012: 41). En esta discusión, la obra de Caparrós hace de estos nexos entre géneros y objetos de representación una de las llaves de su escritura.

### **Caparrós: el mundo como texto**

La obra de Caparrós pone en escena la dificultad de narrar problemas —el hambre, el cambio climático— cuya abstracción y materialidad resultan difíciles de analizar con los métodos tradicionales de la escritura periodística. Su obra parece proponer

la siguiente pregunta: ¿De qué manera juntar las historias individuales —las penurias de una madre para alimentar a sus hijos, por ejemplo— con las políticas que refuerzan las bases de este problema? Para el autor, la respuesta reside en atravesar fronteras geográficas y literarias.

Martín Caparrós (Buenos Aires, 1957) es uno de los principales exponentes de la crónica latinoamericana de los últimos treinta años: sus relatos han ayudado a configurar las características de este género en la actualidad. En este sentido, la obra de Caparrós, centrada en esta tensión entre las historias de la sociedad y la fusión de géneros literarios, constituirá el objeto del análisis. De entre la extensa obra periodística del autor, esta investigación se centrará en tres libros (*Una luna*, *Contra el cambio*, *El hambre*) debido a su unidad temática y estilística. Estas obras constituyen un tríptico dedicado a contar y pensar las tres grandes crisis provocadas por el sistema económico contemporáneo: la migración forzada, el cambio climático y el hambre. Las tres proponen un recorrido basado en la estructura del relato de viajes, si bien su adscripción genérica ha sido, mayoritariamente, la de la crónica periodística.

*Una luna* (2009) es un libro pensado, en primera instancia, como una serie de apuntes personales escritos a la manera de un diario de viaje; las condiciones materiales en las que fueron escritos este y los otros dos libros revisten su importancia, y serán analizadas en los próximos capítulos. *Una luna* se centra en los espacios entre una asignación y otra (en ese tiempo, Caparrós trabaja una serie de historias para la ONU) a través de los cuales intenta pensar el sentido del viaje, voluntario o forzado.

*Contra el cambio* (2010) trabaja con las historias de los habitantes de las zonas más afectadas por el cambio climático. A partir de este material, Caparrós discute los intereses de las políticas ecologistas, la forma en que estas medidas están profundamente entrelazada con el sistema de producción del capital. Caparrós viaja del Amazonas a Hawai cartografiando las consecuencias, de la escala individual a la colectiva, del cambio climático.

*El hambre* (2014) fue un proyecto financiado por la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo encargado de analizar las estructuras de un problema cuya solución ha estado al alcance de la mano desde hace varias décadas. La obra es un artefacto narrativo que se pregunta por las razones del problema, sus consecuencias y los mecanismos económicos a través de los cuales funciona el mercado mundial del hambre. Como en los libros anteriores, el relato de viaje da paso a la crónica y a las reflexiones propias del ensayo.

### **Literotopías: el tiempo se acumula**

El tríptico de Caparrós pasa de un género a otro con la misma fluidez con la que el autor atraviesa fronteras geográficas. En este desplazamiento surgen las tensiones literarias y políticas. No resulta casual, asimismo, el hecho de que el autor argentino aplique esta hibridación genérica a las grandes crisis de la época contemporánea.

¿A qué tensiones me refiero? En el plano literario, en primera instancia, la labor de Caparrós se basa en una apropiación de los géneros a los que acude para escribir



sus textos. Por decirlo de otro modo, Caparrós hace un cortocircuito en la tradición del género. En muchas ocasiones, Caparrós recoge las técnicas tradicionalmente cultivadas por un género, pero les da un nuevo uso. Si la literatura de viaje, por ejemplo, basa su narración en los desplazamientos, Caparrós los elimina para centrarse en las relaciones entre el origen y el destino: un bebé muerto en Níger y un especulador financiero en Nueva York. Si el ensayo suele implicar un trabajo principalmente conceptual, Caparrós le añade trabajo de campo para entender el recorrido de estas relaciones.

Caparrós actúa interviniendo la estructura formal sobre la que descansan los géneros. Su posición histórica proviene de una línea que comprende a autores como Piglia o Walsh, quienes, como se verá, desataron también otros posibles usos de los géneros a los que dedicaron su escritura. Para los fines de esta investigación, la importancia del trabajo de Caparrós radica en los modos en que esta intervención se entrelaza con los actos sociales de los que da cuenta:

He usado antes intencionadamente la expresión “formas breves” para aludir a los modos en que Caparrós ha modulado la crónica periodística y literaria de nuestra época. Me parece que puede ser fértil compararlas con la intervención que Piglia hizo en los mismos años en el género del ensayo, en diálogo con el diario o con la tesis benjaminiana. Una de las diferencias que distancian ambas intervenciones es la sombra de Borges. Piglia trabaja en esa tradición, habla de literatura, el tema por excelencia de la conversación borgeana. Caparrós, en cambio, huye por la tangente, cambia de tema, se pone a viajar como un loco y a hablar de viajes, esto es, de realidades. Lo real: no hay nada más ajeno al autor de *Ficciones*. Ahí estriba la gran aportación de Caparrós a la literatura hispánica de nuestro cambio de siglo. Ni siquiera los mundos más cosmopolitas de nuestras letras (Sarmiento, Blasco Ibáñez, Novo, Arlt, Lorca, Cortázar, los hermanos Goytisolo, Vargas Llosa, Bolaño) cuentan con tal grado de textualización artística del planeta Tierra (Carrión, 2013).

Esta textualización artística de la que habla Carrión adquiere importancia cuando recordamos la crítica de Caparrós al Nuevo Periodismo estadounidense: “Es la forma más reciente de llamarlo, pero se anquilosó. El nuevo periodismo ya está viejo” (Caparrós, 2012: 612). La crítica apunta en dos sentidos: por un lado, lo incorrecto de marcar el movimiento estadounidense como el punto de partida de un tipo de periodismo que en América Latina viene practicándose desde el siglo XIX; por el otro, señala la distancia entre trabajos como el de Caparrós y las obras de Capote o Mailer.

La diferencia radica en las tensiones que aparecen en estas obras. Capote, por ejemplo, efectúa con *A sangre fría* una búsqueda estética orientada a encontrar nuevas formas de expresión para la novela. La búsqueda de Caparrós no se detiene en el plano literario, si bien parte de ahí. Siguiendo la idea de Walter Benjamin en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (2012: 99), prácticas como las de Capote estetizan la política, mientras que trabajos como el de Caparrós y otros autores contemporáneos politizan la estética: complejizan el hambre, la migración, el cambio climático a través de un trabajo de escritura anclado en la movilidad genérica. Reajustan la tradición literaria con el objetivo de encontrar formas que les permitan describir fenómenos contemporáneos.

Esta es la dimensión política que se pone en juego en las prácticas de escritura que se analizarán en la investigación: intervenir los géneros literarios, desatar en ellos un nuevo uso, tiene como consecuencia la reconfiguración de los fenómenos que autores como Caparrós intentan narrar. Se persigue, así, la puesta en circulación de

un relato capaz de explicar, en el mismo movimiento, los distintos significados de estos problemas.

Para explicar estas prácticas textuales desarrolladas por Caparrós, quiero apropiarme de la noción de *heterotopía* propuesta por Michel Foucault a finales de la década de los sesenta. Para Foucault, la heterotopía, a diferencia de la utopía (sin lugar) o la eutopía (buen lugar), indica la existencia de un espacio otro. “Por lo general, la heterotopía tiene como regla yuxtaponer en un lugar real varios espacios que normalmente serían, o deberían ser, incompatibles” (Foucault, 2010: 21). En esta yuxtaposición, explica Preciado (2010: 118), “se producen brechas en las formas tradicionales del conocimiento en una sociedad determinada”.

Las heterotopías constituyen contraespacios donde el tiempo se acumula, “espacios absolutamente otros” (Foucault, 2010: 23) que contienen, a su vez, distintos lugares y sus propias formas de operación. Foucault dedicó buena parte de su carrera intelectual al análisis de heterotopías (el burdel, el hospital y la prisión son los ejemplos que aparecen una y otra vez en su exposición sobre las heterotopías). Desde su primera formulación, el concepto ha servido para analizar las diversas formas de espacialización del poder.

Esta investigación retoma el concepto de heterotopía para pensar en esas construcciones en cuyos intersticios las relaciones históricas y personales producen nuevas prácticas, además de que se busca trasladar el concepto al terreno literario. Esta modulación recibirá el nombre de *literotopía*. En este trabajo, la literotopía se entenderá como esa construcción textual que toma al género como unidad fundamental y cuyas rearticulaciones históricas y formales arrojan luz acerca de la

sociedad y tradición en la que fueron formuladas. En la literotopía, los géneros despliegan su tiempo, sus reglas, sus modos de operación; en un trabajo como el de Caparrós, que opera en el mismo espacio textual con diversos géneros, el espacio entre un género y el otro constituye una relación. En esos intersticios, en los cruces entre un género y otro y los efectos producto de este contacto, se enunciarán los argumentos centrales de la investigación.

La línea analítica sobre la que avanzará este trabajo proviene de un intento de encontrar en la noción de literotopía un modo de acceder a algunas de las cuestiones centrales de cierta narrativa contemporánea que ha encontrado en estos cruces genéricos una herramienta de lectura y de interpretación de los acontecimientos globales. Asimismo, intenta no sólo concebir los géneros como estructuras maleables dotadas de una estabilidad histórica a partir de la reproducción y recepción de ciertos textos y miradas, sino también de observar, desde esta particular perspectiva, el sitio enunciativo en el que se colocan y los puntos de conexión que pueden encontrar con otras formas de representación.

La literotopía supone, además, un enfoque un tanto distinto acerca de la obra de Caparrós. Por lo regular, las crónicas periodísticas del autor son estudiadas en tanto representantes del periodismo narrativo de las últimas décadas. En esta línea, se le coloca como uno de los principales responsables de la recepción crítica que el género ha tenido en los últimos años, recepción que en la mayoría de los casos ha abogado por la inclusión de la crónica dentro del manto canónico proporcionado por la literatura. En este contexto, se apela al grado de estetización presente en su escritura y al uso de técnicas narrativas para identificarlo como un autor literario

dedicado a trabajar con hechos e historias facticias. Utilizar la noción de literotopía no obedece a un deseo de proponer sus textos como candidatos destacados para ingresar al circuito de recepción propio de la literatura, sino a delinear las complejas operaciones que las dimensiones históricas y formales de los géneros producen en su escritura.

Concebir la obra de Caparrós como un espacio físico y los géneros literarios y su carga histórica como una serie de fuerzas bullendo en el interior de esta construcción tiene como objetivo una comprensión dinámica del ejercicio estético llevado a cabo por el autor argentino. Implica, también, un objetivo con un foco más amplio; es decir, el objetivo no consiste únicamente en anotar la serie de herramientas puestas en práctica en los libros analizados, sino en aportar los elementos necesarios para el estudio de las literotopías que se desarrollan en la literatura latinoamericana actual, así como la carga ética, política y social que se desprende del uso de estas prácticas en la tarea de narrar problemas de orden global.

Esta investigación analizará, como punto de partida, la intervención de los géneros llevada a cabo por Caparrós en el tríptico constituido por *Una luna*, *Contra el cambio* y *El hambre*. Se llevará a cabo un ejercicio de literatura comparada consistente en “la investigación, explicación y ordenación de *estructuras diacrónicas y supranacionales*” (Guillén, 2005: 408). Para una mayor comprensión del problema, el análisis se centrará en el desarrollo y los usos de los géneros en América Latina, si bien se efectuará el cruce con las búsquedas llevadas a cabo en otras literaturas.

La descripción de estas estructuras se ha llevado a cabo con las herramientas de la intertextualidad conceptualizadas, inicialmente, por Julia Kristeva y Gérard Genette. No obstante, estos modelos se detienen en los elementos de la tradición literaria de los que se compone un texto, un límite que resultará insuficiente para las intenciones de este trabajo. En este sentido, el modelo que propone Alicia Alicino ayudará pensar prácticas estéticas ubicadas fuera del terreno textual. De acuerdo con Alicino (2015: 11), se distinguen en general dos tipos de intertextualidad: a) una intertextualidad interna al sistema de la literatura (novela, ensayo, relato de viajes), que corresponde al concepto clásico de intertextualidad, y b) una intertextualidad externa al sistema de la literatura (crónica, etnografía, archivo), que debe sentar las bases para una teoría que analice las implicaciones estéticas de la relación entre textos literarios y no literarios. Esta segunda vertiente ayudará a desarrollar la última parte de la investigación, en la que la obra de Caparrós convivirá con prácticas estéticas externas al sistema de la literatura.

Este modelo permitirá identificar los diversos tipos de discurso que se dan cita en los trabajos estudiados. Esta convivencia no es siempre pacífica. La intertextualidad es también, siguiendo a Segre, una lucha entre las características formales de los géneros (en Alicino, 2015: 22), una lucha en todo momento reactivada en los trabajos de Caparrós. Cada género (literario o no) tiene sus características, sus posibilidades, su historia, y todas ellas crean tensiones en los espacios del texto. Este trabajo busca delinear los contornos de esas tensiones.

La investigación se divide en cuatro capítulos. La primera mitad del trabajo coloca las crónicas del autor argentino en un diálogo constante con las formaciones

históricas de los géneros con los que tiene contacto. La segunda mitad, por su parte, continúa con este esquema y lo amplía al tomar en cuenta aspectos externos a este devenir, como las formas de circulación de la crónica o las prácticas estéticas con una afinidad temática con los libros analizados.

En el primer capítulo se estudia la forma en que la obra de Caparrós se apropia de las estructuras usadas en la literatura de viaje; se hace hincapié en el denso pasado político del género, en especial en América Latina, y se pone de relieve la manera en que son analizados los fenómenos descritos por la escritura de Caparrós

El segundo capítulo piensa cómo se transforma el ensayo en *Una luna, Contra el cambio* y *El hambre*. En este caso, la hibridación producida en el trabajo de Caparrós supone una herramienta muy potente (y pocas veces utilizada en el terreno periodístico) para analizar las relaciones entre las historias individuales y los procesos globales.

El tercer capítulo analiza la tradición de la crónica periodística y la relación que con ella ha establecido la obra de Caparrós en tanto figura fundamental de la recepción crítica del género. En este apartado se abre el foco para entender el cambio en las lógicas de producción y circulación que ha tenido lugar en las últimas décadas y de qué manera los textos del autor se han transformado a raíz de estas condiciones de existencia.

El cuarto capítulo pone en contacto el tríptico formado por *Una luna, Contra el cambio* y *El hambre* con una serie de producciones existentes por fuera del terreno textual. En este apartado, como se menciona en el modelo de Alicino, la

intertextualidad por fuera del sistema de la literatura permite hacer visibles las relaciones estéticas que la obra de Caparrós establece con sus objetos de representación y las formas a través de las cuales la literotopía construida por el autor vuelve inteligibles los procesos políticos de los que da cuenta.



## I. ¿Puede un latinoamericano ver? Nombre y mirada en la literatura de viajes

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 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; no cobra vida al contacto con la mirada del autor. 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.

La literatura de viajes constituye, en proporciones similares, tanto un género como una relación, aquella que se forja entre quien mira y quien es mirado. En este sentido, los relatos de Caparrós adquieren relevancia por contener un giro poco habitual: en ellos, en mayor o menor medida, los *narrados* devuelven la mirada. De esto hablaré más adelante. Por ahora basta con pensar cómo los límites formales en la narración de un viaje condicionan su propia textualización, además de analizar si todavía —y, en todo caso, de qué manera— es posible contar un desplazamiento en la época actual.

El viaje se alimenta de lo desconocido. Parte de la noción de que el mundo constituye un misterio por ser resuelto:

El relato de viaje se reveló como una forma popular de la literatura para dar cobertura factual a todo este tipo de fantasías. No es de extrañar por ello que el género floreciera a lo largo de todo el periodo helenístico, momento histórico en el que se aunaba una expansión de horizontes sin igual hasta entonces y el surgimiento de un público urbano aficionado a conocer el mundo exterior desde la distancia comfortable y segura que representaban las grandes ciudades de la época como la famosa Alejandría (Gómez, 2013: 31).

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, como veremos más adelante, 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 habla del viaje como género, modelo, motivo, metáfora, incluso tema. También entiende que el viaje como principio para la elaboración de la ficción empieza a volverse una constante”<sup>2</sup> (Adams, 1983: 37).

El vínculo entre relatos de viajes y veracidad se instituyó, entonces, desde el inicio: quien narraba 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.

---

<sup>2</sup> Traducción propia.

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).

La línea entre historias de periplos y obras de ficción se difuminaba con facilidad. Esta fusión tenía como núcleo la imagen del hombre que superaba dificultades y pasaba de una aventura a otra: el héroe por excelencia. “No hemos de olvidar la excepcionalidad conferida por el contexto heroico, en el que la gama de posibilidades era mucho más amplia que la de la vida real” (Gómez, 2013: 22). Odiseo, entre otros, encarnó durante muchos siglos la figura ejemplar del viajante: masculino, imperial, dotado de la astucia para sobrevivir en cualquier entorno —y de la inteligencia para explicarlo.

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.

Aquí vale la pena hacer un alto. En este capítulo 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.

Como escribe Bounou:

Las características a que obedece la narración-descripción de la Literatura de Viajes (cualquier viajero que desee volverse instruido debe enterarse de los múltiples aspectos característicos de la realidad observada: estado, eclesiástico, militar, económico, moral) son típicamente europeas y por consiguiente se distinguen de otros ciclos de Literatura de Viajes de otros pueblos y continentes, tributarias de otras motivaciones y formas artísticas. Los objetivos del viaje fueron casi siempre los mismos: descubrir, saber, cartografiar, conquistar, admirar, comercializar, convertir almas, escapar y buscar (Bounou, 2005: 109).

La importancia de estudiar este tipo de producciones textuales radica en el efecto que éstas tuvieron en la consolidación de las relaciones de poder modeladas por las naciones coloniales. Como se ha mencionado más arriba, los relatos de viajes ponen un pie en el terreno de lo literario pero pisan también con fuerza en la parcela de las formas de representación, en las maneras de imaginarse órdenes distintos o de aceptar las condiciones impuestas.

“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 único un 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. “Níger fue colonia francesa: otra vez el idioma colonial como modesta lingua franca”, escribe Caparrós (2010: 86)

¿Cómo entender y subvertir esta herencia? ¿De qué manera configurar una mirada propia sin caer en las mismas imposiciones? Estas son algunas de las preguntas sobre las que se reflexionará en este capítulo.

Como anoté en la introducción, mi objetivo no consiste en llevar a cabo un recuento de las influencias en la obra de Caparrós. Lo que me interesa, siguiendo a Foucault, radica en analizar el pegamento que sostiene las obras que aquí anoto, la serie de acontecimientos estéticos y políticos que se reactivan en todo momento en la forma de abordar el género en la obra del autor argentino: “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).

Del mismo modo, la literatura de viajes permite introducir la literotopía como el concepto que vertebra la investigación. Como se podrá ver a continuación, la literatura de viajes permite a Caparrós trabajar desde un género cuyas particularidades históricas lo vuelven especialmente dúctil en su esfuerzo por adaptarlo a la lectura de problemas contemporáneos. Con ello, se hacen presentes las brechas entre lo que sugiere el uso del género y el objeto de representación con el que tiene contacto.

### **Literatura de viajes, el género inestable**

Codificar la literatura de viajes como un género literario supone varias dificultades. ¿Cuándo el relato de un desplazamiento se convierte en un representante de este tipo de textos? ¿Cuáles son esas reglas internas que permiten sistematizar cierto tipo de obras? Después de todo, la existencia de un viaje como punto central del relato no constituye razón suficiente para incluirlo dentro de esta categoría. Si así fuera, *Pedro Páramo*, por mencionar un ejemplo, sería susceptible de ser estudiado como literatura de viajes.

Existe, asimismo, otro problema, el de la literatura de viajes como un producto indisociable de la relación entre quien escribe y quien es escrito. “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). De acuerdo con Defert, antes del siglo XIX la literatura de viajes no era considerado un género sino la suma de las expresiones culturales, políticas, legales y religiosas de un periodo dedicado al descubrimiento y relevamiento de continentes distintos al europeo.

Más adelante se estudiarán los mecanismos a través de los cuales funciona este complejo sistema de representaciones culturales. Por lo pronto, desde un punto de vista formal, resulta necesario delimitar los contornos dentro de los cuales acaece aquello que en esta investigación considero literatura de viajes.

Federico Guzmán Rubio (2013: 9) menciona dos problemas principales en el intento de tipologizar la literatura de viajes. El primero se refiere a la ya mencionada abundancia del viaje como núcleo temático de una gran cantidad de textos. Silva considera que esta dificultad anida en la raíz de todo texto narrativo: “Hablar, pues, de literatura de viajes, o de viaje y literatura, es hablar de un género o subgénero, según la simpatía o generosidad del clasificador, pero también hablar de la médula misma del acto narrativo” (Silva, 2011: 33).

Para Guzmán Rubio, el segundo problema 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 español, se apartan del puro dato histórico para llamar la atención sobre el mensaje mismo. Colocan los usos del lenguaje en primer plano.

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).

Precisiones de este tipo ayudan a definir el contorno del género. Una de ellas, quizá la más importante, es también subrayada por Pastor: “Una de las particularidades que permite distinguir el libro de viajes como género es la identificación de escritor y viajero con el sujeto de enunciación en el relato [...], manifestada comúnmente en el empleo de la primera persona del singular” (Pastor, 2017: 143). Esta identificación entre autor y narrador excluye del género a obras como *Pedro Páramo* o *Las ciudades invisibles*; supone, además, la posibilidad de un análisis de la noción de espacio —de la relación entre texto y espacio— en la que se formó el



autor del relato. Como se mencionaba en la introducción, la literatura de viajes instaura un pacto de lectura: esto sucedió.

Identificación narrador-autor, una escritura apegada a lo factual: estas dos convenciones delimitan 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.

La historia de la literatura de viajes, según Comellás, puede dividirse en tres etapas: una *prehistoria* en la Edad Media, anterior a la codificación renacentista del género; un modelo humanístico que incluye el viaje en el sistema de las ciencias y que, como se verá más adelante, va formando al género como ese sistema de representaciones culturales configurado a partir de un despliegue de racionalidad; y un tercer gran periodo “que comienza con el primer Romanticismo y en el que la recién estrenada subjetividad autobiográfica transforma el carácter pragmático y las pretensiones científicas que definían el género” (Comellas, 2013: 104).

A partir de la segunda etapa identificada por Comellas, la literatura de viajes se estabiliza utilizando como base las dos convenciones que se mencionaron anteriormente. Comellás, sin embargo, detiene su tipificación con el viaje romántico. Será más adelante, a principios del siglo XX, cuando Guzmán identifique una serie de cambios que le permitirán identificar una cuarta etapa.

“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.

De acuerdo con Guzmán, a medida que el mundo se volvió más fácilmente transitable, el relato de viajes se redujo en sus dimensiones geográficas. El mismo tipo de relato en que antes se narraba, por ejemplo, un desplazamiento alrededor del mundo, disminuyó su escala hasta contar las andanzas de un escritor por una ciudad o por un barrio específico. “Paseo por Londres”, de Guillermo Cabrera Infante, o los trabajos de José Joaquín Blanco por la Ciudad de México ejemplifican esta tendencia, presente también, según Guzmán (2013: 15), en la reelaboración que Joyce hace de *La Odisea* en su *Ulises*.

La literatura de viajes contemporánea, entonces, se configura a partir de estos cambios. Centrándose en la tradición francesa, Pasquali establece cuatro modalidades: “[...] en primer lugar, la inversión de la mirada etnocéntrica, es decir, el paso de lo exótico a lo cercano: la ciudad (Baudelaire, Benjamin, el surrealismo, Perec); en segundo, el viaje en el tiempo, que supone el paso de una configuración especial del movimiento o una incursión en la dimensión histórica del espacio (Victor Hugo, Cendrars, Magris); en tercero, el viaje inmóvil (Michaux); por último, el viaje relatado desde un trabajo a conciencia de las formas literarias” (en Carrión, 2009: 164).

Guzmán identifica en esta serie de cambios la etapa que Comellas no alcanza a describir. Al cambiar sus condiciones de producción, la literatura de viajes debió subvertir los rasgos definatorios 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. “Además, proliferan los libros que saltan de un lugar a otro con comodidad, como *Nueve lunas* [Guzmán se refiere a *Una luna*] de Martín Caparrós o *El arte de la fuga* de Sergio Pitol” (Guzmán, 2013: 367).

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<sup>3</sup>.

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 un camino que se analizará con detenimiento en el siguiente capítulo —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

---

<sup>3</sup> La diferencia con textos como el *Ébano* (2008) de Kapuscinski, publicado en la década de los sesenta, resulta evidente. El libro de Kapuscinski, ambientado en el África bullente de movimientos de independencia, se construye a partir de las complicaciones del periodista polaco para trasladarse de un país a otro, en pasajes que parecen beber directamente de libros de aventuras. Caparrós viaja con la autorización de Naciones Unidas y nunca experimenta este tipo de dificultades. El foco, entonces, debe cambiar.

crítica y de lectura, es también en paralelo un viaje literario, cruzando géneros y lenguas” (2006: 13).

He intentado aproximarme a la obra de Caparrós imaginándola, en principio, como un espacio físico. De ahí la noción de literotopía que propongo en la introducción: un contraespacio donde los tiempos se acumulan, donde la yuxtaposición de espacios “producen brechas en las formas tradicionales del conocimiento en una sociedad determinada” (Preciado, 2010: 118). De acuerdo con esta conceptualización, estas brechas son producidas por los traslapes entre géneros. El *topos* central en el trabajo de Caparrós, el espacio donde se acumulan los demás espacios, lo constituye este relato de viajes híbrido: un género cuyas fronteras se definen a partir de los discursos estéticos y políticos que se incluyen.

### **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<sup>4</sup>.

“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 relatos sobre esta extrañeza domesticada. Sobre su relación con los

---

<sup>4</sup> 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”.

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 (así 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...). Yo 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 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 en incluso comer más a menudo, pobrecitos” (2014: 526).

### **Idea del viaje**

Del mismo modo que el proceso colonizador, el viaje ha necesitado sostenerse sobre un conjunto de ideas que lo justifique más allá de sus objetivos inmediatos. “La literatura de viajes ha invertido una considerable cantidad de energía en singularizar y legitimar ciertas prácticas de viaje en detrimento de otras”, escribe Jorge Carrión en *Viaje contra espacio* (2009: 11).

En el siglo XVII, por ejemplo, la aristocracia inglesa inventó una fórmula que “intentaba convertir el viaje en un camino si no aún de perfección, sí de educación: fue el *Grand Tour*, que se ejerció desde estas fechas hasta la invasión napoleónica de Italia (Comellas, 2013: 79). El viaje, de este modo, se acercaba a la esfera de lo personal, de lo privado: al entronizar el periplo como vía de acceso a ciertas parcelas del saber, soslayaba las condiciones económicas y de explotación que hacían posible que fuera la aristocracia inglesa quien llevara a cabo estos desplazamientos.

Mercedes Comellas señala que con el primer Romanticismo “la recién estrenada subjetividad autobiográfica transforma el carácter pragmático y las pretensiones científicas que definían el género” (2013: 104). Los viajes románticos introducen en primer plano la condición memorialista de la experiencia: los recuerdos, señala Comellas, “asumen una función identitaria al tiempo que parecen garantizar la

identidad del Otro [...] Se está cumpliendo el cambio de la concepción estática del universo por un modelo dinámico” (2013: 107). El relato de viajes se mezcla con el recuento de anécdotas personales; la descripción fluye a la par de la narración; las montañas, las bahías y los peces trazan la imagen del rostro de quien escribe.

Ahora bien, como señala Livon-Grossman (2003: 30), este yo romántico se construye en el acto mismo de viajar, pero en este trayecto también define las condiciones de interpretación de los lugares que visita. El punto de fuga del infinito sigue siendo el mismo: el ojo del viajante. Quien viaja sigue siendo el mismo agente colonial que impone su cultura y que se vale de otras para confirmarse a sí mismo como sujeto.

La capacidad para servirse del viaje con el fin de cuestionar la propia cultura —y el lugar que quien escribe ocupa en ésta— empieza a formarse en el siglo XX. Para Caparrós, en el siglo XXI, esta certeza ocupa un sitio esencial en su proyecto de narraciones de viaje. 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.

Este vaivén entre quien mira y quien es mirado ocurre a menudo en la literatura de viajes de Caparrós. Como dice González (2016: 69), “la dominación a través del

conocimiento se vuelve posible al constatar que la relación entre el que ve y los que son observados es desigual”. Más adelante, cuando se estudie a fondo la relación entre este género y el colonialismo, analizaré las formas empleadas por Caparrós para subvertir estas marcas de dominación.

El proyecto narrativo de Caparrós que se analiza en este trabajo —*Una luna, Contra el cambio, El hambre*— se distingue por avanzar en posesión de una conciencia de los usos del poder a través de los cuales se ha solidificado la literatura de viajes. Esta conciencia adquiere sentido en función de los vínculos literarios y políticos que trazan las obras. Uno de ellos apunta a las transformaciones sociales que han tenido lugar después de la Segunda Guerra Mundial y cuyas consecuencias impactaron la noción de viaje.

“La muerte del viaje conlleva su supervivencia. Si el turismo masivo y global nace después de la Segunda Guerra Mundial —la experiencia histórica que cambió para siempre lo que entendemos por *desplazamiento*— durante la segunda mitad del siglo XX se produjo la extinción del viaje al tiempo que se impuso lo que podemos llamar la experiencia turística”, escribe Carrión (2009: 13). Todos somos turistas. Todos somos viajeros. Las narraciones de viaje más consumidas, ahora, se llaman guías turísticas. Durante la década de los setenta, según MacCannell, se dio “la invasión agresiva del área turística por parte de los intereses corporativos de la industria del entretenimiento” (en Carrión, 2009: 20). A tres décadas de las movilizaciones obligadas producidas por la Segunda Guerra Mundial, la industria turística igualó viaje y bienestar, movilidad y progreso.

En *El cielo protector*, publicada en 1949, Paul Bowles hace la distinción entre turista y viajero. Según Bowles, el turista se apresura a volver a casa, mientras que el viajero, cuya esencia, como los viajeros románticos, no se constituye sino en el trayecto entre un lugar y otro, “se desplaza con lentitud durante años de un punto a otro del planeta” (1993: 19). Estas líneas de Bowles pueden leerse como una extensión más de la idea del punto de fuga del infinito: sólo los artistas, aquellos con los recursos suficientes para extender su peregrinaje a su antojo, pueden mirar e interpretar. Lo demás es turismo.

La distinción da por sentado un prejuicio de clase. La industria del turismo no es sino un desafío al monopolio de la interpretación que durante siglos ostentó cierta clase de viajeros —un desafío, vale la pena hacerlo notar, que trabaja, recordando la definición de espectáculo de Guy Debord (2002), con capital acumulado hasta tal punto que se convierte en derecho a la interpretación.

El turismo ejerce su influencia en la literatura de viajes que se escribe durante la segunda mitad del siglo XX. Algunos practicantes del género se asumen como el reverso del turismo, buscadores de lo auténtico en contraposición con los montajes propuestos por las agencias de viajes. Mary Louise Pratt analiza dos ejemplos provenientes de libros de Paul Theroux (*The Old Patagonian Express*) y Alberto Moravia (*¿A qué tribu perteneces?*).

Uno de los segmentos del libro de Theroux se desarrolla en Guatemala, una de las paradas en el viaje en tren que el escritor estadounidense efectúa a través de América Latina. “La ciudad de Guatemala”, escribe Theroux, “un lugar sumamente horizontal, es como una ciudad de espaldas. Su fealdad, que es un aspecto de miedo

(las casas bajas y adustas tienen en las fachadas grietas causadas por los terrenos; los edificios parecen estremecerse al verte y muestran marcas brillantes), es aún mayor en ciertas calles” (en Pratt, 2010: 388). Theroux, afirma Pratt, reclama autoridad para su visión en un territorio desconocido: en ningún momento del relato pone en cuestión su capacidad para mirar, a diferencia del turismo, la esencia de las cosas: la belleza y la fealdad: lo normal y lo apartado de la norma.

(Un texto escrito casi cien años antes, el relato de Antón Chéjov acerca de su visita a la isla de Sajalín, trabaja con el procedimiento contrario: “Caminamos con el gorro puesto entre las tarimas, mientras los presos siguen de pie y nos miran en silencio. También nosotros guardamos silencio y los miramos; parece como si hubiésemos venido a comprarlos” (Chéjov, 2004: 124). Chéjov se coloca en una posición narrativamente vulnerable, expuesto a la mirada, y en ningún momento adjudica a Sajalín o a los sujetos narrados cualidades inmutables. De acuerdo con Chéjov, que detuvo la redacción de *La isla de Sajalín* durante un par de años debido al tono de falsedad que consideraba impreso en la escritura, la clave para escribir el texto consistió en describir lo extraña que resultaba su presencia en la isla. Para Theroux, por el contrario, la rareza se encuentra fuera de sí mismo).

A la ausencia de duda en los libros de Moravia y Theroux, a la afirmación de su superioridad frente a las imágenes creadas por el turismo, Pratt lo llama el lamento del hombre blanco:

El lamento del hombre blanco es también el lamento del Intelectual y del Escritor; y puede ser considerado, en parte, como un intento de ahogar la charla de otra voz monolítica que surgió en las mismas décadas: la voz del turismo de masas. La facultad de crear vistas con profundidad, propia del escritor de viajes, debe competir con los

paquetes de “diez días, nueve noches”, incluidas hasta las propinas, y con las arrebatadoras y descarnadas fantasías de la propaganda turística. En los años sesenta y setenta, la industria turística se apropió y comercializó en una escala sin precedentes las visiones exóticas de la plenitud paradisiaca. Los “verdaderos” escritores asumen la tarea de brindar versiones realistas (degradadas, antimercantilizadas) de la realidad poscolonial. (Pratt, 2010: 395)

El lamento del hombre blanco ha tenido como colofón el certificado de muerte del viaje (una muerte de la que sólo ellos —los Theorux, los Moravia— pueden de vez en cuando rescatar al género). En un mundo donde todo ha sido descubierto, donde el espacio y la imagen de ese espacio han sido mercantilizados por la industria turística, no queda ningún motivo para seguir desplazándose. Viajes y viajeros, por tanto, forman parte del pasado.

“La realidad del viaje ha sido suplantada por un simulacro codificado en el que la guía oculta en vez de mostrar y sólo conoce el paisaje bajo la forma de lo pintoresco”, escribió Barthes en *Mitologías* (1980, 124) hace más de medio siglo. Cuando la capacidad de mirar se atomiza, sugiere Barthes, lo auténtico desaparece. Ahora bien, no está de más preguntarse quién, hasta ese momento, había ejercido el poder de interpretación, quién había viajado y quién había narrado esos viajes.

Se trata, en este sentido, de un fin muy parecido al llamado final de la historia: el final de la historia hecha por unos cuantos; el final del viaje llevado a cabo por unos cuantos. ¿Por qué era Theroux quien viajaba a Guatemala para narrarla? ¿De qué modo entender las condiciones que imposibilitaban, siguiendo el mismo ejemplo, el hecho de que un guatemalteco narrara Estados Unidos con la misma autoridad en la que se sostiene Theroux?



Si se pretende declarar un final, habría que hacerlo atendiendo las relaciones de poder que rodean esta declaración. Este viaje, el utilizado por los representantes de potencias coloniales para definirse en su papel de dominadores, sí entró en crisis en la segunda mitad del siglo XX. El desplazamiento que se terminó fue aquel que no estableció ningún compromiso con lo que entiendo en este trabajo como una base ética del viaje; es decir, aquellos relatos que partían del sujeto enunciador sin poner en duda la profundidad de su mirada, sin admitir en sus textos la presencia del otro y colocándose como el punto de fuga del universo. De estos trabajos, Livon-Grossman (2003: 19) enfatiza la manera en que se textualizaba a los habitantes: “Los habitantes, no sólo su distribución geográfica, tampoco escapan a la numeración. Así también ellos son descritos en términos de características físicas, hábitos alimenticios, costumbres religiosas sin una caracterización que trate de presentar este cúmulo de informaciones como una visión unitaria”.

La conciencia de esta fractura atraviesa el proyecto narrativo de Caparrós que se analiza en este trabajo. La voz segura de su capacidad para interpretar los significados del lugar que visita ha desaparecido. En *Una luna*, Caparrós se detiene en un bar en Sudáfrica y ve a un grupo de hombres tomando leche. La imagen lo tranquiliza. Más tarde se entera de que esos envases de cartón contienen una bebida alcohólica de maíz fermentado. “¿Hasta qué punto hay que seguir averiguando o, dicho de otro modo, desde qué punto desconfiar? ¿Si veo una bebida con nombre de leche que sale de un recipiente de leche y es igual a la leche, debo decir que es leche? ¿O debería, mejor, dejar claro lo que podría ser evidente:

que un señor mirando es un señor mirando, no el garante de la verdad divina?” (2009: 163).

Estas preguntas lo acercan a la noción de realismo defendida por John Berger en *Art and Revolution*. De acuerdo con Berger, el realismo no se limita a describir aquello que puede ser percibido por los órganos sensoriales. “El realismo elige un orden para construir una totalidad”<sup>5</sup> (Berger, 1997: 51). Lejos de disfrazar las limitaciones del medio, según Berger, el realismo las necesita y las utiliza. Para el autor realista y en contraposición con el autor naturalista, los hechos (que en este caso se expresan como dudas) son seleccionados con el fin de ofrecer una interpretación de aquello que se narra.

Los libros de viaje de Caparrós no intentan definir los sitios que visitan a través de su poder de nominación. Ni siquiera constituyen alegatos en contra de la falsedad de la experiencia turística. De acuerdo con la definición de Bowles, el periodista argentino no es ningún viajero. Sus desplazamientos son condicionados por las condiciones materiales propias de su oficio. Va de un sitio a otro, con la misma rapidez con que es requerido. En *Lacrónica*, Caparrós cuenta el inicio de su incursión en la literatura de viajes: “Nadie suponía [en 1991] que yo llegase más allá de Tucuman, pero el sistema tenía —como todos— filtraciones. Mis pasajes se pagaban por canje de publicidad con una agencia de viajes: descubrí que así como cobraban un cuarto de página por el pasaje a Tucuman, estaban dispuestos a aceptar un doble por un pasaje a —digamos— Moscú” (2016: 23). Nada más lejano del viaje romántico, del *Grand Tour* de la aristocracia inglesa con sus pretensiones

---

<sup>5</sup> Traducción propia.

de crecimiento intelectual o del lamento del hombre blanco. “Entonces los viajes empezaron a hacerse más groseros: Unión Soviética, Haití, Estados Unidos, Brasil, Perú, China, Bolivia. Me encontré, de pronto, con el mundo” (2016: 23).

### **Hiperviaje: las formas cambian**

La concepción de *viaje* se encuentra en constante disputa en el proyecto narrativo conformado por *Una luna*, *El hambre* y *Contra el cambio*. 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).

Como en el pasaje antes citado, 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).

Ahora bien, Caparrós no cae presa de la ficción de clase sobre la que se sostiene la diferenciación de Bowles entre el viajero y el turista. Entre estas dos categorías se

ubica la figura emblemática del siglo XX y de inicios del XXI: la del migrante. “Tengo que escribir sobre los que viajan de verdad”, escribe Caparrós (2009: 9) apenas unas líneas después de explicar el concepto de hiperviaje.

*Una luna* trabaja con dos concepciones del viaje de ningún modo excluyentes. Las explica y las compara. Por un lado, la de quien, como Caparrós, hace del desplazamiento el centro de su vida laboral; por el otro, la de quienes lo hacen por necesidad (económica, política, vital). Ningún aspecto del viaje de los migrantes podría identificarse con la noción de *hiperviaje*. Para ellos sigue existiendo una proporción entre lugar y tiempo, una correspondencia gradual entre movimiento y demora.

“Cada madrugada el camión paraba y los migrantes se refugiaban en grandes pozos al costado de la ruta, donde esperaban el ocaso para seguir el viaje. Después de varios días, el camión dejó a Koné en una casa en los alrededores de Casablanca”, escribe Caparrós (2009: 108). Koné, un migrante proveniente de Costa de Marfil, reside en Barcelona. Para llegar ahí debió trasladarse en una camioneta a través del desierto con rumbo a Argelia, desplazarse en un camión con otras cien personas con destino a Marruecos y tuvo, después, que cruzar el Mar Mediterráneo. “Treinta y ocho personas se amontonaron en un bote de doce metros de madera ordinaria, muy mal terminado, con un motor atrás [...] El agua entraba al bote y todos tenían que ayudar a achicarla, pero avanzaban —y el capitán les decía que iban bien” (2009: 109). Desierto, ciudad, mar; árabe, español, catalán: el viaje de Koné cumple con aquella gradualidad del viaje clásico en la que piensa Caparrós.

No obstante, Koné no convierte sus aventuras en una oportunidad para interpretar o dominar las culturas con las que se encuentra. O, si lo hace, sus impresiones no devienen en un producto textual perteneciente a la literatura de viajes. Su relato se convierte en material para la narración de Caparrós, en parte de un informe de historias de migrantes. Un informe, además, cuyas intenciones impiden la publicación de la historia de Koné: “Si este informe debe trazar un mapa más o menos mundial, y cada continente tiene no más que dos o tres “representantes”, no tiene sentido incluir a dos ciudadanos de países vecinos como Liberia y Costa de Marfil. La razón es perfectamente atendible; a Koné, por supuesto, le importaría tres carajos” (Caparrós, 2009: 113).

La historia de Koné, migrante proveniente de un país despojado de la autoridad interpretativa de la que gozan otras naciones, apenas trasciende su propio contexto. Viaja como viajaban los practicantes de literatura de viajes de siglos anteriores<sup>6</sup>, pero la narración de la serie de acontecimientos en los que se involucra carece de los lineamientos que por siglos se han establecido como constituyentes del género. Lineamientos no estéticos sino políticos, y de ahí que el estudio de la literatura de viajes deba llevarse a cabo otorgando a ambos aspectos la misma importancia.

¿Significa esto que los habitantes de países lejanos del centro son incapaces de escribir literatura de viajes? En un sentido más material, ¿acaso carecen de mirada? De ningún modo. Se enfrentan, sin embargo, a siglos de tradición en que ocuparon el puesto de sujetos mirados, interpretables. Como lo dice Federico Guzmán en relación con el contexto latinoamericano,

---

<sup>6</sup> En el sentido de la gradualidad, al menos: las condiciones económicas son muy diferentes. Después de todo, autores como Flaubert, por ejemplo, no llegaron al norte africano en patera.

La existencia del relato de viajes latinoamericano supone una relativa anomalía dentro de la historia cultural del género, pues tradicionalmente ha sido la metrópoli la que se aventura por el mundo, determinándolo culturalmente. Los ejemplos son muchos y muy variados, aunque siempre en el mismo sentido: el gran periplo que Ibn Batutta consignó en *A través del Islam*, la ya mencionada crónica de Indias, los viajeros naturalistas del siglo XVIII que buscaban catalogar y explicar la realidad mediante el espíritu ilustrado que los alentaba, el viaje a Oriente emprendido por las élites europeas en el siglo XIX o la preeminencia del viaje anglosajón en el periodo de entreguerras son ejemplos de literatura de viajes emprendida desde el centro (Guzmán, 2013: 3).

En este sentido, Caparrós recoge el movimiento iniciado por Domingo Faustino Sarmiento a mediados siglo XIX durante sus viajes por América, Europa y África. En estos textos, Sarmiento se asume como un observador capaz de juzgar las ciudades europeas, de criticar su actualidad. “¿Éste es, en efecto, el pueblo que ha hecho las revoluciones de 1789 y 1830?”, se pregunta durante su estancia en París. “¡Imposible!” (Sarmiento, 1996: 112).

Sarmiento se distingue de sus contemporáneos por desafiar las jerarquías coloniales de representación: “Podríamos muy bien pensar que, como sujetos coloniales, carecían de una autoridad discursiva o de una posición legítima de discurso desde la cual representar a Europa” (Pratt, 2010: 345). Ahora bien, cuando Sarmiento sale de los centros de poder el mundo se vuelve más simple. Ahí, identificándose con los franceses por encima de los beduinos argelinos, la dicotomía civilización-barbarie lo guía sin titubeos, con la misma claridad que usó años después como presidente de los argentinos en sus campañas de exterminio contra los indios pampas.

La tradición latinoamericana del relato de viajes se debate en este vaivén entre mirar y ser mirado. “Así se manifiestan las asimetrías coloniales en los aparatos de escritura: la metrópoli se representa constantemente —y quizás hasta la obsesión— a la colonia, y también exhorta constantemente a la colonia a representarse a sí misma para la metrópoli, en los interminables registros y en la documentación burocrática en que el Imperio español parece haberse especializado” (Pratt, 2010: 345).

De acuerdo con Guzmán, esta representación de lo propio dominó el campo literario de mediados de siglo XX. ¿Podemos considerar nuestra realidad como insólita? ¿Resulta posible separar al sujeto que mira y al que es mirado cuando son uno mismo? Buena parte de la literatura del boom, según Guzmán, fue producida con la noción “no explícita pero inherente a toda una tradición de que América Latina es más un objeto para ser observado, recorrido e interpretado que un sujeto capaz de configurar una mirada propia, tanto de sí mismo como del resto del mundo” (Guzmán, 2013: 2). Este fenómeno aparece también en otras literaturas cuyo dilema de la representación se ve influido por las profundas raíces coloniales. En *Elizabeth Costello*, John Coetzee escribe sobre la novela africana: “Puede que los novelistas africanos escriban sobre África y sobre experiencias africanas, pero a mí me parece que todo el tiempo que escriben están mirando por encima del hombro hacia los extranjeros que lo van a leer. Les guste o no, han aceptado el rol de intérpretes e interpretan África para sus lectores” (Coetzee, 2004: 58).

El viaje latinoamericano ofrece la posibilidad de salir del marco colonial. Apoyándose en la crónica, los modernistas se enfrentaron a este problema a inicios



del siglo XX, en un procedimiento muy similar al que un siglo más tarde llevaría a cabo Caparrós.

*Una luna* intercala las historias de los migrantes con el relato del hiperviaje efectuado por Caparrós. En sus recorridos, buscando narraciones de migrantes para el informe de Naciones Unidas en el que está trabajando, Caparrós pasa un par de días en ciudades como Barcelona, Madrid o Amsterdam, donde ejerce su capacidad de interpretación: “Por la plaza Mayor pasan dos veinteañeros muy de moda, paso ganador, uno habla por su celular. No, en Mallorca, ahora estoy en Mallorca. Hay viajes más fáciles que otros” (2009: 120). Caparrós se sitúa en una posición en la estructura política de la mirada desde la cual disputa el monopolio de interpretación reservado a los habitantes de la metrópoli.

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).

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 del sitio del que se escribe— 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 googlemaps: 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 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 ello 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)

La posibilidad de un futuro cuesta lo mismo que un desayuno parisino. Caparrós establece esta relación para mostrar los hilos entre uno y otro hecho. Como decía hace unos párrafos, en estos relatos de viajes el autor evita transportar al lector a la

diferencia domesticada del lugar que visita. En su lugar prefiere llevar ese espacio a las condiciones políticas y económicas que hacen posibles, en el caso de Saratou y el desayuno en París, esos croissants.

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 (y aquí el cruce con el ensayo, que se analizará en el siguiente capítulo, le ayuda a producir una de esas brechas propias de las literotopías). Sus relatos de viaje nos proponen como parte de un proyecto planetario cuyo sostén se encuentra en la explotación y la escasez de otros.

Para Caparrós, el viaje como forma de expresión literaria no se ha agotado. “Cuando la experiencia del viaje ha perdido el carácter excepcional que siempre le ha acompañado, llegando incluso a ser en la actualidad una más de las actividades cotidianas, el viaje y su narración se deconstruyen, se fragmentan, se multiplican sin límite. El viaje no acaba nunca y la escritura tampoco” (Aínsa, 2011: 66). Visto así, la muerte del viaje no supone una clausura, sino una imposición. Lo que ha terminado, después de todo, ha sido la idea de que se puede seguir escribiendo sobre esos desplazamientos sin poseer una conciencia ética del viaje.

### **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 si se habían planteado, se convierten el centro del relato.

Veinte años más tarde, en “Cuestiones del viaje”, 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 Otelo), 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 “Cuestiones de viaje”, Sontag se refiere a los viajes a los países comunistas que muchos escritores protagonizaron durante los tres primeros cuartos del siglo XX: desplazamientos dirigidos, puestas en escena donde los viajantes seguían un recorrido dictaminado por los intereses del régimen en turno. 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.

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 esta investigación encarnada en el trabajo de Martín Caparrós pero también presente en autores de diversas tradiciones (el mencionado Sacco, Sebald, Guerriero, entre otros), 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 actuar político, 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).



El relato de viajes híbrido, pese a su versatilidad genérica, no deja de seguir funcionando como un sistema de representaciones culturales: “Konte mantiene que los autores postcoloniales han imbuido sus relatos de viaje con la preocupación por la identidad y la pertenencia que suele permear en la literatura postcolonial” (Roperó, 2003: 56). La posibilidad de reescritura del espacio depende de las relaciones de contacto con el mundo que los practicantes del género sean capaces de entablar.

Este sistema de representaciones culturales continúa inscrito en el centro de la literatura de viajes. Su peso histórico anida en el interior de la obra de Martín Caparrós; las desviaciones y las modulaciones se llevan a cabo a partir de esta tradición. 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 se dice que la noción tradicional del viaje ha terminado. Habrá que buscar, entonces, nuevas formas. El hiperviaje, la borradura

de la gradual diferencia entre un lugar y otro (y la consiguiente desexotización de los espacios), es una de ellas.

La reescritura del espacio tiene lugar en consonancia con los procesos de modulación de los géneros en la obra de Caparrós. 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. En ellos las fronteras se sostienen con menos solidez. Por eso sostengo que la literotopía construida por Caparrós concibe ahí su centro de operaciones, en un género periférico, con poca estabilidad y fácilmente transformable a partir de la introducción de nuevos discursos.

## **II. El árbol, la onda y el duelo: las posibilidades del ensayo y la apertura de otras formas sensibles**

“Cuando los historiadores analizan la cultura a escala mundial (o al menos a gran escala), tienden a usar dos metáforas cognitivas básicas: el árbol y la onda [...] El árbol describe el pasaje de la unidad a la diversidad; es un solo árbol, con muchas ramas: de la familia indoeuropea a una miríada de lenguas diferentes. La onda es todo lo contrario, ya que describe cómo la uniformidad engulle una inicial diversidad” (Moretti, 2015: 52). Para Moretti, ambas metáforas funcionan. La historia cultural está hecha de la oscilación entre árboles y ondas.

Este capítulo avanza de la misma manera, alternando ambas imágenes. Por un lado, el ensayo como una onda de cierta consistencia uniforme, anclado en sus orígenes franceses y con el problema de fondo del ejercicio de la voz. ¿Quién habla? ¿A través de qué mecanismos ha adquirido la capacidad de ejercer la voz? son preguntas que conviven y enriquecen otros cuestionamientos: ¿qué hace un ensayo?, ¿cuáles son sus capacidades analíticas y expresivas?

El árbol, por su parte, aparece cuando ponemos atención a la manera en que el ensayo entra en contacto con las ramas de los acontecimientos situados en países en permanentes crisis migratorias, climáticas y de hambre. En este intercambio las transformaciones circulan en ambas direcciones. Los afectos personales adquieren una dimensión más amplia cuando se sitúan dentro de la lógica que determina el contexto en que éstos tienen lugar; el ensayo gana en profundidad al movilizar ideas y conceptos a la par de historias personales.

A raíz de la publicación de la *Antología personal* de Ricardo Piglia, Martín Caparrós dedicó en 2015 un artículo a discutir la importancia de la escritura pigliana en su vida política y artística. El texto se titula “Ser es leerse” y coloca a Piglia como el definidor de la literatura argentina contemporánea, de su canon y sus problemas. El otro trazo importante lo extiende hasta Borges:

El asunto central del fin de siglo en ese fin del mundo: cómo escribir después de Borges. Cuando muchos se esforzaban en recuperar o rechazar su retórica, su parque temático de espejos sueños laberintos, Piglia entendió que el material borgiano que servía era su mecanismo, y reformuló el cruce entre ficción y ensayo —el ensayo como ficción y viceversa— y lo volvió su matriz creativa. Así irrumpió, en plena dictadura, y refundó las cosas (2015)

La reformulación de este cruce se lleva a cabo también en la escritura de Caparrós: la imbricación entre ensayo y ficción se reformula y se desplaza, como dice Snoey (2016), al terreno de la crónica. En este género en particular, el escritor argentino modula las capacidades expresivas del ensayo sin despegar la vista de la tradición de su país, con Borges y Piglia como principales impulsores y con Tomás Eloy Martínez como precursor del uso del género en el terreno periodístico.

Este desplazamiento adquiere una particular relevancia debido al terreno desde el cual trabaja Caparrós, el periodismo, donde el entendido dominante desde principios del siglo XX ha sido el de perseguir una objetividad que implica la borradura de cualquier trazo del yo, sin el cual el ensayo es incapaz de existir. El ensayo, como se verá más adelante, supone el reconocimiento de las facultades interpretativas de un sujeto (qué tipo de sujeto y en qué circunstancias pueden ejercerse estas facultades son preguntas que ayudarán a una mayor comprensión

del entramado del género). El periodismo busca una voz carente de cuerpo, una reproducción sin mediaciones. En el periodismo, como ha apuntado Caparrós —“La crónica, además, es el periodismo que sí dice yo. Que dice existo, estoy, yo no te engaño” (2011: 610)—, la inclusión de la característica esencial del ensayo produce un reacomodo en los límites del género.

En este capítulo analizaré las mutaciones del ensayo que tienen lugar en la obra de Martín Caparrós. Como avisaba en el capítulo anterior, éste quizá sea el cruce más fértil dentro de la cadena de transformaciones que forman esta literotopía: introduce no sólo la capacidad del escritor para poner en práctica métodos interpretativos deudores de las ciencias sociales, sino también una forma de análisis, un posicionamiento de la mirada, que lo conectan con trabajos estéticos de estirpe benjaminiana que se producen en la actualidad. En este cruce, el ensayo acude para ayudar a la crónica en su tarea de explicar la red de relaciones debido a las cuales tienen lugar los problemas de la migración, el cambio climático y el hambre global.

Llevaré a cabo, en primera instancia, un acercamiento al ensayo en cuanto género, a sus particularidades y a la línea desde donde se proyecta el trabajo de Caparrós. No obstante, a diferencia del capítulo anterior, el análisis de este segmento de la investigación, sin dejar de lado sus herencias y rupturas con la tradición del ensayo, se centrará en el modo en que el escritor argentino hace resonar estas herramientas con los lugares y las personas cuyas presencias dictan el ritmo interno de *Una luna*, *Contra el cambio* y *El hambre*. Tras la revisión de las características formales del género, este capítulo propondrá una serie de temas alrededor de los cuales gravita

el método ensayístico de aprehender la experiencia. Mi interés radica en analizar no tanto lo que en un sentido amplio estas técnicas significan, sino más bien en aquello que hacen; es decir, en la profundidad descriptiva (de los procesos pero también de las formas en que en estos contextos una persona puede experimentar sus relaciones con el entorno) que el cruce entre ensayo y crónica posibilitan en la escritura de Caparrós.

### **Experiencia y sentido**

El ensayo, en cualquiera de sus configuraciones históricas, constituye una bisagra entre la experiencia y el sentido. Su riqueza proviene de la enorme complejidad en el tránsito entre una y otro. Como dice Liliana Weinberg, “el juicio es un enlace entre mi forma de experimentar y tratar de entender la forma en que el mundo se da a mí, con el sentido general. Esto explica que el ensayo sea íntimo, privado, a la vez que público y social” (en Garza, 2007).

Para llevar a cabo esta tarea, el ensayo ha debido alimentarse de distintas formas discursivas. Por esa capacidad para incluir herramientas provenientes de otras construcciones textuales, Alfonso Reyes lo llamó el centauro de los géneros. Octavio Paz lo describió enfatizando en sus capacidades maleables destinadas a aprehender la experiencia: “En uno de sus extremos colinda con el tratado; en el otro, con el aforismo, la sentencia, la máxima. Además, exige cualidades contrarias: debe ser breve, pero no lacónico, ligero y no superficial, hondo sin pesadez, apasionado sin patetismo, completo sin ser exhaustivo, a un tiempo leve y

penetrante, risueño sin mover un músculo de la cara, melancólico sin lágrimas y, en fin, debe convencer sin argumentar y, sin decirlo todo, decir todo lo que hay que decir” (en Weinberg, 2007: 191).

“El ensayo, por supuesto, nació como experimento. Un experimento muy francés – con Montaigne, con Rousseau, con Diderot– sometido a la presión autobiográfica y a las teorías de los humores”, escribe Carrión (2014). Montaigne inaugura el género teniendo como horizonte la ligazón entre experiencia y sentido; abre también la posibilidad de postular la propia experiencia como objeto de conocimiento: “La experiencia vivida se vuelve memoria y sentido, a través del esfuerzo mismo por participarla: un viaje a la semilla que es, en un extremo, totalmente personal, y en el otro, absolutamente humano. No hay aquí anécdota sino necesidad; no hay aquí dato ciego sino experiencia vivida; no hay un presente impersonal y monocorde: hay un tiempo que, de tanto vivirlo, se torna a la vez memoria e imaginación” (Weinberg, 2001: 31).

El ensayo, como la literatura de viajes analizada en el capítulo anterior, contiene algunos de los modos de interpretación presentes en la sociedad que lo generó: “Relato de viaje y ensayo corresponden también, como se dijo, a aquello que Edward Said denomina, siguiendo a Foucault, “formación discursiva”; es decir, a “un cuerpo de textos colectivos y anónimos en cuyas variaciones participa la obra de autores individuales”, escribe Liliana Weinberg (2006: 248), quien continúa: “Este concepto, fundamental para la comprensión de la prosa del ensayo, introduce la consideración del lugar institucional desde donde los discursos pueden ser

pronunciados y legitimados (en el sentido que da a estos términos Foucault en su *Arqueología del saber*) a la vez que reformulados y puestos en duda” (2006: 250).

Volveremos a este problema más adelante. Por ahora, es necesario estudiar cómo, tras la primera configuración francesa, la noción de ensayo adquirió cierta estabilidad. Pedro Aullón de Haro, sin soslayar las genealogías extensas y complicadas del género, lo describe como el producto de dos principios fundamentales en las resoluciones de la cultura de la modernidad:

Esto es, por una parte la integración de contrarios u opuestos establecida por el Romanticismo, la cual explica de hecho, como hibridación o entremezclamiento, el conjunto de posibilidades realizativas de la nueva Literatura, desde, por ejemplo, la polimetría a la tragicomedia; por otra parte, la caída de la causa final clasicista que había restituido el pedagogismo moral neoclásico, es decir la anulación del finalismo extraartístico y el consiguiente dominio de la libertad kantiana, tanto ética como estética. Esos dos principios son la condición para la estable y caracterizada creación moderna del Ensayo. Para un encuentro de arte y pensamiento (Aullón, 1997)

El encuentro entre arte y pensamiento del que habla Aullón está ligado a la conquista del presente que menciona Weinberg, para quien el ensayo representa “la vivencia sentimental de una experiencia intelectual” (2007: 150). Se trata, según la autora, de dar resolución estética a problemas epistémicos o éticos; es decir, “una puesta en el presente vivo del acto de pensar y de representar el mundo” (Garza, 2007). De ahí que Lukacs, al teorizar sobre el género, lo identificara como un poema intelectual.

Desde la configuración que establece Aullón de Haro, el ensayo se emparenta con la literatura de viajes en el sentido del despliegue de una mirada. De acuerdo con



Weinberg, “la primera ley del ensayo es “el que piensa escribe”, de modo tal que el ensayo se convierte en la representación de un viaje intelectual. Es también la representación del despliegue de ese punto de vista sobre el mundo” (2007: 148).

En este sentido, el ensayo posibilita proyectar la experiencia al mundo con la esperanza de llevar a cabo una apertura: “El ensayo no sólo es reflexión sobre los valores sino, más aún, “apertura a la experiencia ajena” y “mediación de normas” a través de una dotación de forma, a la vez que, en cuanto obra de arte, es también despliegue de una capacidad fundadora y configuradora de normas, según Jauss” (Weinberg, 2006: 50). El género, en suma, permite utilizar el vínculo entre experiencia y sentido como manera de abrir otras formas de visibilidad: “El ensayo aparece bajo nueva luz, como bisagra entre la historia y la reflexión, como punto de inflexión de teoría y praxis: no como remplazo de la praxis, sino como lugar en el cual la praxis se reflexiona y se relanza a sí misma” (Cerutti, 2009: 114).

La imagen de la que se vale Weinberg para ejemplificar esta potencia es la de abrir ventanas. De acuerdo con la autora, “la interpretación es constante confrontación del plano semiótico con una realidad extrasemiótica, el ensayo es el género por excelencia para llevar a cabo el proceso interpretativo, y más aún, el ensayo se constituye en interpretación de interpretaciones y representaciones simbólicas y conceptuales ya dadas por el contexto y la tradición cultural en que está inmerso”. (2006: 23).

## **El problema de la voz**

El ensayo como género no existe por fuera de las jerarquías propias del sistema cultural en el que se pone en práctica. Se trata, en esencia, del lugar que ocupan unos y otros dentro de la estructura donde estas voces ocurren. En el prefacio a *Can Non-Europeans think*, Hamid Dabashi (2016) se refiere a la dificultad de ciertos filósofos europeos para colocarse en el mismo espacio epistémico que otros pensadores no europeos.

Estos filósofos no pueden comprender la noción de que un pensador puede estar hablando directamente a ellos, puede concebirse como un igual, no debajo de ellos ni por encima. Son ciegos a la existencia del mundo en el cual otras personas piensan sus complejas ideas. Cuando sus antropólogos y especialistas de estudios de área leen el mundo para ellos, asimilan esa lectura en lo que ya conocen, y lo que conocen es cómo mandar, cómo poseer, cómo mapear el mundo sin tomar en cuenta los habitantes originarios, sus deseos, su voluntad y su resistencia ante su ansia de saber<sup>7</sup>.

Dabashi continúa diciendo que el conjunto de conocimientos en la época actual se encuentra en una etapa de transición cuyo objetivo consiste no en acercarse al poder, sino en resistirse a formar parte de sus canales de transmisión. Una vez que se ha llevado a cabo esta fractura, argumenta Dabashi, se habrá abierto la posibilidad de efectuar otro tipo de lecturas: “Si leen a Shamlou entenderán mejor la lectura de Heidegger sobre Rilke, y si leen a Darwish entenderán mejor a Langston Hughes, James Baldwin y C.L.R. James en una perspectiva completamente diferente”<sup>8</sup> (Dabashi, 2016). La fractura de la que habla Dabashi en el terreno teórico ocurre también en el análisis que hace Caparrós sobre los problemas que aparecen en su obra, un análisis que se resiste a participar en los

---

<sup>7</sup> Traducción propia

<sup>8</sup> Traducción propia

canales de transmisión del poder al leer sus causas desde una tradición poco visitada por el discurso dominante. En este punto nos encontramos con uno de los problemas centrales que vertebran este trabajo: la imbricación entre el trabajo de Caparrós y los lugares de enunciación a los que nos remiten los géneros presentes en sus narraciones.

El ensayo constituye uno de los pilares básicos del proyecto moderno. Supone la idea de una comunidad de iguales a través de cuya puesta en práctica del juicio —de la capacidad de juzgar— tiene lugar la cultura. No es ninguna coincidencia la elección de palabras de Montaigne al otorgar nombre al género: “Es el juicio un instrumento necesario en el examen de toda clase de asuntos, por eso yo lo ejercito en toda ocasión en estos Ensayos” (en Aullón, 1997: 3).

En esta forma de organización, el diálogo que pone en movimiento el ensayo funciona como la prueba de la salud de una comunidad. “La idea de la conversación como la actividad fundamental de la sociedad civil proviene de la elaboración moderna de las ciudades Estado del Renacimiento italiano, formulada en el texto clásico de Stefano Guazzo *La civile conversatione* [...] En efecto, todavía hay quienes se aferran a la noción de que los hablantes de inglés pueden adjudicarse la autoridad de asumirse como los poseedores de una conversación civil auténtica, de una comunidad del discurso”<sup>9</sup>, escribe Arnd Bohm (2000).

La capacidad de juzgar se ha considerado en el pensamiento occidental una de las formas básicas de crear comunidad. En su tercera crítica, Kant otorgaba a este acto

---

<sup>9</sup> Traducción propia

el privilegio de construir un grupo de iguales a través de cuya puesta en práctica del juicio, como encontró Hannah Arendt en su lectura de la crítica kantiana, “podrían encontrarse estrategias creadoras de comunicación, de sentir común” (en Rivera, 2005: 7). “El segundo vínculo radica en que la facultad de juzgar se ocupa de particulares, que “como tales, en consideración a lo universal, encierran algo contingente”, y lo universal normalmente es aquello con lo que opera el pensamiento” (Arendt, 2003: 33). El diálogo entre iguales constituyó una de las imágenes propias de una sociedad civilizada. No obstante, el grupo de iguales en el que pensaba Kant se refería, por supuesto, a las sociedades europeas que formaban el centro del poder colonial.

Sin embargo, en el desplazamiento del centro a los márgenes colonizados la libertad para hablar sufrió una transformación. Se convirtió, como anota Bohm (2000), en una exigencia de palabras. En lugar de una conversación entre iguales, el diálogo en un contexto colonial está mediado por las relaciones de poder incorporadas en los hablantes. El diálogo, aquí, reafirma en todo momento la desigual distribución de posibilidades entre colonizador y colonizado.

Bohm hace notar la enorme importancia de la tecnología en la configuración de la idea de diálogo: “Esta es la introducción de la tecnología en el sistema. La demanda puesta en práctica por la tecnología transforma las condiciones de la conversación, pues el modo de operar de la tecnología es puramente interrogativo”<sup>10</sup> (Bohm, 2000). El diálogo entre colonizador y colonizado se ve condicionado por el modelo de extracción dominante en la relación imperio-colonia. Esto podría parecer una

---

<sup>10</sup> Traducción propia

sobreinterpretación, el traslado del funcionamiento industrial a la dinámica puesta en práctica por los hablantes, pero numerosos teóricos han analizado cómo el uso de la técnica determina el modo en que establecemos contacto con el mundo. Groy lo describe así: “Este diálogo es regulado por la forma en que definimos las preguntas válidas que dirigimos al mundo o que el mundo nos dirige, y por los modos en que podemos identificar las respuestas relevantes a esas preguntas” (2014: 193).

De este modo, el problema de la voz, central en el análisis del género ensayístico, se muestra en su complejidad. Siguiendo esta lógica, territorio y sujeto colonial son concebidos como sitios de extracción (de recursos, de respuestas). El modelo de conocimiento desprendido del uso de la técnica se aplica también a los hablantes. Concebirse como parte de una comunidad de iguales, como se pretendía en los orígenes franceses del género, resulta una entelequia cuando las condiciones para el ejercicio del juicio no son las mismas para todos los practicantes. Para los sujetos colonizados, cualquier intento de hacer oír su voz se ve interrumpido por el código de la tecnología según el cual toda respuesta es también una extracción.

Esta idea adquiere especial importancia poniéndola en tensión con los trabajos de Caparrós, en especial en *Contra el cambio*, donde los discursos contra el cambio climático oscurecen los procesos de extracción propios de las empresas coloniales:

Los países centrales ya hicieron su conquista de la naturaleza, su desarrollo sucio. Y el mundo está como está porque ellos lo hicieron, pero ahora se dedican a dictar normas a los países más pobres sobre cómo proteger esa naturaleza que ellos ya se cargaron: cómo seguir siendo pobres pero verdes. Digo: es como un chiste que los grandes impulsores de la ecología sean las sociedades que ya cambiaron sus ecosistemas hace

tres, cinco, dos siglos para adaptarlos a sus necesidades y apetitos —y que sacaron de todo eso pingües beneficios. Ahora quieren que los otros, los pobres, respeten lo que ellos no respetaron, so capa de “salvar al planeta”. Ésa es, ahora, una de las claves del debate (2010: 40).

Caparrós habla de la imbricación entre el uso de la tecnología y el discurso dominante de un modo que hace extensivo el problema del ejercicio de la voz. El modelo de extracción continúa vigente, sugiere Caparrós, no sólo en un sentido industrial sino también en la forma en que se han estructurado los límites formales del discurso en relación con el problema. Esta forma se ve codificada en el lenguaje puesto en circulación por las organizaciones no gubernamentales.

El problema es complejo y *Contra el cambio* no pretende despojarlo de sus tensiones. Por ello lo piensa a partir de la experiencia de Fátima, una estudiante nigeriana que participó en un programa de intercambio del gobierno británico gracias al cual pasó tres meses en Birmingham. De acuerdo con Caparrós, Fátima pertenece a la generación de jóvenes que encuentra en el entramado de las oenegés una manera de sentir que hacen algo por el mundo y por sí mismos: “Para Fátima —para millones de Fátimas—, sus actividades son un modo de afirmar un lugar en el mundo [...] Fátima no habría salido de su pueblo todavía, no habría llegado hasta Inglaterra, no estaría tramitando su visa para ir a un curso de quince días sobre salud reproductiva en Estocolmo, no usaría una computadora” (2010: 62).

En este contexto, la aparición de estas oportunidades no es sino otro nodo en la red del problema. El discurso contra el cambio climático es también otro nodo. La magnitud de la red se hace visible cuando Fátima dice que en uno de los encuentros del intercambio supo del calentamiento global provocado por las emisiones de

carbono. “En mi casa yo cocino con leña, y ni siquiera sabía que estaba causando un daño a mí mismo y al resto del mundo, por la tala de árboles y las emisiones de CO<sub>2</sub>” (2010: 64). La relación entre los fogones para cocinar con leña y el cambio climático fue puesta en circulación en un artículo del *New York Times* (citado en *Contra el cambio*) según el cual el reemplazo de los fogones por versiones más modernas ayudaría a reducir el nivel de polución global. El *New York Times* no lo proponía como una solución, pero sí lo consideraba un paliativo mientras los países desarrollaban tecnologías para disminuir las emisiones de carbono provenientes de los combustibles fósiles.

“Supongo que tiene sentido”, escribe Caparrós (2010: 64), “pero parece un chiste: frente a los gases de cualquier central térmica norteamericana, frente a los cuarenta millones de coches de Alemania, frente a miles de aviones todo el tiempo en el aire, el aporte del hollín de los fogones africanos o asiáticos es de una modestia espeluznante”. Más aún, continúa Caparrós, el uso de los fogones para cocinar con leña produce enfermedades pulmonares que matan, cada año, a más de un millón y medio de personas, además del hecho de que los fogones son usados por los segmentos de población de menores recursos. Estos dos datos no aparecen en el artículo del *New York Times*, del mismo modo que no aparecen en los discursos dominantes sobre el cambio climático que le fueron transmitidos a Fátima.

“Son actividades que se basan en la pequeña mejora, en la reforma. No pretenden cambiar el mundo, o las ideas fundamentales de ese mundo”, escribe Caparrós (2010: 62) sobre las acciones de organizaciones como aquella en la que participa Fátima, actos de cuyas intenciones difícilmente se podría dudar (¿quién podría

estar a favor del calentamiento global?) pero que cumplen con la función de eliminar del sistema de representaciones las diferentes formas de desigualdad que también forman parte del problema. De este modo, estos discursos configuran los márgenes dentro de los cuales tienen valor las expresiones en contra del cambio climático. Establecen un lenguaje; instituyen jerarquías en el proceso de enunciación: “Fátima sonríe cuando habla. Yo también cuando la escucho, porque nunca deja de sorprenderme la facilidad con que ciertas palabras de la tribu global se deslizan en las bocas más variadas: cuántas personas hay, en todas partes, que se dejan hablar por el idioma oenegero” (Caparrós, 2010: 61).

Por este motivo, el ensayo contribuye en la literotopía compuesta por Caparrós al desafío de las representaciones. Lo hace enfrentándose al mismo tiempo al problema de la voz como extracción según lo vimos con el modelo tecnológico que opera en todo sistema colonial. Como argumenta José Manuel Mateo (2018) en relación con la actividad intelectual y política de Revueltas, uno de los efectos de la obra de Caparrós consiste en “una permanente deconstrucción del sentido y una continua rearticulación de los medios para pensar el mundo”. Esta tensión se intensifica con los cruces que tienen lugar en la obra del autor argentino, cruces que a continuación serán objeto de análisis.

### **La sensibilidad de los objetos**

“Pero creo que fue en su contacto con las ciencias sociales cuando [el ensayo] se definió en su más fértil dimensión contemporánea”, escribe Carrión (2014). El



trabajo conceptual se refuerza con el contacto de la experiencia ajena. La búsqueda de sentido deja de ser un asunto personal para pasar a concebirse como un ejercicio de traducción —de culturas, de problemas.

De acuerdo con Carrión (2014), uno de los momentos seminales de este cruce puede encontrarse en *Tristes trópicos* de Lévi-Strauss, donde el autor francés pone en contacto técnicas procedentes de la antropología, de la literatura o de la sociología para intentar otorgar sentido a algunos de sus viajes y estancias con culturas de Brasil, el Caribe o India, todas ellas descifradas por el ojo de Lévi-Strauss. El ejercicio de la mirada que se estudió en el capítulo anterior tiene estrecha relación, como se advierte en este ejemplo, con el problema del ejercicio de la voz en el ensayo.

Antropología y ensayo se encuentran en este mismo cruce, pero es precisamente a partir de desplegar su capacidad fundadora como, de acuerdo con Viveiros (2010: 14), es posible desatar otros usos: “Si todos estamos más o menos de acuerdo en decir que la antropología, a pesar de que el colonialismo constituye uno de sus *a priori* históricos, hoy parece estar en vías de cerrar su ciclo kármico, entonces es preciso aceptar que es hora de radicalizar el proceso de reconstitución de la disciplina llevándolo hasta su fin. La antropología está lista para aceptar íntegramente su nueva misión, la de ser la teoría-práctica de la descolonización permanente del pensamiento”.

Carrión (2014) establece una genealogía que comprende a Lévi-Strauss, Chatwin, Sontag, Magris, Sebald y Kapuscinski. “En todos ellos hay un diálogo, explícito o secreto, con la etnografía posmoderna, la disciplina académica que más se parece al

periodismo, y una modulación de la geografía y de la historia en términos de apropiación personalísima” (Carrión, 2014). Entre Caparrós y Ryszard Kapuscinski el vínculo resulta directo no sólo por el contacto personal (ambos participaron en numerosos talleres organizados por la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano), sino también por la forma de organización de sus libros, en todo momento atenta a los ecos producidos por los marcos donde se desarrolla su obra<sup>11</sup>. Existen, sin embargo, un par de diferencias fundamentales, ambas relacionadas con la elección de la perspectiva desde la cual decide Caparrós enfocar su trabajo. Por lo demás, las palabras de Kapuscinski pueden leerse como una línea de filiación con el autor argentino cuando declaraba que sus esfuerzos se encaminaban, como lo recordaba Carrión (2014), a la ensayización del reportaje.

Este quiebre aparece con claridad si analizamos cierta perspectiva presente en el trabajo de Caparrós. Esta perspectiva tiene que ver con la tensión que el autor argentino incluye al otorgar importancia a la sensibilidad de los objetos. Como escribe Sergio Ugalde (2009: 72), “la escritura del ensayista es una puesta en crisis de los objetos que lo rodean. Inquieta sobre algo que a todos concierne. El diálogo implícito que está puesto en las líneas del ensayo es un ejercicio de mediación comunitaria”. Caparrós, en efecto, pone por momentos en primer plano los objetos de los que se componen las tres grandes crisis de la modernidad para explicar el centro del problema. Esto no quiere decir, como se verá más adelante, que la suya sea una obra que deshecha los afectos personales, sino que es en los objetos donde

---

<sup>11</sup> En este contexto no sobra traer a colación *Kapuscinski Non-Fiction*, el trabajo de Artur Domoslawski que describe hechos aparecidos en la obra de Kapuscinski en los que el autor mintió o exageró. Este trabajo de inmediato pone en duda buena parte de la obra del autor polaco, un hecho que si bien no parece tener mayor repercusión en lo concerniente a los intereses de este apartado sí aparecerá con mayor importancia en el próximo capítulo.

radican algunas claves para interpretar el círculo de producción por el que circulan personas y mercancías.

En Níger, esperando en el hospital de un país donde la esperanza de vida ronda los cincuenta años, Caparrós se pregunta por cómo el lugar de enunciación determina el sentido de la idea de futuro. Habla con Iusuf, quien acaba de perder a un hijo: *“Yo pensaba que lo iba a mandar a la escuela para que estudie, que consiga un buen trabajo, que complete mi sueño. Iusuf tiene la camisa blanca manchada por los días que ya lleva acá, los pies cuarteados por los años, las lágrimas que siguen cayendo lentas, silenciosas. Yo no puedo ser nada, pero él quizá sí pueda. Iusuf llora por su hijo pero también llora por él: qué voy a hacer, pregunta, qué voy a hacer cuando sea viejo, qué voy a hacer tan solo”* (2014: 50). Afuera del hospital, Caparrós se encuentra con una acumulación de restos: *“Las bolsitas negras que vuelan sobre el campo. Las bolsitas de plástico negro que vuelan sobre el campo. Las bolsitas de plástico negro que revolotean por todos los rincones de Níger, escapadas de la modernidad, residuos de la modernidad que aquí sólo llega hecha residuos”* (2014: 50).

La idea de ruina desempeña un papel determinante en la escritura ensayística de Caparrós. A su vez, discute la noción habitual de progreso y lleva a cabo una descripción de cómo se construye la vida cuando esa idea ha dejado de tener validez. Como decía Benjamin en la imagen más conocida de las *“Tesis sobre la filosofía de la historia”* (2005: 11), el ángel de la historia vuela empujado por el viento del progreso con el rostro vuelto hacia el pasado. Detrás de él se acumulan las ruinas. El progreso, como decía Benjamin hace ocho décadas, cumple la función

de una ventisca que nos empuja hacia adelante. En el mundo de producción de comida, analiza Caparrós, la empresa Monsanto se asume como el impulsor de ese viento cuando declara en su página web que su objetivo radica en aumentar la producción de comida con el objetivo de alimentar a la creciente población mundial. Monsanto dice que planea duplicar las cosechas de sus cultivos antes de 2030. “Lo que no dicen —ni Monsanto ni los demás apropiadores de tierras del OtroMundo— es que el planeta ya produce comida suficiente para alimentar a 12 000 millones de personas y que, aun así, mil millones no comen suficiente. Que con sólo los granos que se producen actualmente en el mundo alcanzaría para que cada hombre o mujer o chico comieran 3 200 calorías por día: cincuenta por ciento más de lo que necesitan” (2014: 536). Lo peligroso de asumir una mayor producción como la panacea para el problema estriba en que ése es, según Caparrós, la principal razón de la epidemia del hambre.

El punto de vista de Benjamin nos coloca en el lugar del ángel, incapaces de detener el vuelo. En el momento en que fueron publicadas (a principios de la década de los cuarenta), las “Tesis...” imaginaban un camino distinto al proyectado por el fascismo. Desconfiaba, ya por entonces, del sentido del progreso inherente al proyecto moderno, como lo explica Anne Lowenhaupt (2015: 26): “El término progreso, referido a un estado general, se ha vuelto raro; incluso la modernización propia del siglo veinte empieza a sentirse arcaica. Pero sus categorías y promesas de mejora siguen estando con nosotros en todos lados. Imaginamos sus componentes todos los días: democracia, crecimiento, ciencia, esperanza. ¿Por qué

habría que esperar que las economías crezcan y las ciencias avancen?”<sup>12</sup>. Lo que se encuentra Caparrós en los tres libros analizados es otro tipo de imagen, una donde las ruinas provocadas por la idea de progreso configuran los intercambios personales y mercantiles. En esta situación, asumirnos en el papel del ángel parece incorrecto. Caparrós, como propone Hito Steyerl (2014: 60), cambia el foco:

Participar en la imagen como cosa significa participar en su potencial acción que no es obligadamente beneficiosa, puesto que puede ser utilizada para cualquier finalidad inimaginable. Es vigorosa y a veces incluso viral. Y nunca será completa ni gloriosa, puesto que las imágenes están heridas y dañadas, como cualquier otra cosa en la historia. La historia, como Benjamin nos dijo, es una acumulación de ruinas. Sólo que ya no la observamos desde el punto de vista del ángel enmudecido de Benjamin. No somos el ángel. Somos la ruina. Somos esta montaña de restos.

Visto desde esta perspectiva, la objetividad, uno de los pilares del periodismo del siglo anterior, adquiere otro significado: se trata, siguiendo de nuevo a Steyerl, de “una lente que nos recrea en tanto cosas que actúan recíprocamente unas sobre otras” (2014: 61). Para esta objetividad, los objetos guardan potencias, caminos secretos, sensibilidades alternativas. Solo basta prestarles atención, participar de ellas en su potencial acción.

En *Una luna*, por ejemplo, Caparrós lleva a cabo una escala en Monrovia y durante su breve estancia se fija en los modos de división presentes en los barrios: “Aquí todo lo que tiene algún valor está rodeado de tremendos rollos de alambre de púa —por miedo a los saqueos, un clásico de los años de guerra. El alambre de púa es una corno, el signo de distinción que proclama que tal lugar vale la pena. Si no lo

---

<sup>12</sup> Traducción propia

hubieran usado durante siglos las monjas para flagelarse, algún modisto liberiano debería vestir a sus modelos con alambres de púa: éstas son las mejores, vendría a decir, las más apetecibles” (2009: 52). El ejercicio de traducción toma como punto de partida el alambre de púas para iluminar el sistema de repartición instituido en Monrovia.

Sostengo que en este punto Caparrós entra en contacto con algunas de las propuestas más interesantes en el plano estético de la actualidad. Una de ellas es la del grupo interdisciplinario Forensic Architecture, caracterizado por utilizar técnicas arquitectónicas en el estudio de casos de violencias Estatales y vulneración de derechos humanos. Forensic Architecture analiza las huellas de estas violencias a partir de la unión del testimonio de las víctimas y las transformaciones de los objetos. Llevando a cabo una tarea para la cual entrelaza los diversos campos de conocimiento que conviven en el grupo, Forensic hace hablar a las ruinas: “Memoria humana, arquitectura, destrucción y reconstrucción digital se ven embrolladas aquí de una manera que no se somete a la fácil separación del sujeto y el objeto, testimonio y evidencia, materia y memoria”<sup>13</sup> (Weizman, 2015).

Para Forensic Architecture, los objetos constituyen una vía de acceso a otro tipo de sensibilidades; suponen también una inscripción, el eco de una voz. Los objetos, como argumenta Hito Steyerl, son capaces de “reactivar las fuerzas congeladas en el desecho de la historia” (2014: 61). En Níger, las bolsas negras revoloteando por el campo construyen junto con el testimonio de Iusuf las ruinas del proyecto basado en la interconexión global de las mercancías. El ensayo adquiere cuerpo (en un

---

<sup>13</sup> Traducción propia

sentido textual pero también material: se convierte en la extensión de una voz) al mismo tiempo que la crónica se espesa con el desarrollo de ideas; en este cruce se desarrollan algunos de los elementos más sustanciales de la obra del autor argentino: “La zona de convergencia es una de las más fértiles de la literatura contemporánea. No es de extrañar que en todos ellos encontremos el espectro de Walter Benjamin, uno de los puentes entre Breton y Lévi-Strauss, entre el surrealismo y el pensamiento contemporáneo, autor de textos en que la autobiografía, la filosofía, la cita y el viaje se entrelazan con una potencia brutal”, escribe Carrión (2014).

Apoyado en esta perspectiva, Caparrós se permite pensar el tránsito de los objetos como cierta medida del ritmo de la globalización —“Para tratar de entender la globalización se podría pensar en ciertos ciclos de la mercadería: el tiempo que algo nuevo tarda en llegar, copiado, hasta Tepito” (2009: 82)— o la basura como materialización del descuido estatal que impera en la isla de Majuro —“Una de las características de las “sociedades avanzadas” es su puesta común de la mierda: la capacidad del Estado para recogerla y disponer de ella sin que los individuos tengan que ocuparse, que pensarla [...] Ya no nos damos cuenta del grado de organización necesaria para que una ciudad se deshaga de su mierda” (2010: 220)—. Los objetos se convierten en *sensores* (es decir, en otros caminos para acercarse a la experiencia) en la medida en que proveen claves para la lectura del cúmulo de ruinas del mundo contemporáneo.

Este es uno de los puntos donde Caparrós efectúa un desplazamiento en relación con la línea genealógica que se presentó anteriormente, la que va de Lévi-Strauss a

Kapuscinski. Objeto y memoria, testimonio y evidencia: lo que el autor argentino consigue con este cambio de perspectiva es una ampliación de la materia más allá del cruce de géneros literarios ya practicado muchas décadas antes. Lévis-Strauss, Chatwin o Kapuscinski, por mencionar sólo algunos, incluyeron los mecanismos del ensayo en su tarea narrativa (o al revés en el caso del autor francés), pero continuaron fijados en la noción de sujeto, en la mirada del ángel de la historia. Las ruinas también hablan, parece decir la obra de Caparrós. Y si las oímos, si las bolsas negras de Níger o la basura de Majuro contienen en efecto mensajes importantes, podremos, como decía Weinberg, abrirnos a la experiencia ajena, desplegar una capacidad fundadora.

La dimensión de este acto adquiere relevancia cuando lo hacemos resonar con el problema de la voz del que se hablaba en la primera sección: “Pero me ha vuelto el placer de inaugurar, e inauguro: creo que he sido el primero en cantar el himno oficial de la República de Cuba en este hotel de Amsterdam; casi seguro he sido el primero en pensar, en el mercado Waterside de Monrovia, en el viejo goleador de Boca de los treinta don Francisco Varallo. Eran fáciles. Ahora vuelvo a París, donde inaugurar es todo un desafío” (2009: 79). Para Caparrós, el desafío consiste en inaugurar. ¿Qué se puede inaugurar en un cúmulo de ruinas? Quizá lo importante no sea el producto, sino el acto: aquello que Dabashi llamaba *el momento en que un pensador se dirige a los demás*, se coloca en el mismo plano de enunciación, ejerce la voz sin estar, al mismo tiempo, respondiendo una pregunta.

El funcionamiento de los mecanismos a través de los cuales se ha construido este orden de las cosas constituye otro de los pilares del trabajo ensayístico de Caparrós,



de acuerdo con cuya obra vivimos en una etapa de cambio histórico que nos obliga a redefinir las concepciones de muchos términos que considerábamos ya fijados. “Es una situación perfectamente anómala: no sé si había pasado alguna vez con esta intensidad, en estas cantidades. A veces pienso que es uno de los grandes cambios de la época: por primera vez en la historia, un sexto o un quinto de la población del mundo sobra” (2014: 420). Caparrós analiza la puesta en práctica de las políticas a nivel global que han tenido por consecuencia la normalización de estas personas desechables. Su labor ensayística, sin embargo, se ciñe al estudio de la movilización de ciertos discursos. “Yo no intento discutir esos datos —y además, por supuesto, no sabría. No quiero nadar —o hundirme— en números y especificaciones técnicas. Soy —en este punto, como en tantos otros— un perfecto ignorante. Lo que sí me interesa es tratar de pensar cómo usa quién esas cuestiones, para qué, por qué, la visión del mundo que suponen” (2010: 128). Por este motivo, su pensamiento intenta colocarse como un puente entre los conceptos y el efecto de esos conceptos, en la misma medida en que la parte narrativa de su trabajo funciona como un hilo entre los procesos globales y las experiencias personales.

La distancia entre la realidad discursiva y la realidad material puede notarse en el segmento que dedica a Rabat y su relación con el cambio climático. En Rabat, Caparrós habla con Youness, un joven que tuvo que emigrar al norte cuando su trabajo como campesino se volvió imposible debido a la infertilidad de la tierra a causa de las inundaciones. Según muchas de las investigaciones a las que Caparrós tiene acceso, estas inundaciones son producto del cambio climático. “Por el

momento”, escribe, “tengo que contar historias de personas afectadas por el cambio climático y todo es pura hipótesis: es probable, pero no es seguro” (2010: 134). Financiado por las Naciones Unidas, su misión consiste en describir cómo afecta el cambio climático a las poblaciones en riesgo; sin embargo, elige dirigir el foco a las condiciones que permiten esa puesta en riesgo: “En cambio, sí me parece seguro que tiene todo que ver con un modelo de reparto de la riqueza que hace que en ese pueblito nigerino —y en tantos miles de pueblitos— los maridos de esas mujeres deban doblarse en una o dos hectáreas de tierra yerma para tratar de sacarle unos sacos de mijo que les calmen la panza durante algunos meses” (2010 : 134).

Según la información que circula en torno al cambio climático y a la epidemia del hambre, el problema consiste en la falta de comida suficiente para alimentar a esa sexta parte de la población que también es, en consecuencia, la más afectada por los cambios del clima. En esta doble dimensión Caparrós encuentra muchas inconsistencias. En *Contra el cambio*, Caparrós cita las palabras de Kofi Annan, ex secretario general de Naciones Unidas, en las que afirmaba que “como los pobres tienden a vivir en regiones que son geográfica y climáticamente más vulnerables al cambio climático, su capacidad de adaptación es fácilmente superada por el impacto del cambio en las condiciones generales” (en Caparrós, 2010: 109). Tienden a vivir, dice Caparrós, es una frase que evidencia el punto ciego en los discursos del cambio climático. De la misma manera que las palabras antes citadas de Monsanto, esta clase de proclamas se basa en la idea de progreso, de crecimiento económico, aun cuando éstas, como lo demuestran las historias de las

que están compuestas las obras de Caparrós, hayan perdido cualquier atisbo de efectividad décadas atrás.

## **Historia de los afectos**

Lo que hasta ahora he delineado han sido los modos a través de los cuales la escritura de Caparrós describe ciertos procesos económicos y cómo éstos funcionan en determinados contextos. Para esta tarea, las capacidades analíticas del ensayo permiten mostrar las fuerzas, los marcos y las lógicas que operan dentro de los discursos que sostienen estas transformaciones. El alcance de las obras, sin embargo, se extiende hasta los cambios que estos procesos provocan en las relaciones humanas. En este apartado, en consecuencia, me gustaría llevar a cabo lo que Derek Attridge ha llamado, en mi traducción, una *lectura encarnada*<sup>14</sup>: “Una lectura que ocurre como un acto, un vivir a través del texto que responde simultáneamente a lo que se ha dicho, a la manera en que se ha dicho y a la originalidad y singularidad (si es que la hay) de lo dicho”<sup>15</sup> (Attridge, 2004: 60).

La lectura por la que aboga Attridge se acerca a la noción de *interpretación* más en un sentido teatral que exegético: un ejercicio de prestar cuerpo a las voces presentes en la obra. Se trata de una herramienta de acercamiento al texto mediante la cual se intenta captar la cualidad específica de la experiencia individual, una apertura a la presencia de los otros en el trabajo literario. No hay

---

<sup>14</sup> *Literal Reading*, lo llama Attridge (2004: 39). La traducción de *lectura encarnada* parece, en este contexto, más adecuada que *lectura literal* o, como propone un poco más adelante Attridge, *lectura literaria*. Ni una ni otra ofrecen el contacto cercano implícito en el concepto; por el contrario, dan la impresión de colocar una mediación infranqueable entre el texto y la lectura: “I can, one might say, *live* the text that I read. This is what I mean by literal reading” (2004: 40).

<sup>15</sup> Traducción propia

nada nuevo en este tipo de lectura, escribe Attridge (2004: 60): es la forma más básica, quizás ingenua, de interactuar con un trabajo literario. Los niños lo hacen al oír una historia. Lo que otorga, sin embargo, es una resistencia a la alegorización, a privilegiar los imperativos del comentario literario por encima de la experiencia directa con el texto. La lectura encarnada permite acercarse al cuestionamiento de lo que significa ser humano en ciertas circunstancias.

La importancia de efectuar esta lectura en relación con el trabajo de Caparrós radica en que hace visibles los nuevos procesos de socialización que resultan de la agudización de problemas que se han presentado en las últimas décadas. El reajuste de condiciones económicas y sociales produce también otras formas de vinculación. En este sentido, la obra de Caparrós se acerca a aquello que Svetlana Alexiévich menciona en *Los muchachos del zinc* (2016: 29): “Yo rastreo el sentimiento, no el suceso. Cómo se desarrollan nuestros sentimientos, no los hechos. Probablemente lo que yo estoy haciendo se parece a la labor de un historiador, soy una historiadora de lo etéreo” (2016: 29)

En este punto del trabajo sostengo que esta *historización de lo etéreo*, como lo llama Alexiévich, constituye también conocimiento. Tradicionalmente, ha sido la literatura la que se ha encargado de preservar y transmitir con un alto grado de profundidad la calidad de la experiencia durante determinados momentos históricos: acudimos a Balzac para entender las formas de interacción presentes en determinados grupos durante algunas décadas del siglo XIX francés, así como la lectura de Campobello nos ofrece una imagen de los afectos que circularon en los años posteriores a la Revolución mexicana.

Además de la literatura, el testimonio ha cumplido en las últimas décadas con esta tarea de transmisión. Uno de los ejemplos paradigmáticos lo constituye el trabajo de Charlotte Beradt, la periodista que en el periodo entre 1933 y 1939 se dedicó a entrevistar a ciudadanos alemanes sobre los sueños que tuvieron en relación con el régimen nacional-socialista. El resultado de esta investigación (*Das Dritte Reich des Traums*) habla con detalle del mundo interior de esa sociedad en ese tiempo, aun cuando lo que ocurre en sus páginas nunca haya tenido una existencia material. Se trata de una forma de notación muy similar a la que Berger examina cuando se pregunta por el sentido de la pintura: “En los museos de arte nos topamos con lo que fue visible en otras épocas, y ello nos hace compañía. Nos sentimos solos frente a lo que nosotros mismos vemos cada día aparecer y desaparecer [...] En el reino de lo visible todas las épocas coexisten y cofraternizan, aunque estén separadas por siglos o milenios” (2002: 18).

Es esta fugacidad del aparecer la que motiva algunas de las partes más potentes de la obra de Caparrós. *El hambre* empieza con el choque de la mirada del autor con tres mujeres en Níger, quienes en un hospital juntan con lentitud sus platos de plástico y su olla tiznada. “Pero me quebré cuando vi que la tía se inclinaba sobre el catre”, escribe Caparrós, “levantaba al chiquito, lo sostenía en el aire, lo miraba con una cara rara, como extrañada, como incrédula, lo apoyaba a espaldas de su madre como se apoyan los chiquitos en África en las espaldas de sus madres [...] El chiquito quedó en su lugar, listo para irse a casa, igual que siempre, muerto” (2014:9).

El germen del libro está anclado al momento emocional en el que Caparrós entiende el desfase entre su sistema de representaciones y el modo en que se expresa en un grupo social cuyo desarrollo no ha existido por fuera de una condición de hambre estructural. “El hambre es, en mis imágenes más viejas, un chico con la panza hinchada y las piernas flaquitas en un lugar desconocido que por entonces se llamaba Biafra” (2014: 11). El hambre como condición vital crea una atmósfera de normalidad que se ubica en el lado opuesto de las imágenes con las que tradicionalmente se la ha representado: imágenes como la que menciona Caparrós (otro ejemplo sería la fotografía de Kevin Carter de un niño sudanés siendo visto por un buitre) circulan como prueba de un estado de crisis, como la demostración del fallo del sistema, cuando lo que hace notar Caparrós es que no son sino su prolongación.

Más tarde, Caparrós sabrá que la actitud de las mujeres de Níger mantiene una estrecha relación con la noción de *maternidad* que opera en el país. La maternidad se entrecruza con otros dos aspectos. Por un lado, la alta tasa de natalidad en Níger suele analizarse como una de las razones por las cuales se explica la crisis de hambre en el país: más bocas para el poco alimento. En relación con este argumento, Caparrós estudia el núcleo cristiano presente en la teoría de Thomas Maltus, uno de los más influyentes pensadores sobre el problema del hambre, para quien la sobrepoblación termina siendo regulada por las hambrunas, las enfermedades o las reglas. De acuerdo con Maltus, el hambre también cumplía con la labor de espolear a los pobres al trabajo: “Una cosa es bajar la tasa de natalidad de un país repleto; otra muy distinta es convencer a sus más pobres de que la

responsabilidad de su pobreza es suya —porque tienen demasiados hijos. Malthus, en bengalí, se dice Malthus” (Caparrós, 2014: 237).

El hecho de que las mujeres de Níger se hayan marchado con el hijo muerto a las espaldas se explica por el estado de normalidad que ha creado el problema del hambre. No se trata de que la muerte haya perdido su peso; por el contrario, lo que se acentúa es la dependencia y la vulnerabilidad que existe dentro de una familia (la familia, en situaciones así, ha reemplazado al Estado como esa entidad encargada de ofrecer las condiciones básicas para el desarrollo de una vida). En este sentido, al hablar con integrantes de Médicos Sin Fronteras Caparrós encuentra que muchas de las mujeres de Níger no pueden dedicar más de uno o dos días al cuidado de un hijo en el hospital, pues eso supondría descuidar a los demás, laborar una jornada menos, ser incapaz de llevar alimento al resto de la familia. El duelo no ha desaparecido, sino que se ha adecuado a las exigencias del entorno.

El alto índice de natalidad adquiere otro significado cuando se tienen en cuenta estas exigencias. Si en el sistema de representaciones de cualquier país con condiciones menos adversas un hijo supone una promesa de permanecer (permanencia genética, física, nominal), en lugares como Níger un hijo implica la posibilidad de ser cuidado al llegar a la vejez, de manera que al aumentar los hijos aumentan las posibilidades. Una vez más, no se trata de que los vínculos familiares se hayan deteriorado: sólo ocurre que en estas condiciones vitales ideas como *futuro* o *descendencia* han adquirido otro peso; la mirada se ha transformado. Los afectos continúan siendo puestos en marcha, pero ahora ejercen su influencia de otras maneras.

Estas tensiones configuran la vida de Shallala, una mujer de Daca a quien Caparrós conoce cuando ella está esperando a uno de sus hijos afuera de un hospital. Cuando la encuentra, a Shallala los doctores de Médicos Sin Fronteras acaban de decirle que el hambre que ella y sus hijos padecen es también una enfermedad. Esta información se pone en perspectiva aquello que hasta el momento había entendido por normalidad. “Ahora cada vez que no como pienso qué me estará haciendo por dentro, dice Shallala. Pero, todavía más que el hambre, es costumbre la malnutrición: cómo decirles que esos alimentos repetidos, pobres [...] que ellos y sus padres y sus hijos han comido siempre no alcanzan para nada, no sirven para hacer hombres y mujeres fuertes, capaces de vivir vidas en serio” (2014: 250).

La frustración de Shallala se agudiza cuando se percata de que la cantidad de horas de trabajo que necesita para llevar un poco de arroz a casa no ha sido suficiente. “A Shallala sus hijos le importan más que nada, y ahora está preocupada: ella sabía que si no comían lo pasaban mal pero creía que si al final comían no pasaba más nada, y una médica sin fronteras le acaba de decir que no es así, que si sus hijos siguen mal van a tener muchos problemas cuando crezcan porque van a crecer menos y a aprender menos, dice, y que eso le dolió porque ella tendría que haber hecho otra cosa, dice, ser capaz de darles lo que necesitan, dice, una lágrima sola” (Caparrós, 2014: 251)

Shallala reacciona con pesar y culpa, pero no siempre sucede así. Muchas mujeres se ofenden, se aterrorizan, se deprimen. En última instancia, argumenta Caparrós, cuando reciben la noticia de que sus hijos no han comido lo suficiente están, al mismo tiempo, siendo informadas de que no han cumplido su labor como madres:



“Yo siempre les digo a las enfermeras que tengan mucho cuidado en cómo se lo dicen, me dirá una mañana Astrid, la noruega coordinadora de enfermeras. Sobre todo, que no parezca que les estamos reprochando nada. Pobres mujeres, encima de todo que no parezca que les decimos que ellas tienen la culpa” (2014: 251). De este encuentro, Caparrós concluye que existe una enorme diferencia entre el hambre en su expresión más bruta (el niño en la fotografía de Kevin Carter) y la malnutrición como constante vital, y esa diferencia radica en la conciencia de la propia condición. Resultaría grosero decir a alguien disminuido por la hambruna que su padecimiento pudo haberse evitado. Con la malnutrición, que ancla su peso en los hábitos transmitidos entre generaciones, esta labor exige considerar las dificultades del lugar de enunciación.

La labor de cuidado que se ve transformada en un contexto de hambre estructural se extiende también a las relaciones entre géneros y la forma en que éstos entienden su posición. En este punto, Caparrós sigue la línea trazada por el análisis que Silvia Federici hace de la transición europea hacia el capitalismo: “La “feminización de la pobreza” que ha acompañado la difusión de la globalización adquiere un nuevo significado cuando recordamos que este fue el primer efecto del desarrollo del capitalismo sobre las vidas de las mujeres” (2015: 37).

La conciencia de esta feminización de la pobreza aparece en el trabajo de Caparrós cuando después de hablar con una docena de mujeres pocas de ellas pueden responder a la pregunta de qué hacen en su tiempo libre. El trabajo de reproducción y cuidado de la vida ocupa toda su existencia. No hay nada por fuera de este modelo cuyas consecuencias recaen, de igual modo, principalmente en las

mujeres (recordando las recomendaciones de la Organización Mundial de la Salud sobre los fogones para cocinar con leña, Caparrós recuerda que la mayor parte de las víctimas de enfermedades pulmonares son mujeres).

“A veces parece como si el hambre fuera cosa de mujeres. Si yo fuera un etimólogo o etimologista o entomólogo, querría saber si hay raíces comunes entre esas dos palabras tan comunes, tan cercanas: hambre y hembra. O *faim* y *femme*, o *fame* y *fémima* [...] Y parece como si el hambre fuera sobre todo cosa de mujeres: lo tienen más cerca, lo sufren cuando cocinan, lo sufren en sus hijos, lo sufren cuando los llevan al hospital y sus hombres no, lo sufren cuando sus hombres sí comen y ellas no, lo sufren, queda dicho: el 60 por ciento de los hambrientos en el mundo son mujeres” (2014: 235). Todo esto ocurre a pesar de que en las últimas décadas muchos de los países afectados por el hambre extrema han sido gobernados por mujeres (India, Pakistán, Sri Lanka, Indonesia); es decir, las fuentes del problema no radican en quién ejerce las facultades de cierta posición (en este caso la presidencia) sino en el sistema que determina la lógica de la repartición de los recursos.

Ahora bien, el hecho de que pueda hablarse de una feminización de la pobreza no oscurece las particularidades de las relaciones entre hombres y mujeres en este contexto. En una existencia estructurada por la búsqueda del alimento del día, mujeres y hombres encuentran muy poco espacio para desviarse de los papeles tradicionales que les ha asignado un buen número de culturas: la mujer ejerce la labor de reproducción y cuidado de la vida, mientras que el hombre se encarga de fungir como proveedor. Sin las condiciones necesarias para cumplir con estas

tareas (Shallala incapaz de asegurar el bienestar de sus hijos, su esposo incapaz de llevar alimento a casa), hombres y mujeres fracasan: “En Níger la agricultura, el sustento de nueve de cada diez personas, es una actividad para los hombres: las mujeres hacen sus esfuerzos, intentan cosas, pero todos saben que los que deben alimentar a la familia son los hombres [...] En sociedades opulentas romper con esa idea puede ser más fácil, más factible; en mundos como éste se complica. Y, aquí, no debe ser sencillo ser un hombre: tener que proveer y no tener, fallar constantemente” (Caparrós, 2010: 103).

¿Cuál es el resultado de este fracaso? Inmersos en un sistema que no les permite llevar a cabo las tareas tradicionalmente asignadas a sus géneros, las tensiones entre mujeres y hombres, presentes en casi todas las culturas, se exacerban. La violencia se convierte en la única estrategia efectiva para sostener esta división jerárquica de géneros. En los libros de Caparrós las mujeres continuamente hablan de cómo sus esposos las golpean, pero esto no siempre deviene en un pacto de sumisión. Del mismo modo, las posiciones de poder no se mantienen fijas, si bien por lo regular es el hombre el que tiene la opción de dejar a la familia y deshacerse de la responsabilidad. Fatema, por ejemplo, dice que su esposo la golpeaba cuando el dinero que ella traía no le parecía suficiente. Él apenas trabajaba. Después de un tiempo se marchó de casa. “¿Querías que volviera? Fatema vacila. Piensa mucho para decir que al fin y al cabo no le cambia nada que esté o no esté: que igual ella tiene que ganar la plata para dar de comer a sus dos hijos. Su hija tiene fiebre: duerme sobre su falda, las dos en el suelo de tablas de su cuarto. ¿Pero no te

molesta vivir así, quedarte sola? No, prefiero. Casi siempre prefiero. Un hombre tiene que ocuparse de su familia; si no, no es un hombre” (2014: 252).

En última instancia, lo que transforma con mayor fuerza el estado de hambre extrema en el que se desarrollan las personas que aparecen en la obra de Caparrós tiene que ver con la idea de futuro. “Comer es escribirse, estructurarse: cada pueblo escribe su relato de sí mismo cada día con las comidas que come, con la forma en que las come, el modo en que las piensa, las recuerda, las desea” (2014: 244). En las comunidades de Níger, de Delhi o en los basurales de Buenos Aires, el relato estructurado por la comida se construye con una monotonía (arroz, bolas de mijo) y una precariedad que hace girar en torno a sí mismo el resto de actividades y afectos. La existencia material transforma la vida imaginativa; de ahí las mujeres que no entienden la noción de tiempo libre o la chica nigerina cuya mayor anhelo consiste en poseer dos vacas. El futuro, determinado por las condiciones necesarias para el desarrollo de una vida digna, pasa de ser una categoría temporal a convertirse en una política: “La zozobra de ganarse la vida cada día. La ecuación es muy simple: no hay reservas. Si hoy consigue plata, su familia y él comen; si no, no. Y mañana, y pasado. Hay que salir y ver, y puede ser y puede no ser. La idea de reserva, de ahorro, de garantía —que fundó culturas, que constituye la nuestra— no existe: hay que salir y ver y puede ser y puede no ser” (2014: 231).

### **Sensibilidad del duelo**

Si hay una cuerda que tensa y que al mismo tiempo une los temas propuestos en la escritura ensayística de Caparrós, ésta sería la sostenida por la pregunta en relación

con la vida y los márgenes dentro de los cuales ésta es reconocida. La imagen que se desprende de la lectura conjunta de *El hambre*, *Contra el cambio* y *Una luna* deviene en un cuestionamiento sobre las posibilidades de la representación, la disposición del trabajo y la manera en que los cuerpos actúan y son codificados en un contexto económico que está a punto de llegar a la saturación.

“Cuando analizamos los modos más comunes de pensar la humanización y la deshumanización, partimos del supuesto de que los que gozan de representación, especialmente de autorrepresentación, tienen más probabilidades de ser humanizados, y quienes no tienen la oportunidad de representarse corren mayores riesgos de ser tratado como menos que humanos, considerados menos que humanos, o directamente no tomados en cuenta”, escribe Judith Butler (2006: 176). Esta observación de Butler, analizada también a fondo en *Pueblos expuestos, pueblos figurantes* de Didi-Huberman, es uno de los polos en torno a los cuales gravita *Una luna*, en la que Caparrós entrevista principalmente a migrantes provenientes del centro y el norte africano residentes en países europeos. Las entrevistas tienen lugar entre 2008 y 2010, cuando la crisis de migración empezaba a presentarse; es decir, los rostros<sup>16</sup> de estas personas ya aparecían con regularidad en los medios de comunicación. “Parece que la personificación no siempre humaniza”, acota Butler (2006: 177) y lo reafirma Koné, el chico de Costa de Marfil radicado en Barcelona, cuando deposita su esperanza en que el texto de Caparrós pueda ayudarlo: “Koné estaba ilusionado con que la publicación podría ayudarlo a conseguir el asilo —y yo también lo creía. Creo que incluso se lo dije, antes de que

---

<sup>16</sup> Butler discute a profundidad la concepción levinasiana del rostro, según la cual el rostro del Otro nos exige una demanda ética, nos formula el discurso *no matarás*, y es en ese intercambio entre rostro y mirada que nos volvemos responsables de la precariedad del Otro (2006: 165-176).

me lo contara, cuando estaba dudando. Le dije que contarme su vida podría servirle para algo (2009: 113). Koné cree que la difusión de su historia tendrá más repercusión que cualquier otra cosa que él pueda hacer. Sabe que miles como él han sido objetos de representación, pero confía en que su historia individual lo separe del resto. Por supuesto, parece que en ningún momento se le ocurre que él podría hacerse cargo de su propia representación: de ningún modo se hace ilusión de que cuenta con las características (políticas, económicas) para que su voz circule.

“Sin embargo, la eliminación de lo humano de los medios a través de la imagen tiene que ser pensada en los términos de un problema más amplio —a saber, el de los esquemas normativos de inteligibilidad que establecen lo que va ser y no va a ser humano, lo que es una vida vivible y una muerte lamentable—”, escribe Butler (2006: 182). El problema entonces se desplaza hacia la representación mediática (de la cual las obras de Caparrós sin duda forman parte) que marca los límites dentro de los cuales una vida conserva el privilegio del duelo, aquello que Butler, en la expansión de estas ideas publicada cuatro años más tarde, llama las vidas lloradas (2010):

Quando leemos noticias sobre vidas perdidas, a menudo se nos dan cifras; pero éstas se repiten cada día, y la repetición parece interminable, irremediable. Así, tenemos que preguntarnos, ¿qué se necesitaría no sólo para aprehender el carácter precario de las vidas perdidas en el transcurso de la guerra, sino, también, para hacer que dicha aprehensión coincida con una oposición ética y política a las pérdidas que la guerra acarrea? Entre las preguntas que surgen de este planteamiento, podemos citar dos: ¿cómo consigue producir afecto esta estructura del marco? y ¿cuál es la relación entre el afecto y un juicio y una práctica de índole ética y política? Afirmer que una vida es precaria exige no sólo que una vida sea aprehendida como vida, sino también que la

precariedad sea un aspecto de lo que es aprehendido en lo que tiene de vida (2010: 29)

Butler escribe en el contexto de los conflictos desatados por Estados Unidos en Medio Oriente en los primeros años del siglo XXI. De este acontecimiento histórico se desprende que Butler siga pensando en términos de situaciones extraordinarias (en este caso la guerra). Lo que plantea Caparrós en su trilogía es, por el contrario, la narración de un estado de las cosas, un estado que sin estar exento de resistencias se ha normalizado: “Son muertes que no salen en los diarios. No podrían: colapsarían los diarios. En los diarios sale lo inhabitual, lo extraordinario (2014: 23). Al igual que Butler, Caparrós comparte su preocupación por la despersonalización inherente de trabajar con cifras. De hecho, la leyenda que aparece al reverso de la edición de *El hambre* reproduce un fragmento en el que habla de la cantidad de personas que mueren de hambre cada hora. Estas tensiones se convierten en uno de los focos principales del libro: ¿cómo hablar de este problema sin caer en ese proceso de despersonalización (si fuera más valiente, escribiría este libro sin usar una sola estadística, escribe Caparrós al inicio de la obra)? Y quizá más importante desde un punto de vista periodístico, político y crítico: ¿qué se esconde detrás de la arbitrariedad de esas estadísticas? ¿A qué intereses responden?: “La FAO consiguió una reducción importante de la cantidad de desnutridos en el mundo —con un cambio en la metodología de sus cálculos. Ya lo habían hecho otras veces [...] En 1990 la FAO revisó todos sus cálculos anteriores. Dijo que el método estadístico que habían usado estaba mal y que ahora sabían que en 1970 no había 460 millones de hambrientos sino más del doble: 949

millones. Lo cual les permitía decir que los 786 millones de ese momento —1990— no suponían un aumento del hambre sino un retroceso: un gran logro” (2014: 111).

Para Butler, la vía para abrir formas sensibles alternativas pasa por “establecer modos públicos de mirar y escuchar que puedan responder al grito de lo humano dentro de la esfera visual —una esfera en la que la huella del dolor se ha inflado hiperbólicamente para justificar un nacionalismo voraz o se ha obliterado completamente, donde ambas alternativas terminan siendo la misma” (2006: 183). La respuesta al grito de lo humano: la obra de Caparrós no ofrece una respuesta contundente a este problema; incluso en algunas ocasiones resulta complicado distinguir el tratamiento que lleva a cabo en su trabajo del de algunas formas de representación a las que se refiere Butler (quizás el ejemplo más claro lo constituya el descarte de la historia de Koné debido al afán de amplitud que le dicta su colaboración con la ONU).

No obstante, hay momentos de Caparrós en los que la representación adquiere otra consistencia gracias al análisis de las lógicas y los marcos que vertebran el sistema de distribución de los recursos. En este punto, quizá como en ningún otro, la inclusión del ensayo le permite encontrar puntos de fuga; las historias personales en las que ha invertido tiempo y espacio a lo largo de la obra espesan el análisis, y lo mismo sucede en la dirección contraria:

Ahora, en un mundo donde las máquinas son tanto más eficaces, la mano de obra y el trabajo —las personas— sobran. Las guerras y las epidemias, que siempre funcionaron como mecanismos de regulación demográfica, bajaron, pese a todo, mucho últimamente. La gente vive más, los chicos mueren menos: somos demasiados. Pero no somos demasiados en abstracto, en general: hay algunos que son demasiados.



Es una situación perfectamente anómala: no sé si había pasado alguna vez con esta intensidad, en estas cantidades. A veces pienso que es uno de los grandes cambios de la época: por primera vez en la historia, un sexto o un quinto de la población del mundo sobra. Como queda feo que se mueran sin más, los mantienen apenas a flote, desnutridos pero no muertos de hambre (2014: 420).

Aquí es donde se conecta el trabajo ensayístico que recorre la obra de Caparrós con imágenes como la de la mujer de Níger saliendo del hospital y cargando con su bebé muerto, con las historias de migrantes viajando de un país a otro en busca de las condiciones mínimas para ejercer una vida digna o con testimonios como el de Mariama y el plano uniforme en el que se desarrolla una existencia enfocada en la búsqueda de la comida del día. Se trata de segmentos de población (que son al mismo tiempo cuerpos<sup>17</sup>, afectos, el grito de lo humano) cuya desaparición no provoca ningún tipo de duelo. “¿Cuál es la relación entre la violencia por la que estas vidas que no valen la pena se han perdido y la prohibición de su duelo público? ¿La prohibición del duelo es la continuación de la violencia? ¿Y la prohibición del duelo exige un control más riguroso de la reproducción de imágenes y palabras?”, escribe Butler (2006: 184), que a continuación señala que si las humanidades tienen todavía algún futuro como crítica cultural éste consiste en “devolvernos a lo humano allí donde no esperamos hallarlo, en su fragilidad y en el límite de su capacidad para tener algún sentido” (2006: 187).

---

<sup>17</sup> Pensarlos en su calidad de cuerpos responde también a la necesidad de establecer una línea de lo que Butler denomina precariedad; es decir, una posición compartida desde la cual nuestra supervivencia “depende de lo que podríamos llamar una red social de manos” (Butler, 2010: 31). Esto no evita que, como también señala Butler, las condiciones determinen la existencia de vidas más precarias que otras. Es posible, en consecuencia, entender los cuerpos de otra manera: “Por supuesto, el sistema no se rinde, y de vez en cuando descubre nuevos usos para los desechables: esas clínicas indias que contratan mujeres muy pobres para usarlas como vientres. Madres y padres del mundo rico mandan sus embriones fecundados o sus óvulos y espermias y doctores locales se los implantan a una chica local que, por poner su cuerpo a trabajar full time durante nueve meses, gana lo que no podría ganar en 20 años de trabajo” (Caparrós, 2014: 422).

La continuación de la violencia presente en la representación de esas vidas carentes de duelo se ve truncada por las posibilidades estéticas que ofrece el ensayo puesto en práctica en la obra de Caparrós: “Se trata de redefinir qué es mortal y qué no: de qué es lícito morir y de qué no. Todo está ahí: en realidad, el mayor escándalo es esta obviedad de que, cada año, cada mes, cada día, se mueren miles, millones de personas que no deberían morir o, mejor dicho: que no se morirían de lo que se están muriendo si no vivieron en países pobres, si no fueran tan pobres. Se trata de pensar en el mayor privilegio posible: vivir allá donde otros mueren” (2014: 115). A esto me refería cuando hablaba de aquello que las técnicas del ensayo hacían. Desde esta perspectiva, el cruce entre ensayo y narración abre la oportunidad para el establecimiento de una estética que rompa con la del discurso dominante: como argumentaba Weinberg en una cita ya usada antes pero que se ha reforzado de sentido después de esta revisión (Garza, 2007), el ensayo cumple con la tarea de dar una resolución estética a problemas éticos.

Retomando el ensayo de Walter Benjamin “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica”, Susan Buck-Morss argumenta que la tarea del arte consiste en “deshacer la alienación del sensorium corporal, restaurar la fuerza instintiva de los sentidos corporales humanos por el bien de la autopreservación de la humanidad y la de hacer todo esto no evitando las nuevas tecnologías sino atravesándolas” (2005: 171). Para Buck-Morss, el discurso estético está intrínsecamente ligado a nuestras capacidades sensoriales, a nuestra capacidad de percepción. Aquí es donde se juntan Buck-Morss, Butler y Caparrós, en la necesidad de sus trabajos de proponer otro régimen de sensibilidad, uno en el que

todas las vidas sean representadas en un marco en el que el duelo no se les sea negado.

Del mismo modo que el ensayo potencia la profundidad analítica de las crónicas de Caparrós, este género trae consigo una serie de brechas en la literotopía del autor. Como en la literatura de viajes, su misma presencia obliga a cuestionarse acerca de la noción de autoridad y su elaboración en el texto. En el terreno histórico, su aportación avanza por esta misma vía. En el terreno formal, sin embargo, el ensayo pone las bases para que la literotopía construya argumentos de una manera que el periodismo, por lo regular, no lo permite. Las crónicas de Caparrós encuentran aquí una llave para extender sus capacidades de lectura por fuera no sólo del circuito de recepción en el que normalmente son recibidas (el periodismo), sino, como se verá en el cuarto capítulo, también hacia otro tipo de producciones estéticas.

### III. El crimen y el canon: cambios de paradigma en la crónica periodística en Latinoamérica

La primera crónica publicada con la firma de Martín Caparrós data de 1991, en la revista argentina *Página/30*. Se trata del relato de unas elecciones en Tucumán en las que un general que había gobernado durante la dictadura se enfrentaba a un cantante pop. “La ciudad es siempre diferente”, comienza el texto. “Para el viajero que llegue por la noche, la ciudad aparecerá primero como un bloque de olores espesos y calores, de luces tibias que iluminan apenas” (Caparrós, 2016: 19). El inicio, cuenta Caparrós veinticinco años más tarde en *Lacrónica* (2016:20), contiene ecos de *Las ciudades invisibles* de Italo Calvino. Según su relato, Caparrós no recuerda si se trata de una forma que retomó con deliberación o se le impuso. “Pero, en cualquiera de sus formas, la copia es, insisto, la única manera de empezar” (2016: 20). De cualquier modo, en su revisión retrospectiva el autor se centra en dos cuestiones: el entramado sobre el que se sostiene su texto y la relación de éste con su actualidad.

El trabajo de las elecciones en Tucumán inauguró una sección fija que recibió el nombre de *Crónicas de fin de siglo*. En la argentina de 1991<sup>18</sup>, la palabra *crónica* “no tenía ningún prestigio en el mundito periodístico. Había, para empezar, un diario *crónica*, que ocupó durante décadas el lugar de la prensa amarilla de las pampas [...] Pero, además, en el escalafón rigurosamente definido del periodismo

---

<sup>18</sup> La situación en México no era muy distinta. A pesar del reconocimiento al trabajo periodístico de Elena Poniatowska o Carlos Monsiváis (aun si los textos de éste se acercaban más al artículo de opinión que a la crónica), el género no adquirió notoriedad hasta la primera década del siglo XXI, impulsado por el mismo proceso canónico que se describirá en las páginas siguientes.

argentino, el cronista era el grado más bajo. El cronista era el chico que acababa de entrar, el aprendiz al que todos encargaban las tareas más aburridas, las más laboriosas” (Caparrós, 2016: 22). Más de dos décadas después, el concepto de *crónica*, en Argentina y en Latinoamérica, se ha visto transformado por una serie de procesos de canonización compuestos por asociaciones, medios, cambios estilísticos y temáticos, premios y relatos editoriales. Dentro de este entramado, la lectura de los textos de Caparrós ofrece una perspectiva en una doble dimensión (teórica y práctica) del recorrido de la crónica al interior del sistema cultural y literario de América Latina a finales del siglo XX y en los primeros años del siglo XXI.

Este recorrido, a su vez, puede rastrearse en un flujo inverso; es decir, es posible encontrar en el análisis de los mecanismos presentes en el reconocimiento de la crónica claves de lectura del trabajo de Caparrós. En este punto, resulta pertinente poner atención en la noción de *literaturas postautónomas* acuñada por Josefina Ludmer en 2012 (un año, como se verá más adelante, fundamental en la historia reciente de la crónica). Para Ludmer, las literaturas postautónomas alteran el ciclo que se abrió en el siglo XVIII, cuando cada esfera (lo político, lo literario, lo económico) se define en su independencia. Se trata, continúa Ludmer, de admitir que en los últimos veinte años han cambiado los modos de leer y los modos de producción del libro, transformación que supone pensar la literatura en relación con las otras esferas o prácticas.

El movimiento central de la postautonomía es el éxodo, el atravesar fronteras, un movimiento que pone en la literatura otra cosa, que hace de la literatura [o con la literatura] otra cosa: testimonio, denuncia, memoria, crónica, periodismo,

autobiografía, historia, filosofía, antropología [...] En un momento la crítica pensó al autor, a la obra, después al texto y al intertexto; hoy para mí la literatura es un hilo de la imaginación pública (Ludmer, 2012).

Este capítulo efectuará un análisis de la relación entre la obra de Caparrós y la crónica periodística. La propuesta apunta a hacerlas moverse en un plano simultáneo, una afectando a la otra y dejándose afectar por ella. A diferencia de lo que ocurre en la mayoría de los estudios sobre el género, no se busca debatir si la crónica pertenece o no al campo de lo literario. Si bien necesario en sus inicios, se trata de un relato que gravitó rápidamente hacia la promoción editorial (un ejemplo: en la contraportada de la *Antología de la crónica latinoamericana actual*, uno de los pilares del proceso de canonización que ocurrió en 2012, se la llama un libro de cabecera para entender el *boom* del periodismo narrativo, en una clara alusión al gran relato editorial y literario de América Latina). Desde su posición, numerosos cronistas han apelado al manto canónico de la literatura. Este cobijo no ha traído consigo una mayor profundidad en el estudio de la crónica; por el contrario, ha encumbrado un difuso concepto de lo *literario* como sinónimo de calidad. Más allá de si la crónica ha *cumplido* con ciertos requisitos para ser considerada dentro del terreno de la literatura (la idea de ascenso aparece como una constante en los textos producidos desde esta perspectiva), el foco de este capítulo intenta abrirse a la posibilidad de otras lecturas.

De acuerdo con Patricia Poblete, el estudio de la crónica periodística contemporánea se ha “congelado en dos momentos /estrategias, cada uno de los cuales se corresponde con la “doble militancia” del “género”: desde la literatura

dicho momento fue el modernismo [...] mientras que desde las ciencias de la comunicación, el último punto históricamente relevante fue el *new journalism* de Tom Wolfe, en la década de 1970” (2019: 134). Para Poblete, es necesario actualizar nuestros aparatos conceptuales y herramientas analíticas si queremos estudiar textos cuyas condiciones de producción y circulación se han transformado con una rapidez apenas comparable con la de otros géneros. El corpus cronístico actual, según Poblete, nos demanda el uso de herramientas procedentes de otros campos del conocimiento, como las ciencias sociales, las artes y las humanidades. De lo contrario corremos el riesgo de seguir analizando estos textos de la misma manera en que se hacía veinte años atrás, cuando la conceptualización del género apenas empezaba a debatirse entre su configuración digital o impresa.

Atrapada en esta doble articulación, la crónica apenas ha producido debates teóricos que se alejen de estas perspectivas. La estrategia de Poblete consiste en analizar la crónica en relación con las representaciones de la violencia y ubicarla en un eje comparativo con los relatos de terror clásicos. En lo que concierne a este trabajo, el intento de superar estas dificultades se basa en la extracción del mecanismo subyacente en *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica* de Walter Benjamin. *La obra de arte...* constituye un ejemplo de cómo superar el estado de inmovilidad de una disciplina integrando herramientas procedentes de otros campos. Lo que se propone Benjamin en este texto publicado en 1935 consiste en llevar a cabo una crítica de las producciones artísticas a partir del estudio de sus procesos de reproducción. Con este acto en apariencia sencillo, el

análisis de la obra de arte se modificó para incluir no sólo la movilización de imágenes del presente, sino también las del pasado y las del porvenir.

“La técnica de reproducción, se puede formular en general, separa a lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar sus reproducciones, pone, en lugar de su aparición única, su aparición masiva. Y al permitir que la reproducción se aproxime al receptor en su situación singular actualiza lo reproducido” (Benjamin, 2003: 44). Con la llegada de la fotografía y la consiguiente distribución masiva de imágenes, la obra de arte, argumenta Benjamin, pierde su condición aurática, su valor de culto, y se convierte en un depósito de sentido con una dirección determinada. A la estructura que permite la circulación de imágenes Benjamin la llama el sistema de aparatos. El sistema de aparatos determina la manera en que nos acercamos a la imagen. Como ha escrito Óscar Cornago, “las imágenes no significan por sí solas, sino en relación con los modos como se generan y los contextos en los que se muestran” (2016). En este contexto, hacer visible la lógica detrás del sistema de aparatos, como lo hace Benjamin, constituye una de las tareas políticas propias del análisis crítico.

El estudio de la crónica puede adquirir otra dimensión si la analizamos a la luz de los marcos en los que circula y de las lógicas dentro de las cuales se genera. Esto es: el sistema de aparatos a través de los cuales se constituye el género. Por este motivo se prestará atención, en primera instancia, a la constitución de la crónica como forma de representación y su profundo arraigo en América Latina; en la segunda parte del capítulo el análisis se centrará en los procesos de canonización surgidos en torno al género, esto con el fin de comprender las fuerzas que bullen en el



interior de una forma que en la actualidad parece haber adquirido cierta estabilidad. Por último, se enfatizará en los cambios formales y temáticos producidos a partir de la introducción de las redes digitales en el trabajo periodístico. Entender esta red de relaciones permitirá, como sugería Ludmer, avanzar no del texto al intertexto, sino establecer entre ambas una relación de convivencia similar a la que se ha propuesto a lo largo del trabajo con la noción de literotopía. En este capítulo, sin embargo, se modulará el concepto de literotopía de manera que se privilegie su condición temporal por encima de la espacial; es decir, para los intereses de esta parte de la investigación, al interior del trabajo de Caparrós la crónica funcionará como un vehículo de transmisión y creación de sentido, cuyo devenir histórico modifica las condiciones estéticas y de producción de la obra estudiada.

### **El crimen y la investigación**

Durante la trilogía compuesta por *Una luna*, *El hambre* y *Contra el cambio*, Caparrós se detiene en Latinoamérica en apenas dos ocasiones, la primera en el Amazonas (donde su viaje por el río sirve para presentar un estado de la cuestión del problema del cambio climático) y la segunda en Buenos Aires, cuando describe las circunstancias en las que trabajan los cirujas, hombres y mujeres que buscan en los basureros para encontrar cosas que vender. El resto de los lugares a los que viaja se reparten, principalmente, por el centro y el sur de África y por el este de Asia.

No obstante, aun si en el desplazamiento de Caparrós apenas hay lugar para América Latina, su mirada está fuertemente arraigada en el espacio, en específico a una tradición argentina del ejercicio de la mirada: “Insisto en creer que si yo estoy en Madagascar, como fue el caso la semana pasada, si soy francés, soy la colonia, la *baguette*, el *foie-gras*... Si soy americano, soy la potencia... si soy chino, soy la amenaza de los que están comprando todo... si soy inglés, otra cosa y no solamente para ellos. Son países que tienen formas muy fuertes de mirar el mundo y también hay países que tienen formas muy fuertes de no mirarlo, como España por ejemplo” (en Angulo, 2013: 159). Para Caparrós, la condición de argentino supone la ausencia de una estructura interpretativa en una doble vía. Cambia, a su parecer, la manera en que se relaciona con el mundo y la manera en que el mundo lo descifra a él. “Insisto en que no ser de una de las grandes culturas me da una empatía mayor [...] Yo, cuando decía eso de la mirada argentina como no marcada, me comparaba con las grandes tradiciones de viajeros. En ese sentido es una mirada menos marcada, probablemente si lo comparas con un viajero boliviano..., aunque vaya a saber” (en Angulo, 2013: 161).

En numerosas ocasiones, Caparrós ha establecido un vínculo entre el acto de mirar y la escritura de una crónica —“La crónica es una mezcla, en proporciones tornadizas, de mirada y escritura. Mirar es central para el cronista —mirar en el sentido fuerte” (2016: 58)—. Como se analizó en el primer capítulo con la noción de perspectiva, esta estructura ha sido determinada por una serie de procesos históricos y políticos de larga duración. Ahora bien, la tradición a la que acude Caparrós cuando se refiere a la crónica como género se compone de una red cuyos

nodos es posible rastrear con precisión. Él mismo lo señala cuando se sirve del basurero de José León Suárez, en Buenos Aires, para contar la historia de cómo, cincuenta años atrás, el gobierno militar fusiló a una cantidad indeterminada de civiles que intentaba apoyar un levantamiento militar peronista: “De aquí —de aquella historia— salió un relato que empezaba diciendo que un muerto estaba vivo: “Hay un fusilado que vive. No sé qué es lo que consigue atraerme en esa historia difusa, lejana, erizada de improbabilidades” Escribió en 1957 Rodolfo Walsh para empezar a contar su *Operación Masacre* —y de esas líneas salió, poco más o menos, todo lo que hacemos. De aquí, de los basurales de José León Suárez” (Caparrós, 2014: 362).

Cuando a principios de la década de los noventa Caparrós estaba trabajando en sus primeras crónicas, releyó con atención el trabajo de tres autores que le permitieron empaparse de estilos y miradas: *Lugar común la muerte* de Tomás Eloy Martínez, *Música para camaleones* de Truman Capote y las obras de Rodolfo Walsh, que había leído años atrás (en Angulo, 2013: 156). De esta triada, Capote pasará a ocupar un plano secundario con el paso de los años. Walsh y Martínez, por el contrario, se mantendrán como dos de los pilares sobre los que se asienta la obra periodística de Caparrós.

Como presencia cultural, la figura de Martínez apenas tiene parangón en la historia del desarrollo de la crónica en Latinoamérica. Sus vínculos con la Fundación Gabriel García Márquez para el Nuevo Periodismo Iberoamericano (como se verá más adelante, la gran institución canonizadora de la región), el desarrollo de los medios de los que formo parte y sus consideraciones teóricas sobre el género lo han

consolidado como una de las voces más autorizadas sobre el devenir de cierto tipo de periodismo. Para Martínez, “la crónica es, tal vez, el género central de la literatura argentina [...] variaciones de un género que, como el país, es híbrido y fronterizo” (en Caparrós, 2016: 22). Junto con Susana Rotker aunque con mucha menos minuciosidad, Martínez fue el encargado de otorgar unidad, de establecer lazos entre los practicantes de la crónica a principios del siglo XXI y el modernismo: “Tengo plena certeza de que el periodismo que haremos en el siglo XXI será mejor aún del que estamos haciendo ahora y, por supuesto, aún mejor del que nuestros padres fundadores hacían a comienzos del siglo XX [...] El nuevo desafío es cómo hacerlo a través de relatos memorables, en los que el destino de un solo hombre o de unos pocos hombres permita reflejar el destino de muchos o de todos” (Martínez, 2002: 115).

Por lo regular, *Lugar común la muerte* se acepta como uno de los principales impulsores del género en la región. No obstante, si hubiera que ubicar un precedente directo de Caparrós que pudiese ofrecer pistas acerca de su raigambre estilística y del contenido político de su obra (e incluso de sus condiciones de producción), el elegido sería Rodolfo Walsh antes que Martínez. La razón radica en que en una obra como *Lugar común la muerte* el sentido periodístico sigue condicionado por la voluntad de estilo, a tal grado que por momentos la referencialidad de la obra se diluye ante las exigencias narrativas con las que se conducen los textos. Martínez lo explica de esta manera en el prólogo: “Las circunstancias a las que aluden estos fragmentos son veraces; recurrí a fuentes dispares como el testimonio personal, las cartas, las estadísticas, los libros de

memorias, las noticias de los periódicos y las investigaciones de los historiadores. Pero los sentimientos y atenciones que les concedí componen una realidad que no es la de los hechos sino que corresponde, más bien, a los diversos humores de la escritura. ¿Cómo afirmar sin escrúpulos de conciencia que esa otra realidad no los altera?” (Martínez, 1998: 10). A lo largo de la obra de Martínez, este procedimiento se moduló pero apenas se alteró: en *Santa Evita* y *La novela de Perón*, sus libros más conocidos, las técnicas periodísticas se limitan a desempeñar el papel de conductores del relato.

Pasa lo contrario con *Operación Masacre* de Rodolfo Walsh, publicada en 1957 durante los años de la dictadura de Pedro Aramburu y centrada en narrar la ejecución de al menos doce personas en los basureros de José León Suárez ordenada fuera de todo marco legal por el Estado argentino. El libro comienza con Walsh narrando la serie de condiciones que tuvieron lugar para que la historia se pusiera en su camino: “La primera noticia sobre los fusilamientos clandestinos de junio de 1956 me llegó en forma casual, a fines de ese año, en un café de La Plata donde se jugaba al ajedrez [...] La violencia me ha salpicado las paredes, en las ventanas hay agujeros de balas, he visto un coche agujereado y adentro un hombre con los sesos al aire, pero es solamente el azar lo que me ha puesto eso ante los ojos” (Walsh, 2008: 7-8). Ya desde el prólogo, de donde se cita este fragmento, las marcas de parentesco entre Caparrós y Walsh se hacen evidentes.

En principio, se destaca un aspecto acerca del cual Caparrós ha insistido en sus intervenciones sobre el género: el de la crónica hecha en una temporalidad diferente de la del ciclo noticioso. Caparrós lo llama periodismo contra la demanda

más primaria del público: “A imagen y semejanza de la “democracia encuestadora”, en la que los partidos políticos ya no tienen programas y proyectos que los identifiquen sino que oscilan y vacilan al ritmo de las supuestas demandas del público consumidor auscultadas a través de encuestas perfectamente dirigidas, el “periodismo encuestador”, dispuesto a lo que haga falta para vender un poco más, gana terreno” (Caparrós, 2016: 48). Lo opuesto del *periodismo encuestador* aparece al inicio de *Operación Masacre*: Walsh narra al inicio del libro cómo ocurre su acercamiento con el tema (la famosa frase del fusilado que vive) y describe la sensación de urgencia con la que escribe el relato, en parte provocada por la idea de que una “historia así, con un muerto que habla, se la van a pelear en las redacciones [...], que en cualquier momento un diario grande va a mandar una docena de reporteros y fotógrafos como en las películas” (Walsh, 2008: 10). A diferencia de lo que imaginó durante el proceso de escritura, Walsh se encontró con el rechazo de las publicaciones de la época, de manera que *Operación Masacre* terminó circulando en un diario obrero, *una hojita gremial* según la llamó Walsh, impreso en hojas amarillas, sin firma. La publicación en la revista *Mayoría*, de donde se reproduciría apenas con cambios la edición en libro, reafirmó el vínculo entre crónica y publicaciones independientes, vínculo que se reforzaría en las primeras décadas del siglo XXI y el surgimiento de otros medios gracias a las facilidades de la red.

El otro punto en el que se conectan *Operación Masacre* y la obra periodística de Caparrós tiene que ver con la forma de exposición del relato. *De esas líneas salió, poco más o menos, todo lo que hacemos*, escribía Caparrós. La afirmación es

especialmente cierta si ponemos atención en la estructura con la que trabaja *Operación masacre* (el libro se divide en tres secciones: Las personas, Los Hechos y Las Evidencias), en específico en la manera en que la presentación de los personajes configura las intenciones narrativas y políticas del relato. Walsh no fue el primero en tejer una trama periodística vertebrada por la potencia dramática de sus actores (la sección de Las personas), pero sí estableció, como dice Caparrós, el suelo común en el que se sostiene buena parte de la crónica periodística de las primeras décadas del siglo XXI, cuya particularidad consiste en la descripción detallada de historias de vida y la manera en la que éstas se conectan con la situación política de su tiempo.

Esta es la mezcla que hace de la obra de Walsh el referente de la crónica periodística actual. Por un lado, el uso de las técnicas narrativas para acercarse a la experiencia —“Don Horacio ha retrocedido, espantado. Sólo atina a levantar los brazos, sin soltar todavía la bolsa de agua caliente que ya le quema los dedos. El jefe del grupo se la arranca de un manotazo” (Walsh, 2008: 31)—, algunas de las cuales fueron enunciadas en forma de manifiesto por Tom Wolfe en *El Nuevo Periodismo*. Ni Walsh ni los periodistas agrupados en la antología de Wolfe inventaron esta manera de acercarse al hecho periodístico. Como famosamente ha anotado Wolfe en su introducción a *El Nuevo Periodismo*, se trata de técnicas propias de la novela europea del siglo XIX, trasladadas al periodismo latinoamericano en los primeros años del siglo veinte por modernistas como Darío o Martí. Lo que espesa este procedimiento y lo vuelve útil como modelo es la formación de Walsh en la literatura policiaca. *Operación Masacre* es la obra en la

que esto se hace más evidente. El relato se construye como una investigación: las personas, los hechos y las evidencias articulan una progresión natural en la que las mentiras estatales, los silencios de los distintos niveles gubernamentales y el dolor de los cuerpos forman una trama cuya dirección apunta a la adjudicación de responsabilidades. La historia parte de un crimen (que más tarde, con Caparrós, se volverá difuso, difícil de distinguir de las condiciones que dan forma a la *normalidad*) y estudia las consecuencias humanas y políticas que ocurren cuando no se le acompaña de ningún castigo.

En *El hambre* y en *Contra el cambio*, el número de culpables se multiplica y por esta razón los libros de Caparrós necesitan abarcar muchos más espacios y temas<sup>19</sup>. No obstante, el procedimiento, en esencia, continúa siendo el mismo; se hace más complejo únicamente porque su objeto de estudio ha ganado en complejidad. Esta relación de parentesco atravesada por los cambios ocurridos en el periodo transcurrido entre *Operación Masacre* y *El hambre* parece incluso hacerse consciente por Caparrós cuando, apenas en unas líneas, describe los vínculos entre su investigación y la de Walsh: “Los basurales cambiaron mucho desde entonces. Ahora son un emprendimiento de 300 hectáreas que se llama Ceamse. Su origen es turbio de tan claro: en 1977, los militares que asesinaban con denuedo, que llenaban el río de cadáveres, decidieron que tenían que terminar con el smog que afeaba el aire de la ciudad de Buenos Aires. Era una causa notable, bien ecololó [...]

---

<sup>19</sup> Esto aparece con mucha más frecuencia en sus trabajos recientes, cuando ayudado por el financiamiento del Fondo de Población de las Naciones Unidas se acercó a los problemas desde una perspectiva global. En sus primeras crónicas, como la publicada en 1991 en la que cuenta la rutina matinal de Jorge Rafael Videla, el vínculo con Walsh y la fórmula del crimen adquiere un peso más simbólico : “Lo sigo, diciéndole estúpidamente que la repita, que la repita si se atreve, pero él camina hacia el coche donde lo espera el ropero. No me queda mucho más, él se está yendo y sólo por respeto me parece que debería gritarle algo. Entonces le grito asesino y él se da la vuelta, me mira, entra en el coche” (2016: 55).



En esos mismos días, a menos de un kilómetro de allí, en Campo de Mayo, uno de los cuarteles más grandes del ejército argentino, cientos o miles de cuerpos fueron desaparecidos, quemados, enterrados” (Caparrós, 2014: 362).

En América Latina, la crónica se afirma como género en la bisagra entre el siglo XIX y el XX. Este proceso está directamente relacionado con el aumento en la densidad de población de numerosas ciudades (y por los cambios en la formación social que esto supuso) y con la separación profesional entre periodismo y literatura. En este contexto, que es el que historiza Rotker en *La invención de la crónica*<sup>20</sup>, la escritura periodística constituye uno de los primeros relatos formadores de identidad. “En algunas ciudades de América Latina”, escribe Alejandra González (2007: 5), “sobre todo en aquellas que anhelaban mirarse en el espejo de la modernidad europea, se conformó un género literario propio, el que contenía la experiencia de la otra modernidad, también fragmentaria, fugitiva y contingente, como Baudelaire definiría la modernidad desde Europa. Los cronistas latinoamericanos, lectores e intérpretes de los pintores de la vida moderna “occidental” serán pintores de otras vidas modernas, aquellas que coexistían con fuertes resquicios tradicionales y que significaban las ideas a partir de realidades diversas”. Si a inicios del siglo XX la escritura modernista otorga estabilidad al género, es en la segunda mitad del siglo cuando Walsh imprime la huella que

---

<sup>20</sup> Rotker ubica en los modernistas la semilla del periodismo que se escribirá a lo largo de todo el siglo XX en América Latina: “Las crónicas modernistas son los antecedentes directos de lo que en los años cincuenta y sesenta del siglo XX habría de llamarse “nuevo periodismo” y “literatura de no ficción”. Su hibridez insoluble, las imperfecciones como condición, la movilidad, el cuestionamiento, el sincretismo y esa marginalidad que no termina de acomodarse en ninguna parte son la mejor voz de una época –la nuestra– que a partir de entonces sólo sabe que es cierta la propia experiencia que se mueve disgregada entre la información constante y la ausencia de otra tradición que no sea la de la duda” (Rotker, 2005). Como se anota más adelante, si bien la escritura modernista insufla vitalidad a la crónica de la región, es Walsh quien determina con más fuerza la dirección que tomará el género.

seguirán los cronistas todavía en las producciones actuales. Basta llevar a cabo un breve repaso de la crónica contemporánea para notar cómo la fórmula del crimen (Óscar Martínez con los migrantes, Daniela Rea con la guerra contra el narcotráfico, Caparrós con la migración o el cambio climático) reactiva una y otra vez a la crónica como aglutinador de problemas y métodos comunes en América Latina.

### **Representaciones en disputa**

Como pocos otros géneros narrativos, la crónica suele definirse en la misma medida por sus características formales que por el ángulo del enfoque sobre aquello que intenta representar. El análisis de este doble centro hace más fácil escapar de las confusiones provocadas por las definiciones regionales basadas en el cultivo de una u otra forma estilizada del periodismo, como el perfil en América Latina o el artículo de opinión en España. La crónica adquiere estabilidad genérica cuando se pone atención al grado de desviación con el que opera en relación con el periodismo informativo:

Resulta esencial explicitar que comprendemos por crónica un texto *periodístico*, que se basa en los criterios de lo noticioso pero remonta el mero afán informativo. Esto lo logra mediante cuatro estrategias complementarias y entrelazadas. Primero: inserta lo narrado en una corriente de hechos continua y significativa; a diferencia del periodismo informativo, esta crónica no se queda en la enunciación de las 5W del *lead* (qué, quién, cuándo, dónde, por qué) sino que sitúa esos datos más allá de la coyuntura. Esto no sólo nos permite conectar explicativamente hechos noticiosos, sino también comprenderlos como manifestaciones o “síntomas” de un complejo entramado de factores, que son lo que constituyen el *contexto* (Poblete, 2019: 135).

Para Poblete, las otras estrategias de la crónica son a) apelar a constantes humanas universales, b) enfocar desde un punto de vista propio y original —de ahí el uso de la primera persona— y c) desarrollar el aspecto estético de la materialidad textual mediante el uso de recursos narrativos tradicionalmente asociados a la ficción. Poblete enfatiza en la noción, frecuentemente olvidada, de que el aspecto estético está condicionado por criterios de otro tipo: “Su espesor estético deriva de cierto enfoque *hacia la realidad* que se busca encuadrar, no hacia el texto, y ese enfoque suele estar regido por un criterio ético” (Poblete, 2019: 136). La estructura del texto, en consecuencia, se desprende y también moldea la posición política frente a lo narrado. (El ejemplo al que acude Poblete, *La noche de Tlatelolco*, constituye uno de los ejes centrales del desarrollo de la crónica en Latinoamérica. En esta obra, Poniatowska coloca en el mismo plano las palabras de Octavio Paz o de un estudiante del movimiento —“La colectividad aparece no como una masa indiferenciada, sino como una suma de individualidades” (Poblete, 2019: 136)—, de manera que en la misma elección de la forma narrativa la crónica avanza sobre su dimensión estética y su dimensión política).

La distinción que lleva a cabo Poblete resulta asimismo fundamental para evitar otra interpretación errónea, la de clasificar cualquier texto periodístico en la categoría de crónica únicamente por el uso de recursos narrativos, una confusión alimentada por la conocida frase de García Márquez acerca de que *la crónica es un cuento que es verdad*. Trasladar esta idea sin tomar en cuenta el enfoque ético y político produce textos donde la forma cancela cualquier intento de búsqueda. Caparrós ha criticado esta forma de escritura: “Está bien, que cada cual haga lo que

quiera, pero personalmente me interesa muy poco si de lo que se trata es de hacer diez páginas en vez de dos, por poner un recurso retórico en vez de no poner ninguno; me parece poco. La crónica debería usarse para un poco más que eso” (Angulo, 2013: 154).

En el caso de la obra de Caparrós, estas dos esferas, la estética y la política, existen en una convivencia anclada en los vínculos con la obra de Walsh analizados en el segmento anterior. Como Walsh, la escritura de Caparrós ha alternado entre la literatura y el periodismo durante prácticamente toda su carrera (aunque más conocido por su periodismo, las novelas de Caparrós aparecieron mucho antes que sus primeras colecciones de crónicas), y si bien su literatura trabaja en un espectro más amplio que el de Walsh, su periodismo funciona con la ya mencionada fórmula del crimen y la investigación. De este cruce pueden sacarse numerosas conclusiones. Quizá la principal sea que a pesar de una evidente búsqueda estilística presente en cada una de las crónicas de Caparrós, el enfoque de la representación sea el que dirige la fuerza narrativa, ética y política de sus textos, aquello que les da cohesión.

“Debo confesar que la prosa que escribo está plagada de endecasílabos. Siempre me sorprende, porque me parece un recurso tan obvio y tan poco usado”, ha dicho Caparrós (en Mora, 2016), en cuyas obras se mezclan las repeticiones, las cláusulas, los dos puntos sirviendo como articulación, el uso de guiones como pauta sonora. Todos estos elementos se juntan para imprimir una sensación rítmica a la prosa, acaso una de las principales marcas de identidad de su escritura: “Voy por tierra, desde Jos, en Nigeria, hasta Niamey, en Níger: cientos de kilómetros —y la entrada

en el país más pobre del mundo. En los rankings de desarrollo humano de la ONU, Níger lleva varios años último: último, detrás de Afganistán, Sierra Leona, La República Centroafricana, Mali: último” (Caparrós, 2010: 79). Se trata de un recurso que alcanza su punto más radical en *El interior* (el libro previo al ciclo de obras analizado en este trabajo), donde por algunas páginas las necesidades rítmicas terminan por dar paso a pequeños versos dentro del cuerpo de la prosa, versos que intentan captar las sonoridades del habla de los habitantes de la provincia argentina. Este procedimiento se atenúa en las obras posteriores; sin embargo, se mantiene por debajo de los análisis más rigurosos y las narraciones más duras, por ejemplo cuando cuenta la historia de una familia con una hija en el hospital, un padre y una madre conscientes de su situación y para quienes en el futuro, mientras sus condiciones no cambien, una vida digna seguirá siendo inaccesible: “Dice Renu: todo por querer —contra el lugar común— una nena. Kamles me mira como quien dice yo le dije que yo sabía —pero quise darle el gusto. Y dice que una vecina les dijo que Manu estaba así porque no había comido bien, pero Kamless no cree porque sus otros hijos comieron igual, salvo que tomaron más leche. Esta vez Renu no tenía casi leche, esa fue la única diferencia” (Caparrós, 2014: 125).

Fragmentos como éstos, donde la elaboración textual aparece entrelazada con el dolor y la angustia de sujetos en una posición desventajosa, podrían fácilmente deslizarse hacia lo que Glauber Rocha ha llamado *estética del hambre*. En 1965, durante las discusiones realizadas en torno al Cinema Novo, Rocha presentó una serie de tesis en las que cuestiona los modos de representación que el cine ha

adoptado en relación con la miseria y la pobreza de los países con un pasado de colonización: “Al observador europeo, los procesos de la creación artística del mundo subdesarrollado sólo le interesan en la medida en que satisfagan su nostalgia del primitivismo; y este primitivismo se presenta híbrido, disfrazado sobre tardías herencias del mundo civilizado, mal comprendidas porque fueron impuestas por los condicionamientos colonialistas” (Rocha, 2004: 52). Como se analizó en el capítulo de la literatura de viajes, estas formas de representación obedecen a una estructura política de la mirada, por lo que remiten a un juego de posiciones que los mismo latinoamericanos pueden ocupar al producir ejercicios formales cercanos a la exotización de la miseria. El Cinema Novo, de acuerdo con Rocha, se marginaba de la industria al desafiar este sistema de producción de imágenes: “Donde haya un cineasta dispuesto a filmar la verdad y a enfrentar los padrones hipócritas y policíacos de la censura, ahí habrá un germen vivo del *Cinema Novo*” (Rocha, 2004: 54).

Lo que evita el desplazamiento de la obra de Caparrós hacia la estética del hambre radica en el enfoque de sus temas<sup>21</sup>. Como se mencionó en el capítulo anterior, uno de los ejes sobre los que se sostienen sus crónicas es el del cruce con las técnicas ensayísticas gracias a las cuales se permite pensar, conectar hechos, sacar conclusiones de esas relaciones. Para el autor, el acto de mirar supone ya una elaboración, como cuando en Lima, durante una manifestación de mineros, hace el

---

<sup>21</sup> Esto podría parecer una práctica común en la crónica latinoamericana, pero abundan los ejemplos de textos dirigidos por una comprensión superficial de la idea de García Márquez antes mencionada. Quizás uno de los más evidentes en su voluntad por privilegiar el tratamiento estético por encima de un criterio ético sea el texto de Alejandro Sánchez González “El joven que tocaba el piano (y descuartizó a su novia)” (2014), en el que el tema central del feminicidio pasa a segundo plano debido a que el autor intenta construir un relato con el victimario como protagonista usando muchas de las técnicas narrativas que enumera Wolfe en *El Nuevo Periodismo*. Esto da por consecuencia una crónica estructurada como un trabajo narrativo pero que falla en su misión principal de explicar la complejidad del problema.

siguiente apunte: “Algunas cholas llevan casco, pero ningún minero un bebé” (Caparrós, 2016: 68). El detalle ilumina la desigual repartición del cuidado entre hombres y mujeres, una precisión que le permite analizar capas más profundas del problema.

Este método pierde sutileza pero gana en fuerza discursiva en sus trabajos más focalizados. En *Contra el cambio*, por ejemplo, utiliza varias páginas para rastrear el conjunto de intereses que impulsan el abandono de las energías fósiles y la creación de cuotas de emisión de gases de efecto invernadero. En *El hambre*, uno de los segmentos más extensos lo constituye la entrevista con el corredor de una las cinco cerealeras más grandes del mundo, con quien intenta entender el funcionamiento del mercado de la comida. La entrevista se acompaña de apartados en los que Caparrós dota de contexto las palabras del corredor. En estos puntos la narración se detiene para dar paso a un cúmulo de datos, de cuestionamientos éticos, de relaciones entre el problema del hambre y del cambio climático y la repartición de la riqueza.

En las crónicas de Caparrós, la representación se convierte en disputa. El orden de los hechos y la manera de aprehenderlos tiene una intención estética, pero el principal criterio para discernir entre lo relevante y lo irrelevante lo decide el grado de interés público que la información traiga consigo: la forma se ve condicionada por la importancia del contenido. En este sentido, la crónica opera como un forjador de la mirada pública, en completa consonancia con sus raíces periodísticas. Asume la responsabilidad de presentar un hecho y enmarcarlo dentro de un contexto. La naturaleza de la crónica, con ese centro descoyuntado por el

valor estético y el valor político, se ha prestado para ofrecer otras vías de acercamiento a fenómenos tan complejos como el de la violencia latinoamericana de las últimas décadas, como lo analiza Daniel Inclán (2018):

Del otro lado hay un esfuerzo titánico por restituir la dialéctica en las imágenes y con ello su politicidad, contribuyendo a generar espacios de crítica social. El trabajo de la crónica ha sido muy importante en este terreno; la ruptura entre géneros periodísticos y literarios ha abierto espacios para *mirar* de otra forma la violencia. Estas narrativas de la violencia permiten *la toma de la palabra*, tanto de los desaparecidos o asesinados, como de sus vínculos cercanos (madres, hijas, parejas, amistades). Una primera operación para restituir la dialéctica ante la violencia ha sido la de volver a cultivar la palabra.

A diferencia de otros periodistas dedicados a la cobertura de las zonas más violentas del continente (Rea, Turati, Martínez, Valencia...), Caparrós apenas ha dedicado páginas a la representación del acto violento. Esto puede explicarse por la particularidad de su recorrido profesional, iniciado años después del fin de la dictadura por la cual debió exiliarse y determinado por el movimiento constante entre países y situaciones políticas. No obstante, si nos atenemos a la división propuesta por Nixon y que retoma Fokianaki, el trabajo de Caparrós puede complementar el tema de la violencia desde otra perspectiva analítica. Nixon, según Fokianaki, distingue entre violencia rápida y violencia lenta: la primera se refiere a aquel acto violento visible, inmediato, como las represiones policiacas o los arrestos paramilitares, aunque también puede hallarse en las repentinas disminuciones de sueldo o en el adelgazamiento de la seguridad social (en Fokianaki, 2020). En contraste, la violencia lenta ocurre gradualmente y lejos de la vista pública, un hecho de destrucción retardada que por lo regular ni siquiera es



conceptualizada como violencia: el cimiento de sociedades en las que todo tipo de violencia puede proliferar (en Fokianaki, 2020).

Desde este punto de vista, el trabajo de Caparrós se especializa en el análisis y la narración de la violencia lenta inherente al sistema mundial. *El hambre* inicia con la imagen de una mujer en un hospital recogiendo sus cosas y con su hijo muerto atado a la espalda con una tela; *Contra el cambio* sigue el ritmo de las jornadas monótonas de hombres y mujeres haciendo el intento de superar las dificultades provocadas por políticas en las que ellos no tuvieron ninguna incidencia; *Una luna* construye una de sus mitades con el recuento de las dificultades de los migrantes ilegales que se vieron obligados a dejar sus países de origen. A lo largo de estos libros casi no aparecen los relatos que hacen de estos problemas aptos para ser incluidos en la cobertura noticiosa: no hay niños picoteados por buitres o migrantes escalando por las rejas de Melilla, imágenes aptas para circular en los medios pero que por su misma notoriedad apenas aportan claridad. “Cada mañana Diego llega a su oficina en las afueras de Nueva York, prende su computadora y se pone a comprar y vender determinados granos en determinados rincones del mundo”, escribe Caparrós (2014: 301) para dibujar apenas una de las piezas del engranaje como uno de esos actos de destrucción retardada.

“No podemos entender la violencia como nos la presentan los medios; es decir, como dispersa, mediatizada como anómala y, en algunos casos, como esporádica. Tenemos que percibir la sistematicidad de esta gigantesca estructura que vincula redomas aparentemente muy distantes de la sociedad y atrapa a la propia democracia representativa”, ha escrito Rita Segato (2006: 60) cuando se refiere a la

dimensión expresiva de la violencia. A los intelectuales Segato les pide producir retóricas, ofrecer un léxico a través del cual puedan explicarse los problemas que son tan evidentes para aquéllos que los viven. Se trata de imprimir un orden a los acontecimientos para volverlos legibles: describir los marcos dentro de los cuales tienen lugar las expresiones menos refinadas de la violencia, esa violencia lenta para la que la crónica en tanto forma de representación cuenta con las herramientas narrativas y analíticas para describirla, cuestionarla y entenderla.

### **La incomodidad en torno al canon**

En octubre de 2012, en el Alcázar del Castillo de Chapultepec, la Fundación para el Nuevo Periodismo Iberoamericano (FNPI) llevó a cabo el Segundo Encuentro de Nuevos Cronistas de Indias. Inaugurado por Sergio Ramírez y por Consuelo Sáizar, la entonces presidente del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, el encuentro se desarrolló durante tres días en los que periodistas de todo el continente compartieron ideas y experiencias acerca de la crónica y el periodismo. La discusión se centró en tres aspectos: las relaciones del género y las publicaciones con el entorno digital, el uso y los abusos de la primera persona narrativa y la postura de los periodistas en relación con los temas y las personas de las que son objeto sus textos. Cuatro años antes, en el primer encuentro organizado por la FNPI, Caparrós se encargó de cerrar el acto con una conferencia que tituló “Contra los cronistas”: “Yo pensaba que ser cronista era un forma de pararse al margen. Durante muchos años me dije cronista porque nadie sabía bien qué era —y los que sabían lo desdeñaban con encono. Ahora parece que resulta un pedestal, y me

preocupa. Porque no reivindicaba ese lugar marginal por capricho o esnobismo: era una decisión y una política” (2012b: 614).

En Chapultepec, la posición de Caparrós se había atenuado, pero seguía manteniéndose distante del tono triunfal que predominó en el encuentro. Durante su intervención, llamó a la visibilidad recientemente adquirida de la crónica un *éxito de estima*: un género sobre el que se editaban antologías y se escribía en las revistas pero que encontraba, quizá más que nunca, dificultades para insertarse en los medios. Caparrós volvió a su distinción entre el centro y el margen: “A mí siempre me interesó que la crónica fuera un género marginal, siempre me interesó la crónica porque era un género marginal. La posibilidad del centro me incomoda porque me incomodan esas cosas, cualquier centro. Pero más allá de la incomodidad personal, lo importante es cómo esa tentación influye en lo que hacemos, en nuestras notas, en nuestras historias. Esa es la cuestión” (2012c).

Para Caparrós, el punto central de la discusión giró en torno al sentido de incluir técnicas narrativas en el periodismo, un debate que a lo largo del Segundo Encuentro se vio simbolizado por las posiciones adoptadas por la argentina Leila Guerriero y el estadounidense John Lee Anderson, como apuntó Galo Vallejos (2013: 42). Para la primera, el periodismo latinoamericano se ha centrado tradicionalmente en los temas de la miseria, y aunque reconoce que esto podría ser una prioridad, es necesario que la crónica se abra a otras dinámicas, con la idea de no aspirar a ser solamente un *periodismo serio* o que pretenda buscar justicia

social, pues su único objetivo consiste en contar historias<sup>22</sup> (Vallejos, 2013: 42). Lee Anderson se coloca en el polo opuesto: “Alguien me preguntó: ¿qué es lo esencial para ser un buen periodista de guerra? Para mí está claro: no definirse como corresponsal de guerra, con todo el falso heroísmo que eso implica, sino como periodista. Uno es periodista para atestiguar y narrar la historia en vivo” (en Vallejos, 2013: 43). A juicio de Vallejos, estas dos posiciones monopolizaron la discusión del Segundo Encuentro, un debate cuyos bandos identifica como el de los periodistas-periodistas y el de los periodistas-artistas.

El debate entre periodistas-periodistas y periodistas-artistas cobra importancia si intentamos trazar el relato de cómo la crónica ha pasado de ocupar una posición sin ningún reconocimiento canónico a colocarse en el complejo *éxito de estima* que menciona Caparrós. El análisis de este cambio debería incluir el conjunto de instituciones que han tomado parte en la producción y circulación de este relato canonizante (editoriales, academia, publicaciones)<sup>23</sup>. La propuesta de este segmento, por cuestiones de espacio y de alcance del trabajo, se limita a ubicar las razones y los momentos de mayor importancia sobre los que se ha sustentado este traslado, esto con el objetivo de describir la manera en que los cambios en la recepción de la crónica han tenido por consecuencia el desarrollo de una serie de caminos al interior del género.

---

<sup>22</sup> En esa misma intervención, Guerriero empieza diciendo que su formación debe más a la literatura que al periodismo: “Voy a empezar diciendo la única verdad que van a escuchar de mi boca esta mañana: yo soy periodista, pero no sé nada de periodismo. Y cuando digo nada es nada: no tengo ni idea de la semiótica de géneros contemporáneos, de los problemas metodológicos para el análisis de la comunicación o de la etnografía de las audiencias” (Guerriero, 2012: 616). De la lectura de esa conferencia, se desprende que el criterio rector de las crónicas de Guerriero es más narrativo que periodístico.

<sup>23</sup> Un conjunto de instituciones del que esta tesis, inserta dentro del campo de estudios literarios, forma parte.

En “La crónica: una estética de la transgresión”, Jezreel Salazar identifica dos fenómenos que han permitido a la crónica tener mayor relevancia en la discusión sobre el espacio público contemporáneo. El primero remite a lo que Anette Wieviorka llamó *la era del testigo*, una época caracterizada por la necesidad de dejar testimonio luego de los regímenes de terror que abundaron en el siglo XX y cuya sensibilidad ayudó a moldear algunas de las formas narrativas más importantes de la actualidad (la crónica o la historia oral, por ejemplo). La segunda razón, estrechamente ligada a la anterior, tiene que ver con las formas de representación: “La obsesión actual por revisar el pasado, en una especie de boom del testimonio, se acompaña de un segundo fenómeno: la crisis en las formas de representación, la crisis de los modos de narrar y concebir el relato, que desde mediados del siglo pasado se ha discutido y hoy en día es más vigente que nunca” (Salazar, 2005). Ambos fenómenos pueden explicar la relación tirante que desde inicios del siglo XX ha sostenido la crónica con el reconocimiento canónico (ambos también ofrecen claridad para el análisis de obras como la de Rodolfo Walsh), si bien es el segundo, el de las formas de representación, el que tiene más peso en la reciente aceptación del género dentro de las formas narrativas culturalmente validadas. Por eso el argumento de esta sección, que intenta trazar el camino a través del cual la crónica se ha abierto espacio en la discusión amparada en sus características estilísticas, se sostiene en el estudio de los siguientes tres momentos: a) el trabajo periodístico de los modernistas (que incluye, en un grado más intenso del que por lo regular se le reconoce, el trabajo que Susana Rotker hace centrándose en sus escritos), b) el Nuevo Periodismo estadounidense y c) la agrupación de un grupo de periodistas en torno a la Fundación para el Nuevo

Periodismo Iberoamericano hacia los años finales del siglo XX y las primeras décadas del XXI. La elección de estos tres momentos no pretende proponer una breve historia del género, cuyas raíces pueden encontrarse en numerosas expresiones provenientes del periodismo y de la literatura; por el contrario, lo que se intenta llevar a cabo es un señalamiento del proceso canonizador que en América Latina ha tenido lugar en torno a la crónica.

Publicado en 1992, *La invención de la crónica* instituyó los orígenes de la crónica contemporánea no en las Crónicas de Indias, sino en los textos de los modernistas, en especial Darío y Martí. Con ellos, asegura Rotker, el género adquiere la estabilidad que sostendrá durante el resto del siglo (como antecedentes directos menciona el cuadro de costumbres inglés y la *chronique* periodística francesa). Es Martí quien, trabajando como corresponsal en *La Opinión Nacional* en Nueva York, añade una búsqueda estilística a la transmisión de hechos noticiosos: “Martí fue el primero en darse cuenta de que escribir bien y emocionar al público no son algo reñido con la calidad de la información sino que, por lo contrario, son atributos consustanciales a la información” (Martínez, 2002). Para Rotker (2005: 127), el esfuerzo de Martí resulta relevante por el hecho de desarrollarse al mismo tiempo que la invención del periodismo *objetivo* impulsado por la cooperativa sin ánimo de lucro Associated Press, fundada en 1846, cuya transformación a finales del siglo XIX ocurrió cuando “Melville Stone vinculó la agencia con los ideales de imparcialidad y de integridad que, en la práctica, supusieron la defensa del concepto de objetividad (sólo la ausencia de una voz subjetiva aseguraba que la noticia fuera comprendida por un lector de cualquier punto de los Estados

Unidos)” (Carrión, 2012: 28). Las agencias de noticias adoptaron entonces (y siguen haciéndolo) la bandera de la objetividad como estrategia para vender sus noticias a publicaciones en distintas posiciones del espectro ideológico; es decir, con el movimiento de la Associated Press se afirmó el vínculo entre objetividad y amplitud de mercado, un vínculo arraigado en la naturaleza de las noticias destinadas a la circulación impresa y que se ha agudizado con la llegada de nuevas formas de reproducción.

Desde este aspecto, el del uso de la voz en contraposición con el modelo objetivo que se extendía por las agencias noticiosas, Rotker (2005: 230) estableció las líneas de parentesco de los modernistas con lo que vendría después:

Las crónicas modernistas son los antecedentes directos de lo que en los años cincuenta y sesenta del siglo XX habría de llamarse “nuevo periodismo” y “literatura de no ficción”. Su hibridez insoluble, las imperfecciones como condición, la movilidad, el cuestionamiento, el sincretismo y esa marginalidad que no termina de acomodarse en ninguna parte son la mejor voz de una época –la nuestra– que a partir de entonces sólo sabe que es cierta la propia experiencia que se mueve disgregada entre la información constante y la ausencia de otra tradición que no sea la de la duda.

Más importante aún para el proceso canonizador que empieza a tener lugar en el siglo XXI, Rotker apeló al espesor estético de la prosa modernista para justificar su inclusión dentro de las formas narrativas culturalmente validadas. Rotker acudió a la clasificación de Jonathan Culler según la cual existen tres convenciones de significación de la poesía lírica en una modalidad narrativa: atemporalidad, coherencia en el nivel simbólico y la expresión de una actitud (Rotker, 2005: 132). Siguiendo esta conceptualización, Rotker catalogó las crónicas de Darío o Martí como prosa poética, pues sus palabras tienen “la aparente contradicción de que los

signos lingüísticos están al servicio de la circulación del sentido del texto y, al mismo tiempo, dejan de ser transparentes, literales, instrumentales, para tener un peso específico e interdependiente” (2005: 133).

*La invención de la crónica* puso en movimiento una serie de inquietudes ya presentes entre productores y receptores de crónica a principios del siglo XXI en América Latina. En el ámbito académico contribuyó a aumentar la atención que se le dedicaba a este tipo de textos, y lo hizo centrándose en los alcances estéticos que una crónica podría alcanzar —“Porque no es sino transgresión y aventura *aceptar que una nueva literatura pueda surgir desde un espacio periodístico* (Rotker, 2005: 225)—. Por eso no sorprende que el eslabón que sigue al de los modernistas Rotker lo localice en el “nuevo periodismo” o la “literatura de no ficción”, términos entrecomillados por la autora que remiten de inmediato, ambos, al Nuevo Periodismo estadounidense surgido en la década de los sesenta.

El Nuevo Periodismo estadounidense se caracterizó por la primacía de la forma narrativa por encima del criterio político del texto. Sus exponentes más notorios, casi sin excepción, provinieron de la literatura y sólo hicieron del periodismo su base práctica una vez que el primer éxito editorial, *A sangre fría* de Truman Capote, indicó el interés del público estadounidense por esta clase de trabajos. No obstante, su capacidad para presentarse como un grupo unificado y la notoriedad visual producto de su lugar de enunciación dieron por consecuencia un lugar especial dentro de la notación histórica de la crónica en tanto género. Ambos fenómenos quedaron fijados en la introducción con la que se abre *El Nuevo Periodismo*, donde Tom Wolfe pone en circulación la etiqueta que de ese momento



en adelante empezará a designar a todo periodismo con ambiciones estéticas: “Dudo de que muchos de los ases que ensalzaré en este trabajo se hayan acercado al periodismo con la más mínima intención de crear un «nuevo» periodismo, un periodismo «mejor», o una variedad ligeramente evolucionada. Sé que jamás soñaron en que nada de lo que iban a escribir para diarios o revistas fuese a causar tales estragos en el mundo literario... a provocar un pánico, a destronar a la novela como número uno de los géneros literarios, a dotar a la literatura norteamericana de su primera orientación nueva en medio siglo...” (Wolfe, 1988: 10). La estrategia de Wolfe consistió en ubicar al periodismo escrito por quienes aparecen en su antología a la altura del canon, no como seguidores sino como desafíos, un movimiento que el mismo Wolfe empareja con el sucedido con la aparición de la novela en el terreno literario.

Pese a su variedad estilística y a sus innegables obras de calidad, el punto de interés más fértil en relación con el Nuevo Periodismo estadounidense radica en su aporte a la canonización de cierto tipo de periodismo que para 1973, año de la publicación de *El Nuevo Periodismo*, ya se había cultivado con profundidad en otras zonas del planeta<sup>24</sup>. Incluso su obra seminal (*A sangre fría*, 1965) apareció nueve años después de *Operación Masacre*, en el que Walsh se sirvió la fórmula del relato policiaco para ajustar las innovaciones modernistas al contexto latinoamericano de la época. Sucedió lo mismo con el Nuevo Periodismo estadounidense, encargado de

---

<sup>24</sup> En Estados Unidos, por ejemplo, Hersey se adelantó a *A Sangre fría* por veinte años cuando publicó *Hiroshima*, el relato de seis sobrevivientes de la bomba atómica que prefigura el trabajo de Capote en cuanto al uso de técnicas narrativas en el periodismo. Todavía más atrás, a principios del siglo XX, el estadounidense John Reed, en su narración de las Revoluciones rusa y mexicana, se acercó a las historias con un principio estético muy cercano al de la sensibilidad actual del género.

narrar las transformaciones culturales de la época de un modo que la literatura, por la novedad de los acontecimientos, aún no lo había hecho.

Consciente de estos ejes político-temporales, Caparrós se ha mostrado crítico con la adopción del Nuevo Periodismo estadounidense como suelo común de los cronistas latinoamericanos de las últimas décadas: “El Nuevo Periodismo, queda dicho, fue la etiqueta que se inventaron unos cuantos escritores norteamericanos a fines de los años cincuenta, principios de los sesenta, para definir una práctica que, sin ser nueva, ellos estaban renovando [...] El procedimiento fue fecundo; fue curioso que, a partir de ese momento, casi todos dejáramos de usar el procedimiento y siguiéramos usando los resultados que ese procedimiento había tenido entonces” (2016: 416). La influencia estilística del Nuevo Periodismo estadounidense alcanza la obra de lo que Vallejos llamó los periodistas-artistas, textos que por lo regular siguen la fórmula sintetizada por Wolfe en la introducción de *El Nuevo Periodismo* consistente en privilegiar el uso de escenas dentro de la narración, el esquema de diálogos retomado del relato literario y la atención al detalle a partir del cual puedan adivinarse rasgos culturales y de clase de los personajes. Como apunta Caparrós, la traducción directa de una práctica llevada a cabo por un grupo de escritores en la década de los sesenta en Estados Unidos necesita renovarse: “Y no era sólo mi relación con unas formas que ya había usado demasiado. Me pareció, de pronto, que el Nuevo Periodismo estaba viejo” (2016: 416). No obstante, ha sido el uso de estas prácticas las que han permitido a la crónica latinoamericana del siglo XXI ganar el *éxito de estima* de los últimos años.

Este *éxito de estima* se ha basado en la percepción de una crisis en las formas de representación, como lo llama Salazar (2005). Se trata de la misma estrategia puesta en práctica por Wolfe para legitimar el trabajo de su antología. “América Latina ha dejado de ser un continente inventado por la literatura para transformarse en un continente redescubierto por los narradores”, escribió Ethel (2008) en el suplemento literario *Babelia*, el mismo año en que la FNPI llevó a cabo el Primer Encuentro de Nuevos Cronistas de Indias. En su texto, Ethel llama a los cronistas de la Latinoamérica contemporánea hijos adoptivos de una línea que comprende a García Márquez, Tomás Eloy Martínez, Carlos Monsiváis o Ryszard Kapuscinski; “además beben sin prejuicios del Nuevo Periodismo envasado en Estados Unidos que en los setenta etiquetó Tom Wolfe y que antes habían alimentado Truman Capote y Norman Mailer” (2008). La línea que describe Ethel corresponde a lo que Vallejos años más tarde denominará los periodistas-artistas, escritores cuyo “*leitmotiv* es la literatura y el placer de leer. [Estos cronistas] se mueven sin pudores entre la novela y este pequeño compendio de verdad empacado en estuche de fantasía que es la crónica” (Ethel, 2008).

El artículo de Ethel, escrito para una publicación de carácter divulgativo, sintetiza la posición que durante esos años se adoptó en relación con la crónica para legitimarla. En 2012, por ejemplo, se publicaron dos antologías sobre crónica latinoamericana, la primera reunida por Darío Jaramillo Agudelo, y la segunda, por Jorge Carrión. Ambas publicaciones sirvieron para concretar los nombres sobre los que se cimentó esa legitimidad: Caparrós, Villoro, Guerriero, Salcedo Ramos, Osorno, Wiener, Martínez o Lemebel aparecen en las dos publicaciones. Si bien

intentan alejarse de la centralidad del Nuevo Periodismo estadounidense, para las dos antologías la línea de parentesco se ancla en García Márquez, Monsiváis, Poniatowska y Tomás Eloy Martínez. Ni Agudelo ni Carrión ubican en esa línea a Walsh (Agudelo lo pasa por alto). Ambos, tanto en la selección de los trabajos como en su misma forma de antología, siguen postulando la conservación de una crónica en un libro como un requisito fundamental para el ingreso al canon.

Este es el relato que se instituye con la labor de la FNPI, la institución que ha fungido como entidad canonizante y amalgama de la crónica latinoamericana desde hace más de dos décadas. Fundada en 1994 por Gabriel García Márquez, Jaime Abello, Jaime García Márquez y Alberto Abello, la FNPI se ha desenvuelto —a través de la coordinación de cursos, de encuentros y de la creación de premios anuales— como la entidad que ha formado una idea común sobre la crónica en América Latina: “Queda dicho: yo no creía en América Latina porque no tenía ninguna experiencia de América Latina, ninguna instancia en la que ese concepto me resultara operativo —hasta lacrónica. Con ella, y gracias sobre todo a la actividad de la Fundación para el Nuevo Periodismo Iberoamericano, empecé a actuar en un territorio donde la idea de lo latinoamericano tenía algún sentido” (Caparrós, 2016: 416). Es la FNPI la que ha sedimentado el relato que se ha esbozado en estas páginas, el de la crónica latinoamericana caracterizada por sus búsquedas estilísticas, alimentada por la literatura antes que por el periodismo, procedente del modernismo, empapada del Nuevo Periodismo estadounidense y ansiosa por reclamar un sitio canónico junto a la invención literaria. En el debate entre periodistas-periodistas y periodistas-artistas, han sido los segundos quienes

han provocado la visibilidad que el género ha adquirido en las primeras décadas del siglo XXI. Se trata de un proceso que se desarrolló a la par de la reconfiguración de las publicaciones hacia el medio digital, una transformación que afectó al género en su dimensión estética, formal, económica y de circulación.

### **La lógica de la red**

Uno de los aspectos menos estudiados de la crónica latinoamericana de la actualidad ha sido el de sus mecanismos de circulación. Se trata de una omisión producida por la visibilidad de la dimensión estilística que se describió en el apartado anterior; no obstante, la injerencia de las condiciones de publicación se extiende por todos los aspectos formales del género. Como ha apuntado Poblete (2019: 47), cuando aplicamos esquemas lingüísticos o narratológicos al estudio de la crónica anulamos la complejidad de este tipo de textos, “que viene dada precisamente por su permeabilidad a las circunstancias contextuales, y que son las que demandan herramientas analíticas diversas”. De este modo, se ha pasado por alto la importancia de los procedimientos técnicos y los mecanismos de circulación en las formas de construcción y escritura de una crónica periodística, un problema también presente en el análisis de las imágenes del que Benjamin se percató en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En ese texto, como ya se ha mencionado, las imágenes construyen su significado en conjunto con sus modos de transmisión. Acercando esta línea de pensamiento a las innovaciones técnicas de las últimas décadas, Steyerl se ha hecho las siguientes preguntas: “¿Y si la verdad

no se encuentra ni en lo representado ni en la representación? ¿Y si la verdad se encuentra en la configuración material de la imagen?” (2014: 54).

El cuestionamiento puede trasladarse al terreno de la crónica: ¿Y si la verdad de la crónica se encuentra en la configuración material de sus mecanismos de circulación? Pensarlo de este modo nos acerca a la propuesta de las literaturas postautónomas de Ludmer, en las que el orden tradicional de análisis (del autor a la obra, del texto al intertexto) se transforma para dar paso a una elaboración en la que los diversos elementos de la obra funcionan en conjunto durante su desarrollo. En consecuencia, es posible pensar que la crónica ha adquirido su forma actual debido a las condiciones de producción y circulación que ha atravesado desde sus orígenes<sup>25</sup>, condiciones que se alteraron radicalmente con la inclusión, a finales del siglo XX y a principios del XXI, de las tecnologías de la información que hicieron necesarios cambios económicos, estilísticos y políticos en los lineamientos y objetivos de las publicaciones donde el género ha sido cultivado.

En *War in the Age of Intelligent Machines*, Manuel de Landa se imaginaba lo que sucedería si la historia cultural tuviera que ser escrita por un robot. Para de Landa, el relato se centraría en el vínculo entre la tecnología dominante del momento y la manera en que la imaginación intentaba encontrar sentido al mundo a su alrededor: “El sistema solar, por ejemplo, fue imaginado hasta el siglo diecinueve como el mecanismo de un reloj; es decir, como un sistema carente de motor puesto

---

<sup>25</sup> Si bien se escapa de los alcances de este trabajo, valdría la pena analizar cómo, por ejemplo, la forma *crónica* se vio directamente influida por los límites y las posibilidades ofrecidos por las convenciones de la escritura de correspondencia utilizada por Martí, o cómo la publicación de *Operación Masacre* en la revista *Mayoría* (una revista prácticamente clandestina, en la que la obra de Walsh se publicó en entregas) determinó algunos aspectos de sus condiciones formales.

en marcha por Dios desde el exterior”<sup>26</sup> (1991: 3). Si continuamos con el ejercicio mental que propone de Landa, la historia cultural de las últimas décadas estaría escrita en clave de red. Los movimientos sociales, la construcción de subjetividad o los procesos comunicativos pueden entenderse a partir de los mecanismos de circulación de información que introdujo el despliegue global de Internet. Aun si todavía existe una cantidad importante de personas sin acceso a la red, la lógica bajo la que se rigen los intercambios en este medio ha modelado la estructura de aquello con lo que se relaciona. El periodismo no es una excepción.

¿Internet está muerta?, se pregunta la crítica Hito Steyerl. La respuesta consiste en una elaboración acerca de Internet en tanto circuito de producción. Internet está muerta, asegura Steyerl, únicamente porque su estado inicial como una red de comunicación ha terminado por adquirir otra forma. “Podríamos imaginarnos apagando todos nuestros accesorios online o cerrando todas nuestras sesiones como usuarios. Podríamos estar desconectados, pero esto no significaría que hubiéramos escapado. Internet persiste offline como un modo de vida, de vigilancia, de producción y organización” (Steyerl, 2018: 202). La injerencia de Internet como regulador de una serie de procesos estructurantes ha terminado por establecer las bases para el ejercicio de una crónica cuyas características la convierten en una configuración única.

En este sentido, la obra periodística de Caparrós ofrece la claridad intrínseca de ubicarse en pleno cambio de paradigma. Publicado por primera vez en un periódico en 1991 y con presencia en múltiples medios (digitales y escritos) de la actualidad,

---

<sup>26</sup> Traducción propia

su trabajo ha debido adaptarse al cambio de soportes, a la desaparición y nacimiento de numerosas publicaciones y, en un sentido más amplio, a otra manera de entender el ciclo noticioso y el trabajo periodístico. Este es uno de los temas al que Caparrós dedicó mayor importancia durante su participación en el Segundo Encuentro de Cronistas de Indias: “Y, por otro lado, otra sorpresa: hablamos de soportes, de medios para las crónicas pero ya no hablamos de los grandes medios, de los periódicos más tradicionales. Es como si los hubiésemos descartado como vehículo para nuestro trabajo; ahora nos congratulamos —yo también— por la permanencia de nuestras revistas amigas y la aparición de esos medios virtuales donde aparecen nuestros textos como si en una hoja de papel: *Anfibia, Silla Vacía, Frontera D, Puercoespín, y siguen firmas*” (2012c).

En América Latina, el cambio de soporte se inició con la aparición del periódico salvadoreño *El Faro*, en mayo de 1998. *El Faro* introdujo un periodismo que se insertó dentro de la línea de la investigación y el crimen propuesta por Walsh, de manera que a lo largo de sus más de dos décadas de existencia ha publicado una enorme cantidad de crónicas centradas en la cobertura de la violencia, el crimen organizado y la migración en Centroamérica. Se trata de un proyecto cultivado en las circunstancias más adversas (el primer medio latinoamericano plenamente digital publicado en un país en el que hacia el final del siglo, como en el resto del continente, el acceso a Internet apenas era posible) que, sin embargo, sigue constituyendo una anomalía dentro de las publicaciones digitales de América Latina; es decir, a pesar de su calidad de pionero resulta complicado encontrar medios afines al espíritu de *El Faro*. El modelo digital, como se verá más adelante,



gravitó hacia otra configuración. De cualquier modo, la posición en la que desde sus inicios se colocó *El Faro* (marginal, independiente, ajeno a la dependencia de las estructuras de poder) le permitió desempeñar uno de los papeles más importantes en lo concerniente a la producción y publicación de crónica en América Latina. Los textos de Carlos Dada, Óscar Martínez, Roberto Valencia o Carlos Martínez, entre otros, han intentado entender las consecuencias de los cambios políticos y económicos de la región en el recorrido vital de los afectados por la violencia y la pobreza, con énfasis en las dificultades que enfrentan los migrantes para llevar a cabo el recorrido desde sus países de origen hasta Estados Unidos. *El Faro* ha hecho de la crónica una herramienta vital para comprender la historia reciente de Centroamérica.

El ejemplo propuesto por *El Faro* apenas tuvo resonancia en el resto de medios digitales de América Latina. Esto se debió a las dificultades que encontraron las publicaciones en la transición hacia el nuevo modelo económico inherente a la organización en la red, diametralmente distinta a la comercialización de ejemplares y a la compra de espacios dentro de la publicación. Ante esta encrucijada, los medios en América Latina y en muchas otras partes del mundo prefirieron moverse hacia una presentación más cercana a los noticieros de televisión, con una reducción en el tamaño de los textos y una predominancia de la imagen sobre la escritura. De igual modo, las herramientas de rastreo proporcionadas por la red permitieron a los editores conocer los temas y las noticias que más atraían la atención del público. “Durante toda su historia, el periodismo escrito estuvo libre de la lógica del rating —que roía las entrañas de la tele y la radio—. Un editor o

director o jefe de redacción publicaban un diario y el diario se vendía más o menos y ellos suponían: quizás era por esa nota sobre el nuevo de Boca o la investigación de esa mentira del ministro o esa foto en la tapa o la serie sobre actrices rubias o el suplemento de cocina y baño. No sabían —no tenían forma de saber—; creían. En cambio ahora, desde hace muy poco, saben con una precisión disparatada” (Caparrós, 2020). De esta precisión nace la propuesta de Caparrós mencionada más arriba sobre escribir un periodismo en contra del público, en contra de las demandas de la mayoría y orientado a establecer una agenda política de contrapeso de los abusos del poder. El formato actual de la mayoría de los medios digitales resulta poco apropiado para un periodismo de este tipo.

“Bien sostiene el escritor Juan Villoro que la crónica tiene más prestigio que antes y “ha triunfado como ideología, pero no como oportunidad de trabajo en los periódicos”, escribió Caparrós (2012). Proliferan congresos, libros y críticas favorables sobre la vigencia del género, pero la siguiente definición sitúa la crónica en su contexto real: “Eso que nuestros periódicos hacen cada vez menos”, frase de Caparrós con la que comienza el artículo de Jorge Rodríguez y José Albalad “El periodismo narrativo en la era de Internet: las miradas de *Orsai*, *Panenka*, *Anfibia*, *Frontera D* y *Jot Down*” (2013: 85). El contexto real del que habla el artículo remite al escaso espacio que los periódicos dedican a la crónica y a la salida que ésta encontró con la aparición de las revistas digitales, que en las primeras décadas del siglo XXI se han encargado de sustituir el papel que los suplementos culturales desempeñaron como plataforma de distribución de la crónica. Con la migración a publicaciones de menor tiraje pero con mayor valor cultural, la crónica encontró

terreno fértil para cultivar el *éxito de estima* que señaló Caparrós: “Como todo territorio en expansión, cada vez son más frecuentes los seminarios, los talleres, las reuniones sobre y de crónica literaria. Existen, además, premios con buenas recompensas y prestigio, como el que otorga la Fundación Nuevo Periodismo con el patrocinio de Cemex” (Jaramillo, 2012: 20).

Tras la irrupción de *El Faro* como el primer medio plenamente digital en América Latina, las publicaciones de la región se adaptaron gradualmente a la nueva lógica que imponía el uso de la red. Como sucedió en muchas otras ocasiones (el paso del teatro al cine, por ejemplo), el nuevo medio sirvió únicamente como plataforma para continuar con las antiguas formas de producción. No fue hasta el inicio de la segunda década del siglo XXI cuando, a raíz del nacimiento de numerosos medios, empezó a discutirse con mayor asiduidad acerca de las posibilidades y las dificultades que abría Internet en el ejercicio periodístico. Una nota de 2013, publicada en *El País*, hablaba de esta nueva tendencia al interior de los cada vez más frecuentes congresos de periodismo: “En los congresos de periodistas latinoamericanos se habla mucho de literatura, política, crimen organizado y hasta de ron y cumbia, llegada la hora. A esos temas últimamente se ha añadido un par más: Google Analytics y Twitter. Una veintena de páginas web repartidas por todo el continente está haciendo periodismo con estándares altos de calidad” (Quesada, 2013). La nota continúa diciendo que los nuevos medios de la red se dedican a documentar la historia del narcotráfico y de las violencias estatales gracias a una mezcla de reporteros con experiencia en los medios tradicionales y jóvenes nativos digitales. “Esta forma de periodismo no podría existir sin las facilidades y los bajos

costos que proporciona la Red a la difusión de las noticias. “Desde México hasta la Patagonia hay montones de ejemplos. Se nutren de investigaciones, algo que en estos países era poco común”, reflexiona Rosental Alves, el director del Centro Knigth para el Periodismo en las Américas de la Universidad de Texas”, escribe Juan Quesada (2013).

Ahora bien, los bajos costos que menciona Quesada tienen que ver con las condiciones de trabajo en las que se desenvuelven los reporteros. Mónica Luengas analizó en 2012 el caso de la revista *Gatopardo*, publicación mensual que encontró en la crónica su sello de identidad. Luengas lo comparó con la revista digital *Emeequis*, que empleó el mismo criterio de contratación para las colaboraciones externas: “El pago, por textos que tienen similar extensión, es mucho mayor en el caso *Gatopardo* (USD\$500-2000) versus el caso de *Emeequis* (MXN\$3000-5000). Esto es entendible pues son textos más trabajados, en tiempo (cuatro meses versus dos semanas). Es de notar que el proceso fue financiado, inicialmente, por el propio autor, debido a que la paga fue efectiva varios meses después de publicado el reportaje” (2012: 74). Otra conclusión a la que llega Luengas consiste en que es precisamente gracias a este tiempo de trabajo que los cronistas se permiten llevar a cabo una investigación más detallada, además de tener “un proceso editorial donde el diálogo editor-autor es mucho más rico (alrededor de cuatro meses en el caso que estudia Luengas) (2012: 74). Esta relación editor-autor se efectúa desde posiciones muy distintas: el principal factor de diferencia consiste en que el primero percibe un sueldo estable, mientras que el segundo no cobra ningún estipendio hasta meses después de la publicación.

A este respecto, los textos de Caparrós ilustran cómo el alcance del trabajo tiene una relación directa con las condiciones en que éste se desarrolla. Caparrós encontró estabilidad en organizaciones como el Fondo de Población de las Naciones Unidas, que le encomendó visitar cada año una decena de países y contar historias de vida de jóvenes afectados por un problema mundial (migración, cambio climático). Este financiamiento le permitió, por un lado, la tranquilidad de contar con un sueldo estable; por el otro, gracias a él pudo involucrarse con la estructura de relaciones necesarias para pensar a escala global algunas de los problemas que ya había tratado con anterioridad. De esta contribución nacieron *Contra el cambio* y *Una luna*. Asimismo, en este contexto surgió la idea de *El hambre*, para cuya realización Caparrós debió acercarse a la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, que le proporcionó facilidades similares a las de Naciones Unidas. De las crónicas que el argentino recopila en *Lacrónica*, que en este contexto funciona como una especie de retrospectiva de su paso por el género, este cambio se nota con mayor claridad. Sus primeras publicaciones, situadas en la década de los noventa y principios del siglo XXI, tratan con temas inmediatos de carácter local (“Bolivia. Los ejércitos de la coca”, “La habana. Siempre fidelísima”, “Lima. Perfume del final”). Ubicadas en una temporalidad más reciente, las crónicas con las que cierra *Lacrónica* se desprenden de sus proyectos más amplios, en específico de los concernientes al hambre y al cambio climático (“Níger”, por ejemplo, se publicó en *Letras Libres* poco después de la aparición de *Contra el cambio*). De este modo, el cambio de modelo (hacia una precarización del oficio que en muchas circunstancias ha traído consigo un deterioro en la calidad de los textos) significó para Caparrós, debido a las

oportunidades poco frecuentes de las que sacó provecho, una oportunidad de profundización gracias a las cuales el género de la crónica, en su escritura, se moldeó debido a las condiciones estéticas y de circulación de su contexto.

La ubicación de este capítulo, centrado en analizar el género en el que con más comodidad se ha ubicado el trabajo de Caparrós, obedece a la necesidad de encontrar un cierre para las vetas abiertas en los capítulos anteriores; es decir, la literotopía compuesta por Caparrós establece en la crónica los modos de operación que antes había encontrado en la literatura de viaje y el ensayo. El capítulo siguiente, por tanto, se centrará en la posibilidad de abrir una obra como la de Caparrós (una literotopía particular pero no única de la literatura contemporánea) hacia terrenos expresivos mediados por su plataforma de publicación y por los procesos estéticos fuera del campo literario con los que establece parentesco.

#### IV. Literotopías de la mundanidad

A lo largo de esta investigación, el análisis se ha centrado en definir las maneras de apropiación, distanciamiento y réplica del trabajo periodístico de Martín Caparrós en relación con la literatura de viajes, el ensayo y la crónica. Estudiar estos vínculos desde esta perspectiva ha permitido escapar de la noción canónica de *influencia* (en la que se establece una línea de parentesco con hilos formales y temáticos entre un nodo y otro) para concebir la producción textual como un *locus* de enunciación desde el cual se establecen convivencias particulares fruto del contacto entre géneros. En el trabajo de Caparrós esto es novedoso únicamente en la medida en que se formula desde un campo expresivo, la crónica, cuyo estudio se ha visto determinado por sus similitudes con la literatura antes que por sus condiciones de producción y de circulación, pero también resulta ejemplar por centrar la mirada en un objeto de representación, el de las crisis planetarias, al que no se le ha prestado demasiado atención desde el plano textual.

Este capítulo pretende centrar la mirada en las maneras en que el trabajo de Caparrós crea sentido estético a partir de las nuevas interacciones que estas crisis provocan. *Contra el cambio*, *Una luna* y *El hambre* sostienen una consistencia temática basada en las zonas de contacto entre lo humano y lo no humano; es decir, problematizan aquello que Emily Scott (2014) denomina lo *mundano* (*worldly*), el sitio de articulación en el que lo humano aparece como naturaleza y la naturaleza posee una condición histórica. Si bien las obras de Caparrós tienen como objetivo principal trazar el mapeo de cómo las relaciones de dominación se inscriben en los

cuerpos y en las vidas de los principales afectados (como se hizo evidente en el segundo capítulo, cuando se habló de las posibilidades del ensayo aplicadas en el trabajo de campo periodístico y en la escritura de una crónica), uno de los efectos de esta consistencia temática supone la posibilidad de ofrecer un retrato de cómo los efectos materiales y afectivos de estas crisis han reformulado la manera en que establecemos un diálogo con el mundo.

En este sentido, los textos que conforman el tríptico estudiado en esta investigación trabajan con la dificultad de entender las aristas propias de este diálogo sin la ventaja de la perspectiva temporal que podrían ofrecer otros problemas con un recorrido más amplio y documentado. Al interior del trabajo de Caparrós este acontecimiento marca también una transición de corte histórico y conceptual: si, por ejemplo, en los textos recopilados en *Lacrónica*, llevados a cabo en el tránsito entre el siglo XX y el XXI, Caparrós continuaba con una tradición política vinculada con autores como Rodolfo Walsh (la historia como resultado de la pugna entre actores políticos ubicados en posiciones claramente identificables), en *Contra el cambio*, *Una luna* y *El hambre* el escenario exige la articulación no sólo de las circunstancias políticas y económicas por las que las crisis planetarias tienen lugar, sino también la comprensión de las operaciones ocurridas en las zonas de contacto entre lo humano y lo mundano. El problema, señalado en el capítulo anterior con la distinción marcada entre violencia rápida y violencia lenta, ha adquirido mayor complejidad.

De acuerdo con Bill McKibben (en Davis y Turpin, 2014: 21), el resultado de estas crisis planetarias puede entenderse como la condición global de haber nacido en un



mundo que ha dejado de existir. Estos cambios traen consigo la inclusión de procesos para cuyo entendimiento, como escribe Amanda Boetzkes (en Davis y Turpin, 2014: 21), se necesitan recalibrar los sistemas sensoriales y de percepción que hasta el momento han otorgado legibilidad a los procesos políticos, sensoriales y afectivos sobre los que se sostiene el intercambio social. Los problemas de orden global que analiza Caparrós (el calentamiento global, el hambre, la migración) adquieren otra consistencia estudiados a la luz de este mundo en transición: aparecen como reflejo de esa nueva realidad a la vez que como factor determinante del paso entre un régimen de sensibilidad y otro.

Este es uno de los puntos centrales del estudio que se llevará a cabo en este capítulo. Las crisis planetarias se han entendido en primera instancia como un problema político (una línea presente en el centro del trabajo periodístico de Caparrós), pero también proponen la dificultad de entenderlas como un problema estético. Ya antes, hacia el final del segundo capítulo, esta investigación movilizaba el término de *estética* como la propuesta de un régimen de sensibilidad en el que el conjunto de la obra de Caparrós permitía establecer un marco dentro del cual a las vidas perdidas en esta crisis planetaria no les sería negada la posibilidad del duelo. Siguiendo a Susan Buck-Morss, se argumentó que el discurso estético estaba profundamente ligado a uno de sus sentidos iniciales, la concepción griega según la cual la *estética* se refería a todo aquello capaz de ser percibido por el sistema sensorial: un discurso del cuerpo. (Más adelante, Baumgarten y la tradición alemana reelaborarían el concepto para establecer una forma de crear distancia intelectual entre el objeto y la mirada). En este punto de la investigación, el

concepto de *estética* que dará más claridad y permitirá establecer una ruta analítica de mayor complejidad es el utilizado por Eyal Weizman. Para Weizman (2017: 32), “es sólo gracias a la estética que estamos en condiciones de percibir y representar. Nuestra idea de la estética es al mismo tiempo antigua y contemporánea: se refiere a la percepción material, no sólo a la percepción humana”. Forensic Architecture, el grupo de investigación del que Weizman forma parte, trabaja con esta acepción del concepto para subrayar la idea de la estética como un aumento radicalizado del sensorium; visto desde esta perspectiva, el objeto de la representación es capaz de registrar su proximidad con otras cosas y con su entorno. Se convierte, en consecuencia, en una especie de sensor político, la impresión de las nuevas formas de interacción que se desarrollan en ese mundo en proceso.

En torno a la obra de Caparrós, esta manera de entender el discurso estético tiene como consecuencia la creación de un mapa de las transformaciones que han tenido lugar entre los sujetos y su entorno, entre lo humano y lo mundano. Por este motivo, en este capítulo se modificará el método de trabajo que ha dirigido la investigación, en la que cada apartado estaba dirigido por la comparación de la obra de Caparrós con los géneros narrativos con los que ésta encontraba importantes afinidades. En este punto la intención consiste en colocar la obra de Caparrós no en consonancia con otros géneros, sino en hacerla circular en campos estéticos al interior y al exterior del sistema de la literatura. Como se mencionó en la introducción, el modelo de intertextualidad propuesto por Alicia Alicino ayudará a sentar las bases para un modo de análisis preparado para tener en cuenta las implicaciones estéticas de la relación entre textos literarios y no literarios, de

manera que el tríptico formado por *Contra el cambio*, *Una luna* y *El hambre* será revisado a la luz de otras formas discursivas con las que comparte puntos de cuestionamiento en relación con los modos de organización y percepción originados en este contexto.

Uno de los campos estéticos que con mayor insistencia se ha preguntado acerca de los efectos sensoriales de las crisis planetarias ha sido el arte contemporáneo. Éste aparecerá con frecuencia dentro de la red de producciones en la que se hará circular el trabajo de Caparrós. El arte contemporáneo, apunta Emily Scott (2014), ha sido el terreno en el que el foco se ha desplazado de concentrarse únicamente en la dimensión personal para pasar a iluminar los entronques entre lo humano y lo no humano. Para Scott, la serie de trabajos que analiza en “Feeling in the Dark. Ecology at the Edges of History” constituyen propuestas para identificar la ausencia de bordes en los que lo humano y lo mundano se juntan. Es de este modo, continúa Scott, como podemos empezar a aprehender (en un sentido afectivo, intelectual y estético) la magnitud de las crisis planetarias<sup>27</sup>.

En este contexto, el arte contemporáneo aparece como uno de los principales generadores de sentido frente al cual podría colocarse el trabajo de Caparrós. Si hubiera que seguir con el método que hasta ahora ha vertebrado esta tesis, el cuarto capítulo intentaría entender de qué manera la obra de Caparrós se mezcla con la tradición del arte contemporáneo y hasta qué punto construye una realidad

---

<sup>27</sup> “El mundo se está cayendo a pedazos y gente como [Ansel] Adams y [Edward] Weston están fotografiando piedras”, dijo en 1930 Henri Cartier-Bresson (en Davis y Turpin, 2014: 13). Ésta es una crítica que Scott hace consciente al inicio de su texto: el riesgo de efectuar este tipo de trabajos, asegura Scott, radica en pasar por alto las preguntas cruciales acerca de las desigualdades exacerbadas por las crisis planetarias y preexistentes a ellas. No obstante, la comprensión de estas nuevas realidades sensoriales, el acercamiento desde la perspectiva estética, supone también el reconocimiento de una complejidad operando en torno a estas preguntas.

textual sobre ella; sin embargo, la artificialidad de esta comparación se hace evidente desde los primeros instantes. En primera instancia, resulta claro que entre la obra de Caparrós y los géneros que se han estudiado existe un parentesco formado por la convivencia prolongada (la crónica), la ubicación en una línea directa (la literatura de viaje) o el continuo empleo de sus métodos (el ensayo). De igual manera, Caparrós ha tomado una postura en relación con estos géneros en diversos textos de crítica, asumiendo deudas literarias o colocando su obra como un nodo dentro de la historia de estos géneros. Nada de esto ha sucedido con el arte contemporáneo. Caparrós no se ha referido a éste en sus textos de divulgación y en ningún lugar de las obras estudiadas se mencionan procedimientos que podrían colocarlo en una órbita cercana. Su exploración en torno a la imagen se limita a la publicación de *Postales*, un libro en el que se recopilan textos de sus viajes junto con las fotografías que el mismo autor ha tomado mientras efectuaba su trabajo de campo.

Ahora bien, el hecho de que no exista ninguna relación explicitada por el autor no significa que entre el trabajo de Caparrós y el arte contemporáneo no puede existir ningún vínculo. De acuerdo con los intereses de esta investigación, el vaso comunicante lo constituirán los problemas relativos a la representación de las crisis planetarias. La pregunta entonces surge de inmediato: ¿de qué manera puede llevarse a cabo un análisis conjunto de trabajos separados por configuraciones de orden histórico y formal en apariencia tan distantes como el periodismo y el arte contemporáneo?

La maleabilidad del concepto de *literotopía* puede ofrecer una llave para superar esta distancia. Como se mencionó en la introducción, la literotopía debe entenderse como la espacialización de la práctica literaria que toma en cuenta el género como unidad fundamental, pero en cuya lectura el género aparece como un entramado de relaciones histórico-textuales que remiten a las condiciones de enunciación en que fueron formulados. En el centro de esa forma espacializada, los géneros despliegan sus tiempos, sus reglas, sus modos de operación: el espacio entre uno y otro género es también una relación. De ese modo, el arte contemporáneo, al menos en su dimensión temática, propone problemas de representación también presentes en la obra de Caparrós, centrados en las diferentes formas de articulación entre lo humano y lo mundano que las crisis planetarias han introducido. En consecuencia, lo que se pretende hacer a continuación consiste en leer el trabajo de Caparrós no como si se tratara de obras artísticas o como si pudiera circular dentro de los márgenes de la institución del arte, sino con la intención de hacer visibles otro tipo de operaciones sensibles que surgen únicamente al llevar a cabo una lectura conjunta de dos campos expresivos distantes pero unidas por cuestionamientos estéticos del mismo orden.

### **Reportaje plástico**

El primer sitio de articulación entre un espacio literotópico como el construido por Caparrós y diversas prácticas al interior del campo artístico de las últimas décadas puede encontrarse en la facilidad con que ambas mezclan y transforman los discursos que anidan en su interior. Como se ha visto a lo largo de esta

investigación, no se trata de una convivencia pacífica sino de un proceso de acoplamiento y disputa provocado por las reglas y los contextos enunciativos de estos discursos. En el caso del arte contemporáneo, una de las imbricaciones de mayor calado ha sido la expresada desde la segunda mitad del siglo XX en relación con sus capacidades formales en torno a disciplinas como la antropología. Las obras junto a las que se hará circular el trabajo de Caparrós en este capítulo parten de este debate para modularlo de acuerdo con su búsqueda estética.

La formulación más conocida de esta transformación proviene de las ideas de Hal Foster propuestas en *El retorno de lo real*. En “El artista como etnógrafo”, Foster habla de “una especie de envidia” por parte de antropólogos hacia artistas materializada en modelos analíticos (él menciona *Modelos de cultura* de Ruth Benedict) consistentes en presentar culturas enteras como modelos estéticos de prácticas simbólicas. No obstante, argumenta, hacia la segunda mitad del siglo XX la orientación se invirtió: “Una nueva envidia del etnógrafo consume a muchos artistas y críticos. Si los antropólogos querían explotar el modelo textual en la interpretación cultural, estos artistas y críticas aspiran al trabajo de campo en el que teoría y práctica parecen reconciliarse” (Foster, 2001: 186). De acuerdo con Foster, la inclusión del trabajo de campo movilizó los discursos artísticos hacia la lectura de los procesos culturales, así como la intervención sobre éstos. Foster entiende este viraje como un acercamiento a la sociología y, principalmente, a la antropología; del mismo modo, detecta una fuerte impronta narrativa en el seno de las obras pertenecientes a esta categoría: “Simbólicamente, estas nuevas obras para

un sitio específico pueden recuperar espacios culturales perdidos y proponer memorias contrahistóricas” (Foster, 2001: 189).

Resulta fundamental entender que Foster utiliza ejemplos procedentes de los principales centros de enunciación discursiva (Estados Unidos y Europa) y basa su argumentación en los cambios políticos y culturales que tienen lugar en estas zonas. En este sentido, de acuerdo con Mauricio Vargas, “El artista como etnógrafo” recoge el impulso puesto en marcha por Benjamin en “El autor como productor” consistente en responder “con un tipo de arte que interrogue el medio técnico en el cual se produce pero que a la vez cuestione las condiciones y contradicciones de la vida en las que la expresión artística tiene lugar (Vargas: 2). Para Vargas, Foster sigue a Benjamin en cuanto al papel del artista comprometido, pero sitúa el foco no en las condiciones de producción industrial sino en la identidad cultural. De ahí el interés de colocar el quehacer etnográfico en cuanto ejercicio de interpretación de la alteridad en un contexto analítico (la academia estadounidense a finales de siglo XX) en el que los estudios culturales y feministas empezaban a forzar su inclusión en los circuitos de producción artísticos.

Puede encontrarse una bifurcación de las prácticas artísticas de ese momento en relación con las ideas de Foster: la primera se refiere a la obra como un proceso de colaboración entre productor y actor cultural, un vínculo que Nicolas Bourriaud pensará más tarde con la noción de *estética relacional*. La estética relacional asume la existencia de una sociedad hiperrelacionada en la que el arte, libre de sus ataduras con espacios como la galería o el museo, construye lazos de sentido a partir de la interacción de los participantes en un lugar determinado, sin importar

si estas interacciones ponen de manifiesto las condiciones económicas o culturales en que tienen lugar (Bourriaud, 2008: 27). En la segunda configuración, la obra artística estaría caracterizada por servirse de las técnicas de la antropología para elaborar una lectura de las formas de desigualdad y exclusión presentes en un grupo social y expresada a través de las posibilidades estéticas (ya sean visuales o de otra índole) al alcance del artista.

La conjunción entre prácticas artísticas y antropología esbozada por Foster ha sido criticada por el grupo Arte y Trabajo BWEPS, que ve en este movimiento el alivio de una serie de ansiedades anidadas al interior de la crítica estadounidense de finales de siglo XX:

En primer lugar, como hemos visto, la antropología es considerada como la ciencia de la *alteridad*, en este respecto es, junto con el psicoanálisis, la lingua franca del arte y el discurso crítico. En segundo lugar, es una disciplina que toma a la *cultura* como su objeto y este campo ampliado de referencia es el dominio de la práctica y la teoría posmoderna[...] En tercer lugar, la etnografía es considerada *contextual*, una característica cuya demanda automática los artistas y críticos contemporáneos comparten hoy en día con otros practicantes, muchos de los cuales aspiran al trabajo de campo en lo cotidiano. En cuarto lugar, a la antropología se la concibe como arbitrando lo *interdisciplinario*, otro valor muy repetido en el arte y la crítica contemporáneos (Arte y Trabajo BWEPS, 2018).

La crítica llevada a cabo por el grupo Arte y Trabajo BWEPS se concentra en dos puntos: por un lado, al tomar como referencia el lenguaje de la antropología las prácticas artísticas se colocan en una posición desde la cual “surge el peligro de reproducir una economía libidinal y simbólica “de sitio” que, de hecho, el campo del arte contemporáneo llega a explotar como *piezas colaborativas* o *acción participante*” (Arte y Trabajo BWEPS, 2018). La búsqueda de alteridad corre el riesgo de instrumentalizar la colaboración antes mencionada. Por el otro lado, la



tendencia de emparentar arte con disciplinas académicas trae consigo otro problema, el de desactivar o regular, “en lo que concierne al arte contemporáneo, una serie de momentos de la investigación artística que podrían considerarse autónomos por sustentarse en un sistema de referencias propias e independientes de las metrópolis cognitivas” (Arte y Trabajo BWEPS, 2018).

Por estos motivos, Arte y Trabajo BWEPS aboga por la recuperación de la noción de *reportaje plástico* de Melquiades Herrera. Herrera, integrante del colectivo artístico mexicano No-Grupo, acuñó a finales de la década de los setenta la idea de reportaje plástico para denominar el tipo de trabajo que pueden efectuar las prácticas artísticas en su relación con los procesos culturales. La vinculación proyectada por Herrera pasaba por convertir al artista en una especie de reportero, en contacto con los materiales (los testimonios, sus observaciones), que a diferencia del etnógrafo, “que asocia lo lejano (espacio) con la prehistoria o post-historia (tiempo) y asume, de un modo u otro, que el sitio de acción política o de subversión está siempre “en otra parte”, para el o la reportera el espacio del reportaje plástico sucede —está sucediendo— en presente continuo, aquí y ahora. No hay un afuera. No hay un tiempo ajeno a la acción” (Arte y Trabajo BWEPS, 2018). De igual manera, el reportaje plástico se aleja “de las jerarquías disciplinarias y de profesionalización presentes en la metodología del etnógrafo” (Arte y Trabajo BWEPS, 2018), así como de la tradición colonial (explorada en la cita con la noción de *lejanía* y analizada en el primer capítulo de esta investigación) inscrita en el seno de la metodología etnográfica<sup>28</sup>. Se trata de una lejanía no sólo

---

<sup>28</sup> Véase el enfoque que suelen adoptar los manuales de investigación etnográfica en relación con hipotéticos sujetos de estudio. En *Metodología de la investigación*, por ejemplo, Roberto Hernández introduce el tema del

geográfica sino también referencial, anclada en una posición de anormalidad y desarticulada de las condiciones de existencia del investigador.

La noción de reportaje plástico le sirve a esta investigación para enhebrar en hilos analíticos afines los textos de Caparrós y las producciones artísticas que trazan las transformaciones provocadas por las crisis planetarias. En este contexto, la recuperación del concepto *plástico* adquiere especial importancia, pues recupera la idea de un contacto con los materiales (a diferencia por ejemplo de la muy extendida denominación de *artes visuales*) ampliando “el significado del referente europeo a través de una reelaboración de la idea de plasticidad [...] que desplaza la finalidad de la práctica artística de la transformación del objeto artístico a la transformación de la cultura misma” (Arte y Trabajo BWEPS, 2018). Al mismo tiempo, la propuesta de Melquiades Herrera permite pensar una serie de estrategias presentes tanto en el trabajo de Caparrós como en las obras que se estudiarán a continuación: producciones enunciadas desde una tradición en constante reformulación, interesadas por redefinir sus horizontes estéticos y guiadas por las posibilidades de lectura y traducción derivadas del trabajo de campo.

Como se mencionaba anteriormente, la intención de este capítulo no consiste en leer el trabajo de Caparrós como una producción artística (ni viceversa, con las obras funcionando como una crónica). Acudiendo a la noción de reportaje plástico, puede encontrarse una vía paralela sobre la que avanzan las producciones que se

---

planteamiento de la investigación con el siguiente ejemplo: “Imaginemos que estamos interesados en realizar una investigación sobre una cultura indígena, sus valores, ritos y costumbres. En este caso debemos saber al menos dónde radica tal cultura, su antigüedad, sus características esenciales (actividades económicas, religión, nivel tecnológico, total aproximado de su población, etc.) y qué tan hostil es con los extraños” (2010: 364).

estudiarán a continuación, unas y otras separadas por evidentes distancias formales —imagen y escritura— pero cercanas en dos aspectos fundamentales: su interés por los problemas de representación introducidos por las crisis planetarias y su forma de trabajo basada en el contacto con los procesos y la lectura estética (es decir, perceptiva en el sentido amplio que Weizman le otorga) de las zonas de contacto entre lo humano y lo mundano.

### **Tiempos geológicos y tiempos humanos**

Una mañana de 1999, Ilana Halperin se acercó a una de las fisuras de la caldera volcánica Krafla, en Islandia, llevando consigo un cuenco de leche. Halperin sostuvo el cuenco sobre la fisura hasta que la leche comenzó a hervir. En un acto en apariencia tan sencillo confluyeron dos escalas, dos tiempos tan distantes como entrelazados. Este modesto acto, de acuerdo con David Farrier, pone en sintonía el tiempo doméstico y el tiempo profundo: coloca en el mismo plano los orígenes geotérmicos de la vida en la Tierra y las asociaciones maternas y de cuidado presentes en la leche (2019: 15). Parecería, continúa Farrier, que en ese humilde intercambio entre tiempos humanos y geológicos surge una sensibilidad profundamente antropocénica (2019: 15).

Aunque sin las intenciones metafóricas que pretende despertar el trabajo de Halperín, hay un momento en la obra de Caparrós en el que tiene lugar una confluencia de tiempos similar: “Salvo alguna fiesta familiar de tanto en tanto, Mariama se levanta con el sol cada mañana, va a buscar agua al pozo, prepara el desayuno, manda a sus hijos a la escuela, limpia el polvo del patio, muele el mijo,

charla con las parientas, prepara la bola, se la lleva al marido, cultiva su pequeña parcela de gombo, vigila a los chicos, prepara la cena, se acuesta” (2010 :104). El tiempo del cuidado se entrelaza con las condiciones estructurales y las transformaciones ocurridas debido a la crisis climática. De cierta manera, el proyecto periodístico en el que se centra esta investigación (*Contra el cambio, Una luna, El hambre*) hace de este cruce de tiempos el escenario sobre el cual se desarrollan los intercambios y las tensiones que recorren las historias recogidas por Caparrós.

Otra obra de Halperín, *Hand Held Lava* (2003), sigue profundizando en el problema. Se trata de un par de cortometrajes en los que esta aparente distancia entre procesos geológicos y humanos adquiere complejidad. *Hand Held Lava* presenta imágenes de científicos trabajando en Eldfell, un cono volcánico formado en Islandia por una erupción en 1973, el año de nacimiento de Halperín. La obra continúa enlazando imágenes de lava fluyendo a la vez que expone discursos de diferentes registros, desde trabajos arqueológicos o investigaciones geológicas hasta experiencias personales. Para Halperín, *Hand Held Lava* fue pensada para representar la conjunción entre lo que ella denomina tiempo rápido y tiempo lento (Farrier, 2019: 16). Como en muchas otras de sus obras, *Hand Held Lava* persigue una *intimidad geológica* (Farrier, 2019: 17), caracterizada por pensar nuestros cuerpos en tanto agentes geológicos. *Steine* (2012), por ejemplo, presenta esta idea materialmente: una exposición en la que conviven piedras formadas en el cuerpo (cálculos renales) junto con fragmentos de coral y un pedazo del meteorito Allende, un cuerpo espacial originado antes del sistema solar y el objeto más antiguo

conocido por la ciencia. “Una piedra formada en el cuerpo”, ha dicho Halperín (en Farrier, 2019: 18), “es un nuevo territorio, un planeta en miniatura viajando por nuestro universo interior”<sup>29</sup>.

Una versión mucho menos armónica de esta unión ha sido puesta en circulación por el discutido concepto de *antropoceno*. Originalmente acuñada por el geólogo italiano Alberto Stoppani en el siglo XIX, la noción de antropoceno fue famosamente retomada por el químico holandés Paul Krutzen para designar una nueva era geológica. El término rápidamente se extendió por el campo de los estudios de la hidrósfera y la biósfera hasta encontrar resonancias en otras áreas de conocimiento, en específico entre las humanidades y las artes. En esta era, “que empieza más o menos con la industrialización por la invención de la máquina de vapor, se hacen visibles, innegables e imborrables las huellas de la intervención humana sobre la tierra”, ha escrito Ingrid Emmelhainz (2016). En esencia, el antropoceno presenta una realidad estética del mismo orden que el evocado por las obras de Halperín o las narraciones de Caparrós: un profundo vínculo entre humanidad y tierra, entre cultura y naturaleza. Ahora bien, los ecos despertados por el concepto de antropoceno trabajan con una representación mucho más lúgubre de este proceso: “Al mismo tiempo, y como consecuencia de la huella tangible de la intervención humana en la tierra, el antropoceno implica que la humanidad encara la amenaza de la extinción de su propia especie junto con la del planeta” (Emmelhainz, 2016).

---

<sup>29</sup> Traducción propia.

Desde su popularización a principios del siglo XXI, el concepto de antropoceno ha sido objeto de críticas por el relato de mundo que presenta. Como explica Emmelhainz (2016), el término ha proliferado por su capacidad para abarcar un conjunto de fenómenos actuales como el cambio climático, la extinción masiva de flora y fauna, la contaminación del medioambiente o los efectos de la alimentación industrial en la salud humana y animal, pero ha fallado en la tarea de explicar la red de acontecimientos y formas de organización que han provocado estos fenómenos. El antropoceno establece una línea sin agentes y sin historia; pone el foco en las actividades de la humanidad en tanto especie sin hacer evidente la particular conexión entre políticas sociales, tecnológicas, históricas y epistémicas que han sido necesarias para que estos acontecimientos tuviesen lugar (Davis y Turpin, 2014: 7).

Es por este motivo que muchas de las críticas abogan por el empleo de otro concepto. Uno de los que mayor difusión ha tenido es el de *capitaloceno*<sup>30</sup>, cuya ventaja radica en su capacidad para “relacionar los eventos de extinción en masa con el uso de la tierra como recurso para producir mercancías” (Emmelhainz, 2016). El desarrollo del concepto describe además las raíces históricas del uso de la técnica inherentes a las revoluciones técnicas basadas en combustibles fósiles. Sin utilizar la noción de capitaloceno, la obra de Caparrós ha centrado sus esfuerzos en hacer visible la conexión entre formas de producción y transformaciones

---

<sup>30</sup> Capitaloceno no ha sido la única propuesta conceptual para resolver los problemas planteados por la noción de antropoceno: deben también considerarse posibilidades como chthuluceno, acuñado por Donna Haraway, o plantacioceno, ideado por Anna Lowenhaupt Tsing (además, por supuesto, de otras alternativas sin tanto apego autorral, como europeoceno o patriarcoceno). Aunque con sus particularidades (el plantacioceno, por ejemplo, entiende el modelo de la plantación como la base del acomodo contemporáneo), todas describen una era geológica cuyo principal agente han sido las políticas de extracción y acumulación capitalista de los recursos naturales.

estructurales. Como se explicita desde las primeras páginas de *Contra el cambio*, esta tarea se efectúa analizando los discursos institucionales y estatales en relación con la crisis climática: “En la base está esa idea de que el hambre es un defecto del sistema, no su condición de existencia. Es necesario que haya países con millones de hambrientos para que haya otros donde se puede tirar comida a la basura [...] sólo porque hay países donde se puede tirar tanta comida a la basura, donde se puede acaparar el consumo de bienes y materiales, hay tantos otros donde millones pasan hambre” (2010: 113).

Kathryn Yusoff ha mencionado la existencia de una multiplicidad de antropocenos, tantos como campos disciplinarios; Yusoff sugiere acercarse a estas diferentes conceptualizaciones como una provocación para repensar y reconfigurar los límites formales de cada disciplina (en Davis y Turpin, 2014: 17). En este sentido, el antropoceno (o capitaloceno) trae consigo una serie de retos cuya dificultad radica en el número ingente de elementos y de redes presentes en el problema; supone asimismo la dificultad continua de trazar líneas de análisis entre escalas estructurales y personales, entre acción y consecuencia, entre cultura y naturaleza. De acuerdo con Timothy Clark, la dificultad de pensar las políticas de la crisis climática radica precisamente en el hecho de tener que tomar en cuenta *todo* al mismo tiempo<sup>31</sup> (en Farrier, 2019: 20). Como se ha analizado en capítulos anteriores, la redefinición disciplinaria que ha llevado a cabo Caparrós pasa por construir un espacio textual que le permite poner en circulación las capacidades analíticas provenientes de diferentes géneros. Desde este punto de vista, la

---

<sup>31</sup> Traducción propia.

literotopía sobre la que se sostienen *Una luna*, *Contra el cambio* y *El hambre* constituye una estrategia multigenérica y deudora de un cúmulo de tradiciones destinada a aprehender, analizar y representar las complejidades de la crisis climática.

Ahora bien, la elección de Caparrós acerca de qué complejidades enfatizar desempeña un papel importante en la recepción crítica de la obra. Como mencionaba Clark, pensar estos problemas requiere tomar en cuenta el todo, las dimensiones políticas, culturales y naturales. El trabajo de Caparrós se concentra en las dos primeras y toca la última un poco a su pesar. A lo largo de *Contra el cambio*, aparecen con frecuencia las reflexiones en torno a lo que el autor denomina las suposiciones científicas relativas al cambio climático. Aunque Caparrós (2010: 28) admite no contar con las herramientas necesarias para interpretar los datos disponibles (“Yo no intento discutir estos datos —y además, por supuesto, no sabría [...] Lo que sí me interesa es tratar de pensar cómo usa quién esas cuestiones, para qué, por qué, la visión del mundo que suponen”), en muchas ocasiones termina haciéndolo<sup>32</sup>. Podría pensarse que estos momentos constituyen breves renunciaciones al rigor, una especie de exageración fácilmente identificable con un autor cuya obra está puntuada por observaciones cercanas al chiste o la ironía. Sea como fuere, muchos de estos fragmentos resultan poco precisos si se los analiza con la ventaja de la perspectiva histórica: “Un mundo sin

---

<sup>32</sup> Como cuando desestima las conclusiones de diversos estudios científicos reduciendo al absurdo los mecanismos sobre los que éstos se basan: “En estos casos, la casualidad es una suposición sostenida por las estadísticas: si yo pateo a mi perro veinte veces y diecisiete dieciocho diecinueve de las veinte mi perro lanza quejido lastimero, voy a concluir que el dolor de mis patadas produce en mi perro quejidos lastimeros. Pero también cabe la posibilidad de que mi perro se lastimere porque la sombra del trayecto torvo de mi pierna pateadora en el rabillo de su ojo lo aqueje y aflija fuertemente; o que el sonido del raudo desplazamiento de mi pierna por los aires ofenda sus pabellones auditivos al punto de sonsacarle lastimeras [...] El problema, en este asunto y tantos otros, es que muy diversas causas pueden introducir el mismo efecto” (2010: 126).



osos polares o arrecifes de coral o tigres de bengala va a ser un poco más pobre, pero en lugar de los tigres hay cien razas nuevas de perros, células madre que pueden formar órganos, la esperanza de vida que aumenta sin descanso, serias chances de poblar la Luna o después Marte” (2010: 88).

Aún más que en otros de sus libros, *Contra el cambio* expresa una confianza absoluta en el dominio de la técnica. Los cuestionamientos elaborados en torno a la circulación de discursos parecen detenerse cuando se habla de progreso. Lo que en las conceptualizaciones antes mencionadas (capitaloceno, plantacioceno, chthuluceno...) toma el lugar central de la crítica, en la obra de Caparrós se entiende como una apertura hacia mejores condiciones de vida: “Mal que me pese, creo en ciertas formas del progreso, que es la forma en que llamamos a los cambios que nos gustan. Y no por convicción religiosa, sino porque es evidente que la vida de los hombres mejoró tanto entre las cuevas de Altamira y el Imperio Romano [...] No hay ninguna razón para pensar que la dirección no va a seguir siendo parecida a la que fue hasta ahora” (2010: 234). Incluso si Caparrós no encuentra ninguna razón para pensar que la dirección vaya a cambiar, la noción de progreso, central para la formación del imaginario europeo y las empresas de colonización, constituye el núcleo de las críticas a la configuración de una particular forma de discurso basada en los postulados de la Ilustración que diversas perspectivas teóricas ubican como el motor ideológico de la crisis climática. Manuel Temprado, por ejemplo, considera que “la Ilustración se autodestruye porque en su origen se configura como tal bajo el signo del dominio de la naturaleza. Y se autodestruye porque éste, el dominio de la naturaleza, sigue, como la ilustración misma, una

lógica implacable que termina volviéndose contra el sujeto dominante, reduciendo su propia naturaleza interior, y finalmente su mismo yo, a mero sustrato de dominio” (2007: 6). Una lógica que se vuelve contra sí misma: el vínculo más fuerte que construye la Ilustración (y en consecuencia la idea de progreso) es el de una dominación natural, epistémica y visual.

La dificultad de pensar en todo, en unir las dimensiones políticas, culturales y naturales de las crisis planetarias puede verse atemperada si se la trabaja desde otro tipo de formas estéticas. *Los nahuales*, pieza de Fernando Palma presentada en 2017, consiste en una instalación en la que dos robots se activan al detectar movimiento, pero respondiendo de forma diferida. Ambos robots están cubiertos por un tapete de palma; el autor se vale de una piedra para simular una figura antropomórfica; sensores y cables recorren la estructura y conectan los brazos con una placa que controla los movimientos. Por su naturaleza técnica, resulta imposible para el espectador identificar el estímulo al que responde el robot. A primera vista, parece una figura armada con torpeza, difícilmente identificable con un sujeto político. Frente a la obra, argumenta Helena Chávez MacGregor (2020), lo obligado sería preguntarse por la función social de la pieza; no obstante, otro acercamiento puede dar cuenta del tipo de discursos que *Los nahuales* pone en movimiento: “Si bien la obra irrumpe con una invocación de formas, figuras y materiales asociados a lo “indígena”, su ser tecnológico boicotea cualquier representación de lo originario basado en un arte “autóctono”. La obra, en su investidura, cuestiona problemas de representación de lo indígena; presenta una

crítica sobre la dicotomía entre alta y baja cultura, y problematiza el límite de lo humano y lo no humano”.

Tanto la obra de Palma como las obras de Halperín mencionadas al inicio de la sección trabajan en torno al cruce entre mundo natural y mundo cultural en un contexto de crisis plantearía que acerca de manera íntima y violenta estos dos planos. La libertad del campo expresivo en el que trabajan ambos artistas les permite movilizar las distintas dimensiones de las que se compone esta imbricación utilizando apenas un par de elementos (las piedras y la leche de Halperín, los gestos descoordinados de los robots de Palma). Éste es el mismo terreno que pisan las obras de Caparrós, cuya extensión y formato les impide acercarse a estos discursos a través de estos movimientos mínimos. Lo que sí alcanzan a crear *Contra el cambio, Una luna y El hambre* es un mapa de las zonas en las que este contacto se vuelve cotidianidad a través de la instauración de la violencia lenta como forma de organización. En este sentido, el trabajo de Caparrós se acerca en sus métodos y en sus intenciones a un grupo de investigación, Forensic Architecture, que en los últimos años ha puesto en estas zonas el foco de su propuesta estética.

### **Zona de sacrificio, zona de testimonio**

Podría pensarse que las zonas donde las crisis planetarias dejan una huella más honda constituyen la articulación del proyecto narrativo de Caparrós. Del Amazonas a Mali, de los basureros de Buenos Aires a Calcuta: la argumentación en forma de crónica, el reportaje plástico interesado por explicar la complejidad del

fenómeno, encuentra en estos lugares la lógica sobre la cual se desarrollan los flujos políticos y perceptivos de estos problemas. El traslado, como se explicaba en el capítulo relativo a la literatura de viajes, deja de ser un asunto físico, como sucedía en la tradición europea vinculada a las empresas coloniales, y se convierte en un traslado conceptual, un nuevo acomodo en el que cada signo forma parte de un relato global.

Lugares como aquéllos que articulan el trabajo de Caparrós han sido llamados por Naomi Klein *zonas de sacrificio*. Para Klein, estos sitios reproducen el modelo de extracción y saqueo en el que se basaron las plantaciones, lugares que, “más allá de su utilidad lucrativa, no importan a sus extractores y, por consiguiente, pueden ser envenenados, apurados hasta el límite o simplemente destruidos en aras del presunto «bien mayor» representado por el progreso económico” (2014: 402). Se trata de una distinción estrechamente ligada al colonialismo y a la explotación exhaustiva de recursos. La plantación, se mencionaba antes, introdujo un modo de organización que para Klein sigue reproduciéndose en la actualidad. La interconexión global del mercado se basa en las zonas de sacrificio para seguir funcionando. De igual manera, en estos sitios las diferencias raciales desempeñan un papel fundamental en la legitimación de la desigualdad: “Está muy vinculada también a las nociones de superioridad racial, porque no puede haber zonas de sacrificio si no hay también unos pueblos y unas culturas que cuenten tan poco para los explotadores que éstas las consideren merecedoras de ser sacrificadas” (Klein, 2014: 402).

Las zonas de sacrificio resultan esenciales para el mantenimiento del mercado global; este punto lo entiende a la perfección el proyecto narrativo de Caparrós, por cuyas páginas se desarrollan las conexiones entre el mantenimiento de la normalidad (lo que en repetidas ocasiones el autor argentino designa como aquel estado que los discursos contra el cambio climático intentan preservar) y estos espacios lejanos a los centros de enunciación. Es en estos sitios, además, donde la relación entre humanidad y mundanidad se vuelve una convivencia forzada, a menudo violenta y encuadrada desde la perspectiva del enfrentamiento entre habitantes y fuentes de recursos.

Para Caparrós, el acercamiento a estas zonas de sacrificio suele llevarse a cabo, en principio, poniendo atención a la disposición espacial. Además de establecer un escenario en el que se desarrollan los acontecimientos, esto le permite efectuar un desplazamiento de sentido hacia los materiales y las construcciones como la solidificación de una historia y una visión de mundo. Cuando Caparrós visita Chandigarh, en la India, el punto de entrada lo constituye la historia de la ciudad como un proyecto de Le Corbusier que el gobierno indio construyó cincuenta años atrás. Chandigarh supone el choque entre un proyecto de nación y su materialización plagada de contradicciones: “En Chandigarh hay avenidas anchas regulares, rotondas, mucho verde, muchos árboles, poca aglomeración, el cielo todo el tiempo y el recuerdo de la idea —ahora suspendida— de que era imposible empezar todo de nuevo” (2014: 153). A pesar de haberse concebido como una ciudad emblema de la modernidad, Chandigarh termina ocupando la misma posición satelital que el sistema económico necesita para las zonas de sacrificio. Se

convierte en una forma de espacialización del poder donde cada estructura se llena de sentido: “Chandigarh es una ciudad pensada, con las mejores intenciones, por el poder —de un Estado, de un grupo de arquitectos. Eso es lo que no funcionó en el siglo XX: las ideas, las estructuras que permitían que ciertos individuos concentraran demasiado poder del Estado, creyendo en sus buenas intenciones” (2014: 53).

Las condiciones inherentes a las zonas de sacrificio tienen por consecuencia una imbricación forzada entre lo humano y lo mundano. Este es un motivo que se repite con frecuencia en el retrato que Caparrós hace de estos espacios: “Un hombre joven pasa en un carro tirado por un burro llevando leña y la mujer arriba de la leña [...] Es tiempo de la seca, el tiempo en que los campesinos de Níger no pueden hacer más que esperar que las lluvias lleguen, y que el grano que se guardaron el año pasado les alcance hasta el final de la cosecha” (2010: 93). Se trata de una relación apenas con mediaciones (el carro tirado por el burro), en la que estos vínculos de dependencia no hacen otra cosa que acentuar la precarización general del lugar. Caparrós utiliza estos vínculos para dar una idea de cómo las formas de convivencia, la organización familiar, la configuración de afectos o el ritmo de la rutina se ven condicionados por los tiempos de cosecha y por la falta de fertilidad de la tierra. “A partir de ese día, Mariama se convirtió en esposa: limpió la casa, molió el grano, lavó, cocinó, fue al campo a llevar la bola de mijo a su marido. Un año después tuvo su primera hija, en casa, atendida por la partera del pueblo” (2010: 96). Como ésta, la enunciación de este tipo de rutinas abunda cuando

Caparrós enfoca los modelos de vida en las zonas de sacrificio, profundamente atravesados por las condiciones materiales en que tienen lugar.

En la misma vía analítica por la que discurre el trabajo de Caparrós pueden ubicarse las formas de estudio que propone el colectivo Forensic Architecture. Dirigida por Eyal Weizman, Forensic Architecture es una agencia de investigación fundada en 2010 por un grupo de arquitectos, cineastas, periodistas de investigación, científicos y abogados. Su interés consiste en mapear a través de distintas técnicas los contextos históricos y materiales en los que operan las violencias del Estado: “Producimos archivos de pruebas que consisten en elaborar peritajes, maquetas, animaciones, análisis de videos y cartografías interactivas, y los presentamos en foros que van desde los medios internacionalistas hasta las cortes internacionales, comisiones de la verdad y tribunales civiles” (Weizman, 2017: 7). Una de las marcas de identidad de Forensic Architecture radica en la multiplicidad de enfoques proporcionados por la diversidad de disciplinas de sus integrantes: se trata, en esencia, de una forma de enunciación muy cercana a la noción de literotopía, un espacio en el que conviven diversas tradiciones y construcciones formales para problematizar la representación de las violencias contemporáneas. En Forensic Architecture se dan cita discursos provenientes de registros sumamente distantes el uno del otro: de lo artístico a lo legal, de lo periodístico a lo arquitectónico; la circulación del producto final, entre galerías de arte y tribunales, da cuenta de la dificultad de estabilizar su trabajo en una sola categoría.

La reflexión en torno a la materialidad y la espacialización del poder constituyen las guías del trabajo de Forensic Architecture. Para Foster, a diferencia de las prácticas estéticas tradicionales, que presentan a los sujetos humanos como sensores de la diversidad perceptiva, en la arquitectura forense “es el mundo el que tiene que convertirse en sensor, y todo es en cierta manera un medio de comunicación” (en Weizman, 2017: 32). Esto tiene por consecuencia, como afirma Weizman, la centralidad de lo material en el análisis de cualquier discusión sobre estética política, pues de lo contrario resulta sencillo perderse en “el mundo solipsista del sujeto o en meditaciones interminables a propósito del espectador (2017: 33). La arquitectura forense amplía el campo perceptivo de manera tal que lo humano y lo mundano aparecen como un registro de la relación entre las fuerzas políticas y los materiales de lo concreto. Weizman (2017: 37) lo ha llamado *plástica política*, el producto de las relaciones entre fuerza y forma. Desde esta perspectiva, la estética se entiende como una herramienta de descripción de las transformaciones de un sitio determinado.

En la obra de Forensic Architecture se une este afán por extender el campo de lo perceptivo con las formas en las que el poder construye materialidades en las zonas de sacrificio. Un ejemplo de esta intersección puede encontrarse en *Guatemala: violencia medioambiental*, la investigación en la que Forensic Architecture recibe el encargo de estudiar la violencia ejercida por las fuerzas de seguridad guatemaltecas al pueblo maya ixil en la región de El Quiché, así como la destrucción de noventa pueblos de la región y la deforestación a gran escala que se produjo en estos territorios. La investigación se acercó al problema desde dos



planos distintos: en primera instancia, el grupo buscó localizar los restos de los edificios destruidos para efectuar una primera medición del tamaño y la población. “En un plano más amplio, estudiamos los cambios ambientales que habían tenido lugar entre 1978 y 1983, en el momento álgido de la represión, en la gran región de El Quiché, donde estaban situadas estas poblaciones” (Forensic Architecture, 2017:123). Uno de los problemas para identificar la destrucción de las casas consistió en que éstas estaban hechas de madera y adobe, por lo que los restos orgánicos fueron rápidamente incorporados por la selva. “Para identificar los restos de las construcciones, aprendimos a seguir a las plantas” (Forensic Architecture, 2017: 124). El grupo de investigación debió tomar en cuenta cómo los árboles frutales como los aguacates, las papayas o los melocotoneros señalaban la posible presencia anterior de casas y yacimientos urbanos. Estos bordes y huellas se convirtieron en la prueba de la violencia estructural ejercida por el gobierno guatemalteco hacia los ixil. De igual manera, la reorganización espacial y de producción que puso en marcha el régimen de Efraín Ríos Montt supuso la culminación de un proceso de explotación de tierras y un cambio radical a los modos de producción de los habitantes de la zona de El Quiché: “Paralelamente a toda esta destrucción, tuvo lugar también un ambicioso plan de construcción y reorganización territorial. Se reubicó a los supervivientes en “polos de desarrollo” —ciudades de concentración rodeadas de “aldeas modelo”—, donde se los instruía en nuevas técnicas de agricultura y en el monocultivo de semillas modernas, una estrategia similar a los métodos de “reducción territorial” empleada por los colonizadores españoles” (Forensic Architecture, 2017: 126).

*Guatemala: violencia medioambiental* ejemplifica las intersecciones desde las que trabaja Forensic Architecture. El trabajo que resultó de esta investigación circuló principalmente en forma de mapas cuyos detalles contaban la historia del ejercicio de la violencia estatal del régimen guatemalteco. Lo humano y lo mundano se llenaron de sentido, se convirtieron en testigos de esa relación entre la fuerza y la forma que Weizman denomina la plástica política. “Lo que en condiciones normales podría haberse interpretado como un regreso al estado salvaje, como si la naturaleza se reparara a sí misma, es de hecho la prueba de un proceso de limpieza étnica”, dice el reporte de Forensic Architecture (2017: 129). Como sucede con sus demás trabajos, en *Guatemala: violencia medioambiental* la función del testimonio corre a cargo de la materialidad. Este es un cambio de perspectiva que Weizman (2017: 29) ha formulado como la transición de la era del testimonio a la era forense. Para el autor israelí, en la década de los sesenta y los setenta los testimonios personales de los supervivientes se convirtieron en algo más que fuentes de información acerca de lo que había ocurrido: llegaron a ser considerados un valor en sí mismo. Junto con esta sensibilidad construida en torno a la voz de las víctimas, argumenta Weizman, se desarrolló una serie de formas artísticas y documentales destinadas a la representación de la complejidad del trauma y la memoria: “Había muchísimas más cosas que estaban en juego en ese encuentro: era una muestra de compasión que elevaba las voces de algunos individuos en contra de la arbitrariedad de los Estados autoritarios”, explica Weizman (2017: 29), para quien el punto débil de este enfoque radica en la individualización y por tanto despolitización de situaciones colectivas.

La arquitectura forense se encuentra en el periodo que para Kennan y Weizman (2011: 8) comienza en 1985 con la exhumación del cráneo de Josef Mengele, el de la era forense en la que la materialidad funciona como un *sensorium* estético, la era en la que los objetos están en condiciones de producir un particular efecto de verdad. “Pero si hemos de conferir una voz a los huesos, si han de convertirse en testigos, son de los que no hablan por sí mismos. Requieren interpretación, traducción y asistencia, sobre todo si han de convencer a los no especialistas o al público en general” (Keenan y Weizman, 2011: 9). Contra lo que pudiera pensarse, el giro que propone Forensic Architecture no da la espalda al testimonio, sino que se propone complejizarlo abriendo una serie de líneas analíticas centradas en el estudio y la traducción de la materialidad como formas de representación de las violencias estatales contemporáneas<sup>33</sup>. Esta es una posición cuya radicalidad no aparece en la obra de Caparrós, en la que el testimonio de los afectados (las entrevistas acerca de las rutinas de quienes radican en las zonas de sacrificio, por ejemplo) siguen dirigiendo la narración; no obstante, se asoma en *El hambre*, *Contra el cambio* y *Una luna* un atisbo de la propuesta de Forensic Architecture, un interés por la manera en que el espacio se presta como otra forma de narración —“La casita de Jackson está hecha de tablas de madera pintadas de amarillo antaño, sus remiendos de tablas verdosas: una más en una cuadra de casitas de

---

<sup>33</sup> Quizá *Saydnaya: en el interior de una cárcel de torturas siria* sea el trabajo de Forensic Architecture en el que la propuesta del grupo de investigación aparece con más claridad. *Saydnaya*... reconstruye un centro de detención del régimen de Bashar al-Ázad a partir de los recuerdos de varios de los supervivientes. En este centro de detención los prisioneros ya no se enfrentaban a interrogatorios: la tortura no se utilizaba para extraer información, sino para aterrorizar. Los supervivientes dieron sus testimonios, pero se traba de descripciones cuyo proceso de recolección y reconstrucción estaba nublado por el estado de privación sensorial al que fueron sometidos (ojos vendados, oídos tapados, celdas sin luz). El trabajo de Forensic Architecture consistió entonces en complementar los testimonios con las técnicas de modelado arquitectónico y la construcción de una maqueta mediante el eco y la reverberación de espacios como celdas, pasillos y huecos en las escaleras.

tablas de madera, todas parecidas, todas pobres aquí” (2014: 342)—. Las zonas de sacrificio operan de este modo, acentuando lo humano y lo mundano (lo vivo y lo material) de manera que elaboran sus propias condiciones de lecturas históricas.

### **Hacia una historia posnatural**

En este último apartado me interesa reflexionar acerca de la posición que ocupa el trabajo periodístico de Caparrós en cuanto a la construcción de perspectiva dentro del espacio textual; es decir, el interés de esta sección radica en pensar el marco de representación presente en *Una luna*, *Contra el cambio* y *El hambre*, así como la manera en que la literotopía de este proyecto narrativo construye las condiciones para llevar a cabo lo que con el trabajo de Steyerl se denominará un cambio de horizonte.

La imbricación entre lo humano y lo mundano ha vertebrado los bloques argumentales de este capítulo. En esta misma línea, quiero traer a colación *Semillas de cambio*, el trabajo de la artista brasileña radicada en Berlín María Thereza Alves. Como el proyecto narrativo de Caparrós, esta obra emprende una labor de investigación en torno a los lazos entre los procesos de migración y las circunstancias políticas. Como el proyecto narrativo de Caparrós, *Semillas de cambio* abre una vía para la representación de estas relaciones desde la articulación material que propone el trabajo de Forensic Architecture, estrategia gracias a la cual consigue problematizar la perspectiva desde la que se suelen analizarse estos fenómenos.

Montada por primera vez en 2009, *Semillas de cambio* consiste en una investigación acerca de las especies vegetales en diversas ciudades portuarias de Europa. Alves parte del hecho de que durante las empresas coloniales los navíos esclavistas solían cargar los barcos con materiales como piedras, tierra, arena, pedazos de madera o cualquier clase de objeto sin valor que permitiera a la nave mantenerse a flote. Al final del viaje, estos objetos eran descargados y se convertían en materiales de construcción o se sedimentaban en la tierra. Entre la arena o las piedras viajaba también una diversidad de semillas, flora que en muchos casos germinaba y que en otras ocasiones terminaba en un estado de suspensión debido a la falta de condiciones ambientales para crecer.

El trabajo de Alves en relación con estas semillas consiste en estudiarlas como un archivo. Se trata de un testimonio de carácter histórico alrededor del cual Alves construye las condiciones necesarias para un ejercicio de traducción: “Como los mejores viajeros en el tiempo, las semillas también cuentan una historia. Desde 1999, Alves ha estado usando estas inadvertidas trotamundos para estudiar la violenta historia del colonialismo, el comercio transnacional, la migración y la extracción de recursos”<sup>34</sup>, escribe Rahel Aima (2018). Después de investigar el origen de las semillas, la segunda parte de la obra de Alves opera tomando muestras de la tierra y colocándola en suelo fértil para su germinación. A continuación, Alves se ayuda de especialistas para identificar el origen de las semillas; la instalación que resulta de esta investigación se compone de grandes jardines conformados por la flora.

---

<sup>34</sup> Traducción propia.

Estos jardines cumplen entonces con la función del archivo. De acuerdo con Alves (2009), las semillas constituyen potenciales testigos de una compleja narración de la historia mundial que por lo regular se presenta con otro tipo de actores. “Aunque tienen el potencial de alterar nuestras nociones de la identidad como un lugar perteneciente a una región biológica definida, la importancia histórica de las semillas raramente es discutida. El proyecto de *Semillas de Cambio*, en consecuencia, está diseñado para cuestionar estos discursos que definen la historia *natural* y geográfica de un lugar: ¿en qué momento una semilla se vuelve nativa?, ¿cuáles son las historias sociopolíticas de un lugar que determinan sus marcos de pertenencia?”<sup>35</sup> (Alves, 2009). Por su misma naturaleza investigativa, *Semillas de cambio* puede entenderse desde la perspectiva del reportaje artístico de Melquíades Herrera; más aún, la obra de Alves termina funcionando como un método de análisis replicable en distintas partes del mundo<sup>36</sup>, una herramienta de traducción que concibe las semillas no como una metáfora ni una alegoría, sino como testigos de la profunda conexión entre naturaleza y cultura.

Como se ha argumentado anteriormente, el proyecto narrativo de Caparrós desarrolla esta relación desde las posibilidades expresivas de la crónica periodística. Su convivencia con trabajos como los de Alves o las maquetas de Forensic Architecture no obedecen al propósito de hacer evidente un parentesco de formas, sino que están presentes para construir un marco desde el cual pensar el

---

<sup>35</sup> Traducción propia.

<sup>36</sup> *Semillas de cambio* se ha presentado en ciudades como Marsella, Dunkirk, Liverpool, Bristol o Reposaari. Cuando el proyecto se trasladó a Dubai se convirtió en un trabajo titulado *Wake: The Flight of People and Birds*, cuya esencia continuó siendo la misma: Dubai, una ciudad en constante construcción en la que cuatro de cada cinco habitantes son migrantes, recibe semillas provenientes de países cercanos (Irán, Siria, Jordán...) debido a las corrientes del viento. Cada movimiento (humano y natural) resulta en complejidades históricas que Alves intenta captar ya no a través de la instalación, sino de dibujos, imágenes y textos de la flora no nativa.

campo sensible en el que se coloca *Contra el cambio, Una luna y El hambre*. Se trata de una lectura cuya función consiste en describir el desplazamiento que la obra de Caparrós lleva a cabo en relación con los modos de representación usualmente utilizados tanto en el periodismo como en la literatura para acercarse a estos problemas. En esencia, lo que Caparrós efectúa al tomar como guías las crisis planetarias supone una separación de los tratamientos narrativos que se han cultivado en la región acerca de los procesos políticos de violencia y desigualdad. Tomando prestadas ciertas conceptualizaciones de la construcción política de la mirada y haciendo un símil con la noción de perspectiva como sentido de organización de lo visible, lo que quiero argumentar es que en el proyecto narrativo estudiado en esta investigación se dan las pistas para poner en marcha una empresa narrativa destinada a una representación mucho más compleja de las crisis planetarias.

Para entender esta desviación es necesario registrar las raíces históricas de los modos de representación. En *Los condenados de la pantalla*, Hito Steyerl ubica un punto de transición ejemplificado en *El barco de esclavos*, la pintura de J. M. W. Turner de 1840. La escena del cuadro representa un hecho real: cuando el capitán de una nave de esclavos descubrió que su seguro sólo pagaba por los esclavos que perdía en el mar y no por los que morían o enfermaban a bordo, ordenó arrojar por la borda a los moribundos o enfermos. La pintura de Turner pone en primer plano las manos de quienes empiezan a hundirse. “En esta pintura”, escribe Steyerl (2014: 22), “la línea del horizonte apenas se percibe con dificultad, inclinada, curva y agitada. El observador ha perdido su posición estable. No hay paralelas que

converjan en un único punto de fuga. El sol, en el centro de la composición, se multiplica en reflejos”. Para Steyerl, *El barco de esclavos* marca un cambio de paradigma, el de la perspectiva lineal como forma dominante de organización de lo visible. En la pintura de Turner, el horizonte, uno de los fundamentos de la perspectiva lineal, no es rechazado completamente, pero ya se le presenta inaccesible a la posición del observador.

El cambio que introdujo la pintura de Turner (“Las perspectivas adoptan puntos de vista móviles”, escribe Steyerl (2009: 23), “y la comunicación se inhabilita aun dentro de un horizonte común”) prefigura el desmantelamiento de la perspectiva lineal que tendrá lugar en el siglo XX con la articulación de diferentes perspectivas temporales presentes en la fotografía o el cine. No obstante, el sujeto que construyó este modo de organización de lo visible continuó intacto, pues, “como demostró Erwin Panofsky, la construcción de una perspectiva lineal decreta como norma el punto de vista de un espectador inmóvil con un solo ojo; y este punto de vista se asume como natural, científico y objetivo [...] La perspectiva lineal crea la ilusión de una vista casi natural del “exterior”, como si la imagen plana fuera una ventana abierta al mundo “real” (Steyerl, 2009: 30). Ante esta inmovilidad, la propuesta de Steyerl invita a una “caída sin reserva hacia los objetos, abrazando un mundo de fuerzas y materia, carente de toda estabilidad original” (2009; 31).

A pesar de su muy extendida influencia, la perspectiva lineal no es sino una entre tantas formas de organización de la visibilidad que se han desarrollado en el seno de diferentes culturas. En “Hacer aparecer lo que desaparece”, Mayte Garbayo (2018) acude al *Códice Florentino* para explicar la diferencia entre el concepto



náhuatl de *ixiptlah* y el concepto europeo de imagen. Retomando los estudios de Zamora Águila, Garbayo postula *ixiptlah* como una operación a través de la cual las presencias visuales, llenas de vida, miran a las personas e interactúan con ellas; es decir, la representación se construye desde una lógica muy diferente de la perspectiva lineal, en la que el ojo del espectador se asume como el único punto autorizado para el ejercicio de la mirada. En *ixiptlah* todos los sujetos poseen un punto de vista propio, de manera que, como apunta Garbayo, nos encontramos rodeados de entes con su propia perspectiva. El sol del *Códice florentino* que representa un eclipse cierra los ojos y pierde su perspectiva de las cosas. “Si nosotros dejamos de ser los sujetos que poseen la mirada, si aceptamos estar rodeados de entes con su propia perspectiva, si nos convertimos en objeto de la mirada del otro, ¿qué nos pasa cuándo el sol ya no nos mira? ¿Somos acaso también susceptibles de desaparecer?”, se pregunta Garbayo (2018).

Llevar a cabo el intento de rastrear una perspectiva como la de *ixiptlah* en la obra narrativa de Caparrós traería consigo una impostura interpretativa. Las marcas de identidad de la literotopía del autor argentino han sido delineadas en los capítulos anteriores, con la discusión de los géneros literarios y la rearticulación de la tradición discursiva que tiene lugar en la trilogía compuesta por *Una luna*, *Contra el cambio* y *El hambre*. Ahora bien, aun si estos textos pueden considerarse muy distantes de las prácticas artísticas mencionadas a lo largo de este capítulo, comparten una sensibilidad cuyas características podrían permitirle otro enfoque. En este sentido se hablaba anteriormente de una representación de la historia posnatural de las crisis planetarias. Para Richard Pell, lo posnatural incluye todas

las cosas vivientes que han sido modificadas intencionalmente por el ser humano. El rango es amplio: puede encontrarse en la domesticación de animales o en la era geológica contemporánea. Un organismo deja de ser natural y se convierte en posnatural en el momento en que empieza a convertir su hábitat con nosotros: cuando se mueve en consonancia. “Es un proceso de investigación: ponemos los temas bajo el microscopio, investigamos el contexto, las circunstancias en las que fueron creadas [...] Empezamos con algo que parece increíblemente aburrido en la superficie pero que usualmente nos lleva a historias extraordinarias”<sup>37</sup> (Pell, 2014: 300).

De acuerdo con Pell, la noción de historia posnatural está dirigida a entender cómo la civilización ha configurado el mundo: “La profundidad de la intervención humana es aquello que define lo posnatural para nosotros” (2014: 301). El cambio climático, el hambre o la migración constituyen grandes muestras de un mundo en formación, un mundo que propone operaciones sensibles diferentes y para cuya descripción se requieren estrategias con un enfoque mucho más amplio. En *Contra el cambio*, *Una luna* y *El hambre*, esta dirección viene provocada por la elección temática pero también por diferentes elecciones de motivos y detalles. En este punto puede pensarse que la lectura efectuada en este capítulo coloca la obra en situaciones en las que ésta o el autor no han pretendido colocarse; no obstante, como se ha mencionado anteriormente, la intención consiste en hacer circular las obras del autor argentino con el objetivo de hacer visibles los campos estéticos con los que se asocia.

---

<sup>37</sup> Traducción propia.

En el proyecto narrativo de Caparrós no se efectúa un desplazamiento de la perspectiva lineal con la radicalidad con la que las obras referenciadas en esta parte de la investigación lo han hecho: el autor argentino no ve las semillas como archivos, los edificios como testigos, la leche como nexo entre los procesos técnicos y los naturales. Esto no sucede porque, en principio, opera en un medio cuyas posibilidades expresivas apenas se han trabajado en este sentido; por otro lado, la formación intelectual y narrativa de Caparrós (Borges, Walsh, Martínez) lo sitúan en un modelo en el que el ejercicio literario y periodístico no se conduce por los campos estéticos que se han desarrollado en este capítulo; no obstante, la elección de los temas y los modos de representación que aparecen en la obra de Caparrós pueden considerarse el inicio del desplazamiento hacia una historia centrada por supuesto en las desigualdades derivadas del sistema de acumulación de recursos y los efectos sobre los sujetos en las posiciones más precarizadas de esta estructura, pero también es viable pensar en una literotopía (un espacio textual atravesado por la convivencia de diferentes géneros literarios, así como por una multiplicidad de prácticas artísticas) capaz de extender el campo perceptivo con el que tradicionalmente se han tratado estos problemas y prestarse para un ejercicio de traducción de otro tipo de voces.

## Conclusiones

Mencionaba al inicio de este trabajo la frase de Eduardo Cadava según la cual no hay introducción que no sea una apertura a la luz. Siguiendo la pista de la metáfora, podríamos entender las conclusiones no como una clausura sino como la presentación y el reconocimiento de las grietas de la investigación. Por ellas se sigue filtrando la luz, pero lo hace con una dirección y un sentido plástico que al inicio no existía.

El núcleo de esta investigación consistió en analizar la manera en que la obra narrativa de Martín Caparrós partía de una tradición establecida al interior de los géneros que cultivaba. La complejidad de este entramado condujo las líneas analíticas del trabajo; trajo consigo además un tratamiento diferente a aquél con el que algunas investigaciones de los últimos años han estudiado la crónica periodística; es decir, como textos poseedores de un conjunto de características gracias a las cuales pueden ser considerados trabajos literarios. A grandes rasgos, este acercamiento se pregunta si la crónica forma parte de la institución de la literatura, pregunta en cuya formulación se encuentra implícita la respuesta. Se trata de un movimiento cíclico en el campo de las artes en cuanto una nueva forma expresiva empieza a atraer cierta atención crítica. Walter Benjamin (2012: 62) lo expresaba de esta manera en 1936: “En vano se aplicó por de pronto mucha agudeza para decidir si la fotografía es un arte (sin plantearse la cuestión previa sobre si la invención de la primera no modificaba por entero el carácter del segundo)”.

En la modulación propuesta por Caparrós, la crónica no modifica el carácter del texto literario, pero sí reactiva la discusión en torno a algunos de los componentes esenciales de la institución. Uno de ellos es la noción de género. Las crónicas del autor argentino operan en un espacio textual cuyos significados se encuentran en constante fricción, construcciones históricas y culturales que en el contacto entre unas y otras replantean los límites de los géneros y a su vez imprimen direcciones particulares a las representaciones que en ellos tienen lugar. En este sentido, antes que cobijar a la crónica con el manto canonizante que provee la literatura, esta investigación pretendió construirla como un aparato inestable, agrietado por los diferentes cruces históricos, genéricos y estilísticos que produce la escritura.

Este trabajo propuso la noción de *literotopía* para explicar la rearticulación constante que tiene lugar en la obra de Caparrós entre géneros y lecturas históricas. El concepto, modificado a partir de la noción de *heterotopía* de Foucault, sirvió como el eje a partir del cual se desarrolló el trabajo. Para mí, la literotopía surgió como una respuesta a la complejidad del trabajo de Caparrós, caracterizado por las constantes mezclas de géneros y la actualización de convenciones estilísticas con problemas contemporáneos. De esta manera, la elaboración teórica siguió las pistas dejadas por el trabajo literario. En los primeros compases de la investigación, esto supuso una marcada atención al rastro que las crónicas del autor dejaban en su relación con géneros como la literatura de viajes o el ensayo. La segunda mitad de la investigación tomó esta base y extendió el foco hacia las formas de producción y circulación de estos textos, así como los vínculos establecidos al exterior del sistema literario.

El concepto de literotopía cumplió además con la función de establecer la estructura para el desarrollo de cruces en apariencia sumamente dispares. Entendida como una construcción literaria al interior de la cual el tiempo de los géneros se acumula y crea sentido a partir de esta interacción, la literotopía permitió identificar los modelos sobre los cuales el trabajo de Caparrós ejecutó ciertas desviaciones. De este modo, el análisis de la literatura de viajes desveló la posición de este género como la matriz del trabajo del autor argentino. Por ese motivo, resultó fundamental hacer un recorrido por la tradición de la literatura de viajes, permeada por su relación con las empresas coloniales y por un constante cuestionamiento acerca de las formas de representación. La literotopía construida por Caparrós concibe ahí su centro de operaciones, en un género periférico, con poca estabilidad y fácilmente transformable a partir de la asimilación de nuevos discursos.

La relación de las crónicas de Caparrós con la literatura de viajes introdujo dos cuestiones: por un lado, supuso la idea del texto como una obra en construcción, en el sentido de que hacía visible el trayecto de los discursos y su incorporación en determinadas formas genéricas; por el otro, empezó a lidiar con la actualidad en el tratamiento temático de *Contra el cambio*, *Una luna* y *El hambre*. A lo largo de estos libros, Caparrós describe los factores de las tres grandes crisis del mundo contemporáneo: el cambio climático, la migración forzada y el hambre. Aun si algunas de las elaboraciones al respecto resultan difícilmente sostenibles vistos los acontecimientos de la última década (la postura general de Caparrós en relación con el cambio climático —escéptica y por momentos desafiante— constituye el

ejemplo más evidente), este proyecto tiene la relevancia histórica de tratar estos problemas desde una perspectiva narrativa y analítica. En este caso, la literotopía se pone en movimiento con el objetivo de crear sentido de una serie de acontecimientos sensibles para cuyo entendimiento hace falta una elaboración intelectual igualmente compleja.

En *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas de Ciudad Juárez*, Rita Segato (2006: 60) exige del acto intelectual la producción de retóricas y léxico lo suficientemente claros y precisos para volver legibles los problemas de la actualidad. En un sentido muy simple, lo que Segato está solicitando es una labor de organización: establecer un orden al interior de los acontecimientos con el objetivo de hacer evidentes las relaciones. Los problemas en los que se enfoca el proyecto narrativo de Caparrós han sido abordados extensamente por diferentes configuraciones mediáticas, pero ha sido en la construcción de esta literotopía, en el cruce entre diferentes tradiciones discursivas presente en *Contra el cambio*, *Una luna* y *El hambre*, como desde el plano textual se han pensado las crisis climáticas en una variedad de escalas (afectivas, globales y corporales) cuyas conexiones constituyen un espectro muy amplio del problema.

El papel del ensayo en esta labor intelectual resulta determinante. Como aportación formal<sup>38</sup>, la obra de Caparrós se distingue por poner en contacto el trabajo de campo propio del periodismo con el análisis conceptual que desde sus inicios ha

---

<sup>38</sup> He preferido usar *aportación* antes que *innovación*. La razón es sencilla: se trata de un procedimiento con rastros presentes en ejercicios periodísticos de diversos lugares. En el cuerpo de la investigación se hablaba, por ejemplo, de la ensayización del reportaje propuesta por Ryszard Kapuściński. *Operación masacre* ocupa por momentos este procedimiento. En clave contemporánea, el trabajo de Jorge Carrión opera bajo la máxima *pensar contando*. En el caso particular de Caparrós, la imbricación entre ensayo y crónica, con la literatura de viajes de trasfondo, constituye la esencia de su obra.

supuesto la forma ensayística. Para llevarlo a cabo, ha sido necesario un desplazamiento desde la supuesta enunciación neutral del ejercicio periodístico hacia una voz interesada por trazar relaciones y por construir una estructura en la que las historias de vida de hombres y mujeres afectados por las crisis planetarias formen parte de la argumentación. En este intercambio las transformaciones circulan en ambas direcciones. Los afectos personales adquieren una dimensión más amplia cuando se sitúan dentro de la lógica que determina el contexto en que éstos tienen lugar; el ensayo gana en profundidad al movilizar ideas y conceptos a la par de historias personales.

Incluso si añade elementos de otros géneros, Caparrós no redefine la crónica en tanto género. Sus textos retoman el camino pavimentado por Walsh y lo extienden intentando imprimir un carácter global a sus historias. La continuidad entre uno y otro se encuentra en técnicas narrativas afines o en un oído atento a las cadencias del habla. En *Contra el cambio*, *Una luna* y *El hambre*, sin embargo, el Estado y sus métodos de coerción aparecen con menos frecuencia. Lo que en Walsh podía definirse con claridad (una ejecución fuera de todo marco jurídico encubierta por el aparato estatal), en Caparrós se convierte en una serie de intereses económicos, de discursos carentes de contexto o de una disparidad expresada no sólo en condiciones de existencia sino también en formas de representación.

La dificultad de construir un relato acerca de estos problemas, condensados en el cuerpo de trabajo con la noción de *violencia lenta*, recorre el proyecto narrativo de Caparrós y en cierta manera determina el acercamiento y la perspectiva sobre la que se asientan los textos. En los libros del autor argentino tienen cabida diversas



zonas geográficas (algunas de ellas textualizadas en abundancia, como París o Nueva York, mientras que otras, aquellas lejanas a los centros de enunciación, con apenas rastro en la tradición de la literatura de viajes<sup>39</sup>), situaciones políticas y diferentes tipos de precarización. En una sección de *El hambre* se describe con detalle los modos de operación del mercado y cómo la especulación financiera desempeña un papel fundamental en el mantenimiento de un sector de la población mundial sin acceso a la cantidad de alimentos suficientes para subsistir. Las historias de migración de *Una luna* conciben los procesos políticos, familiares y afectivos como parte de una misma línea en la que las decisiones personales condensan el estado de países enteros. *Contra el cambio* nos presenta un retrato de las zonas en que las mediaciones entre humanidad y naturaleza se atenúan debido al mantenimiento de formas de producción y extracción que han originado la crisis climática.

¿Cuál es la idea de mundo que aparece a lo largo de las casi mil páginas del proyecto narrativo de Martín Caparrós? No se trata, por supuesto, de una visión optimista de la realidad ni del futuro. En muchos sentidos puede interpretarse como un relato ubicado al final del camino. Mirado en relación con el resto de sus libros, el arco trazado por *Contra el cambio*, *Una luna* y *El hambre* marca una clara división al interior de la obra del autor argentino, tanto en el aspecto técnico como en el relativo a la consistencia de sus proyectos. Los trabajos reunidos en *Lacrónica*, publicados en su mayoría en la década de los noventa, dan cuenta de un periodismo impulsado por una búsqueda estética, sustentados en una estructura

---

<sup>39</sup> O bien, como en el caso de ciertos países de África Central, exotizados y presentes únicamente a través de la catástrofe.

vertebrada por la reconstrucción narrativa de los sucesos que recogía y ordenaba la mirada del autor. “Videla boca abajo”, por ejemplo, no tiene otro planteamiento que el encuentro del periodista con el dictador. La historia es conducida por las reflexiones del narrador y su indignación provocada por el hecho de que Videla se encuentra trotando en un parque público a pesar de su pasado. “Videla boca abajo” pone en escena un conflicto fugaz, anclado en la historia reciente del país pero incapaz de ofrecer otra lectura o de ampliar la comprensión de las resonancias de ese encuentro.

Por el contrario, los trabajos aparecidos después del ciclo concluido con *El hambre* marcan la dirección que al parecer adquirirá la obra de Caparrós. *Ñamérica*, una colección de crónicas publicada en 2021, lleva a cabo un recorrido por 19 países de América y utiliza como eje conductor el uso del español. En las presentaciones de *Ñamérica*, Caparrós ha mencionado que el libro está compuesto de textos periodísticos que han sido producidos en la intersección entre la crónica y el ensayo. El cuerpo de la obra está marcado por las literotopías anteriores, diseñadas para abrir un espacio al ejercicio de una sensibilidad atenta a la expresión material de las ideas.

Colocar la obra de Caparrós en una zona entre géneros puede sugerir la idea de una absoluta originalidad. Como pudo verse a lo largo de la investigación, la singularidad que alcanzan estos libros dimana de su manejo de las formas discursivas y de la mediación que hacen entre éstas y su historia. Caparrós no ha sido el primero en hacerlo, ni tampoco el más radical. La historia de la literatura está puntuada por este tipo de procedimientos. En ese sentido, aun si resulta de

provecho ubicar las raíces de la construcción formal de las obras, me pareció mucho más fértil entender qué sucedía con los objetos de la representación (y con la representación misma) en un relato que avanza sobre una densa colección de referencias y ecos textuales; es decir, una vez entendido el marco de la narración, habría que saber cómo este marco se prestaba para la organización de un mundo cuyas características apenas empezamos a vislumbrar. Los hechos que tienen lugar en *Contra el cambio*, *Una luna* y *El hambre* nos hablan de una realidad global no a punto del colapso, como en ocasiones se le nombra, sino de un estado de transición hacia un mundo cuyas desigualdades proponen un reto analítico para el que son necesarias otras herramientas.

El interés por comprender cómo esta obra conceptualiza este cambio supuso la creación de relaciones entre la obra de Caparrós y producciones estéticas fuera del campo literario. Este desplazamiento vino impulsado por una progresión natural de la investigación: si en los primeros tres capítulos se le colocaba en relación con la literatura de viajes, el ensayo y la crónica (es decir, la matriz desde donde se forma su literotopía, su principal herramienta argumentativa y la tradición genérica de donde proviene), el último capítulo extendió los límites fuera de la expresión puramente textual con el objetivo de entender de qué manera los cruces y fricciones en estos libros podían producir sentido acerca de los objetos de la representación. Una vez entendido el andamiaje con el que Caparrós sostenía sus narraciones, me pareció necesario analizar cómo se transformaban las historias y los objetos al insertarse en este marco.

Este procedimiento coloca la obra de Caparrós en un terreno distante de aquél en el que el mismo autor suele colocarse, con referentes literarios como Borges o Tomás Eloy Martínez. En apariencia, su obra no tiene afinidades con las producciones con las que en la última parte de la investigación se le hizo convivir. No obstante, la puesta en común trajo consigo la comprensión de las crisis globales como un acto sensible, hechos propensos a ser comprendidos a través de medios estéticos. Junto a estos trabajos, el ciclo comprendido por *Una luna*, *Contra el cambio* y *El hambre* estableció otras formas posibles de narrar las crisis mundiales. Con ello, la literotopía de Caparrós se vuelve múltiple, capaz de encontrar vínculos intermediáticos a partir del tratamiento de los temas y de la elaboración analítica en torno a ellos.

Volviendo a la frase de Eduardo Cadava, la literotopía construida en la obra de Martín Caparrós resulta importante porque muestra una apertura. En última instancia, el objetivo de esta investigación consistió en detallar de qué manera esta literotopía en específico reinterpretó, modificó y subvirtió géneros como la literatura de viajes o el ensayo y los movilizó hacia la representación de crisis globales tan complejas como inmediatas. En este recorrido, la escritura de Caparrós llevó a cabo operaciones sensibles cuyo parentesco puede encontrarse en producciones al exterior del sistema literario; esta característica nos habla de su particularidad, pero de ninguna manera elimina la posibilidad de colocarlo junto a otras literotopías. El suyo es un trabajo abierto a reconfiguraciones, destinado quizás a encontrar cabida en otras construcciones estéticas pensadas para

continuar interpretando ese vínculo fascinante y terrible entre sueños y hechos, entre historias personales y globales.

## Referencias bibliográficas:

- Adams, p. (1983) *Travel literature and the evolution of novel*. Lexington, University Press of Kentucky.
- Agamben, G. (2015) *¿Qué es un dispositivo?* Barcelona, Anagrama.
- Aguiar, V. (1972) *Teoría de la literatura*. Madrid, Gredos.
- Aima, R. (2018) “Secret Gardens” en *Art Forum*, Verano. Disponible en <https://www.artforum.com/print/201806/rahel-aima-on-maria-thereza-alves-s-seeds-of-change-75516> [Consultado el 6 de octubre de 2021].
- 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 *Diez estudios sobre literatura de viaje*, Pimentel, J. (ed). 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 2018].
- Alexiévich, S. (2016) *Los muchachos de zinc*. Ciudad de México, Debate.
- (2016b) *Sobre la batalla perdida. Discurso de aceptación del Premio Nobel de Literatura 2015*. Ciudad de México, Debate.
- Alicino, L. (2015) *El guiño de lo real. Percorsi intertestuali nella narrativa di Cristina Rivera Garza*. Tesis doctoral en Literatura Moderna, Comparada y Postcolonial. Italia. Universidad de Bologna.
- Alves, M. (2009) *Seeds of Change. Marseille*. Disponible en <http://www.mariatherezaalves.org/works/seeds-of-change-marseille?c=47> [Consultado el 6 de octubre de 2021].
- Angulo, M. (2013) “Matar a una mariposa. El realismo intransigente de Martín Caparrós” en Angulo, M. (coord.) *Crónica y mirada*. Madrid, Libros del KO.
- Arendt, H. (2003) *Conferencias sobre la filosofía política de Kant*. Barcelona, Paidós.
- Arte y trabajo BWEPS (2018) “El artista como reportero plástico” en portal digital *Campo de relámpagos*. Disponible en <http://campoderelampagos.org/critica-y-reviews/3/4/2018> [Consultado el 1 de septiembre de 2021].
- Attridge, D. (2004) *J. M. Coetzee and the ethics of Reading*. Chicago, Universidad de Chicago.

- Aullón, P. (1997) “El ensayo y Adorno” en Jarque, V. (ed.) *Modelos de crítica. La escuela de Frankfurt*. Madrid, Verbum.
- Barthes, R. (1980) *Mitologías*. Ciudad de México, Siglo XXI.
- Benjamin, W. (2005) *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Ciudad de México, Clío.
- (2012) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Buenos Aires, Amorrortu.
- Berger, J. (1997) *Art and Revolution. Ernst Neivestny, Endurance and the Role of Art*. Nueva York, Vintage Books.
- (2002) *La forma de un bolsillo*. Ciudad de México, Era.
- (2014) *Modos de ver*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Borges, J (2012) *El hacedor*. Madrid, Random House.
- Boom, A. (2000) “Coercion to speak in J. M. Coetzee’s *Life and times of Michael K*” en *The International Fiction Review*, volumen 27. Disponible en <https://journals.lib.unb.ca/index.php/IFR/article/view/7656/8713> [Consultado el 18 de marzo de 2019].
- Bounou, A (2005) “Para una teoría de la literatura de viajes” en *Interlitteraria*, número 10, páginas 106-117. Disponible en <https://www.cceol.com/search/viewpdf?id=73977> [Consultado el 20 de junio de 2018].
- Bourriaud, N. (2008) *Estética relacional*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Bowles, P. (1993) *El cielo protector*. Barcelona, RBA.
- Buck-Morss, S. (2005) *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Buenos Aires, Interzona Editora.
- Butler, J. (2006) *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Ciudad de México, Paidós.
- (2010) *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Ciudad de México, Paidós.
- Cadava, E. (1997) *Words of Light. Theses on the Photography of History*. Nueva Jersey, Princeton University.
- Caparrós, M. (2009) *Una luna. Diario de hiperviaje*. Barcelona, Anagrama.
- (2010) *Contra el cambio. Un hiperviaje al apocalipsis climático*. Barcelona, Anagrama

(2012) “Por la crónica” en Jaramillo, D. (ed) *Antología de la crónica latinoamericana actual*. Ciudad de México, Alfaguara.

(2012b) “Contra los cronistas” en Agudelo, D. (ed.) *Antología de la crónica latinoamericana actual*. Ciudad de México, Alfaguara.

(2012c) “Discurso completo de Martín Caparrós en la clausura del Segundo Encuentro de Nuevos Cronistas de Indias” en *Animal Político*, octubre. Disponible en <https://www.animalpolitico.com/2012/10/discurso-de-martin-caparros-conclusiones-del-encuentro-nuevos-cronistas-de-indias/> [Consultado el 12 de mayo de 2020].

(2014) *El hambre*. Ciudad de México, Planeta.

(2015) “Ser es leerse” en *El País*, 23 de marzo. Disponible en [https://elpais.com/cultura/2015/03/23/babelia/1427129925\\_968384.html](https://elpais.com/cultura/2015/03/23/babelia/1427129925_968384.html) [Consultado el 13 de marzo de 2019].

(2016) *Lacrónica*. Ciudad de México, Planeta.

(2020) “Contra el público” en *The New York Times*, 27 de febrero. Disponible en <https://www.nytimes.com/es/2020/02/27/espanol/opinion/periodismo-america-latina.html> [Consultado el 9 de junio de 2020].

Carrión, J. (2005) “La tradición nómada ¿silenciada?” en *Revista de Literatura Hispánica*, número 62, 291-295. Disponible en [https://www.jstor.org/stable/23287387?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/23287387?seq=1#page_scan_tab_contents) [Consultado el 18 de agosto de 2018].

(2006) *La brújula*. Córdoba, Berenice.

(2009) *Viaje contra espacio*. Juan Goytisolo y W. G. Sebald. Madrid, Iberoamericana.

(2013) “Palipalí” en *Revista Otra Parte*, Agosto 2013. Disponible en <http://revistaotraparte.com/semanal/literatura-argentina/palipali/> [Consultado el 24 de febrero de 2018].

(2014) “El ensayo será experimental o no será” en *Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona. Laboratorio de Investigación e Innovación en Cultura*. Dossier Literatura Experimental, marzo de 2014. Disponible en <http://lab.cccb.org/es/el-ensayo-sera-experimental-o-no-sera/> [Consultado el 29 de enero de 2018].

Cerutti, H. (2009) “Hipótesis para una teoría del ensayo (primera aproximación)” en Oliva, C. (comp) *La fragmentación del discurso: ensayo y literatura*. Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Chadbourne, R. (1983) “A Puzzling Literary Genre: Comparative Views of the Essay” en *Comparative Literary Studies*, volume 20, número 2, Universidad



- de Penn State. Disponible en [https://www.jstor.org/stable/40246392?read-now=1&refregid=excelsior%3Ae83b5122403ab10e1711eba9d47fc40b&seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/40246392?read-now=1&refregid=excelsior%3Ae83b5122403ab10e1711eba9d47fc40b&seq=1#page_scan_tab_contents) [Consultado el 16 de febrero de 2019].
- Chávez, M. (2020) “En lo profundo de un agujero” en *Revista de la Universidad de México* enero de 2020. Disponible en <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/848f2ad8-9b83-410f-afb7-f675e57cc39f/en-lo-profundo-de-un-agujero> [Consultado el 13 de septiembre de 2021].
- Chéjov, A. (2005) *Unos buenos zapatos y un cuaderno de notas. Cómo hacer un reportaje*. Edición a cargo de Piero Brunello. Barcelona, Alba Editorial.
- Chillón, A. (1999) *Literatura y periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*. Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona.
- Coetzee, J. (2004) *Elizabeth Costello*. Barcelona, Mondadori.
- (2007) *Vida y época de Michael K*. Barcelona, Debolsillo.
- Cornago, O. (2016) “El concepto de dispositivo en la obra de Harum Farocki e Hito Steyerl. Un acercamiento desde la teoría escénica” en *Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, número 14. Disponible en [https://digital.csic.es/bitstream/10261/191483/1/Concepto\\_dispositivo.pdf](https://digital.csic.es/bitstream/10261/191483/1/Concepto_dispositivo.pdf) [Consultado el 17 de febrero de 2020].
- Comellas, M. (2013) “Viajes y aprendizaje. Del Gran Tour dieciochesco al viaje romántico” en Navarro, E. (ed.) *Imagen del mundo. Seis estudios sobre literatura de viajes*. Huelva, Universidad de Huelva.
- Dabashi, J. (2016) “Fuck you Zizek” en *Revista Digital Zed*, julio. Disponible en <https://www.zedbooks.net/blog/posts/fuck-you-zizek/> [Consultado el 26 de abril de 2019].
- Davis, H. y Turpin, E. (2014) *Art in the Anthropocene*. Londres, Open Humanities Press.
- De Landa, M. (1991) *War in the Age of Intelligent Machines*. Nueva York, Zone Books.
- Emmelhainz, I. (2016) “Antropoceno y razón técnica: destrucción modernista y acción política” en portal digital *Campo de relámpagos*. Disponible en <http://campoderelampagos.org/critica-y-reviews/4/6/2016> [Consultado el 10 de septiembre de 2021].
- Ethel, C. (2008) “Nuevos cronistas de América. El periodismo conquista la literatura latinoamericana” en *Babelia*, número 868, julio. Disponible en [https://elpais.com/diario/2008/07/12/babelia/1215821533\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2008/07/12/babelia/1215821533_850215.html) [Consultado el 20 de mayo de 2020].

- Fallas, T. (2012) “De escrituras autobiográficas e hibridismos en los géneros literarios” en *Revista Estudios*, número 25, mayo. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5466859> [Consultado el 14 de febrero de 2018].
- Farrier, D. (2019) *Anthropocene Poetics. Deep Time, Sacrifice Zones, and Extinction*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Federici, S. (2005) *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Ciudad de México, Tinta Limón Ediciones.
- Fokianaki, I. (2020) “Narcissistic Authoritarian Statism, Part 2: Slow/Fast Violence” en *E-Flux*, número 107, marzo. Disponible en <https://www.e-flux.com/journal/107/322561/narcissistic-authoritarian-statism-part-2-slow-fast-violence/> [Consultado el 8 de mayo de 2020].
- Forensic Architecture (2017) “Guatemala: violencia medioambiental. 2011-2017” en *Forensic Architecture. Hacia una estética investigativa*. Ciudad de México, Museo Universitario de Arte Contemporáneo, UNAM.
- Foster, H. (2001) *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid, Editorial Akal.
- Foucault, M. (2009) *El nacimiento de la clínica*. Ciudad de México, Siglo XXI.
- (2010) *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Fusillo, M. (2012) *Estética de la literatura*. Madrid, La Balsa de la Medusa.
- Garbayo, M. (2018) “Hacer aparecer lo que desaparece” en revista digital *Campo de Relámpagos*. Disponible en <http://campoderelampagos.org/critica-y-reviews/21/7/2018> [Consultado el 8 de octubre de 2021].
- Garza, N. (2007) “El ensayo como poética del pensamiento. Entrevista con Liliana Weinberg” en *Andamios. Revista de investigación social*, volumen 4, número 7. Disponible en [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1870-00632007000200011](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-00632007000200011) [Consultado el 19 de febrero de 2019].
- Gómez, F. (2013) “Realidad y ficción en los relatos de viaje de la Antigüedad” en Navarro, E. (ed.) *Imagen del mundo. Seis estudios sobre literatura de viajes*. Huelva, Universidad de Huelva.
- González, A. (2007) *Cuatro miradas literarias a la exclusión urbana: México y Buenos Aires, finales del siglo XIX y principios del XX*. Tesis de Maestría en Estudios Latinoamericanos. México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- González, A. (2016). Definiciones y aproximaciones teóricas al género de viajes” en *La Palabra*, número 29, páginas 65-78. Disponible en [http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=So121-](http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=So121-)

[85302016000200004&lng=en&tlng=en#](#) [Consultado el 20 de junio de 2018].

- Groys, B. (2014) *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporáneo*. Buenos Aires, Caja Negra.
- Guerriero, L. (2012) “Sobre algunas mentiras del periodismo” en Agudelo, D. (ed.) *Antología de la crónica latinoamericana actual*. Ciudad de México, Alfaguara.
- Guillén, C. (2005) *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*. Madrid, Tusquets.
- 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.
- Hugo, V. (1947) *Cromwell*. Buenos Aires, Espasa-Calpe.
- Inclán, D. (2018) “Violentamente visual. Los límites de la representación de la violencia” en *Interpretatio. Revista de Hermenéutica*, volumen 3, número 2. Disponible en <https://revistas-filologicas.unam.mx/interpretatio/index.php/in/article/view/107/233> [Consultado el 6 de mayo de 2020].
- Jaramillo, D. (2012) “Collage sobre la crónica latinoamericana del siglo XXI” en Jaramillo, D. (ed.) *Antología de la crónica latinoamericana actual*. Ciudad de México, Alfaguara.
- Kapuscinski, R. (2008) *Ébano*. Barcelona, Anagrama.
- Keenan, T y Weizman, E. (2011) “El cráneo de Mengele” en *Cabinet Magazine*, número 43, Otoño. Disponible en [https://cc-catalogo.org/site/pdf/o3\\_MENGELE-ESP.pdf](https://cc-catalogo.org/site/pdf/o3_MENGELE-ESP.pdf) [Consultado el 4 de octubre de 2021].
- Klein, N. (2014) *Esto lo cambia todo. El capitalismo contra el clima*. Ciudad de México, Booket Paidós.
- Livon-Grosman, E. (2003) *Geografías imaginarias. El relato de viaje y la construcción del espacio patagónico*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Llovet, J. et al. (2005) *Teoría literaria y literatura comparada*. Barcelona, Ariel.
- Lowenhaupt, A. (2015) *The Mushroom at the End of the World. On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*. Reino Unido, Princeton University Press.
- Ludmer, J. (2012) “Literaturas postautónomas: Otro estado de la escritura” en *Dossier. Revista de la Facultad de Comunicación y Letras*, número 17.

Disponible en <https://www.revistadossier.cl/literaturas-postautonomas-otro-estado-de-la-escritura/> [Consultado el 5 de febrero de 2020].

Luengas, M. (2012) *Gatopardo como ejemplo del nuevo periodismo en México. Estudio de caso*. Tesis de Maestría en Comunicación. México, Universidad Iberoamericana.

Martínez, T. (1998) *Lugar común la muerte*. Ciudad de México, Planeta.

(2002) “Periodismo y narración: desafíos para el siglo XXI” en *Cuadernos de literatura, Bogotá*. Número 8, enero-junio. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5228602> [Consultado el 6 de marzo de 2020].

Mateo, J. (2018) “Escribir en el margen” en *De Raíz Diversa*, volumen 5, número 10, julio-diciembre. Disponible en <http://revistas.unam.mx/index.php/deraizdiversa/article/view/67367> [Consultado el 6 de septiembre de 2019].

Mills, S. (1991) *Discourses of difference. An Analysis of Women’s Travel Writing and Colonialism*. Routledge, Nueva York.

Mora, J. (2016) “Diccionario de no ficción” en *Diario ABC*, septiembre. Disponible en [https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-cronica-diccionario-no-ficcion-201608040048\\_noticia.html](https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-cronica-diccionario-no-ficcion-201608040048_noticia.html) [Consultado el 4 de mayo de 2020].

Moretti, F. (2015) *Lectura distante*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Pastor, S. (2017) “Todos los viajes el viaje: teoría y práctica de la literatura en movimiento en Jorge Carrión” en *452ºF. Revista de Teoría de la literatura y Literatura Comparada*. Número 16. Barcelona, Universidad de Barcelona.

Pell, R. (2014) “PostNatural Histories. Richard W. Pell in conversation with Emily Kutil & Etienne Turpin” en Davis, H. y Turpin, E. *Art in the Anthropocene*. Londres, Open Humanities Press.

Piglia, R. (2001) *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

(2014) *Antología personal*. Ciudad de México, Siglo XXI.

Poblete, P. (2019) “Crónica narrativa contemporánea: enfoques, deslindes y desafíos metodológicos” en *Literatura Mexicana*, volumen 31, número 1, diciembre, 133-153. Disponible en <https://revistas-filologicas.unam.mx/literatura-mexicana/index.php/lm/article/view/1143> [Consultado el 29 de enero de 2020].

Pratt, M. (2010) *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.

Preciado, B. (2010) *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en Playboy durante la guerra fría*. Barcelona, Anagrama.

- Quesada, J. (2013) “El boom de la prensa digital latinoamericana” en *El País*, 1 de marzo. Disponible en [https://elpais.com/sociedad/2013/03/01/actualidad/1362165444\\_533165.html](https://elpais.com/sociedad/2013/03/01/actualidad/1362165444_533165.html) [Consultado el 5 de agosto de 2020]
- Rivera, C. (2016) *Había mucha niebla o humo o no sé qué*. Ciudad de México, Random House.
- Rivera, J. (2005) “Kant y Hannah Arendt. La comunidad del juicio reflexionante” en *Ideas y valores*, número 54. Disponible en <http://www.scielo.org.co/pdf/idval/v54n128/v54n128a01.pdf> [Consultado el 14 de agosto de 2019].
- Rocha, G. (2004) “Estética del hambre” en *Ramona. Revista de artes visuales*, número 41, junio. Disponible en [http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH0655/a0523bfd.dir/r41\\_14nota.pdf](http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH0655/a0523bfd.dir/r41_14nota.pdf) [Consultado el 4 de mayo de 2020].
- Rodríguez, J. y Albalad, J. (2013) “El periodismo narrativo en la era de Internet: las miradas de Orsai, Panenka, Anfibia, Frontera D y Jot Down” en Angulo, M. (coord.) *Crónica y Mirada*. Madrid, Libros del KO.
- Roper, M. (2003) “Travel Writing and Postcoloniality: Caryl Phillips's "The Atlantic Sound"” en *Atlantis*, número 25, páginas 51-62. Disponible en [www.jstor.org/stable/41055094](http://www.jstor.org/stable/41055094) [Consultado el 21 de junio de 2018].
- Rotker, S. (2005) *La invención de la crónica*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica y Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano.
- Rubio, M. (2011) “En los límites del libro de viajes: seducción, canonicidad y transgresión de un género” en *Revista de literatura*, enero-junio, número 145, páginas 65-90. Disponible en <http://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/articulo/view/252/267> [Consultado el 3 de agosto de 2018].
- Said, E. (1996) *Cultura e imperialismo*. Barcelona, Anagrama.
- Salazar, J. (2005) “La crónica: una estética de la transgresión” en *Razón y Palabra*, número 47, octubre. Disponible en <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n47/jsalazar.html> [Consultado el 14 de mayo de 2020].
- Sánchez, A. (2014) “El joven que tocaba el piano (y descuartizó a su novia)” en *Revista Emeequis*, septiembre. Disponible en <https://www.elmanana.com/el-joven-que-tocaba-el-piano-y-descuartizo-a-su-novia/2577106> [Consultado el 12 de mayo de 2020].
- Sarmiento, D. (1996) *Viajes por Europa, África i América*. Ciudad de México, UNAM.

- Schaeffer, J. (2006) *¿Qué es un género literario?* Madrid, Akal.
- Scott, E. (2014) "Feeling in the Dark. Ecology at the Edges of History" en *American Art*, volumen 28, número 3. Disponible en <https://www.journals.uchicago.edu/doi/abs/10.1086/679695> [Consultado el 27 de mayo de 2021].
- Segato, R. (2006) *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez*. Buenos Aires, Tinta Limón Ediciones.
- Silva, L. (2011) "Vivir y viajar, hacerse uno y hacerse otro" en Peñate, J. (ed.) *Relato de viaje y literaturas hispánicas*. Madrid, Visor de Libros.
- Snoey, C. (2016) "Una lectura pigliana de la obra de Martín Caparrós" en *Pensamiento al margen. Revista digital*, número 5. Disponible en <https://digitum.um.es/xmlui/bitstream/10201/51582/1/Martin%20Caparros.pdf> [Consultado el 9 de abril de 2019].
- Sontag, S. (2009) *Cuestión de énfasis*. Madrid, Random House.
- (2011) *Estilos radicales*. Madrid, Random House.
- Steyerl, H. (2014) *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires, Caja Negra.
- (2018) *Arte Duty Free. El arte en la era de la Guerra civil planetaria*. Buenos Aires, Caja Negra Editora.
- Temprado, M. (2007) "La Ilustración de Ulises: Lectura de la *Odisea* a la luz de la *Dialéctica de la Ilustración* de Horkheimer y Adorno" en *A Parte Rei. Revista de Filosofía*, número 52. Disponible en <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/temprado52.pdf> [Consultado el 14 de septiembre de 2021].
- Todorov, T. (1976) "The Origin of Genres" en *New Literary History*. Volumen 8, número 1. Disponible en: [http://www.jstor.org/stable/468619?seq=6#page\\_scan\\_tab\\_contents](http://www.jstor.org/stable/468619?seq=6#page_scan_tab_contents) [Consultado el 12 de febrero de 2018].
- (1999) *La conquista de América. El problema del otro*. Ciudad de México, Siglo XXI.
- (2007) *Nosotros y los otros*. Ciudad de México, Siglo XXI.
- Ugalde, S. (2009) "Los vislumbres del centauro. Apuntes sobre las relaciones entre la poesía y el ensayo" en Oliva, C. (comp) *La fragmentación del discurso: ensayo y literatura*. Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Vallejos, G. (2013) "Más allá del periodismo narrativo. Un ensayo sobre las formas y los fondos que apenas empieza en América Latina" en *Chasqui*, número 122,

- junio. Disponible en <file:///C:/Users/gerar/Downloads/Dialnet-MasAllaDelPeriodismoNarrativoUnDebateSobreLasForma-5791084.pdf> [Consultado el 13 de mayo de 2020].
- Vargas, M. (sin fecha). "Notas al Texto de Hal Foster "El Artista como Etnógrafo". Recuperado de: [https://www.academia.edu/32271474/Notas\\_al\\_Texto\\_de\\_H.\\_Foster\\_El\\_artista\\_como\\_etn%C3%B3grafo](https://www.academia.edu/32271474/Notas_al_Texto_de_H._Foster_El_artista_como_etn%C3%B3grafo)
- Vital, A. (2012) *Quince hipótesis sobre géneros*. Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Viveiros, E. (2010) *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología postestructural*. Buenos Aires, Katz Editores.
- Walsh, R. (2008) *Operación Masacre*. Madrid, 451 Editores.
- Weinberg, L. (2001) *El ensayo, entre el paraíso y el infierno*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.
- (2006) *Situación del ensayo*. Ciudad de México, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos.
- (2007) *Pensar el ensayo*. Ciudad de México, Siglo XXI.
- Weizman, E. (2015) "Violence at the Treshold of Detectability" en *E-flux Journal*, número 64, abril. Disponible en: [https://lookaside.fbsbx.com/file/weizman.pdf?token=AWz0BoKNz6HGwzkw8A-m039wcHgn3TdjYRg8vSdsyVHTT0AOGM-NA48cghPCO8LAEdKzM99PbVohsb\\_QLSYUKrZgDod-8LvdZOJURaRlym1KKt-DF-PRj\\_Zr613wYs1FPyeE91Hm4e-gkrGIZJZ09IRBkJiN-8S-enBrrjiJBHpb-g](https://lookaside.fbsbx.com/file/weizman.pdf?token=AWz0BoKNz6HGwzkw8A-m039wcHgn3TdjYRg8vSdsyVHTT0AOGM-NA48cghPCO8LAEdKzM99PbVohsb_QLSYUKrZgDod-8LvdZOJURaRlym1KKt-DF-PRj_Zr613wYs1FPyeE91Hm4e-gkrGIZJZ09IRBkJiN-8S-enBrrjiJBHpb-g) [Consultado el 1 de mayo de 2019].
- (2017) "Sobre Forensic Architecture, Conversación con Eyal Weizman" en *Forensic Architecture. Hacia una estética investigativa*. Ciudad de México, Museo Universitario de Arte Contemporáneo, UNAM.
- Wolfe, T. (1998) *El Nuevo Periodismo*. Barcelona, Anagrama.